



**Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música**

## **No Balanço do Jequibau: uma sonoridade paulistana**

**Daniel Guerra Vilela**

João Pessoa  
2019



**Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Comunicação, Turismo e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Música**

## **No Balanço do Jequibau: uma sonoridade paulistana**

Tese de doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música pela Universidade Federal da Paraíba — UFPB — área de Musicologia/Etnomusicologia, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Sandroni.

**Daniel Guerra Vilela**

João Pessoa  
2019

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

V699b Vilela, Daniel.

No Balanço do Jequibau: uma sonoridade paulistana /  
Daniel Vilela. - João Pessoa, 2019.

265 f. : il.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Jequibau 2. Mário Albanese 3. Cyro Pereira. I.  
Título

UFPB/BC



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
DEFESA DE TESE

Título da Tese: "NO BALANÇO DO JEQUIBAU: uma sonoridade paulistana".

Doutorando: Daniel Guerra Vilela

Tese aprovada pela Banca Examinadora:

Dr. Carlos Sandroni

Orientador/UFPB

Dr<sup>a</sup>. Alice Lumi Satomi

Membro Interno do Programa/UFPB

Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz

Membro Interno do Programa/UFPB

Dr. Eduardo de Lima Visconti

Membro Externo ao programa/UFPE

Dr. Jeff Packman

Membro Externo ao programa/University of Toronto

João Pessoa, 30 de Agosto de 2019

*Para minha esposa, Chandra*

## AGRADECIMENTOS

A toda a minha família, especialmente minha mãe, meu pai, meu irmão e minha esposa, que sempre me apoiaram nesta caminhada.

Aos meus três filhos, Nathan, Ângela e Daniel. Obrigado por encherem meu coração de alegria, esperança e amor.

Agradeço também ao meu orientador, Prof. Carlos Sandroni, e todos os professores que de alguma forma contribuíram com este trabalho. Obrigado Prof. Luís Ricardo Queiroz, Prof. Jeff Packman, Prof. Fred Siqueira Cavalcanti, Prof. Eduardo Conegundes, Prof. Edwin Pitre Vásquez, Prof. Alberto Ikeda, Prof<sup>a</sup>. Isamara Carvalho e Prof<sup>a</sup>. Alice Lumi.

Agradecimento especial também para os meus mestres do violão: Paulo Estevan de Andrade (o Tevão) e Edmilson Capelupi.

Aos amigos da música, Ailma, Eduardo Fiorussi, Vinícius, Octávio Soares, Pedro Índio Negro, André Siqueira, Chico Santana, Jackson, Feijão, Mariana Rampazzo, Rose Freitas e tantos outros, um abraço cheio de gratidão.

Obrigado República Taberna do Moe: Piu, Dig, Juninho, Fernandão, Israel, Pisco, Sumiço e Antonio Carlos.

Agradeço ao amigo e pesquisador, Fernando Torres, pelas gargalhadas e pelas ricas contribuições.

Um agradecimento especial a todos que contribuíram para esta pesquisa, fornecendo materiais e entrevistas. Obrigado Mário Albanese, Silvio Santisteban, Bonfim, Foguinho, Jane Moraes, Luís Nassif, Assis Ângelo, Martin Duynhoven, Bráú Mendonça, Kiko Continentino e Gabriel Bahlis.

**Resumo:** Criado por Mário Albanese e Cyro Pereira, lançado em São Paulo, em 1965, o Jequibau é uma expressão musical construída em compasso quinário (5/4). Mais conhecido pelos epítetos de “Samba em Cinco” e “Bossa em Cinco”, gravado em mais de vinte países por nomes como Hermeto Pascoal, Charlie Byrd, Sadao Watanabe e Susana Colonna, o Jequibau manteve-se fora do foco midiático e acadêmico. O intuito deste trabalho é preencher esta lacuna, analisando-o sistematicamente sob diferentes perspectivas. Para tanto, sua trajetória é criticamente descrita, compreendendo seus diversos momentos através de abordagens historiográficas e etnomusicológicas. A sua concepção enquanto obra é analisada por um viés mais filosófico, no qual o conceito de arte assenta-se no centro do debate. Suas intrincadas relações com a cidade de São Paulo e seu discurso identitário, mostrando o que dele sintetiza e o que a ele adiciona o Jequibau, também constitui-se como objeto de discussão e reflexão. Por último, os aspectos rítmicos, harmônicos e melódicos, bem como suas influências e transformações, são analisados com a utilização de ferramentas como a partitura e conceitos como *time-line-pattern*, *minha-variações* e *fricção de musicalidades*. Toda a pesquisa e o texto aqui apresentados estão permeados por materiais coletados ao longo de dez anos de trabalho de campo. São muitas reportagens, matérias de jornais e revistas, partituras, entrevistas, imagens e depoimentos aqui examinados. Antes negligenciado e esquecido, o Jequibau apresenta-se como uma importante contribuição para se pensar a música brasileira popular, configurando-se como parte importante desta.

**Palavras-chave:** Jequibau; Mário Albanese; Cyro Pereira; Samba em Cinco; Bossa em Cinco.

**Abstract:** Created by Mário Albanese and Cyro Pereira, released in São Paulo, in 1965, Jequibau is a musical expression structured in a quartet (5/4). Best known for the epithets of “Samba em Cinco” and “Bossa em Cinco”, recorded in more than twenty countries by musicians such as Hermeto Pascoal, Charlie Byrd, Sadao Watanabe and Susana Colonna, Jequibau has remained out of the media and academic focus. The purpose of this paper is to fill this gap by systematically analyzing it from different perspectives. To this end, its trajectory is critically described, comprising its various moments through historiographic and ethnomusicological approaches. Its conception as a oeuvre is analyzed by a more philosophical bias, in which the concept of art is at the center of the debate. Its intricate relations with the city of São Paulo and its identity discourse, showing what synthesizes and what Jequibau adds to it, is also an object of discussion and reflection. Finally, the rhythmic, harmonic and melodic aspects, as well as their influences and transformations, are analyzed using tools such as score and concepts such as *time-line-pattern*, *micro-variations* and *musicality frictions*. All research and text presented here are permeated by materials collected over ten years of fieldwork. There are many articles, newspaper and magazine articles, scores, interviews, images and testimonials examined here. Once neglected and forgotten, Jequibau presents itself as an important contribution to the thinking of popular Brazilian music, becoming an important part of it.

**Key-words:** Jequibau; Mário Albanese; Cyro Pereira; Samba in five beats; Bossa in five beats.

## Lista de Figuras

Figura 1 - Mudança do Não Zé.....	27
Figura 2 - Gravação do disco de Ângela Maria, nos estúdios da Copacabana.....	35
Figura 3 - Foto retirada da revista Long Playing, de 1959.....	36
Figura 4 - Revista Long Playing, 1964 .....	48
Figura 5 - Propaganda da Chantecler na Revista Long Plating, 1960.....	51
Figura 6 - Capa do disco C33-6119, lançado pela Chantecler.....	66
Figura 7 - Contracapa disco C33-6119.....	68
Imagem 8 - Fotografia de Ricardo Macedo, Mário Albanese e Leny Eversong publicada pela revista Long Playing.....	73
Figura 9 - Mário Albanese, Cyro Pereira e o chefe do Departamento de Relações Públicas da Chantecler, o Sr. Namir Cury.....	75
Figura 10 - Disco de Jequibau lançado pela Disques Festival.....	79
Figura 11 - Disco More Brazilian Byrd, lançado em 1967.....	89
Imagem 12 - Disco Jequibau na Broadway.....	97
Figura 13 - Capa do disco Green & Yellow.....	112
Figura 14 - Programa de Concerto de Manuel Marques.....	115
Figura15 - Opúsculo escrito por Assis Ângelo.....	120
Figura 16 - A Redenção de Cam, de Modesto Brocos (1895).....	165
Figura 17 - Mário Albanese e Daniel Guerra Vilela em apresentação no IHGSP.....	188
Figura18 - Trecho da peça Macumba.....	199
Figura 19 - Trecho de Ensinando o Jequibau (composição de Silvio Santisteban).....	199
Figura 20 - Trecho da música O Fim.....	200
Figura 21 - Ideia principal de No Balanço do Jequibau.....	201
Figura 22 - Ideia principal de Jequibau.....	202

Figura 23 - Ideia principal de Certa Vez.....	203
Figura 24 - Trecho de Foi Assim.....	204
Figura 25 - Trecho de Tarde Quente.....	204
Figura 26 - Na mão direita tem uma roseira (grafia utilizada no Guia Prático).....	205
Figura 27 - Take Five (transcrição minha).....	207
Figura 28 - África (transcrição minha).....	208
Figura 29 - Padrão rítmico do Zortzico (transcrição minha).....	208
Figura 30 - Rhythm Digest ou sintetização rítmica (trecho de No Balanço do Jequibau).....	210
Figura 31 - Linha-guia ( <i>time-line-pattern</i> ) do Jequibau.....	211
Figura 32 - Variação da linha-guia.....	214
Figura 33 - Padrão rítmico utilizado na composição de A. Hirche.....	215
Figura 34 - Trecho de Esperando o Sol.....	215
Figura 35 - Padrão rítmico de Shelly's Jequibau (transcrição minha).....	216
Figura 36 - Padrão simples de surdo no Samba.....	217
Figura 37 - Ênfase na última colcheia da linha-guia do Jequibau.....	217
Figura 38 - No Balanço do Jequibau contada em lógica binária.....	218
Figura 39 - O Fim contada em lógica ternária.....	218
Figura 40 - Ostinato rítmico da clave e e do violão no disco de Walter Wanderley (transcrição minha).....	219
Figura 41 - Clave cubana encerrada no segundo tempo do segundo compasso.....	219
Figura 42 - Levada do violão (transcrição George Cole).....	220
Figura 43 - Condução da bateria encontrada no primeiro registro de Jequibau (transcrição de Oswaldo Jr. Torrezan).....	221
Figura 44 - Condução da bateria encontrada a partir do lançamento do <i>Songbook</i> (transcrição de Oswaldo Jr. Torrezan).....	221
Figura 45 - Levada José da Conceição (transcrição minha).....	223

Figura 46 - Levada Silvio Santisteban (transcrição minha).....	224
Figura 47 - Algumas variações de Macumbinha (transcrição minha).....	224
Figura 48 - Levada simples de Bossa Nova (transcrição minha).....	225
Figura 49 - Variação simples da levada de Bossa Nova (transcrição minha).....	225
Figura 50 - Jequibau em 5/8 com ênfase na condução de Bossa Nova.....	226
Figura 51 - Levada de Samba (transcrição minha).....	226
Figura 52 - Jequibau em 5/8 com ênfase em uma levada mais Sambada”.....	227
Figura 53 - Trecho da peça Jequibau-Tamam (1991), de Martin Duynhoven.....	228
Figura 54 - Padrão rítmico Gamboa.....	228

## Sumário

1. Introdução.....	1
1.1 Considerações Metodológicas.....	4
1.2 Considerações Conceituais.....	9
2. De Jaquibau a Jequibau.....	16
2.1 Cyro Pereira.....	17
2.2 Mário Albanese.....	22
2.3 Bossa Nova e Jequibau.....	28
2.4 Sambajazz e Música Instrumental Brasileira.....	40
2.5 A Busca pelos 5 tempos.....	49
2.6 A Histórica Gravação da Chantecler.....	57
2.7 <i>The Exciting Rhythm from Brazil</i> .....	75
2.8 O "Movimento" Jequibau.....	95
2.9 Retomada e Regionalização.....	124
3. Jequibau e música brasileira popular.....	138
4. Cidade e Identidade Paulistana.....	160
4.1 São Paulo e Identidade.....	163
4.2 Jequibau, música popular e identidade paulistana.....	175
5. Qual Jequibau?.....	198
5.1 Influências.....	203
5.2 Padrões Rítmicos.....	209
5.3 Ciclo em 10 tempos.....	219
5.4 Transformações.....	223
6. Considerações Finais.....	229
7. Referências.....	234
8. Anexos.....	242

## 1. Introdução

É bastante conhecida a assertiva que aponta para a existência de uma variedade substancial de manifestações culturais no Brasil. Mais precisamente no campo da música, a miscegenação e o complexo entrelaçamento de características indígenas, africanas, européias e, numa fase posterior, norte-americanas, possibilitaram o surgimento de uma miríade de expressões populares provedoras de gêneros, sub-gêneros, ritmos e inúmeras variações destes. Em seu livro *Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento*, Ivan Vilela aponta para a presença de pelo menos quinze ritmos sob o guarda-chuva denominado música caipira. Ainda de acordo com o pesquisador, “são aproximadamente duzentas e cinquenta danças folclóricas e um número muito maior de ritmos que servem de arcabouço à criação da Música Popular Brasileira” (VILELA, 2013, p. 136)<sup>1</sup>, o que nos fornece uma perspectiva geral da riqueza e da diversidade que compõem este cenário, além do vasto campo ainda por ser explorado. A numeração soa hipotética, é verdade, mas basta um olhar rápido nos diversos métodos destinados ao aprendizado de instrumentos musicais que perceberemos a quantidade extraordinariamente grande de ritmos brasileiros.

O fato é que carecemos de pesquisas aprofundadas acerca de muitas dessas expressões artístico-musicais e, em vários casos, inclusive de um primeiro olhar sobre elas. No transcorrer dos tempos, formou-se um escopo incentivado por políticas governamentais que foi legitimado principalmente pela imprensa jornalística, gerando um sistema de retroalimentação. Tais políticas contribuíram para a concentração de capital (econômico e cultural) e infraestrutura em determinadas cidades e estados do país, incentivando a solidificação de uma identidade cultural idealizada e baseada nessas regiões. Não é minha intenção aqui desqualificar o papel da crítica musical brasileira e dos trabalhos desenvolvidos por jornalistas, os quais levantaram e levantam importantes documentos para a reconstituição da história brasileira, mas sim chamar a atenção para a formação de uma significativa vertente de profissionais da área da música que empreendem pesquisas unicamente a partir dos temas elencados pela categoria jornalística, colaborando para a sustentação do topos tradicional e estabelecendo assim um cânone quase que inquestionável dentro deste contexto. As razões para isso podem ser desde o desconhecimento da multiculturalidade na qual se assenta a produção musical popular brasileira (lembrando que mesmo as disciplinas relacionadas à história da música popular brasileira em universidades e conservatórios, têm-se orientado através

---

<sup>1</sup> Para mais informações ver: [http://www.amusicanaescola.com.br/pdf/Ivan\\_Vilela.pdf](http://www.amusicanaescola.com.br/pdf/Ivan_Vilela.pdf). Acessado em 15/05/2017.

deste cânone), até a falta de interesse por esta realidade. Em artigo publicado pela Revista da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Ivan Vilela argumenta que

É fácil de entendermos esta postura uma vez que sempre se tratou a música produzida na capital federal, o Rio de Janeiro, como o protótipo e praticamente a única representante da Música Popular Brasileira. Notemos que tudo que era produzido fora do eixo Rio - São Paulo - Salvador foi tratado sempre como música regional (...). (VILELA, 2014, p. 122)

Parece-me que determinadas expressões musicais acabaram favorecidas com o desenho deste cenário e ganharam notoriedade mundial ao adquirirem *status* de representantes nacionais. Os motivos que levaram apenas alguns gêneros a esta posição são complexos e não formam o foco central dessa discussão, uma vez que o meu interesse aqui é justamente chamar a atenção para o que está fora deste universo, ou seja, a música marginalizada ante este cenário.

Avançando nas observações realizadas pelo pesquisador acima citado, pode-se notar que mesmo algumas expressões musicais pertencentes ao eixo Rio - São Paulo - Salvador não obtiveram êxito no grande mercado e foram deixadas de lado, tanto pela audiência como por especialistas. Assim, adiciona-se à pouca presença de pesquisas sobre a música não circunscrita nesse eixo — como o Clube da Esquina (erroneamente classificado como “um estilhaço pós-tropicalista”<sup>2</sup>) —, casos como o do Sambalço, que foi abordado somente recentemente no livro de Tárík de Souza (2016), e da música “brega” ou “cafona”, fenômeno de vendagem esquecido por pesquisadores e estudiosos<sup>3</sup>. Ambos presentes no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Além disso, há também o curioso fato que assinala a produção diminutiva sobre gêneros consagrados em suas diferentes manifestações regionais, como mostra Fernando H. Torres (2015) em sua dissertação intitulada “Bossa Nova fora do eixo: Uma história da Bossa Nova na capital pernambucana”. Neste mesmo sentido, outros exemplos relevantes são o Rock brasileiro (o Brock), que contém número quase nulo de pesquisas acerca de suas diversas expressões pelo Brasil<sup>4</sup> (neste caso, os trabalhos concentram-se no eixo Rio - São Paulo - Brasília); e do Samba paulista, que com a exceção dos trabalhos de Lígia Conti (2015) e de algumas descrições da trajetória de seu maior ícone, Adoniran Barbosa, quase não conta com pesquisas aprofundadas.

---

<sup>2</sup> Sobre isso ver Ivan Vilela (2010/2014)

<sup>3</sup> Para mais sobre a música “cafona” ver o livro *Eu não sou cachorro não*. (2015) de Paulo César de Araújo.

<sup>4</sup> Os estados do nordeste, por exemplo, possuíram e possuem um forte movimento ligado ao Rock e suas ramificações (Punk, Heavy Metal, entre outros). Concentrado nos centros urbanos e impulsionado principalmente a partir do final da década de 1970, no Rock nordestino pode-se ouvir denúncias e críticas direcionadas ao machismo estrutural e ao trabalho semi-escrevo no qual se viam muitos retirantes advindos do sertão.

A existência de discografias substanciais, de movimentações relevantes de músicos e de divulgações engajadas de parte da imprensa, aponta para a necessidade de se pesquisar mais sobre manifestações musicais obscurecidas. Diante de tal problemática, proponho-me neste trabalho a fornecer minha modesta colaboração: um estudo sistemático sobre o Jequibau e de alguns de seus tópicos transversais. Perseguindo os diversos momentos históricos dessa expressão musical paulistana, entrelaço nas páginas seguintes aspectos históricos, culturais, sociais, musicais e filosóficos com o intuito de demonstrar como podem ser proveitosas e agregadoras as investigações acerca de temáticas quase esquecidas. No entanto, gostaria de tratar alguns pontos introdutórios antes de aprofundarmos no tema central.

Quando de seu lançamento, o Jequibau gozou de considerável reconhecimento, principalmente no meio musical. Esse reconhecimento pode ser atestado pela verificação de gravações nacionais e internacionais de nomes importantes do cenário artístico da época, assim como pelo número de vezes em que foi mencionado na imprensa mundo afora. Contudo, por fatores que serão melhor detalhados ao longo deste texto, caiu em longo ostracismo, dependendo de ações e aparições pontuais para sua sobrevivência. O fato é que nos últimos anos ele vem adquirindo maior visibilidade devido ao esforço de músicos, jornalistas, instituições e pesquisas (onde incluo este trabalho). Uma breve e simples busca no site do jornal *Estadão* de São Paulo, utilizando como palavra-chave “Jequibau”, nos fornece o seguinte gráfico.

#### FILTRE POR PERÍODO

De 1875 a 2010 ( 21 )



As barras no gráfico exibem a quantidade de ocorrências do termo procurado em cada período. Clique sobre uma das barras para exibir resultados do respectivo período.

Nota-se que os anos subsequentes ao seu lançamento (final dos idos de 1965) representam quantitativamente o período de maior presença do Jequibau nas páginas do *Estadão*<sup>5</sup>. Após a década de 1970, poucas são as vezes em que foi citado. E dessas, em sua grande maioria, destinadas a celebrar seu aniversário, por volta do décimo terceiro dia de agosto — fato esse que também ocorre em outros jornais, como a Folha de São Paulo. Os anos pós-2010 ainda não possuem seus dados

<sup>5</sup> Gráfico disponível no site <http://acervo.estadao.com.br>. Acessado em 22 de janeiro de 2018.

divulgados pelo acervo, mas acredito que não haverá diferença significativa em relação ao seu antecessor, os anos 2000. Isso porque há um bom tempo os veículos de comunicação de grande porte e de fácil acesso — qualquer que seja ele (televisivo, radiofônico ou impresso) — não têm dado grande importância a matérias propensas a debates e divulgações culturais — pelo menos não rotineiramente. Fato esse que pode ser constatado por qualquer pessoa que se propuser a realizar a tediosa tarefa de “rodar” pelos canais abertos de rádio e televisão durante suas programações semanais.

Mas então o que me faz pensar que o Jequibau vem ganhando novo fôlego para continuar nadando neste vasto mar permeado por efemeridades no qual se tornou o universo musical midiático e suas milhares de estrelas cadentes? Como detalharei nesta pesquisa: iniciativas independentes disseminadas principalmente via internet, a contribuição de importantes nomes do meio musical e jornalístico, o apoio de instituições como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), políticas de apoio e pesquisas dos mais variados tipos. Esforços estes que foram e são de importância ímpar para que o Jequibau tenha sua sustentação e espaço garantidos, mas que ao mesmo tempo o posicionaram e o posicionam cada vez mais como expressão paulistana, haja vista que se concentram quase que exclusivamente nos âmbitos geográficos e culturais desta região e com ela se relacionam de maneira mais direta. Diante deste enredo, o objetivo deste trabalho é, além de detalhar a história do Jequibau, analisar os aspectos identitários e conceituais que o perpassam, apontando tanto para sua constituição musical como para os parâmetros contextuais que o influenciaram.

Para tanto, a fim de vencer o obstáculo representado pela ausência de estudos e pesquisas aprofundadas sobre o tema, lanço mão de aportes bibliográficos, metodológicos e de ferramentas advindas de diferentes áreas, dando a este trabalho característica interdisciplinar. Assim, visando um maior entendimento por parte do leitor, apresento adiante algumas considerações sobre o desenvolvimento desta pesquisa. Depois, passo a refletir sobre alguns conceitos presentes em diversas discussões na área da música e como os utilizarei neste texto.

## **1.1 Considerações metodológicas**

É importante que o leitor tenha conhecimento sobre o meu envolvimento com o Jequibau. A primeira vez que ouvi falar sobre o ritmo foi ao final da minha graduação, por volta do ano de 2009. Isso aconteceu durante uma aula em que o professor mencionou este nome. No ano seguinte, entrei em contato com Mário Albanese e desde então venho coletando dados e materiais sobre o Jequibau.

Hoje, possuo um vasto acervo com matérias de jornais e revistas, além de partituras, fotografias, entrevistas, entre outros documentos. Os meus trabalhos de conclusão de curso, tanto na graduação como no mestrado, foram sobre o Jequibau. Ao longo desses anos, as abordagens que utilizei foram se modificando, acompanhando meu amadurecimento como pesquisador e ser humano. Todas as fases, no entanto, foram importantes para a consolidação deste trabalho.

Em minhas primeiras visitas à casa de Mário Albanese, eu realmente não tinha noção do que me aguardava. Como músico, aprendi com Bonfim e Silvio Santisteban a principal levada do Jequibau no violão. Como pesquisador, voltei para a minha casa com um vasto material que eu não sabia como aproveitar. Em 2011, mudei-me para São Paulo porque ingressei no curso de Violão 7 Cordas na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP-Tom Jobim). Meus encontros com Mário Albanese foram muito mais rotineiros neste período. Não gosto de classificar minhas abordagens em trabalho de campo, talvez nem mesmo tenha competência para isso, já que em todos os casos por mim vivenciados durante pesquisas, mais do que uma linha, um conjunto de metodologias me acompanhou. De qualquer forma, principalmente nos dois anos que passei em São Paulo, minha conduta em campo poderia ser classificada como participativa. Marquei presença em apresentações com Mário Albanese, Bonfim e Robson Miguel em lugares como o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) e o Sindicato dos Professores e Funcionários Públicos do Município de São Paulo (APROFEM), oportunidades essas em que toquei e falei sobre o Jequibau, sobre minha experiência e sobre a monografia que havia acabado de defender na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Além disso, participei de encontros que reuniram os principais músicos, jornalistas, escritores e produtores engajados com o Jequibau. A ideia era lançar um DVD sobre a trajetória do ritmo, o que ainda não aconteceu.

Evidentemente, não só como pesquisador, atuei também como divulgador do Jequibau, o que começou a mudar quando ingressei no mestrado na Universidade Federal do Paraná (UFPR). A distância entre Curitiba e São Paulo me fez refletir, questionar e buscar outras opiniões. Nos eventos acadêmicos, como simpósios, congressos e colóquios, as perguntas e indagações que surgiam aumentavam ainda mais o meu problema. Eu me perguntava: o que é o Jequibau, afinal? Qual a sua história real? Qual a sua relação com a música brasileira popular?

Em minhas visitas à cidade de São Paulo, continuei a participar das apresentações e reuniões. Entretanto, passei a me posicionar mais como observador. Gravava, fazia anotações, perguntava sobre as influências contidas no Jequibau e em algumas peças específicas. Na minha dissertação de mestrado, entretanto, o cunho descritivo de meu trabalho revelou que minha análise sobre o material coletado necessitava de aprofundamento. O resultado que obtive aproximou-se

mais de uma Musicografia do que propriamente de uma Musicologia ou Etnomusicologia. Na primeira, inclui-se os “trabalhos apenas de *descrição do objeto estudado* ou *coleções de músicas e documentos de interesse musical*”. Já as duas últimas, exigem “análise, interpretação e compreensão dos fatos, além da descrição simples” (IKEDA, 1998, p. 64). Em resumo, a minha pesquisa encontrava-se em estado incipiente.

Em 2015, dei início ao meu doutoramento na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Passei a entrar em contato com outros músicos. Estes, fora do círculo de amigos de Mário Albanese. Ao mesmo tempo, consegui matérias jornalísticas de outros países. O trabalho de campo, antes concentrado em um nicho específico de São Paulo, foi ampliado e, com ele, os dados e opiniões. Minha análise passou a ser mais sistemática, mais técnica e mais criteriosa. Com isso, debruçei-me sobre o vasto material que obtive ao longo de todos esses anos para construir um texto mais abrangente.

As entrevistas feitas ao longo de dez anos de pesquisa de campo permeiam todo o trabalho, com o intuito de dar voz aos indivíduos atuantes e formadores da história e da musicalidade do Jequibau — enxergando “musicalidade” como um conjunto de saberes musicais constituidores e pertencentes à memória de determinados grupos, indivíduos ou segmentos sociais (PIEIDADE, 2011). Assim, não me abstendo de impasses e de polêmicas, adicionarei aos meus relatos e interpretações as falas dos entrevistados para a consolidação de um trabalho de co-autoria (CARVALHO, 2002). Como o leitor constatará, entrevistei compositores, instrumentistas, jornalistas e um dos criadores do Jequibau, Mário Albanese. A distância geográfica e os custosos deslocamentos para a concretização desta tarefa se mostraram como complicados empecilhos, vencidos através da utilização da tecnologia e de diferentes abordagens. Alguns entrevistados tiveram seus relatos gravados em áudio e vídeo, enquanto outros tiveram seus depoimentos recolhidos através de conversas estabelecidas em mídias sociais na internet, pelo telefone ou por meio de correspondência via e-mail (é o caso, por exemplo, do compositor e baterista holandês Martin van Duynhoven).

Considerando a escuta como ferramenta imprescindível em pesquisas efetuadas no campo da música, sempre que exemplos de gravações são citados procuro apontar também minhas interpretações e algumas características marcantes da obra em questão. Além disso, disponibilizo os *links* para que o leitor possa acessar os endereços eletrônicos e ouvir o material sonoro discutido. Para esse trabalho, diversos discos de Bossa Nova, Sambalço, Sambajazz, Jazz e, é claro, de Jequibau, foram ouvidos cuidadosamente. Essa prática permitiu que levadas, trechos e rítmicas fossem analisadas com mais precisão. Muitas capas e contra-capas de discos são utilizadas como

fonte documental e, neste caso, tanto a análise do texto contido neste material, como de suas imagens, também constituem focos de reflexões. A ideia é realizar menos um estudo iconográfico, ou seja, pautado na descrição de configurações e estéticas visuais, do que iconológico. Este último mais contextualizado e comprometido com questões culturais e sociais.

Para uma maior abrangência do Jequibau, optei por analisá-lo em 4 grandes partes ou capítulos. Cada um deles com aportes bibliográficos e diretrizes críticas diferentes. A fim de explicá-los um pouco melhor, exponho abaixo uma breve explanação sobre cada um deles.

## Capítulo I

A primeira parte deste trabalho destina-se à descrição do Jequibau e sua trajetória, desde sua idealização até os tempos atuais. O intuito é introduzir o leitor ao assunto e refletir sobre importantes fatores que marcaram esta expressão musical. Para tanto, lanço mão de referenciais bibliográficos destinados ao estudo das diversas manifestações culturais e musicais pertencentes aos períodos aqui abordados, demonstrando como elas influenciaram o Jequibau. Enxergando-o como um desdobramento da cena musical situada entre as décadas de 1950 e 1960, decidi analisar o Jequibau como um *art world*, expressão utilizada por Becker Howard (1982). Isso porque sua atuação, delimitada e restrita, manteve-se quase que exclusivamente entre um grupo bastante específico. Assim, o Jequibau não se consolidou como uma cena propriamente dita, por mais que tenha figurado em diversas delas. A atuação e o discurso de seus integrantes, por sua vez, seguiu uma espécie de padrão, similarmente ao que ocorre com os *art worlds*.

Os membros dos *art worlds* coordenam as atividades pelas quais o trabalho é produzido, referindo-se a uma base de entendimentos convencionais incorporados na prática comum e em artefatos usados com frequência. As mesmas pessoas frequentemente cooperam repetidamente, ou mesmo rotineiramente, de maneira similar para produzir trabalhos similares, por isso podemos pensar no *art world* como uma rede de cooperação estabelecida entre seus participantes. (HOWARD, 1982, p. 34-35 [tradução minha])

Poderíamos argumentar que o padrão pode ocorrer mesmo dentro de cenas, é verdade. Mas no caso do Jequibau, foi ele centralizado nas figuras de seus dois criadores. Mário Albanese e Cyro Pereira, como veremos mais adiante, atuaram como nexos de uma rede de relações, mediando parte

significativa de toda a produção já feita com esse ritmo. Dessa maneira, a narrativa e a análise contida neste capítulo está fortemente vinculada a esses dois agentes.

## **Capítulo II**

Após as reflexões apresentadas no primeiro capítulo, a segunda parte do trabalho trará problemáticas concernentes ao Jequibau enquanto fenômeno musical e cultural. A primeira discussão direciona-se ao entendimento de como ele, enquanto expressão que tem por padrão a associação intensa com a partitura (veremos que há excessões a essa regra), insere-se na música popular brasileira, que reconhecidamente se inventou e reinventou através de práticas marcadas pela oralidade e pela informalidade. Com um viés mais filosófico, exploro o Jequibau como uma expressão pertencente a uma vertente mais racionalista, incluindo-o em um quadro musical demarcado pela atuação de músicos como os maestros de rádio. Neste nicho, a música brasileira popular era enxergada como uma espécie de manancial utilizado e modificado de acordo com concepções teóricas identificadas nas “escolas” seguidas por cada compositor. Desse modo, esperava-se que o Jequibau fosse aceito como uma novidade intelectual e moderna. Ao mesmo tempo, o reconhecimento de autoria e o controle sobre a obra foram reclamados e desejados por seus criadores. A discussão se concentra, portanto, em quanto tais atributos e tais pretensões viram-se satisfeitas ou frustradas após a absorção do ritmo pelo circuito musical popular.

## **Capítulo III**

O terceiro capítulo, através de uma abordagem mais sociológica, direciona-se aos diálogos identitários estabelecidos entre Rio de Janeiro e São Paulo em diferentes momentos históricos, bem como sobre como eles contribuem para o melhor entendimento do objeto aqui estudado, o que deles sintetiza e o que a eles adiciona o Jequibau. Um aspecto interessante revelado com a análise desta problemática é o posicionamento de resistência e resgate hoje adotado pelos personagens envolvidos com essa expressão musical paulistana, diante da pouca importância a ela atribuída, tanto pela imprensa como pela academia. O discurso e a narrativa por trás do Jequibau indicam as estratégias que vêm sendo utilizadas pelas pessoas com ele envolvidas. Características caras à construção identitária paulistana, como o trabalho, a racionalidade e a modernidade, são reafirmadas pelos criadores deste ritmo. O Rio de Janeiro e sua cultura, neste contexto, são negados. Em suma, a reflexão coloca o Jequibau como mais um estilhaço da fragmentada, complexa e

controversa cultura paulistana e como uma tentativa de dar à São Paulo uma música capaz de identificá-la.

## Capítulo IV

Na quarta e última parte deste trabalho, analiso o Jequibau enquanto sonoridade — considerando sonoridade (por um viés estreitamente alinhado à etnomusicologia) como resultado de construções culturais e sociais, como som "humanamente organizado" (BLACKING, 1974). Contudo, somando-se a fatores externos, debruço-me também sobre aspectos musicais estruturais, procurando descortinar os processos dialógicos que permearam o desenvolvimento do Jequibau como expressão musical e cultural. Isto é, como a comunicação de aspectos intra e extra musicais se complementam em sua formação.

Utilizo, para isso, conceitos costumeiramente encontrados em análises tradicionais de partituras, como concepções harmônicas, estruturais, melódicas, entre outros. Concomitantemente, lanço mão também de ferramentas surgidas após o trabalho de renomados etnomusicólogos e que passaram a ser frequentemente empregadas para o entendimento da música popular, como o *time-line-pattern* — conceito criado por Joseph Nketia, em 1970 —, as micro-variações (NEDER, 2010) e a fricção de musicalidades (PIEIDADE, 2005). Desse modo, as influências, a constituição, as transformações e as releituras do Jequibau são detalhadas através de transcrições que fiz com o intuito de facilitar o entendimento do leitor.

### 1.2 Considerações conceituais

*Lá no meu interior  
tem uma coisa que não tem nome  
Lá no meu interior  
tem uma coisa que não tem nome  
Quando eu dou nome a coisa  
a coisa some  
(Roque Ferreira)*

Ao longo de todos esses anos de pesquisa, deparei-me com uma indagação inevitável e de difícil resposta: o Jequibau é um gênero? É um estilo? É um sub-gênero? Ele é um samba em cinco? Ou seria uma bossa em cinco? Afinal, o que é o Jequibau? Qual a sua classificação? O leitor deve ter percebido que evitei empregar tais denominações até agora, optando pelo termo “expressão

musical” no lugar delas. E, sinto frustrar a alguns, mas continuarei nesta mesma linha até o final deste trabalho. Deixe-me explicar os motivos disso.

Os conceitos de gênero, sub-gênero e estilo são variados. Eles nem de longe representam uma unanimidade ou uma concordância entre pesquisadores especialistas. De princípio, após todo levantamento que fiz sobre o assunto, penso que é possível identificar dois pontos de vista distintos, mas não excludentes, para a classificação da música popular: o sócio-antropológico e o musicológico. O primeira tende a considerar aspectos sociais e culturais como preponderantes para a categorização de determinada vertente musical. Assim, costumes como roupas, modos de socialização, gírias utilizadas nas comunicações inter-pessoais, locais de encontro e de concentração, as maneiras como a música é produzida e veiculada, bem como o discurso e o posicionamento do autóctone ou dos indivíduos atuantes nas práticas culturais são enxergados como fatores de extrema relevância para este processo de demarcação e denominação. A segunda, como o nome diz, inclina-se a aspectos essencialmente musicais, tendo nas configurações rítmicas, melódicas, harmônicas, timbrísticas, entre outros, os elementos necessários para este mesmo trabalho. Novamente, a etnomusicologia tem oferecido uma abordagem interdisciplinar em que procura dar conta tanto dos elementos que denominei aqui como sócio-antropológicos, como dos musicológicos.

Alguns teóricos enveredaram-se pela difícil tarefa de categorizar as inúmeras manifestações musicais pertencentes à cultura popular. Os resultados, por sua vez, não foram convincentes, nem mesmo para os próprios envolvidos nestes estudos. No âmbito da música popular, a escassez de documentação e de registros muitas vezes impossibilita a constatação de contextos históricos, sociais e geográficos nos quais surgiram suas manifestações. Além disso, pequenas variações podem significar o nascimento de um novo gênero. É o caso, por exemplo, da Zamba argentina, da Cueca Boliviana, da Cueca Chilena e da Marinera peruana, todas variações da estrutura rítmica da Zamacueca proveniente do Perú (BADILLA, 2012). É possível que a Marinera, antes chamada de Chilena, tenha começado a ser assim designada após a Guerra do Pacífico, o que apontaria para fatores políticos envolvidos em tal alteração e, conseqüentemente, para a presença indiscutível de elementos exteriores à música nessas construções denominativas<sup>6</sup>.

Especificamente na música popular brasileira, são muitos os exemplos que tornam ainda mais complexas as categorizações. Denominações como Tango brasileiro, Maxixe brasileiro, polca-

---

<sup>6</sup> A Zamacueca é uma dança que, saindo do Peru aproximadamente entorno da década de 1820, dispersou-se pelo cone sul andino, passando pelo Chile (onde perde o prefixo “zama” para se tornar somente Cueca), pela Argentina e pela Bolívia, até retornar para o Perú, onde ficou conhecida como Chilena até a Guerra do Pacífico (1879 - 1883). (BADILLA, 2012).

lundu, polca-maxixe, entre tantas outras utilizadas por compositores em partituras do século XIX e início do XX ainda são obscuras e passíveis de interpretações diversas. Ou seja, nem mesmo no meio teórico-analítico ou entre compositores há concordâncias ou classificações unívocas, ficando os aspectos intra e extra musicais ainda pouco esclarecidos. As argumentações que apontam para a existência de determinados padrões rítmicos com origem em variações de estruturas conhecidas — como os duvidosamente denominados “síncope brasileira” e “ritmo de habanera”<sup>7</sup> — para a formação de gêneros musicais, partem da escrita musical como ferramenta primordial de análise, o que já demonstra certa impregnação de um etnocentrismo de tradição histórica.

O fato é que a variedade classificatória se alastrou pela música popular brasileira, permeando toda a sua trajetória e muitas de suas vertentes. No segmento sertanejo, por exemplo, somente nos discos do emblemático Tião Carreiro, podem ser encontradas 48 denominações em meio às diversas canções gravadas pelo violeiro — em alguns casos, inclusive, as terminologias adotadas para uma mesma música diferem de acordo com o disco (AMARAL, 2008). A variedade de interpretações sobre um mesmo acompanhamento rítmico também representa um obstáculo, já que a maneira particular como cada instrumentista executa os padrões estabelecidos pode “originar um novo gênero, como é o caso do Pagode-de-Viola” (CORREA apud. AMARAL, 2008, p. 67).

Na música nordestina, pequenas variações de um mesmo padrão rítmico que acentua a última semicolcheia do primeiro tempo de cada compasso acabou por gerar diversas expressões. Exemplos disso são o Coco, a Embolada, o Samba de Roda e o Baião. Em alguns casos, alterações na instrumentação, no andamento ou na estrutura poética foram suficientes para que se anunciasse outro gênero musical.

No Samba, há uma série de alterações que acabam por revelar sub-gêneros como o Samba de Partido Alto, o Samba-canção, o Samba de Breque, entre outros. No entanto, o padrão hoje difundido como modelo do Samba brasileiro está fortemente associado à música feita no bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, principalmente por volta do final da década de 1920 e ao longo da de 1930. Os motivos para tal preferência podem ser explicados de diferentes formas. O Rio de Janeiro como então capital nacional, o crescente carnaval e a atuação de jornalistas como seus promotores e difusores, são algumas hipóteses que foram aventadas na tentativa de explicar tal fenômeno. Mas a escolha por determinada vertente como representação icônica do Samba em detrimento de tantas outras expressões suscita uma pergunta inevitável: não seria o Samba do Estácio também uma

---

<sup>7</sup> Para mais sobre o assunto ver Carlos Sandroni (2002).

espécie de sub-gênero do Samba? Hoje, já consagrado, acredito ser impossível tal classificação. Mas questionar nunca deve ser algo ruim.

Mesmo com todos os métodos e meios de categorização desenvolvidos na atualidade, o contato estimulado e otimizado entre pessoas geograficamente distantes, ao mesmo tempo em que facilita o acesso às múltiplas expressões artísticas existentes no mundo, torna-se também um obstáculo para o desenvolvimento dessas classificações e — por que não dizer? — rotulações. Em livro intitulado *Music Genres and Corporate Cultures*, Keith Negus (1999) trata o assunto a partir da relação cada vez mais próxima entre a música e o mercado de bens simbólicos. Ao longo do texto, o autor deixa transparecer a atual dificuldade de categorização musical reforçada pelas inúmeras possibilidades que surgem dos contatos entre gêneros diversos. Assim, não é incomum encontrar em seu livro referências a expressões como disco-jazz-funk ou *jazz styles* (estilos de Jazz).

Mas então o que determina uma expressão musical popular enquanto gênero ou como qualquer outro tipo de designação que se escolha dar? Está aí uma pergunta difícil de ser respondida. Me abstendo, por comodidade, dessas polêmicas e após a leitura de autores como José Jorge de Carvalho (2000), Philip Tagg (1982), Franco Fabbri (2012), Charles Hamm (1994), Fabian Holt (2007), Acácio Tadeu Piedade (2000), entre outros, preferi utilizar como um guia neste trabalho a afirmação proferida por Ruben López Cano

Desde uma perspectiva fenomenológica, gênero é o que fazemos com a música e o que fazemos com a música é o que a música é: não tem sentido falar de música como objeto autônomo independente de ouvido-competente musical, o conhecimento, a experiência, a consciência que a designa como tal. [...] É levada a cabo por agentes sociais diferentes que colocam sua postulação de gênero em discursos explícitos ou tácitos que os dão sentido e os dotam de legitimidade. Neste sentido, nenhuma postulação de gênero é mais válida que outra, nem sequer a dos teóricos. [...] afirmarei que o interesse na construção de gêneros em música não é o de organizar cientificamente o corpus de música que nos rodeiam, mas de estudar como cada agente, cada comunidade, organiza seus processos de categorização de acordo com seus interesses cognitivos. (LÓPEZ-CANO, 2006, p. 23 - [tradução minha])

A inexatidão fez com que eu optasse por utilizar termos como "expressão musical" e "ritmo" para me referir ao Jequibau. O leitor irá perceber, todavia, que nas entrevistas e nas matérias jornalísticas citadas ao longo do corpo do texto, ele aparecerá classificado como gênero, estilo, movimento, etc. São opiniões que, caso não fossem expostas, contrariariam a proposta deste trabalho: dar voz às pessoas envolvidas com o Jequibau, confluindo assim para uma resultante de

co-autoria. Compartilhá-las, conseqüentemente, é antes de mais nada respeitar as diversas visões sobre o ritmo.

Em entrevista a mim concedida, Luís Nassif revelou que, de acordo com seu entendimento e apesar de considerar o Jequibau "uma curiosidade bem construída", não o considera gênero "por lhe faltar base popular" (Luís Nassif, 24/05/2017). Mário Albanese, diversas vezes se reporta ao Jequibau como um ritmo de "gênero próprio". Alguns jornalistas preferem enxergá-lo como um movimento. O violonista Bráú Mendonça enxerga-o como "um estilo", uma maneira diferente de se tocar música brasileira.

As muitas tentativas de categorização devem-se ao seu inegável parentesco com o Samba, a Bossa Nova, o Sambajazz, a música instrumental brasileira e o Jazz. Elas renderam-lhe epítetos que o acompanharam durante toda a sua trajetória. Não é incomum, por exemplo, deparar-se com menções como "Samba em Cinco", "Bossa em Cinco", "samba em 5/4", "Bossa em compasso de cinco tempos", entre outras. Por essa perspectiva, o Jequibau é enxergado como uma variação de outros ritmos.

Assim, caso optasse por considerá-lo como gênero, estaria eu mais afinado com o discurso de muitos dos engajados com o Jequibau. Por outro lado, se o considerasse como um sub-gênero ou um estilo (pensado aqui como um modo de se tocar) de se fazer Samba ou Bossa Nova, meu posicionamento estaria mais estreitamente ligado a músicos e jornalistas que consideram o Jequibau uma variação de outras expressões musicais populares. Isto posto, não é meu desejo apontar para uma solução classificatória, mesmo porque não creio que essa tarefa caiba especificamente a mim, nem a ninguém. As denominações estão longe de se constituírem em unanimidades. Mesmo as mais reproduzidas são por vezes contestadas. No documentário *I Called Him Morgan*, sobre a vida do trompetista Lee Morgan, o próprio faz uma observação bastante interessante sobre este assunto.

Não acredito em rótulos na música. Fim. Nem gosto da palavra "jazz", acho que é uma palavra ruim. Não é uma palavra que inventamos. É uma palavra que nos passaram. Assim dizem que somos negros. É meio que igual. Se me perguntar do que eu chamaria a nossa música, você sabe, o melhor que eu posso dizer provavelmente seria "música clássica negra". Mas até isso já é um termo, sabe?<sup>8</sup> [tradução minha]

Mais do que uma busca por categorizá-lo, minha intenção é refletir sobre pontos que dele afloram, suscitando questões e ratificando a complexidade da música brasileira popular. Como

---

<sup>8</sup> Trecho retirado do documentário *I Called Him Morgan* (2016), do diretor Kasper Collin.

mostrarei a seguir, há um número, um tanto quanto restrito, de compositores, jornalistas e instrumentistas envolvidos na difusão e manutenção do Jequibau. Existem também gravações e *songbooks* espalhados por mais de vinte países mundo afora. O espaço geográfico no qual ele se insere é bem delimitado se considerarmos a cidade onde surgiu, que o projetou e com a qual tem firmado relação gradativamente mais intensa ao longo dos anos: São Paulo. Há também aspectos políticos e sociais bastante reveladores por trás de sua criação. As pessoas envolvidas nas performances de Jequibau tem, geralmente, origem em uma classe média letrada e bastante habituada com a notação musical — embora existam exceções e diferentes estratégias de aprendizado e aproximação adotadas por esses sujeitos. A sua idealização inicial enquanto expressão musical partiu de bases rítmicas bem definidas e a apropriação desses padrões apontam para mudanças e continuidades que dão organicidade e vida própria ao Jequibau. É sobre essas ricas questões que vou me ater.

Prefiro pensar o Jequibau como costume pensar toda a música, livre e sem qualquer rotulação que a enclausure nos cubículos tão desejados pela civilização moderna e que funcionam como pontos de referência sem qualquer sentido profundo, com medidas e sentidos absolutos. Tratam-se de verdadeiras prisões conceituais que, semelhante à fé, relegam "a arte, *toda* arte, no reino da *mentira*, isto é, nega-a, a reprova, a condena. (NIETZSCHE, 2013, p.29). Antes de ser uma informação inócua e imóvel jogada nas redes da internet para serem repetidas *ad nauseam* pelos interessados mais desinteressantes que se tem notícia, gostaria que o Jequibau se consolidasse como fonte de conhecimento, um palco de eternos conflitos (como o *agon* grego), como cultura viva, semovente, como ele deve ser. Enfim, como o rio que corria por trás da casa de Manoel de Barros.

O rio que fazia uma volta  
atrás da nossa casa  
era a imagem de um vidro mole...

Passou um homem e disse:  
Essa volta que o rio faz...  
se chama enseada

Não era mais a imagem de uma cobra de vidro  
que fazia uma volta atrás da casa.

Era uma enseada  
Acho que o nome empobreceu a imagem.  
(Manoel de Barros)

As palavras, os conceitos ou as denominações não podem se esgotar em si mesmas, ficando apenas com funções referenciais, facilitadoras e práticas dentro dos processos de comunicação. Em cada uma delas há um sentido profundo embebido de sentimentalismo, uma história passível de interpretações infinitas, transformações provenientes do eterno *de vir* humano. É importante que pensemos os termos por esse viés, como "um caudaloso rio, que se modifica e se transforma com o passar do tempo", enquanto as classificações são como a gramática ou igapós, isto é, "uma lagoa que se transforma na enchente do rio e, depois de baixar, isola-se do rio" (VILELA, 2015, p. 81). Sem dúvida, pensar o Jequibau como água corrente, viva e integrada é mais proveitoso. Neste trabalho, proponho-me a dar minha colaboração para um maior entendimento desta expressão musical, tendo em mente que categorizações, denominações ou classificações fixas de qualquer espécie apenas a empobrecerão e a tolherão.

## 2. De Jaquibau a Jequibau

A palavra “Jequibau” é um neologismo que, apesar dos seus mais de cinquenta anos de existência, ainda não foi registrado em dicionários. Entretanto, ao longo de sua história, algumas pessoas já tentaram defini-lo. Em seu “Moderno Método para Piano Bossa Nova e Jequibau”, Wilson Curia (1971) levanta uma hipótese sobre sua etimologia. Para o autor, “Jequi” (y-ké-i) vem do tupi e significa “cesta de pesca”, enquanto “bau” é uma palavra de origem desconhecida utilizada para designar “caixa ou mala”.

Décadas mais tarde, mais precisamente no ano de 2003, o ex-deputado estadual Edson Gomes apresenta-nos outra versão. Em texto publicado no Diário Oficial, ele assinala a existência de um estudo lexicológico desenvolvido pelo professor do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da UNESP, Dr. Ermínio Rodrigues. De acordo com a suposição levantada pelo especialista, o neologismo é resultado da união de elementos advindos de duas raças distintas: “a branca, representada pelo “Jeca”, símbolo do caipira interiorano; e a negra, metonimicamente caracterizada pela última sílaba de berimbau, instrumento-símbolo da música africana” (DOE-SP, 09/09/2003, p.10).

As duas hipóteses guardam semelhanças e diferenças. A origem tupi de “Jequi”, por exemplo, não elimina a possibilidade desse ser também um termo que mantém vínculos com o caipira paulista, uma vez que a miscigenação entre brancos e indígenas foi bastante significativa na região denominada como Paulistânia<sup>9</sup>, deixando como uma de suas marcas o nheengatu, língua com forte presença hereditária no sotaque caipira. Por sua vez, o sufixo “bau” passa de desconhecido para assumir certa africanidade, o que, como veremos, tem sua lógica diante da fundamentação ideológica por trás do Jequibau. No entanto, a origem da palavra “berimbau” é portuguesa, o que torna a associação feita pelo ex-deputado forçosa e equivocada. O fato é que a palavra “Jequibau” guarda uma anedota curiosa e espirituosa, que diz menos sobre sua etimologia do que sobre as preocupações que habitavam as mentes de seus criadores.

É verdade que muitas palavras podem ser formadas pela união de diferentes termos. A título de ilustração, pensemos na formação da palavra “cronologia”. Ela é resultante da junção de Cronos e logos, dois radicais de origem grega. Cronos, deus titã que segundo a crença helênica guarda e rege o tempo, engolia os próprios filhos por acreditar no oráculo que havia lhe profetizado o fim pelas mãos de sua prole — um mito que guarda a visão arquetípica da inexorável destruição que o

---

<sup>9</sup> Região que foi o principal alvo da exploração bandeirante e que compreendia os estados de São Paulo e partes do Paraná, Mato Grosso, Goiás e Minas Gerais

tempo causa, devorando tudo pela sua frente e nos lembrando que é ele quem passa por nós, não o contrário. Em contrapartida, os gregos acreditavam na existência do *kairos*, do momento certo e oportuno para certos acontecimentos e intervenções. Crença esta mais otimista por depender em grande medida da ação e reflexão humanas. Logos, em seu início, equivalia-se ao sentido de palavra, mas a partir dos estóicos passou a significar uma espécie de razão entretecida no universo, ocasionando o cosmos como por eles idealizado. Por extensão, começou a significar também discurso e lógica. Portanto, há um sentido definido na expressão “cronologia”: falar racionalmente e ordenadamente sobre acontecimentos pertencentes a determinadas linhas temporais.

Uma construção lógica como essa não pode ser observada em possíveis definições de “Jequibau” (Seria uma cesta de pesca com alça? Ou uma mala que se assemelha a uma cesta? E que parentesco teria isso com o ritmo?). Mas a ausência de explicações convincentes não lhe retiram o valor. Pelo contrário, por uma perspectiva filosófica, talvez lhe adicionem ainda mais importância. A reflexão sobre o termo Jequibau nos faz viajar por diferentes formas de pensamento, dúvidas que vão desde a sua composição enquanto palavra até as histórias por detrás desta. Neste sentido, nos carrega de volta às origens verdadeiras da linguagem que, sob a perspectiva de Frederich Nietzsche, são recobertas de múltiplas possibilidades. Exercitar a etimologia não é procurar por singularizações conceituais ou informações encerradas em si mesmas, mas sim encarar a difícil pluralidade de cada expressão humana.

Neste capítulo, descrevo e reflito sobre a trajetória do Jequibau, apontando seus momentos mais relevantes. A narração foi cronologicamente pensada para facilitar o entendimento do leitor, no entanto, as marcas que o Jequibau deixou na história da música popular brasileira, suas contribuições, suas intervenções, seus *kairos*, reaparecem frequentemente no decorrer do texto. O leitor encontrará também a anedota por trás da transformação do “Jaquibau” (uma idealização, uma virtualidade, um desejo), em “Jequibau” (uma expressão viva, uma realidade, uma presença). Mas antes de adentrarmos nesta rica história, falarei um pouco das vidas pregressas de seus protagonistas: os maestros Cyro Pereira e Mário Albanese.

## 2.1 Cyro Pereira

Nascido no estado do Rio Grande do Sul, na pequena cidade de Rio Grande, Cyro Marin Pereira<sup>10</sup> (1929 - 2011) despertou-se para a música na escola Liceu Salesiano Leão XIII de Artes e

---

<sup>10</sup> Cyro foi registrado como Cyrio, nome que constou em seus documentos ao longo de toda a sua vida.

Ofícios, durante as aulas de coral, sob os cuidados do padre José Allievi, que tocava órgão de palheta ou harmônio. Com a exceção do tio Antero, boêmio violeiro e seresteiro, sua família demonstrava pouco interesse pela música, ficando seus passos iniciais nas mãos de padres, amigos e do autodidatismo.

Por volta dos doze anos de idade, enquanto se apresentava em um show de tango com os "irmãos do bandoneon", Darcy e Pery, conheceu a primeira oportunidade de integrar um grupo de Jazz. Foi a convite do violinista Cardeal, que também era amigo de seu pai, fato que ajudou Cyro a conseguir a permissão para trabalhar como músico, já que aos olhos de sua família, assim como para grande parte da sociedade, “músico, na época, era sinônimo de vagabundo. Bêbado e vagabundo” (Cyro Pereira apud. PERPETUO, 2005).

Com o aval do pai, aos quatorze anos de idade começou a atuar como músico profissional, participando de bandas de baile e conciliando estudos e outras ocupações com seu trabalho como pianista. Em 1946, passou a integrar a Orquestra Nunes e Seus Rapazes, na qual tinha mais liberdade para trabalhar arranjos e para improvisar. Nesta mesma época, conheceu Washington Luís Laviaguerre, acordeonista que, em 1949, mudou-se para São Paulo, onde ficou conhecido como Luís Gaúcho. Meses após sua chegada à capital paulista, o amigo enviou cartas incentivando Cyro Pereira a seguir seus passos. Muito achegado à família, ponderou, fez escolhas e pensou em recuar nelas. Seu pai, até então "contrário à sua partida o impulsionou definitivamente ao empreendimento, de maneira aparentemente bruta mas repleta de carinho e atenção aos desejos do filho: “*Agora você vai, ou lhe dou uma surra!*” (SHIMABUCO, 1998, grifo do original)

Após dolorosas despedidas, Cyro enfrentou longos dias de viagem até o porto de Santos, local onde Luís Gaúcho o aguardava. Em sua primeira noite na terra da garoa, enquanto confraternizava com os músicos locais na famosa esquina formada no encontro das avenidas Ipiranga e São João, soube de uma vaga para pianista na boate do Hotel Excelsior. Aprovado pelo diretor artístico, foi contratado por uma quantia expressiva — mandava dinheiro para a mãe, cobria suas despesas, pagava o aluguel a Luís Gaúcho e ainda guardava um dinheirinho.

Foi no seu primeiro emprego, durante testes realizados para a incorporação de uma nova cantora ao elenco da boate, que conheceu Esterzinha de Souza, por quem se apaixonou. Os dois namoravam às escondidas porque Cyro mantinha um noivado a distância recém-começado com uma mulher de sua terra natal. Os amigos condenavam tanto seu comportamento como o fato de Esterzinha de Souza ser musicista. Entretanto, o mais importante aqui é o local escolhido para os encontros do casal: o cinema.

Como destacado pelo pesquisador Alberto Ikeda (1984), a presença do Jazz no Brasil é antiga, mas foi durante a década de 1920 que o gênero estadunidense firmou-se como moda nacional, especialmente nas áreas urbanas cosmopolitas. Os conjuntos realizavam turnês disseminando novidades como a bateria, a guitarra, o contrabaixo, banjos metálicos e a substituição da flauta pelo saxofone. Mas outro componente, o cinema, funcionou como importante veículo do jazz pelo mundo, atuando como um difusor de grande alcance (o primeiro filme falado, lançado em 1927, foi *O Cantor de Jazz*). As músicas populares brasileira, cubana e norte-americana foram intensamente influenciadas pelo cinema, ensejando, no decorrer dos anos, a consolidação de uma rica rede de relações que possibilitou os mais variados processos de hibridação entre elas<sup>11</sup>.

Era justamente nas sessões de cinema que Cyro Pereira tomava contato com as músicas norte-americanas que no dia seguinte interpretaria na boate em que trabalhava. Muito provavelmente também, os arranjos e orquestrações das trilhas sonoras dos filmes tenham o influenciado significativamente. Como veremos no terceiro capítulo, tal influência é flagrante em suas primeiras gravações de Jequibau lançadas no exterior. Mas voltemos à história do maestro.

Ainda em abril de 1950, Cyro Pereira firmou contrato com a Rádio Record PRB-9 para integrar o conjunto regional da emissora. O piano não era (e ainda não é) comumente encontrado neste tipo de formação instrumental<sup>12</sup> e a emissora logo o aproveitou como músico e arranjador de sua orquestra. Portanto, temos até aqui: tango com os irmãos do bandoneon, jazz, bandas de baile, trilhas sonoras de filmes, conjunto regional e orquestra de rádio. Continuemos.

Dois anos depois, tanto Cyro Pereira como Esterzinha de Souza participavam do elenco da Rádio Record, detentora da hegemonia deste mercado em São Paulo (VICENTE, 2015). Neste período, a cantora gravou seu primeiro disco com duas músicas do maestro Hervê Cordovil, *Jangada* e *Pega a Morena*. A segunda com arranjo assinado pelo seu noivo, Cyro Pereira, que através do contato diário com o *cast* da Rádio aperfeiçoou seus conhecimentos sobre arranjo, regência, composição, orquestração e teoria musical, principalmente com Gabriel Migliori, respeitado maestro da música brasileira.

Devido à constituição geográfica dos arredores da cidade, a tecnologia da época não permitia que as rádios transmissões do Rio de Janeiro chegassem até São Paulo. Assim, muitos

---

<sup>11</sup> Tais processos são notáveis, no Brasil, em orquestrações feitas por maestros ao longo do auge da chamada Era do Rádio (1940 - 1950), na mistura entre Bolero e Samba, no Sambalanço e na Bossa Nova. Em Cuba, no surgimento do Filin na década de 1940 (CONTRERAS, 1989). E nos EUA, na utilização de elementos afro-latinos no Jazz.

<sup>12</sup> Geralmente os conjuntos regionais são formados por um instrumento melódico (flauta ou bandolim, por exemplo); por um cavaquinho, que exerce funções rítmicas, harmônicas e também melódicas; por dois violões, um de 6 e outro de 7 cordas; e por um pandeiro, que atua como base percussiva na marcação rítmica.

conteúdos eram repetidos quase que inteiramente na programação dessas duas cidades. Casos bastante ilustrativos desta prática são os programas produzidos por Cyro Pereira em parceria com Henrique Foréis Domingues (o Almirante), tais como *Tribunal de Melodias*, *A História do Carnaval Brasileiro*, *Viva o Samba* e *A História do Hino Nacional*.

Almirante ficou conhecido por suas pesquisas sobre as tradições brasileiras, aplicando à cultura popular urbana uma perspectiva folclorista e adotando uma postura salvaguardista em face à “ameaçada” música da época. Juntamente com Lúcio Rangel e outros jornalistas, defendeu a ideia do Samba, principalmente o que teve origem no bairro do Estácio, como baluarte da autêntica cultura nacional.

Embuídos de uma certa perspectiva folclorista, só que aplicada à cultura popular urbana (ao contrário do folclorismo acadêmico, mais voltado para a cultura popular camponesa), estes animadores culturais com grande espaço na imprensa e no rádio demarcavam a boa música popular, marcada pela produção musical dos anos 20 e 30, situada entre o advento do samba e o auge da primeira geração dos cantores do rádio. (NAPOLITANO, 2005, p. 58)

O samba tornou-se expoente da cultura brasileira principalmente durante o nacionalismo da chamada Era Vargas, incluindo-se aí o Estado Novo. Nessa época, os ideais governamentais de incentivo à cultura e música popular<sup>13</sup>, a produção de filmes e a venda de uma imagem estereotipada do brasileiro contribuíram significativamente para a consolidação e a comercialização ingênua do arquétipo construído entorno das caricaturas do sambista, do malandro e do exótico. Tal imagem pode ser encontrada no filme *Saludos Amigos*, produzido pela Walt Disney (VILELA; EGASHIRA, 2016). Além destas formas de divulgação, o Samba foi também um dos gêneros mais trabalhados nas rádios por maestros como Radamés Gnattali, Leo Perrachi e Lyrio Panicalli que já o revestiam com uma roupagem moderna, com dissonâncias.<sup>14</sup> Esse material rearranjado influenciou toda uma geração posterior de músicos, com destaque para os envolvidos na Bossa Nova e no Sambalanço.

O contato de Cyro Pereira com Almirante foi fundamental para que o maestro tomasse conhecimento sobre manifestações diversas da música popular urbana, sem as orquestrações que costumeiramente ouvia naquele período.

---

<sup>13</sup> Durante o Estado Novo surgiu o chamado “Samba Exaltação” que, como diz o nome, exaltava, não sem o sarcasmo crítico típico da cultura popular e do Samba, Getúlio Vargas e as mudanças promovidas pelo seu governo. Um caso bastante exemplificativo desta vertente é o Samba “É Negócio Casar”, de Ataulfo Alves e Felisberto Martins.

<sup>14</sup> Além dos maestros citados, conjuntos e músicos como o Trio Surdina, Laurindo Almeida, Jhonny Alf, Garoto, entre outros, colaboraram significativamente para o advento dos acordes dissonantes amplamente empregados no jazz.

Segundo depoimentos de Cyro Gomes, Almirante e seus programas foram responsáveis por grande parte do seu conhecimento sobre música brasileira. Em uma visita que fez a Almirante, no Rio de Janeiro, Cyro ficou impressionado com o arquivo de discos, livros, artigos e diversos materiais relacionados com a história da música popular e folclórica brasileira que o radialista mantinha em seu apartamento. (SHIMABUCO, 1998, p. 19)

Apresentando o programa *O Maestro Veste a Música*, Cyro Pereira ganhou, em 1957, o troféu Roquette Pinto, prêmio destinado aos melhores profissionais do rádio. No programa, analisava composições do repertório nacional e foi através de uma dessas análises que teve seu primeiro contato registrado com uma peça de seu futuro parceiro, Mário Albanese, posteriormente apresentado pelo violonista Aníbal Augusto Sardinha (o Garoto) ao maestro.

**Cyro Pereira** apresentava um programa radiofônico, provavelmente produzido pelo Osvaldo Molles, intitulado o **Maestro Veste a Música**, que lhe permitia explicar com detalhes os naipes instrumentais e os efeitos produzidos. **Insônia**, de minha autoria, com letra de Heitor Carillo, foi dissecada pelo Cyro nesse programa sem imaginar que no futuro seríamos parceiros de música. Dessa proximidade resultou a gravação de **SOL**, composição de minha autoria inserida no **LP Música dos Astros, PPL 12014, da Continental, com Cyro e Orquestra**. Esse LP foi editado pela gravadora com o título de **Românticos Del Caribe**, como contraponto ao sucesso de venda obtido pelos **Românticos de Cuba**. (ALBANESE, 16/02/2014).

O final da década de 1950 foi marcado pela consolidação da televisão. *Casts* inteiros migraram do rádio para este novo veículo midiático. Neste ínterim, Cyro Pereira deixou a Rádio Record e foi transferido para o elenco da emissora televisiva homônima. Os caminhos de Mário Albanese e Cyro Pereira se cruzaram diversas vezes a partir deste momento, em oportunidades que propiciaram a elaboração do Jequibau. Como arranjador e compositor, o segundo apresentava fortes inclinações para a utilização e reelaboração da música brasileira popular. Dentre suas peças, destacam-se *Brasiliana* (inspirada em Radamés Gnattali) e a *Suíte Sertaneja*, além de suas famosas releituras de temas já consagrados, como *Carinhoso*. As modificações sobre a composição de Pixinguinha foram tão intensas que levaram Fábio Medeiros a formular a seguinte questão em sua dissertação “O Carinhoso de Cyro Pereira: Arranjo ou Composição?”. Como resposta, Hermilson Garcia do Nascimento argumenta que “a peça tem sido chamada mais recentemente como *Variações sobre o Carinhoso de Pixinguinha*” (2011, p. 56).

Chama a atenção até aqui a formação plural e versátil de Cyro Pereira, baseada na prática e na aplicação de vivências em arranjos e orquestrações que foram constituindo seu arcabouço musical. Recordando: tango com os irmãos do bandoneon, jazz, bandas de baile, trilhas sonoras de

filmes, conjunto regional, orquestra de rádio, samba e música folclórica. Esses elementos são misturados em sua obra. Uma obra marcada pela interação constante de música popular e música de tradição europeia. Uma obra que se propõe a dar sua contribuição ao vasto repertório nacional, utilizando-o como princípio, como motivação. É justamente essa a sua proposta com Mário Albanese e com o Jequibau.

## 2.2 Mário Albanese

Nascido na cidade de São Paulo, em 31 de outubro de 1931, Mário Albanese é neto de italianos músicos que aportaram no Brasil ainda no século XIX. Conta ele que seu tio Luciano, filho apenas de sua avó, sofreu muito com a informalidade e a falta de dinheiro ao decidir ganhar a vida como músico, fato que acabou traumatizando a família, especialmente sua mãe, que não queria ver seus filhos na mesma situação.

Minha mãe já dizia logo de cara para mim: “você já nasceu músico, agora escolha uma profissão!” [risos]. (...) minha mãe, calcada no fato de que ele [tio Luciano] era um músico incrível, e que não tinha sido feliz no casamento, que não tinha sido feliz em nada - ele morreu muito moço -, ela ficou muito traumatizada. (ALBANESE, 17/09/2104)

Seus avós morreram deixando os filhos ainda muito jovens, sendo a mãe de Mário Albanese, dona Clara, a primogênita com apenas 15 anos de idade. Com medo do que poderia fazer o juizado de menores (a separação não era desejada pelos irmãos), ela tomou uma atitude corajosa que, por ironia do destino, aproximou seus filhos da música.

Então minha mãe tomou uma atitude que eu acho simplesmente maravilhosa. Ela se travestiu (...), ela se vestia em trajes muito, muito sóbrios, com cabelos... Enfim, ela não era uma criança para ser uma professora de piano. Herdou toda a classe de alunos do meu avô e com isso ela conseguiu sobreviver, conseguiu educar os quatro irmãos menores e não deixou de lecionar até o resto de seus dias aqui na Terra. (ALBANESE, 17/09/2014)

Do casamento de sua mãe e pai, nasceram Susie e Mário Albanese. Os dois estudaram música sob o pretexto de ser essa uma formação complementar. Embora tenha criado e educado seus irmãos com a música, sua mãe não desejava vê-lo atuando como músico profissional. Mário Albanese decide então cursar Direito, mas na universidade estuda música, participa de shows e eventos como pianista.

(...) a música permeou tudo o que eu fiz. Então, por exemplo, eu entrei na faculdade de direito do Largo do São Francisco e entrei também na escola de Educação Física, optei por ficar com o direito (...) Na Faculdade, se você me

perguntar o que eu fiz nos cinco anos que eu passei por lá, eu estudei direito. Eu estudei direito e fiz música [risos]. Alimentei a caravana artística (que existia na faculdade), criei o show Arcadas (...). Isso foi alimentando a parte musical, sem que eu me discursasse sendo um estudante de direito (ALBANESE, 17/09/2014)

Em 1949, Mário Albanese formou-se pianista pelo tradicional Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, instituição essa que contou com nomes como Francisco Mignone, Mário de Andrade e Camargo Guarnieri ao longo de sua história. O segundo, reconhecido crítico do ensino público de música da capital paulista, o qual denominou como “cooperativas de professores particulares” (ANDRADE, 2012). De acordo com seu discurso proferido na *Oração de Paraninfo - 1935*, essa elitização do ensino objetivava a formação virtuosística, principalmente de pianistas, com interesses voltados exclusivamente à música europeia, ficando assim a cultura popular esquecida.

São Paulo já era considerada o mais importante centro econômico do país, tendo como parâmetros identitários o progresso baseado no trabalho e a cultura respaldada em sua elite branca e europeizada — um contraponto à imagem esculpida por seus intelectuais sobre o Rio de Janeiro, o Nordeste e seus povos. Inserido neste ambiente e com uma trajetória musical toda trilhada no ensino tradicional ocidental, o pensamento de Mário Albanese sobre a música repercutia parte desses discursos. O violão, por exemplo, foi alvo da desconfiança do pianista, que somente mudou de ideia após conhecer Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto.

Completei em 1949, ainda com dezessete anos, o Curso Superior de piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. O convite partiu do José Raphael Musitano Piráquine, inseparável companheiro de conservatório, que insistiu que naquela noite conheceríamos um violonista de raros predicados. Pondere-se que àquela época o meu interesse exclusivo era para o piano, o mais completo instrumento de cordas percutidas e tessitura de oitenta e oito (88) notas. Assim, a recusa veio pronta. Todavia, o companheirismo e a amizade que nos une até hoje, pesaram na decisão. Fomos para a Rua Pires da Mota, esquina com a Avenida Aclimação, para ouvir um violonista que num instrumento de campo sonoro de três oitavas e uma quinta, 29 sons<sup>15</sup>, mudou completamente o significado, não só do violão como instrumento, como também do meu conceito sobre música. Conheci um gênio! Aníbal Augusto Sardinha, artisticamente conhecido por GAROTO. (ALBANESE, 16/02/2014)

A supervalorização do piano habitava o pensamento de Mário Albanese, algo comum, ainda mais para sua época e meio social. Enquanto este era tido como instrumento elevado — de *status* —, o violão fora marginalizado durante muito tempo, quando ações pontuais de artistas e educadores estrangeiros — Agustín Barrios (paraguaio), Josefina Robledo (espanhola) e Gil Orosco (cubano)

---

<sup>15</sup> Pensando-se em escala diatônica.

— e brasileiros — Levino Albano da Conceição, Americo Jacomino (o Canhoto), entre outros —, contribuíram para que esse cenário começasse a se transformar. Em São Paulo, embora apareça nas atividades musicais da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco ainda no início do século XIX<sup>16</sup>, o violão demorou para alcançar espaço, como aponta Gilson Antunes (2002).

O livro *O Violão Azul: modernismo e música popular*, de Santuza Cambraia Naves (1998), esclarece algumas mudanças ocorridas nas primeiras décadas do século XX. Ao ser adotado por uma elite intelectual, o violão atravessou um processo de modificação que, na música, teve como peça chave a figura de Heitor Villa-Lobos. Uniu-se assim o caráter popular do instrumento a conceitos tradicionais da chamada música de concerto<sup>17</sup> para a formulação de uma arte nacionalista que, segundo Mário de Andrade, exigiu (ou deveria ter exigido) sacrifícios por parte dos compositores da época (SANDRONI, 1988).

Nota-se na fala de Mário Albanese que, apesar das ações de instrumentistas e de intelectuais, a estigma do violão como instrumento popularesco e de poucas possibilidades técnicas perdurou durante anos no imaginário social brasileiro e paulistano. Somente com o aumento expressivo de intérpretes e compositores é que o instrumento teve sua imagem alavancada, principalmente após o período das orquestrações do rádio, ganhando novo impulso com a Bossa Nova. No bojo da mistura do Jazz com a música brasileira surgiram violinistas de inventividade e técnicas ímpares como Aimoré, Laurindo Almeida, João Gilberto, Poli (Ângelo Apolônio) e, posteriormente, Sílvio Santisteban e Macumbinha (Benedito Inácio Garcia) — sendo que os três últimos gravaram Jequibau. Foi Garoto, outro violonista imerso neste ambiente de hibridação musical, quem influenciou significativamente Mário Albanese, deixando uma parceria que seria alvo de polêmicas acerca de seus direitos autorais.

Quanto à parceria, foi somente uma: Amor Indiferença. No dia 22 de agosto de 1950 Garoto esteve na casa dos meus pais, na Rua Tupinambás, 164, no Paraíso, em São Paulo, quando incentivado por ele, coloquei letra na música fazendo a transcrição para piano em Mi bemol. Garoto adorou! A letra não perdoou nem a escala dos tons inteiros, também conhecida como escala hexafônica. (...) Editada no álbum comemorativo dos 100 anos do Choro, em 1977, pela Editora Fermata.

---

<sup>16</sup> Antônio Augusto de Queiroga, repentista e um dos primeiros poetas da Faculdade de Direito do Largo do São Francisco, compôs, por volta de 1834, os "famosos versos de *Vida de Estudante*, porventura a primeira canção acadêmica" (REZENDE, 1954). Segundo Carlos Penteado de Rezende, durante décadas e com o acompanhamento do violão, as estrofes de Antônio Augusto de Queiroga foram executadas nas repúblicas estudantis como uma espécie de hino.

<sup>17</sup> Optei pela utilização da nomenclatura "clássica ocidental" por considerar o termo "erudito" depreciativo em relação ao seu oposto, no caso a música popular, na medida em que sua definição se assenta na ideia do que está fora do rude, do inculto, do grosseiro ("ex" + "rude, rudimentar ou rudito"). Ora, a música popular tem em seus processos de construção, transformação e transmissão, aspectos extremamente elaborados e sofisticados.

No livro de Irati Antônio e Regina Pereira, “Garoto — Sinal dos Tempos”, lançado pela FUNARTE em 1980, essa composição aparece como sendo ainda inédita e com o nome de Jorge do Fusa... Como diria o filósofo: São coisas do futebol!!! (ALBANESE, 16/02/2014)

Além da existência da gravação de Amor Indiferença em Mi bemol, executada por ambos, em 1954, na casa de Mário Albanese, há também uma partitura manuscrita que documenta o encontro dos dois musicistas. Nela, Garoto dedica a valsa Desvairada, composição que ficou famosa por representar um desafio técnico para violonistas, para Mário Albanese e sua mão, dona Clara.

A amizade dos dois, bem como o reconhecimento da influência e impacto de Garoto sobre Mário, podem ser observadas através do desejo de se corrigir um erro histórico — erro esse que retira os direitos de uma parceria consentida e documentada — e de uma composição, uma homenagem de Mário Albanese para o amigo, feita em vida. A música “Meu Amigo Garoto” foi “interpretada pela orquestra do querido e sempre lembrado Osmar Milani em arranjo especial do maestro” (ALBANESE, 16/02/2014), além de ter sido gravada por Sylvio Tancredi (Chantecler - CMG 2028) e pelo próprio Mário Albanese, no disco *Insônia* (Odeon — MOFB 3111).

Portanto, o caminho de Mário Albanese esteve atrelado às conexões do Jazz com ritmos brasileiros. Aliás, essa possibilidade de vínculo e diálogos musicais movimentou toda uma geração de compositores, intérpretes e receptores. Principalmente nos grandes centros urbanos, clubes de Jazz se formavam numerosamente. Eram casas, porões, espaços que serviam como reduto para apreciadores de elepês importados, raros e de alto preço. A primeira cidade a receber tais clubes foi o Rio de Janeiro, seguido por São Paulo, onde Mário Albanese teve papel central.

Em São Paulo a Folha da Tarde de segunda-feira, 08 de agosto de 1949, registra com uma foto a criação do "Sweet and Hot Club" que congrega amantes do jazz e do qual fui Diretor Artístico. Como os discos e as músicas impressas do gênero eram raros, essa agremiação permitia aos seus associados ouvir e discutir os lançamentos feitos nos EUA. Na sequência com Lenita Miranda de Figueiredo criamos Jazz Clube de São Paulo. Em 58 surge a bossa nova e, os que se destacaram, eram jazzistas de carteirinha. (ALBANESE, 17/04/2010)

A atuação de Mário Albanese no cenário musical paulistano foi paulatinamente aumentando. Nos primeiros anos da década de 1950, por intermédio de Garoto, conheceu Cyro Pereira nos corredores da Rádio Record. Passou a frequentar os ambientes midiáticos, marcando presença em programas e entrando em contato com inúmeros artistas. Dentre os quais Adoniran Barbosa, com o qual compôs o samba-canção “Eternidade”, gravado décadas mais tarde por Passoca no disco *Passoca Canta Inéditos de Adoniran* (2010). O Diário de São Paulo de 1955 registrou uma de suas participações em programas, noticiando sua provável ascendência.

Mário Albanese, um jovem que aparece com todas as características que conduzem ao estrelato. É pianista e compositor. No programa Antártica no Mundo dos Sons do próximo sábado (22.01.1955), será executada em primeira audição, Amor à Primeira Vista, composição de Mário Albanese. George Henry está entusiasmado com ele. (Diário de São Paulo, 1955)

Uma vez inserido no meio artístico, Mário Albanese começa a demonstrar versatilidade e interesse pela música interiorana — caipira ou sertaneja<sup>18</sup> — e pelo samba. No primeiro segmento, compôs as canções “Crendices” e “Mudança do Nho Zé” (ambas com letra de Irvando Luiz)<sup>19</sup>, gravadas por Regina Célia (Polydor) e Zé do Rancho e Mariazinha, respectivamente. No segundo, além da já citada Eternidade, gravou “Você”, no disco “Insônia” (1958). A música atravessou o ano subsequente para virar sucesso como marcha-rancho do carnaval de 1960, no Rio de Janeiro. Além disso, ganhou interpretações de Marina Barbosa (com arranjo de Raphael Puglielli), Agnaldo Rayol (com Altamiro Carrilho), Trio Irakitan, João Dias, entre outros. Contudo, o Jazz sempre acompanhou seu interesse pela música brasileira, de modo que tanto seus sambas como as músicas de inspiração sertaneja possuem acordes e dissonâncias, especialmente neste último caso, incomuns.

Somos uma geração que vivenciou as agruras da 2ª Guerra Mundial e, com a vitória dos aliados o jazz se infiltrou definitivamente. Novas concepções harmônicas e rítmicas, contraponto cheio de asperezas e dissonâncias misturando-se e envolvendo o sentimento nacional. Essa música dominou a imaginação de todos e criou uma arte nativa de variadas [variados] matizes. O jazz é talvez a maior contribuição dos EUA para a herança cultural do mundo ocidental. Quando o Johnny Alf veio para São Paulo [em] 1956 esteve em minha casa porque a música que nos unia era o jazz. O autor de Rapaz de Bem, reverenciado amigo, morreu no dia 03.03.2010 aos 80 anos. (ALBANESE, 17/04/2010)

Em “Mudança de Nho Zé”<sup>20</sup>, a canção conta o desalento sentido pelo roceiro que deixa sua terra rumo à cidade grande. A música é de inspiração caipira, no entanto, lança mão de elementos pouco empregados na época, como dissonâncias, antes presentes somente na harmonia ou na melodia de músicas instrumentais, nas linhas executadas pelo canto. O mesmo pode ser observado em “Crendices”<sup>21</sup>. Nesta última, a décima primeira aumentada (mi natural sobre o acorde de si bemol maior com sétima (Bb7)) na voz atesta tal fato. Na primeira, seguindo o mesmo raciocínio, há a ocorrência da sexta maior.

---

<sup>18</sup> O músico, pesquisador e especialista no assunto, Ivan Vilela (2014), não enxerga distinção entre os termos Caipira e Sertanejo. Para ele, o segundo estaria associado ao período de gravação desta vertente musical.

<sup>19</sup> Irvando Luiz (Irvando Particelli) trabalhou para emissoras de Rádio e TV. Além disso, criou afamados personagens humorísticos de sua época. Na música, firmou parcerias com o também humorista Chico Anísio.

<sup>20</sup> Música não encontrada na internet.

<sup>21</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=fnS6jXjn3oQ>> Acessado em 26/11/2019.



Figura 1 - Mudança do Nho Zé

A utilização de dissonâncias na voz, contudo, consolidou-se anos mais tarde. Não à toa, nas gravações desta composição, elas foram substituídas por notas pertencentes às tríades dos acordes, tornando a melodia mais confortável inclusive para a interpretação feita pelas duplas sertanejas. O que chama a atenção é a interessante relação entre a música brasileira e as dissonâncias aplicadas na melodia, certamente uma influência jazzística sentida por parcela significativa dos compositores e intérpretes da época. De modo singular, Mário Albanese evidencia a sua polivalência, atuando em diferentes vertentes da música popular e demonstrando, por caminhos diferentes dos de Cyro Pereira, a pluralidade de sua formação. A marcha-rancho “Você”, contudo, foi a peça que marcou a sua carreira e, em 1960, acabou inserida no disco “As Maiorais do Ano”, da Continental.

“As maiorais do ano” que motivaram o presente “micro”, foram efetivamente as maiores do ano de 1959, de Norte a Sul do Brasil, consagradas pelo público, pelos “disc-jóqueis”, pelo rádio e pela televisão. (...) Assim, desfilam neste LP, de 12 polegadas, selo preto, alta fidelidade, os seguintes artistas da Continental: (...) 5. “Você”, marcha-rancho de Mário Albanese e Heitor Carrilo (com Maria Barbosa). (Correio da Manhã, 7 de janeiro de 1960)

Como veremos mais adiante, o sucesso de uma composição deste gênero (marcha-rancho), teria inibido a atuação de Mário Albanese como músico da Bossa Nova, excluindo-o da cena musical à qual ele pertencia. O Jequibau, neste enredo, surgiu uma resposta a essa exclusão, assumindo uma posição de contraste com a música carioca. Em poucas palavras, é ele pertencente a um contexto de experimentações rítmicas, harmônicas, melódicas, composicionais e interpretativas, responsável pela concepção da Bossa Nova, que sintetizou durante determinado período, boa parte das aspirações de profissionais que lidavam e atuavam com as possibilidades de mistura entre Jazz e música brasileira. Menos conhecido, mas também de extrema importância, foi o surgimento, nesta mesma década, do Sambalço, que abarcou instrumentistas do porte de Walter Wanderley, João Donato, Ed Lincon, Miltoninho, Isaura Garcia, entre outros. Sobre esta cena específica passo a tratar nas próximas linhas. Dela, o Jequibau bebeu, consolidando-se como um de seus desdobramentos. Nela, atuaram Mário Albanese e Cyro Pereira. Vejamos então como se desenvolveu o diálogo entre estas expressões musicais e entre os indivíduos nelas envolvidos.

### **2.3 Bossa Nova e Jequibau**

O período compreendido entre as décadas de 1940 e 1970 foi marcado por movimentos de intensa urbanização em determinadas capitais brasileiras. A cidade de São Paulo já vinha se consolidando como potência econômica desde a alta da produção do café, é verdade. No entanto, em meados do século XX sua reestruturação urbanística, passando por mudanças significativas no mercado imobiliário, tomaram corpo através de projetos encabeçados por uma sequência de prefeitos que eram também engenheiros civis. A verticalização — especialmente do centro —, os novos contornos geográficos que a cidade adquiriu, a crescente instalação das classes menos favorecidas em bairros periféricos e de difícil acesso, a migração cada vez mais acentuada de habitantes de outras regiões do país, tornaram ainda mais evidente, entre outras características, a discriminação, o racismo, a intolerância e outros sentimentos segregacionistas. O distanciamento entre as diferentes classes sociais fez emergir contradições das mais diversas.

Em suma, dos anos 40 ao final dos anos 70, tanto o Brasil como a região metropolitana de São Paulo mudaram de forma dramática mas paradoxal: urbanização significativa, industrialização, sofisticação e expansão do mercado de consumo e complexificação da estrutura social foram acompanhados por autoritarismo, supressão da participação política da maioria da população, uma distribuição extremamente desigual da renda e uma constante tentativa de manter a hierarquia social e a dominação pessoal. Em outras palavras, o Brasil tornou-se um país moderno com base numa combinação paradoxal de rápido desenvolvimento capitalista, desigualdade crescente e falta de liberdade política e de respeito aos direitos dos cidadãos.

São Paulo é a região que melhor representa a modernidade brasileira com todos os seus paradoxos. (CALDEIRA, 2000, p.48)

Diante do crescimento desigual, permeado por disparidades em relação aos direitos civis e políticos das diferentes classes sociais e orientado por interesses provenientes das camadas mais privilegiadas, as culturas populares, enxergadas muitas vezes como práticas subversivas, acabaram silenciadas. Um dos resultados dessa trama foi a ausência de gêneros musicais populares tipicamente identificados e prontamente associados com a cidade de São Paulo. Outro foi a apropriação de determinados saberes populares pela elite intelectual europeizada. Falaremos mais sobre isso nos capítulos posteriores.

Paralelamente aos novos desenhos urbanísticos e à distribuição desigual de renda, os avanços tecnológicos e mercadológicos permitiram significativas mudanças nas incipientes indústrias fonográfica e radiofônica brasileiras. Na década de 1950, por exemplo, surge a figura do assistente de produção, que ocuparia, anos mais tarde, o cargo de produtor artístico. Também nessa época, criou-se a Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD), em 1958 (VICENTE, 2014). A preocupação com o bem simbólico enquanto mercadoria, a profissionalização destes setores e o concomitante desenvolvimento da indústria televisiva ensejaram um novo ambiente, modificando as formas de atuação do músico nestes espaços e as relações entre produção e recepção. A partir de então, o público ao qual destinava-se o produto artístico passou a ser significativamente composto pelas classes mais escolarizadas, abastadas e conservadoras da sociedade, consolidando uma audiência que “sem se transformar em massa define sociologicamente o potencial de expansão de atividades como o teatro, o cinema, a música, e até mesmo a televisão” (ORTIZ, 1988, p. 102). Consequentemente, a utilização do dinheiro para a fabricação de sucessos também experimentou modificações substanciais, passando por mecanismos que muitas vezes fogem ao conhecimento da audiência.

No rádio surgiu a figura do Disc Jockey, um locutor que se dedicava à transmissão de discos com comentários. Depois da II Guerra Mundial o Disc Jockey tornou-se um fator decisivo no mundo dos negócios musicais ao propagar, estimular e sustentar o interesse do público ouvinte por determinado disco. Assim nasceu o jabaculé ou payola, suborno que o Disc Jockey recebe para fabricar um sucesso martelando a audiência. Parada de Sucessos, cópia do Hit Parade americano, multiplicou-se no rádio e também na televisão, tornando-se um valioso barômetro para indicar as preferências musicais. (ALBANESE, 07/04/2010)

Além dessas novas formas de relação, a audiência formada especialmente pela classe média trouxe com ela traços de um conservadorismo marcado pela idolatria da arte de tradição europeia. A título de exemplo, temos o caso da Rádio Eldorado de São Paulo, que deu início à sua atuação em 1958, com "uma programação musical voltada quase que exclusivamente para a música clássica e, portanto, dedicada ao público não-massivo" (VICENTE, 2015, p. 62). É oportuno lembrar das dificuldades enfrentadas pela música sertaneja<sup>22</sup> e pelo samba<sup>23</sup> para seus respectivos registros e divulgações. Além disso, pode-se mencionar o preconceito sofrido por negros, caipiras e nordestinos, estes últimos representando "um perigo, não apenas o perigo do crime, mas também da decadência social" (CALDEIRA, 2000, p. 37).

Este cenário social e econômico, somado ao ideal de abertura política vivido nos anos finais da década de 1950 e ao clima de prosperidade e esperança vivenciados pela sociedade brasileira durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956 - 1961), fomentaram o aparecimento de práticas artísticas oriundas das classes médias e a divulgação destas nas indústrias midiática e fonográfica. Uma das mais conhecidas delas, sem dúvida, é a Bossa Nova, expressão musical carioca originada nos apartamentos do Rio de Janeiro, a partir de músicos estudiosos — muitos deles habituados com técnicas de composição, arranjo e escrita musical<sup>24</sup> —, vinculada aos setores mais privilegiados da sociedade e com influências que vão do Samba, passando por Debussy e pelo Jazz.

A Bossa Nova surgiu da classe média em um contexto cada vez mais marcado pela segregação social, simbolizada nas configurações urbanas pela perceptível dicotomia entre os arranha-céus e a periferia<sup>25</sup>. Há relatos e fotografias que registram os encontros dos músicos bossa-novistas em apartamentos como o de Nara Leão, onde ouviam discos de difícil acessibilidade para o público em geral. Outra estratégia para o contato com esses raros materiais sonoros foi a fundação de clubes integrados por músicos e apreciadores.

---

<sup>22</sup> A música caipira foi gravada somente após a iniciativa do músico e contador de causos Cornélio Pires e, mesmo nas décadas que se seguiram, a sua divulgação foi bastante dependente de gravadoras menores que trabalhavam com "o lado de lá da Marginal Pinheiros, com o interior" (VICENTE, 2010, p.80).

<sup>23</sup> A recorrência de reclamações de sambistas acerca das dificuldades a eles impostas para a divulgação de trabalhos e para a inserção do negro em rádios denuncia o pouco espaço dado ao samba em São Paulo. Para mais sobre o assunto ver (CONTI, 2015) e (MORAES, 2000).

<sup>24</sup> O próprio Tom Jobim, ao relatar a importância que tiveram Lírío Panicalli, Léo Peracchi e Radamés Gnattali em sua formação, diz: "maestros e pessoas muito importantes para mim. Me ajudaram muito. Daqui a pouco, eu estava fazendo arranjo para o Dick Farney, para o Lúcio Alves, para aqueles cantores da gravadora, que aliás, tinha um elenco de primeiríssima ordem." (JOBIM apud. BOLLLOS, 2007, p. 135).

<sup>25</sup> Essa dicotomia pode ser observada, hoje, a partir de outras referências urbano-espaciais. No caso, pelo afastamento de duas realidades distintas (a dos pobres e a dos abastados) que se ergue concomitantemente aos muros dos condomínios fechados.

(...) em fevereiro de 1949, ignorando o escarcéu de cuícas e reco-recos que vinha do bárbaro mundo exterior, declararam abertos os trabalhos do Sinatra-Farney Fan Club (...) com a zoeira promovida no rádio pelo programa de Luís Serrano na Globo e, agora, pelo *Hit parede* de Paulo Santos, na Guanabara, estimulando a criação de mais clubes. (...) Organizou-se rapidamente o Glenn Miller Fan Club, que os jazzistas desprezavam. Uma outra turma da Tijuca, na rua Pereira Nunes, não perdeu tempo e reagiu com o Stan Kenton Progressive Club. (CASTRO, 2001, p. 37 e 47 [grifo do original])

Dois aspectos chamam bastante atenção no trecho supracitado do livro *Chega de Saudade*, de Ruy Castro (2001). O primeiro é a presença do já referido afastamento entre as diferentes classes sociais, em que se é possível ignorar “o escarcéu de cuícas e reco-recos” e estabelecer divisões bem delimitadas entre o civilizado e o “que vinha do *bárbaro* mundo exterior” [grifo meu]. Apesar de romanceada, a ideia de Ruy Castro sobre a existência de dois “mundos” distintos que não interagem entre si se aproxima de uma realidade que tem nela expressa a consolidação de uma pirâmide hierárquica social na qual não há interação ou comunicação entre as diversas camadas que a compõe. Todavia, a cultura infiltra-se em múltiplos contextos, adotando para isso diferentes estratégias e agindo como um elo invisível entre as partes desta grande estrutura social. É ela uma das principais responsáveis pela reformulação de padrões, pela inquietação diante do *status quo*, pelo engajamento de determinados agrupamentos sociais. Portanto, a concepção de expressões surgidas de determinadas classes inseridas nos novos paradigmas de configurações sociais e urbanísticas é aceitável, mas a ausência do diálogo inter-cultural ou a ocorrência de manifestações artísticas ilhadas, fechadas em si mesmas, não o são. Como veremos mais adiante, a própria Bossa Nova atesta essa assertiva.

O segundo aspecto, que antes de mais nada representa um grande senso comum, é o Jazz como importante influência musical da época, inspirando a criação de clubes e atraindo quantidade expressiva de seguidores, também devido à divulgação promovida pelas emissoras de rádio. Como já mencionado, fenômeno semelhante pôde ser observado também em São Paulo, inclusive, com a importante participação de Mário Albanese. A ocorrência de similaridades nas duas das mais importantes cidades do Brasil, aponta para um movimento de aceitação e assimilação do Jazz. De fato, a música estadunidense, principalmente através do cinema, difundia-se cada vez mais intensamente por todo o mundo, sendo também um dos componentes que constituíram a Bossa Nova.

A hibridação de musicalidades<sup>26</sup> brasileiras e norte-americanas na vertente bossanovista é irrefutável. Porém, foi ela tratada durante anos e por diversos pesquisadores como uma ruptura ocorrida na história da música no Brasil. Assim, os prédios que aparentemente erguiam-se rompendo as relações com o ambiente da rua, contrastando os diferentes níveis de segurança entre os lados de dentro e de fora dos apartamentos, refletiriam também na divisão promovida pela Bossa Nova dentro do contexto musical nacional, simbolizada pela incorporação inédita do Jazz. Tal ruptura foi reforçada tanto por seus admiradores como por seus críticos mais ferrenhos. Os primeiros exaltando e os últimos depreciando suas inovações. José Ramos Tinhorão, um dos representantes dessa segunda tendência, argumenta que

Esse divórcio, iniciado com a fase do samba tipo *be-bop* e abolerado, fabricado pelos compositores profissionais da década de 1940, iria atingir seu auge em 1958, quando um grupo desses moços da zona sul, quase todos entre dezessete e vinte e dois anos, resolveu romper definitivamente com a herança do samba popular, para modificar o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo. (TINHORÃO, 2005, pág. 310)

Outros pesquisadores enxergaram na Bossa Nova uma quebra no processo, que vinha se desenvolvendo décadas antes, de “folclorização” do samba. Por esse viés, a Bossa Nova representaria o movimento em direção à “modernidade” e as novas concepções musicais por ela trazidas seriam repentinas e abruptas alterações, o que de forma simplista ignoraria uma série de problemas que envolvem estes temas.

O projeto de “folclorização” da música popular sofreu um grande abalo com a eclosão da Bossa Nova, para a qual o resgate do samba não passava pelo fato folclórico mas pela ruptura estética em direção ao que se julgava “modernidade”: sutileza interpretativa, novas harmonias, funcionalidade e adensamento dos elementos estruturais da canção (harmonia-ritmo-melodia) que deixavam de ser vistos como um mero apoio ao canto (voz) (NAPOLITANO, 2005, pág. 62)

Ora, o samba atravessou um período de apropriação em finais de 1920 e começo de 30 que — como argumentam Carlos Sandroni (2001), em *Feitiço Decente*, e Hermano Vianna (1995), em *O Mistério do samba* — afinou-se com o ideal de certa elite intelectual da época. Ou seja, vislumbrou-se a possibilidade de união entre dois aspectos: o folclórico e o popular urbano. Depois da valorização e enaltecimento desses dois aspectos, o Samba alcançou posição de grande representatividade na música brasileira, mas a partir de então também sofreu modificações muitas vezes contestadas.

---

<sup>26</sup> Como o faz Acácio Tadeu Piedade (2005), considero “musicalidade” como um conjunto de memórias musicais coletivas que associam-se a determinados contextos históricos, sociais e geográficos.

A Bossa Nova não é mais “ruptura” do que “continuidade” de determinadas características predecessoras. O que se nota dentro de expressões culturais e artísticas são movimentos simultâneos que contrapõem “inovações” e “retomadas”. Isso não é diferente com a Bossa Nova, com o Samba, com a Tropicália ou com o Jequibau. Cabe a nós enquanto pesquisadores descortinar tais movimentos demonstrando a importância intrínseca a cada um deles. O Jazz já influenciava a música brasileira décadas antes de 1950, tendo no cinema uma importante porta de entrada. Seus elementos mais notórios, como a utilização das tensões e dissonâncias, podiam ser encontrados em arranjos orquestrais, em composições e interpretações de instrumentistas e em expressões como o Sambalão.

Na década de 1940, com o fenômeno da internacionalização da cultura norte-americana, a música popular brasileira passou a incorporar muitos elementos estruturais do *be-bop* (...) e, em sequência, do *cooljazz* (...). Este último elemento, especialmente, parece ter lançado influências diretas sobre a música bossanovista (...). Elementos derivados do canto lírico começariam a ser evitados, o mesmo se fazendo aos lugares-comuns musicais e aos efeitos fáceis, afetações e melosidades, (...). (GAVA, 2002, p. 31)

Portanto, o que diferencia a Bossa Nova de outras manifestações musicais da época não é a assimilação do Jazz *per se* ou o rompimento com o dito processo de “folclorização” do samba — segundo o jornalista e músico Almirante (Henrique Foréis Domingues), tal processo já estava ameaçado por iniciativas anteriores<sup>27</sup> —, mas sim como tal assimilação se desenvolveu. Nos processos de sua constituição, foram inseridos e modificados elementos de maneiras particulares, o que acabou por consolidar todo um movimento dentro da música brasileira que diferenciava-se dos padrões propostos pela vertente do samba-canção. Como apontado por José Estevam Gava (2002), foram modificadas as formas de se cantar. As orquestrações, também por influência do *cooljazz*, foram reduzidas e enxugadas. Por outro lado, a Bossa Nova deu continuidade a um processo, iniciado anos antes, de atenuação dos traços sonoros étnico-africanos e apresentou o violão novamente como protagonista do cenário musical brasileiro. De acordo com Ivan Vilela, foram feitas

Modificações na ordem dos procedimentos e escolhas, por um lado, como o enxugamento da cor orquestral, a volta do violão ao centro da cena, o uso das tensões harmônicas na voz, e, por outro lado, um “amansamento” dos traços étnicos do samba, que já vinha ocorrendo desde os anos 1950 (a cozinha percussiva), a uma sonoridade mais palatável à classe média. As chamadas dissonâncias já existiam na música brasileira nos violões de Garoto e Laurindo de Almeida, nos arranjos de Radamés Gnattali, Leo Peracchi e Lirio Panicalli. O resgate do canto de voz branca (lembrar de Noel Rosa e Mário Reis), sem

---

<sup>27</sup> Assim como Almirante, Lúcio Rangel também detectou alterações no samba que deixaram para trás uma “Época de Ouro”, como denominou em artigos publicados em 1956 na revista Long Playing, de São Paulo.

vibratos, aliado a um violão com orquestração enxuta, marcou uma ruptura bem como o início de uma nova era musical (VILELA, 2010, p. 17 - 18)

O que de fato houve, portanto, foi a ocorrência mútua de uma ruptura, um “início de uma nova era musical”, e de processos demarcados por continuidades (atenuação dos traços étnicos) e retomadas (o violão reavendo sua posição central através dos trabalhos de instrumentistas como João Gilberto, Roberto Menescal e Carlos Lyra). Casos semelhantes podem ser observados em manifestações artísticas ocorridas em outros países. Em Cuba e apenas alguns anos antes, o *filin*<sup>28</sup>, gênero enxergado por parte da crítica como “vítima da penetração *yanqui*, de música alienada, de estrangeirista”, representou uma retomada “de uma bela tradição trovadoresca”, assim como uma outra forma de se fazer música, uma alternativa ao bolero cubano “que se embriagava de amores incompreendidos e desmaiados sobre os teclados do piano”. Os autores do *filin* “deram rédea solta ao violão, que é outro exemplo da continuidade histórica da fecunda trova” (CONTRERAS, 1989, p. 4 e 5 [tradução minha]).

Essas ocorrências não foram ingênuas<sup>29</sup>. Antes de mais nada, elas sinalizaram assimilações inteligentes, mesmo que inconscientes e despreocupadas. Contudo, não há uma linearidade nas práticas contemporâneas à Bossa Nova e outras expressões desenvolveram-se através de mecanismos diversos de incorporação das informações estrangeiras. Os instrumentos de teclas, como pianos e órgãos, por exemplo, foram marcas significativas do Sambalanço, com o qual o Jequibau guarda semelhanças.

Grande parte da bibliografia e das pesquisas sobre a música brasileira popular da década de 1950 destina-se ao estudo da Bossa Nova, ignorando quase que completamente outros desdobramentos artístico-musicais emergidos neste mesmo período e contexto. O Sambalanço, que conta com quantidade expressiva de gravações que vão desde o início da década de 1950 até os tempos atuais, ganhou mais notoriedade após a publicação recente do livro *Sambalanço, a bossa que dança — um mosaico* (2016), do jornalista Tárík de Souza. Segundo o autor, as características mais marcantes do Sambalanço são: a utilização “do piano, órgão e precursores teclados elétricos (Solovox)”, somadas à “uma conjugação com a dança” com raízes “no samba espetáculo da era da

---

<sup>28</sup> O termo *filin* é uma corruptela da palavra inglesa “feeling”, que significa sentimento.

<sup>29</sup> As similaridades entre contextos diferentes nos faz refletir sobre as estratégias que sociedades e indivíduos adotam diante de situações diversas. Uma aproximação interessante pode ser feita através da concepção junguiana de inconsciente coletivo. As inovações representariam as necessidades humanas direcionadas às modificações e supostas evoluções, enquanto as formas de conservação seriam as forças arquetípicas que nos movem para o passado em busca de raízes.

exaltação patriótica do Estado Novo” (SOUZA, p. 14 e 20). A orquestração que remete às gravações de Ary Barroso são comuns em discos como 'Waldir Calmon e sua Orquestra', de 1956. Os instrumentos de teclas, com timbres inovadores para a época, podem ser ouvidos em discos de instrumentistas como Djalma Ferreira, Ed Lincoln, entre outros.

Entretanto, a divisão entre Bossa Nova e Sambalço provavelmente não extravasou o campo teórico. Na prática, na vivência diária e dentro de cenas específicas, os músicos atuavam inseridos em grandes redes cujas interseções alimentavam diálogos pouco preocupados com classificações. Assim, não é incomum encontrar participações dos mesmos instrumentistas tanto nos discos de Sambalço, como nos de Bossa Nova. Walter Wanderley, por exemplo, participou do disco de João Gilberto, de 1961, tocando órgão em quatro faixas. A troca era constante e os músicos, como trabalhadores, atuavam e encontravam-se durante gravações de discos, bem como em apresentações realizadas em bares, teatros, universidades e assim por diante. A revista paulistana Long Playing, que circulou entre meados da década de 1950 e início de 1970, traz importantes ilustrações dos ambientes vividos nos estúdios das principais gravadoras da época. Abaixo, a fotografia registra a gravação do disco “Quando os Maestros se encontram com Angela Maria”, que contou com arranjos dos maestros Gabriel Migliori, Gustavo de Carvalho, Léo Peracchi, Lindolpho Gaya, Lyrio Panicalli, Renato de Oliveira, Severino Araújo e Sylvio Mazzucca.



Angela Maria gravando o seu mais recente LP  
RÇO-ABRIL 1957

Figura 2 - Gravação do disco de Ângela Maria, nos estúdios da Copacabana

Os estúdios constituíam-se em importantes espaços de encontro, aproximando produtores, diretores artísticos, técnicos, agentes e diferentes tipos de músicos (de compositores, arranjadores e famosos intérpretes, a instrumentistas). Dentro deles, durante ensaios e gravações, artistas estavam em constante contato. Essas trocas e a atuação de determinados instrumentistas na música popular brasileira ficaram um pouco obscurecidas pela ausência de créditos ou da ficha técnica nos encartes dos discos. Uma outra imagem bastante representativa deste descaso com o reconhecimento do músico acompanhante encontra-se abaixo. Nela, a cantora Alaíde Costa aparece ensaiando para a gravação de seu LP intitulado "Gosto de Você", lançado em 1959. Ao lado da cantora figuram dois instrumentistas, um trombonista e um trompetista, que aparecem de forma quase que anônima através dos nomes "Nelsinho" e "Maurílio". Não há sobrenome ou qualquer pista sobre quem são ou foram esses músicos. Só não são mais anônimos na foto do que na contracapa do disco lançado pela RCA, na qual nem mesmo aparecem.



NELSINHO, ALAIDE COSTA e MAURILIO, quando ensaiavam seu novo LP para a RCA.

Figura 3 - Foto retirada da revista Long Playing, de 1959.

O anonimato dificulta o trabalho do pesquisador, mas a análise cuidadosa deste período, possibilita a constatação da existência de uma massa de mão-de-obra formada por instrumentistas, massa essa que será a principal impulsionadora do Jequibau. Como veremos mais adiante, é desta

cena que sairão os principais nomes que o gravaram, guardando assim relação direta com a Bossa Nova, com o Sambalço e com o Sambajazz.

Vale ressaltar que os músicos circulavam de variadas formas, movimentando a cena musical da época e participando de diferentes formações instrumentais, contextos e lugares. Enquanto trabalhadores, contavam com uma versatilidade capaz de torná-los requisitados por ícones pertencentes a distintos gêneros e estilos. Esta flexibilidade representava uma fundamental estratégia na luta pelo sustento diante de um mercado extremamente irregular e inconstante. Nesta rede de relações formada dentro das cenas, músicos, produtores, proprietários de bares, entre outros, podem atuar como pontos de convergência ou, como denominado por Jeff Packman (2009), "nexos". Esses líderes, mais associados a cenas específicas, atraem para si instrumentistas com diferentes vivências profissionais. Ficam assim mais embaçadas as fronteiras entre as expressões musicais, ao passo que tornam-se elas mais propensas às misturas e às transformações através da interrelação promovida pelos itinerantes, muitas vezes anônimos, instrumentistas trabalhadores.

As conjunturas nas quais determinada música é executada, todavia, possivelmente provoca mudanças interpretativas relevantes, fazendo com que certos traços se consolidem em determinadas vertentes. Há, por exemplo, uma característica que parece-me muito presente no Sambalço: a contínua experimentação como traço orientador. Enquanto a Bossa Nova fixou-se como gênero com padrões mais delineados, apoiando-se para isso em um "tripé" constituído fundamentalmente por três figuras centrais — Tom Jobim (o compositor), Vinícius de Moraes (o poeta e letrista) e João Gilberto (o intérprete) —, o Sambalço seguiu um caminho mais ramificado, contemplando diversos tipos de instrumentistas e abrindo-se a novos processos de hibridação. Elza Soares, em seu disco 'A Bossa negra', de 1960, mistura elementos percussivos com rítmicas características étnicas, como o pandeiro, com uma orquestração que conta com a presença marcante dos instrumentos de sopro. Walter Wanderley, além do órgão, demonstrou interesse em variações rítmicas e foi um dos primeiros a gravar o Jequibau. João Donato relata a importância da música cubana para o Sambalço. Segundo o pianista, essa mistura do samba com uma "levada de contrabaixo estilo afro-cubano" que toca no "terceiro e quarto tempo das músicas" pode ter atraído intérpretes para essa vertente mais propícia à dança (DONATO apud. SOUZA, 2016, p. 160).

A maior padronização da Bossa Nova pode, inclusive, ter funcionado para o público, a crítica e até mesmo para os pesquisadores, como um facilitador de identificação, possibilitando uma divulgação mais ampla e ensejando um posicionamento referencial desta. Pensemos sobre a música

instrumental popular brasileira. Ana Maria Bahiana (1980), em capítulo publicado no *Almanaque Anos 70*, argumenta que a música instrumental brasileira teve seu início com a Bossa Nova, sendo esta portanto uma referência. Isso porque a música bossanovista representaria a adesão daquilo que ficou conhecido no meio jazzístico como *standards*, ou seja, um conjunto de temas incorporados à lista de repertórios básicos e que por serem amplamente conhecidos acabam facilitando as práticas do improviso e a execução coletiva. Evidentemente, o recorte feito pela autora exclui uma série de expressões anteriores, como o Choro, por não terem essas figurado em *Songbooks* de Jazz ou mesmo no *Real Book*. Além disso, a autora ignora todo um contexto plural, simplificando-o e reduzindo-o à uma única expressão e deixando de lado vertentes com fortes características da música instrumental, como o Sambalanço. Mas o que é ainda pior, o pensamento da autora evidencia um posicionamento marcado por um flagrante colonialismo cultural em que uma classificação utiliza-se de parâmetros forâneos para a construção de conceitos locais. Prefiro analisar a Bossa Nova, juntamente com o Sambalanço e outras expressões da época, como componentes da história da música instrumental popular brasileira.

Portanto, a cena demarcada pela mistura entre música popular brasileira e jazz ensejou o surgimento de uma rede de relações na qual transitavam livremente os músicos, muitos dos quais sequer enxergavam-se como representantes ou atuantes em somente um único gênero. Provavelmente, para muitos músicos tratava-se de um momento de franca hibridação entre música popular brasileira e Jazz, algo menos fechado e redutivo do que categorizações, algo extremamente livre. Mais além, para a maioria dos músicos, nem mesmo uma única localidade poderia abranger esta “onda” vivenciada no Brasil. Nas palavras de Zé Nazário:

O Rio de Janeiro, sim, tinha os caras que ficaram famoso[s], os que foram para os Estados Unidos, né? Só que naquela época, tinha muito músico de São Paulo indo gravar as Bossa Novas tanto no Rio, como os músicos do Rio vinham gravar Bossa em São Paulo, junto com músicos de São Paulo. E não só de São Paulo e do Rio, do Recife também. Tinha muito pernambucano, [...] instrumentistas de sopro, por exemplo (que a escola de sopro era lá do Recife, entendeu?). É que na época não se estudava isso aí. Era uma coisa meio que: “o cara achava que era e pronto”. Entendeu? Mas não, a Bossa Nova, se você estudar mesmo, gravação por gravação, ver a ficha técnica, que também não era colocada nos discos, atrás né, mas a gente conhece, a gente sabe quem gravou esse, quem gravou aquele. Mesmo quando não tinha ficha técnica, muitos a gente sabe quem foi, porque a gente tava lá no meio dos músicos. Eu gravei muito em São Paulo também. Nas gravadoras da época, a gente conhecia todo mundo que fez. Então você tem, você tem uma mistura que ficou meio que sendo “ah não, porque Bossa Nova é Rio de Janeiro”. Mas não é! É porque o Tom Jobim, alguns caras famosos... Por exemplo, o João Gilberto não é carioca! O João Gilberto é baiano, pô! E o João Gilberto inventou a Bossa Nova e ele é baiano. Não tem essa de ser carioca. Sim, o Rio de Janeiro era a capital do Brasil, então tudo acontecia envolta do Rio de Janeiro. Era lá que os trabalhos melhores apareciam pros caras, né? Essa chance

de viajar pro exterior, os projetos de levar os grupos brasileiros para aquelas famosas excursões pra Europa, com aval do governo brasileiro, com patrocínio do governo brasileiro... era tudo a partir do Rio porque o Rio era a capital do país. Só por isso! Não é que o Rio inventou e ficou.... não! [...] Já tinha músico mineiro também tocando Bossa Nova nessa mesma época, junto com os outros caras, entendeu? Tinha caras que vinham de Porto Alegre, por exemplo, que eram ótimos músicos. Não dá pra fazer esse tipo de... hoje em dia... talvez na época por falta de uma melhor análise e um conhecimento maior das coisas, muita coisa era dita assim... é... de uma forma que não era estudada, não era pesquisada. E acabava ficando meio que uma verdade por falta de conhecimento, vamos dizer assim, né! (NAZARIO, 08/02/2019)

O fato é que o Sambalanço acabou quase que completamente esquecido e com ele muitos de seus intérpretes e compositores. A Bossa Nova, cantada e com padrões musicais muito mais aparentes, ganhou ampla notoriedade através de diversas gravações, atraindo para ela diversos músicos da época que a orbitavam com projetos diferenciados. O centro cultural brasileiro era ainda, principalmente, o Rio de Janeiro. Mas São Paulo, cada vez mais representativa também neste setor demonstrava uma interação cada vez maior com o cenário musical carioca da época, o que trouxe bons frutos e também muitas polêmicas. Muitos artistas paulistas migravam para o Rio de Janeiro em busca de mais sucesso e de melhores retornos financeiros. Esse movimento pode ser observado entre sambistas, radialistas e também entre os músicos associados à Bossa Nova. Em 1960, Mário Albanese, que já vivenciava o ambiente de mistura entre a música brasileira e o Jazz, viu sua marcha-rancho intitulada “Você” atingir grande sucesso no carnaval carioca. Passados dois anos, alguns músicos bossanovistas fizeram um famoso concerto no Carnegie Hall, nos EUA.

Nesse momento, os caras viajaram para os Estado Unidos - o pessoal da Bossa Nova. E eu teria ido mas eles me alijaram [risos] porque eu era, segundo eles, compositor de (...) de marcha-rancho [mais risos]. (...) Eu era precursor da Bossa Nova. Mas com esse sucesso [Você], ficou a ideia de que eu era compositor de música mais... mais comercial (...). Eu sei que eu acabei não indo para os Estados Unidos. Eles se apresentaram lá no Carnegie Hall. (...) Aí não me importei com isso. Nessa altura, eu caso, tenho cinco filhos (1, 2, 3, 4, 5, em seguida), trabalho feito um condenado pra educar, pra cuidar da minha mulher, dos meus filhos, da minha casa, da minha profissão, do meu sustento e de tudo. E com isso eu fiquei fora da vida artística. (ALBANESE, 17/09/2014)

Na fala de Mário Albanese está presente o relato de alguém que precisou abrir mão da carreira artística para cuidar da família, portanto, de um compositor que enfrentou dificuldades financeiras e que recorreu à sua outra profissão, a advocacia, para sustentar filhos e esposa. Nota-se ainda a relevância que tinha para a carreira dos músicos a aceitação dentro do circuito carioca. Ao não viajar para a apresentação no Carnegie Hall, Mário Albanese, embora negue, revela certa frustração e mágoa em relação ao posicionamento adotado pelos “caras” da Bossa Nova, que teriam “alijado” um dos precursores desta vertente e, conseqüentemente, alguém que pertencia a cena

discutida até aqui. Este sentimento, como veremos, ultrapassou os limites do artista, aflorando, gritando, extravasando e manifestando-se em sua criação: o Jequibau.

É importante que tenhamos em mente até aqui que, nesta época, o mercado musical brasileiro começava a atravessar importantes modificações. Muitas empresas de pequeno porte surgiram e um exemplo deste processo de segmentação é a fundação da gravadora Chantecler, em 1958. A invenção do transistor possibilitou que receptores de rádio ampliassem e melhorassem seus sinais. Com isso, os hábitos da audiência foram modificados e a programação musical passou a acompanhar o ouvinte, seja por meio da sua reprodução em ambientes públicos, seja através dos aparelhos de bolso portáteis. A Bossa Nova, o Sambalanço, o samba-canção, a música instrumental brasileira, entre outras, formavam um rico segmento musical que contava com a atuação crescente da classe média nos meios de comunicação massivos.

Antes de seguirmos adiante, deve-se ter clareza também de que a vinculação restritiva do Jequibau a qualquer um destes gêneros é menos importante do que enxergá-lo como fruto de um contexto mais amplo dentro do qual fatores como o mercado, economia, política, sociedade e a esfera artística-musical, que singularmente na década de 1950 misturava brasilidades e americanismos, influenciaram-no consistentemente.

## **2.4 Sambajazz e Música Instrumental Brasileira**

Em 1950, o paraibano Assis Chateaubriand fundou a Rede Tupi de Televisão, a primeira empresa deste setor do Brasil e uma das primeiras do mundo<sup>30</sup>. A emissora contava com uma orquestra regida pelos maestros Rafael Pugliesi e Georges Henry. Os arranjos ficavam a cargo do músico Luiz Arruda Paes e a produção era feita por Túlio de Lemos. Cinco anos após o início das operações da TV Tupi, o Diário Oficial de São Paulo noticiou a execução de uma composição de Mário Albanese, colocando-o como uma promessa da música brasileira.

Mário Albanese, um jovem que aparece com todas as características que conduzem ao estrelato. É pianista e compositor. No programa Antártica no Mundo dos Sons do próximo sábado (22.01.1955), será executada em primeira audição, Amor à Primeira

---

<sup>30</sup> A TV Tupi de São Paulo foi a pioneira em muitos formatos de programas populares até hoje, como as telenovelas e os espetáculos musicais.

Vista, composição de Mário Albanese. George Henry está entusiasmado com ele. (Diário Oficial de São Paulo, 22 de Janeiro de 1955)

Antártica no Mundo dos Sons era um dos programas da televisão de maior sucesso da época. Nele, apresentaram-se artistas como a cantora Clélia Simone, Nino Valsani, Tito Madi, Ercilia Block, entre outros. Entretanto, a participação de Mário Albanese neste e em outros programas não parecem ter surtido efeito considerável no aumento de sua popularidade. Deve-se a isso, além de outros fatores, a pouca importância historicamente atribuída aos compositores, que muitas vezes acabam eclipsados pela promoção midiática depositada sobre os intérpretes. Tal aspecto não passou despercebido pelo próprio Mário Albanese, que atualmente luta pelo reconhecimento dos compositores.

Na virada da década de 1950 para 60, os meios de comunicação expandiam-se na capital paulista e os movimentos culturais o acompanhavam. O show Opinião é um bom exemplo disso. O espetáculo contava com um elenco formado por Nara Leão (substituída posteriormente por Maria Bethania), João do Vale e Zé Kéti e foi uma produção do grupo Teatro de Arena de São Paulo. A imagem construída do artista adquiriu ainda mais relevância dentro das estratégias de venda do produto musical.

A Bossa Nova, muito mais internacionalizada, perdeu espaço para a canção de protesto que aparecia como uma resposta às incertezas políticas vividas pelos brasileiros — muito embora seus elementos estéticos tenham permeado a música feita pelas gerações posteriores. A cidade de São Paulo consolidou-se como um importante centro cultural e musical. Muitos artistas da recém-criada Música Popular Brasileira (MPB) fixaram-se na capital paulista. Foi este um momento em que este grande centro urbano recebeu uma grande quantidade de artistas com novas propostas. Neste cenário, teve papel preponderante o surgimento da televisão, representada em São Paulo por uma das gigantes do setor, a emissora Record.

O rádio em especial alcançou também os restaurantes, hotéis, bares e o comércio em geral com um expediente chamado Musak, ou seja, música instrumental para criar ambiente sonoro compatível, que não interfira no trabalho. Torna-se fácil deduzir como a televisão influenciou na divulgação da MPB com programas musicais, parada de sucessos, temas de novela, festivais de música etc. A música tornou-se um grande negócio incrementado ainda mais pela vitrola automática e pelos gravadores de fita, uma fonte de renda tão crescente que criou um gigantesco truste, expediente pelo qual se elimina a competição para dominar o mercado do disco e da música. (ALBANESE, 07/04/10)

Não é possível deduzir ao que exatamente se refere Mário Albanese quando utiliza o termo ‘MPB’: se à música engajada e vinculada aos movimentos estudantis da União Nacional dos

Estudantes (a UNE) e aos Centros Populares de Cultura (CPCs)<sup>31</sup>, ou à música veiculada nas mídias de uma forma geral, englobando aí outras vertentes. Mas de fato a televisão passou a trabalhar as imagens de artistas, criando determinados ícones através de aparições constantes em programas. Isso aconteceu com a turma da Jovem Guarda, que contou com um programa homônimo. Também com a MPB, que teve o *Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues. E não podemos esquecer da chamada música brega que, anos mais tarde, devido a sua alta potencialidade de venda tinha participação garantida em programas populares, enfrentando o menosprezo de parte da crítica e de comunicadores como José Abelardo Barbosa de Medeiros, o Chacrinha.

Embora alguns autores encarem esse período como reflexo de uma bipolaridade, muitas vezes maniqueísta, demarcada pela MPB e pela Jovem Guarda, ele foi antes de mais nada o palco de uma acentuação da segmentação mercadológica em que os espaços destinados para cada tipo de música apareceram mais delineados. A MPB gestava uma manifestação que unia às práticas folclóricas e populares as inovações surgidas com a Bossa Nova. Aliás, essa conciliação era visível em outros setores da arte, como no Teatro de Arena e no Cinema Novo. O clima promovido pelo governo de Jango (João Goulart) ultrapassou as fronteiras políticas, envolvendo também o ambiente cultural que

(...) se agitou em meio à agenda reformista sugerida pelo presidente, adensando uma série de iniciativas culturais, artísticas e intelectuais que vinham dos anos 1950 e apontavam para a necessidade de reinventar o país, construí-lo sob o signo do nacionalismo inspirado na cultura popular e do modernismo, a um só tempo. (NAPOLITANO, 2014, p. 18)

A MPB tomou para si essa tarefa. Orientada por ideais estreitamente alinhados ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), a MPB partiu da concepção de que a “arte é ‘tanto mais expressiva’ quanto mais tenha uma ‘opinião’, ou seja, quanto mais se faça instrumento para a divulgação de conteúdos políticos” (HOLLANDA & GONÇALVES, 1982, p. 22). Para tanto, objetivou alcançar o maior número de pessoas possível, adotando uma questionável aliança com o povo, que pode ser facilmente relativizada na medida em que as partes nela representadas — povo e artista — não encontravam-se em pé de igualdade, não dispunham dos mesmos meios de participação na formação dos discursos veiculados. Além disso, adotou “um certo nacionalismo, explícito na referência de indisfarçável sotaque populista” (Ibidem., p. 23).

A Jovem Guarda, muitas vezes acusada de arremedo simplório do Rock estadunidense, foi a responsável por um número expressivo de vendagem. Tais características renderam-lhe

---

<sup>31</sup> Carlos Lyra, dissidente da Bossa Nova, foi um dos principais entusiastas dos CPCs, tendo colaborado inclusive para a representativa adoção desta denominação, antes pensada como Centro de Cultura Popular ou CCP (NAPOLITANO, 2014).

depreciações que viam-na unicamente como produto destinado ao mercado<sup>32</sup>. Consequentemente, instalou-se uma atmosfera regida pela dualidade estabelecida entre duas vertentes: a engajada, social e politicamente comprometida, ou seja, a MPB; e a alienada e comercial, a Jovem Guarda. Dentro deste ambiente e para o músico, qual "caminho a seguir era a grande indagação em meados de 1966" (NAPOLITANO, 2001, p.123). Neste contrastante embate é que foram depositados a maioria dos esforços de pesquisadores.

Entretanto, havia um contingente formado por compositores e intérpretes envolvidos com a música popular instrumental brasileira que, como relatado por Mário Albanese, formou um expediente próprio nas rádios, circulando em espaços públicos de maneira quase imperceptível, anônima, "criando um ambiente sonoro compatível, que não interfira no trabalho". Esta tendência estava representada tanto pelo Muzak<sup>33</sup> — versões instrumentais de melodias conhecidas, geralmente orquestradas, simplificadas e executadas em baixos decibéis —, como pelas gravações de grupos como Zimbo Trio, Tamba Trio, entre outros que, mesmo tendo circulado por um público restrito, alcançaram diversos países.

Neste contexto, o Sambajazz surgiu como uma nova referência. Para alguns autores, o local no qual deu-se o seu surgimento foi o Beco das Garrafas, no Rio de Janeiro. Para outros, a tendência foi mais ampla e pôde ser observada simultaneamente em bares de São Paulo. Para além destes referenciais temporais e locais, estão as contribuições da tendência representada pelo Sambajazz. Nele, *cool jazz* e *be-bop* estão presentes, bem como a experimentação rítmica, harmônica e melódica. Em entrevista a mim concedida, o baterista Zé Nazario<sup>34</sup> faz uma diferenciação bastante interessante entre Bossa Nova e Sambajazz. Para ele, as duas "são bem semelhantes", sendo a primeira "um pouco mais calma, mais tranquilinha", enquanto a segunda seria "dos músicos mesmo", "que tocavam em gafieira, que gostavam de tocar coisas com um pouco mais de *punch*" (NAZARIO, 08/02/2019). Zé Nazario estabelece uma distinção que ultrapassa as características musicais das duas expressões. Em seu entendimento, a Bossa Nova representaria a vertente mais alinhada ao mercado, enquanto o Sambajazz seria feito por "músicos mesmo", ou seja, por aqueles que representavam a mão-de-obra dentro do cenário musical da época.

---

<sup>32</sup> Como disse certa vez Tom Jobim: "Sucesso, no Brasil, é a pior das ofensas pessoais".

<sup>33</sup> O Muzak, exigindo pouca atenção do ouvinte, representou uma faixa importante do meio comercial musical e fez com que os compositores "Tom Jobim e Michel Legrand brincassem entre si, ao se nomearem mutuamente como 'reis do elevador'" (RODRIGUES, 2001, p. 118)

<sup>34</sup> José Nazario participou de muitos grupos instrumentais, tocando com trios (como o Xangô Três) e com intérpretes como Hermeto Paschoal e Egberto Gismonti.

Tocando Sambalanço, Bossa Nova ou Sambajazz, os músicos trocavam experiências e formavam a oferta de mão-de-obra que era utilizada em gravações e em apresentações, principalmente como conjuntos de acompanhamento. Especialmente dentro da esfera do que ficou conhecido como Sambajazz, surgiram os famosos conjuntos instrumentais, em sua grande maioria trios, que gravaram por diversos selos. No Rio de Janeiro, dentre os grupos e artistas mais famosos estavam o Milton Banana Trio, Rio 65 Trio, Tamba Trio, Dom Um Romão, Os Cobras, Manfredo Fest Trio, Walter Wanderley, Banzo Trio, Embalo Trio, entre outros. Em São Paulo, Jongo Trio, Zimbo Trio, Sambalanço Trio, Sambrasa Trio, Bossa Jazz Trio, Som 3 e Xangô Três, aqueceram a cena local. Esses músicos movimentavam o cenário da época, circulando principalmente dentro do eixo Rio-São Paulo. Muitos deles participaram de diferentes conjuntos — Airto Moreira e Humberto Clayber figuraram tanto no Sambrasa Trio (juntamente com Hermeto Pascoal), como no Sambalanço Trio (com César Camargo Mariano) —, outros acompanharam cantores e cantoras — este é o caso, por exemplo, do Banzo Trio, que gravou com a cantora Lita em 1965. Nota-se, portanto, uma movimentação que alimentou um ambiente de troca, aquecido por diversos fatores, como afinidades profissionais e pessoais.

É possível dizer que os músicos inseridos nesta cena envolviam-se em diferentes projetos também como uma forma de ampliação de ganhos financeiros, através de atuações mais distantes do estrelato. Tocar acompanhando cantores, em gravações (muitas vezes sem receber o devido crédito) e em projetos direcionados à música instrumental significava, sobretudo, uma estratégia de sobrevivência. O pianista Amilton Godoy, integrante do renomado conjunto Zimbo Trio, além deste projeto, gravou acompanhando as cantoras Ana Lúcia (álbum *Canta Triste*) e Lygia (álbum intitulado com o nome da cantora), ambos lançados em 1964 pela gravadora RGE<sup>35</sup>. De forma semelhante, as parcerias e contatos entre instrumentistas aconteciam, provavelmente de maneira até mais dinâmica, nas performances e apresentações que preenchiam as agendas de cantores e intérpretes.

O fato é que todas estas vertentes artísticas e musicais, bem como os agentes nelas engajados, cruzavam-se em bares, teatros, nos bastidores das rádios, da televisão e dos shows, trocando experiências e nutrindo assim um rico diálogo. Um mês antes de seu lançamento, o Jequibau já era anunciado no meio de apresentações estreladas pelos Trios e por artistas da Bossa

---

<sup>35</sup> Nos encartes dos discos não consta a ficha técnica, mas Amilton Godoy comentou sua participação nestes álbuns quando o entrevistei. Além disso, a informação sobre sua participação está disponível também no site oficial do pianista.

Nova paulistana, comprovando que ele surgiu como um desdobramento desta cena. O trecho abaixo deixa isso bastante claro.

A FOLHA DE S. PAULO fará realizar, em seu auditório, no próximo dia 2, a segunda apresentação de música popular brasileira. Os adeptos de bossa-nova terão, assim, a oportunidade de conhecer valores de primeira linha dentro do cenário musical brasileiro da atualidade. Dentre as muitas atrações a serem apresentadas, destacamos: Sambessa Trio, em número especial acompanhado de berimbau com elementos do conjunto Itaponã, grupo de jovens baianos que se têm apresentado em televisão e teatro com sucesso; Evolusamba Trio, uma das gratas revelações de 65 e que estará apresentando um número denominado “Bossa Norte”; o cantor Antonio Borba, da TV-Excelsior, o cantor, compositor e violonista Messias, um dos reis da noite paulistana; Gervino Cunha, um dos “papas” da bossa nova; Tuca, cantora e compositora de sucesso; Renato Mendes Trio, conhecedor profundo da harmonia moderna. O convidado especial da noite será Mário Albane[s]e, que, ao lado do maestro Ciro Pereira fez a mais nova modernidade musical: o “jequibau”, samba em cinco compassos. A apresentação do Jequibau dar-se-á noutra oportunidade. (Folha de São Paulo, 29 de julho de 1965)

Mas nem mesmo o convívio rotineiro pôde garantir que o Jequibau se popularizasse em território nacional. Um dos fatores que impossibilitou que isso ocorresse foram as “radicais mudanças realizadas na grade de programação” das emissoras, com seus *casts* cada vez mais estáveis e com estratégias que visavam “manter um quadro de artistas que vendam discos com regularidade, nos padrões definidos para determinados segmentos” (DIAS, 2000, p. 57). O “novo”, portanto, tinha mais espaço quando inserido na órbita de uma estética vigente, do que propriamente enquanto diferenciada aposta mercadológica. Entretanto, as experimentações gozavam de amplo espaço dentro do repertório do Sambajazz, seguindo assim uma tendência norte-americana.

As décadas de 1950 e 1960 foram marcadas por muita experimentação no Jazz, principalmente naquele produzido na parte oeste dos EUA que, para muitos críticos, tratou-se de uma vertente gratuitamente acadêmica, na contramão da emotiva e sentimental música da costa leste. De qualquer maneira, muitas foram as variações de fórmulas de compasso adotadas pelos jazzistas neste período. Os precursores de tais experimentações foram Dave Brubeck e Paul Desmond que, com Joe Morello (bateria) e Eugene Wright (contrabaixo), formaram um quarteto que empregava em suas composições padrões rítmicos pouco usuais. O grupo ficou mais conhecido através de *Take Five*, uma composição de Paul Desmond lançada em 1959 e cuja fórmula de compasso é 5/4, sendo esta o resultado da soma e alternância de duas outras fórmulas: 3/4 + 2/4. Após o sucesso do quarteto de Dave Brubeck, muitos compositores aventuraram-se pelas mais distintas e excêntricas configurações rítmicas, dentre eles Herbie Hancock (no disco *Inventions and*

Dimensions, de 1964), Wayne Shorter (na música *Footprints*, de 1966) e Don Ellis (no disco Don Ellis Orchestra, de 1966).

O Jazz e suas experimentações reverberaram na cena brasileira, impactando especialmente o Sambajazz. Ed Lincoln misturou Samba e *Rock* em 'Ai que Saudade Dessa Nega' (1964) e Milton Banana e seu trio aproximaram-se do *Rhythm and Blues* em 'Naná' (Moacir Santos, 1965). Na realidade, muitos poderiam ser os exemplos de tais experimentos, mas duas músicas têm especial importância para este trabalho. São elas 'África'<sup>36</sup>, do disco de Dom Um Romão (1964), e 'Adriana'<sup>37</sup>(Roberto Menescal e Luís Fernando Freire), gravada pelo conjunto Os Cobras no disco 'O LP' (1964). Ambas são composições em que a soma dos compassos 3/4 e 2/4 resulta em 5/4, o que evidencia a exploração de diferentes elementos também no que diz respeito às fórmulas de compasso. Ou seja, em meio à cena aqui analisada, parte dos músicos demonstrava-se extremamente interessada em novas sonoridades que pudessem acrescentar elementos à música instrumental brasileira. Nas palavras de Amilton Godoy

Nós [Zimbo Trio] estávamos muito ligados em todas nuances que aconteciam na música brasileira na época. Tudo o que acontecia de novo. Toda novidade que tinha. Alguém que estava fazendo um tipo de pesquisa. A gente sempre se interessava por isso. Acho que teve uma receptividade nossa natural pelo trabalho do Cyro e pelo trabalho do Mário. O momento ajudou muito. Tava todo mundo entusiasmado com aquele momento da música popular brasileira. [Amilton Godoy, 26/11/2015]

Portanto, mais um elemento embasou a concepção do Jequibau. Relembrando, o Sambalanço, a Bossa Nova e o Sambajazz — todos analisados até aqui —, forneceram, além dos recursos musicais, o contingente de músicos, a mão-de-obra responsável pela consolidação e propagação do Jequibau. Foram eles os responsáveis por nutrir esta expressão. Não todos os músicos pertencentes a esta cena, porém, envolveram-se com o Jequibau. Ao que tudo indica, somente parte daqueles mais interessados em "tudo o que acontecia de novo" o fizeram, estabelecendo assim um seletivo grupo de atuação limitada.

Amilton Godoy exalta um certo entusiasmo que, provavelmente, foi sentido mais intensamente entre músicos e pela audiência mais aficcionada, uma vez que o espaço destinado à música instrumental não era grande no Brasil, ainda mais se comparado a outros segmentos do mercado. É verdade que os grupos gravavam pelos selos mais conhecidos da época, mas diante de

---

<sup>36</sup> Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=s-d\\_hxMcGkg](https://www.youtube.com/watch?v=s-d_hxMcGkg)> Acessado em 26/11/2019.

<sup>37</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=L68DY0JJy58>> Acessado em 26/11/2019.

uma circulação restrita, o investimento na divulgação do produto final não era alto. Evidência disso foi o desvanecimento pelo qual passou a música instrumental ligada à Bossa Nova ainda em meados da década de 1960, impactada pelos festivais da canção e pelo predomínio do texto, do poema, da música catada. Zé Nazário explica que

Infelizmente, essa fase [de entusiasmo], ela durou poucos anos. Porque a partir de 66 [1966] — 65 já, mas 66 — e daí pra frente, isso foi pulverizado rapidamente pela Jovem Guarda. Assim rapidinho! Rapidinho! Rapidinho acabaram com a Bossa Nova aqui no Brasil. Acabaram com tudo que tinha relação com esse tipo de música e não se gravou mais nada. Se você fizer pesquisa, vai ver de 67 para frente e ver os discos... Hoje é possível claramente fazer essa pesquisa porque tem blogs no youtube de especialistas em discos da década de 50 e 60. São caras que botam centenas de discos, 'bicho', que pouca gente conhecia na época. Porque também era feita uma quantidade pequena de discos, de lançamento assim. Os caras lançavam 200, 300, 500 cópias, entendeu? Para ver se vendia. Aquilo ficava sendo coisa de colecionador. [Zé Nazário, 08/02/2019]

Evidentemente, as contribuições da Bossa Nova e de toda a música a ela associada, podem ser notadas em inúmeras manifestações musicais subsequentes. Zé Nazário, nesta entrevista, refere-se à música instrumental sobre a qual conversávamos durante seu depoimento. De qualquer maneira, a pesquisa que conduzi apontou para diferentes estratégias adotadas pelos conjuntos instrumentais. Estratégias essas que variavam de acordo com a conjuntura vivenciada pelos artistas diante do aquecido mercado da época.

Em 1960, o Estado forneceu toda uma estrutura para o crescimento industrial brasileiro e as políticas de incentivo levadas a cabo pelo governo militar ampliaram o desenvolvimento dos meios de comunicação e sua cobertura por todo território nacional, o que teve reflexo direto sobre o mercado nacional fonográfico. Contribuiu também para isso a isenção de determinados impostos embutidos nos custos da produção de discos. Para se ter uma ideia, entre os anos de 1967 e 1980, o consumo destes bens "aumentou em 813%" (ARAÚJO, 2002). O resultado deste crescimento foi a estratificação deste setor visando o atendimento de um público cada vez maior através da fundação de gravadoras nacionais de menor porte e, posteriormente, das *indies* (selos independentes). Ou seja, o aumento da audiência e da indústria, concomitantemente a retirada de tributos sobre o produto, contribuíram para o surgimento de nichos específicos representados por um público não contemplado pelas grandes corporações. Estabeleceu-se, pois, duas estratégias distintas de comercialização: uma orientada pelos grandes conglomerados multinacionais e outra adotada pelos selos nacionais.

Assim como a indústria televisiva, as grandes gravadoras estavam com elencos delimitados, e desses faziam propaganda e amplo uso de imagem. Não era incomum em revistas o nome do artista vir acompanhado pelo nome da gravadora com a qual este mantinha contrato. Por exemplo, em textos como “Um feliz flagrante: Antonio Carlos Jobim, Rosana Toledo e João Gilberto, este último da Odeon” (Long Playing, 1960). Também não era incomum o registro fotográfico da assinatura de contratos, como observado abaixo. A contratação ou a manutenção dos elencos era orgulhosamente registrada e divulgada, insinuando que a “briga” entre as empresas do setor estava na aquisição dos nomes mais consagrados da música.



Denise Dumont é a nova contratada da RCA Victor do Brasil, para fazer gravações que, certamente, alcançarão êxito. Ela, na foto, quando assinava o compromisso, ladeada por Ramalho Neto, gerente de promoção da RCA; o ritmista Corisco; o cantor Ronnie Cord e o diretor artístico da RCA, Alberto Dias.

Figura 4 - Revista Long Playing, 1964.

As estrelas da música popular foram rapidamente absorvidas pelas multinacionais e os conjuntos instrumentais que mantinham contratos com essas grandes corporações continuaram a gravar seus discos mesmo com o arrefecimento do segmento mercadológico no qual estavam incluídos. Assim, o Milton Banana Trio, entre os anos de 1965 e 1976, lançou um total de 12 álbuns — todos pela Odeon. Sob outra perspectiva, em face aos elencos bem estabelecidos, muitos artistas optavam pela utilização de gravadoras nacionais, com estruturas menores, como via para a realização de seus trabalhos. Assim, Jorge Autuori Trio lançou seu disco, em 1967, pelo selo pernambucano Rozenblit; José Roberto Trio, em 1966, pelo Farroupilha (empresa com raízes no Rio Grande do Sul); Izio Gross e seu conjunto, em 1964, pelo também pernambucano Mocambo;

Juarez (Saxofonista), em 1963, pelo Masterplay; e Ed Lincoln, em 1964, pelo Musidisc<sup>38</sup>. Muitos outros exemplos poderiam ser citados, entretanto, o importante aqui é a constatação de que aqueles músicos que não conseguiam, devido aos mais variados motivos, penetrar no mercado por meio das grandes gravadoras, faziam-no através das pequenas. Esse foi o caso do Jequibau, que encontrou espaço na paulistana Chantecler.

Desta forma, mais um fator chama a atenção na construção do Jequibau. Soma-se aos músicos instrumentistas, uma gravadora nacional e todo um projeto demarcado pelos seus interesses. Em poucas palavras, o Jequibau surgiu de dentro da cena até aqui analisada, sendo que seus compositores, Mário Albanese e Cyro Pereira, construíram-no intencionalmente, impulsionados por um projeto particular; os instrumentistas com ele envolvidos estavam inseridos em uma fatia singular da música instrumental brasileira; e, como veremos a seguir, a gravadora que o lançou, fê-lo seguindo um plano, uma meta de mercado. Na próxima seção, esses elementos aparecerão emaranhados em um contexto específico, definido e delimitado, com os criadores do Jequibau articulando-se enquanto centro deste pequeno tecido formado por produtores, compositores e intérpretes.

Tamanha especificidade, entretanto, fez com que o conceito de cena, até aqui empregado, fosse substituído por *art world*, na acepção utilizada por Howard Becker (1982). Isso porque, assim como ocorre nas *art worlds*, o Jequibau é uma expressão centralizada na figura do artista criador — neste caso, Mário Albanese e Cyro Pereira —, que atuam como nexos “no centro de uma rede de cooperadores” (BECKER, p. 25 [tradução minha]). Os participantes desta malha colaborativa, principalmente aqueles que nela ocupam uma posição central, preocupam-se “com a autenticidade de seus trabalhos artísticos” (Ibidem, p. 22 [tradução minha]). Além disso, porque, diferindo-se da cena da qual surgiu, o Jequibau possui convenções muito mais rigorosas que regulam “as relações entre artistas e audiência” (Ibidem, p. 31 [tradução minha]).

## 2.5 A Busca Pelos 5 Tempos

Fundada em 1958 e voltada especialmente ao público da música sertaneja, o caso da Chantecler ilustra consideravelmente a estratificação do mercado fonográfico durante a década de 1960. O registro de músicas regionais direcionadas a públicos mais específicos torna sua trajetória bastante interessante na medida em que “ajuda a evidenciar o frequente esquecido papel das

---

<sup>38</sup> A revista *Long Playing*, editada em São Paulo entre os anos de 1956 e 1971, possui volumes que contam com as histórias das gravadoras.

gravadoras nacionais dentro do cenário da produção fonográfica do país” (VICENTE, 2010, p. 77). Ao pensarmos a canção como cronista da história brasileira, observamos quão importante foram as atuações destes selos que, ao darem voz a segmentos silenciados, contribuíram para a construção de narrativas mais democráticas e profícuas.

Pela Chantecler, gravaram nomes como Teixeira, Gaúcho da Fronteira, Alípio Martins, entre outros tantos classificados sob o título de música regional. Os primeiros diretores artísticos que a impulsionaram no mercado foram Diogo Mulero (o Palmeira da dupla Palmeira e Biá) e, em seguida, Biaggio Baccarin (advogado especialista em direitos autorais e mais conhecido como Dr. Brás no meio industrial fonográfico). Mas a passagem de um diretor para o outro significou também um momento de mudança nas apostas da Chantecler.

Eu fui diretor artístico da Chantecler de 1962 a 1974, quando me formei em direito para cuidar de direitos autorais. A Gravadora Chantecler ficou muito marcada pelo sucesso sertanejo em face da bem sucedida gestão do Sr. Palmeira (Diogo Mulero). Mas na minha gestão gravei 30 LPs. De música erudita brasileira, inclusive um Concertino para Viola Caipira e Orquestra de Câmara dirigida pelo Maestro Armando Belardo. A Chantecler foi uma gravadora de SECOS & MOLHADOS, gravou do folclore ao erudito, muitos trabalhos ainda hoje são pesquisados por estudantes para as suas teses ou informações para suas aulas. (Biaggio Baccarin, 15/02/2019)

Além do seu carro-chefe, ou seja, da música sertaneja, em 1962 a Chantecler intensificou seus investimentos na ampliação do seu campo de atuação. Isso porque o início dos investimentos não se deu com a chegada de Biaggio Baccarin, embora tenha se consolidado sob sua direção. Na verdade, a Chantecler já havia incursionado por diversos segmentos, fazendo muitas apostas consideradas inusitadas para a época. Tais apostas, todavia, eram enxergadas como esforços na busca por um elevado status mercadológico, o que evidencia o tratamento dado à música sertaneja, especialmente na cidade de São Paulo. Em texto de divulgação do lançamento do LP “Hora do Angelus”, que reunia músicas sacras interpretadas pelo Coral Paulistano e pela Orquestra Sinfônica de São Paulo, a Chantecler enaltecia aquilo que representaria

mais um esforço [sic] dessa gravadora no sentido de valorizar seu catálogo, através da realização de um trabalho dos mais louváveis, qual seja, o de valorizar os inúmeros artistas eruditos que atuam em nossos teatros, proporcionando-lhes oportunidade de gravar” (Long Playing, 1961).

Apesar de apostar no mercado da música sertaneja — e de certa forma dele depender — a Chantecler reproduzia o discurso que enaltecia a música de tradição europeia, demonstrando, já nos anos que antecederam a gestão de Brás Baccarin, o desejo de adentrar nos segmentos que supostamente traziam prestígio às gravadoras. Além de Hora de Angelus, a Chantecler lançou discos como o Madrigal Renascentista (1960, com regência de Isaac Karabtchevsky), a ópera O Guarani (1959, com regência de Armando Bellardi), Harpa Paraguaya (1960, com interpretação de Luis Bordón), entre outros. Paralelamente, a empresa apostou em coletâneas de sucessos, discos com orações (1960), narrativas sobre a vida de Jesus Cristo (1962) e na chamada música regional. A contratação de Brás Baccarin, portanto, pode ser vista como a consolidação de estratégias mais agressivas que objetivavam a penetração em públicos mais variados, incluindo-se aí a audiência tida como elitizada. Outro efeito observável foi o distanciamento entre dois nichos distintos considerados pela gravadora: o incluído no universo sertanejo e aquele fora dele. Vejamos a imagem abaixo.



Figura 5 - Propaganda da Chantecler na Revista Long Plating, 1960.

O sertanejo aparece em destaque e, ao mesmo tempo, desvinculado do selo Chantecler, o que abre a análise para algumas possibilidades. Uma delas seria um possível enaltecimento do

segmento sertanejo enquanto principal produto da gravadora, destacando-o do restante. Outra seria a demarcação da existência de duas marcas em uma única empresa, sendo a Chantecler aquela responsável pelo lançamento de nomes associados ao cenário nacional, e não apenas regional. De qualquer forma, essa ambivalência construída pela gravadora acabou acomodando desde artistas do brega (Waldick Soriano e Lindomar Castilho), do Samba (Demônios da Garoa, Wilson Miranda e Luiz Américo), da MPB (Belchior) e do sertanejo (Tião Carreiro e Pardinho, Zico e Zeca, Milionário e José Rico) em seu elenco. Neste ensejo, acabou surgindo o Jequibau, justamente como parte de seus empreendimentos não-sertanejos.

O Mário Albanese havia gravado um LP na gestão do Palmeira, com piano e orquestra sob arranjos e regência do maestro Ciro Pereira. Não fez sucesso. Ele queria gravar um novo disco. Disse-lhe: você precisa procurar alguma coisa diferente que o identifique. Uma tarde, em 1964, ele comparece à minha sala na Rua Aurora, 1011 e disse: tenho uma novidade. Pedi ao meu assistente Paulo Queiroz que o levasse até o nosso pequeno estúdio no mesmo prédio e lá ele apresentou a novidade. O Jequibau 5/4. Meu assistente me chamou para ouvir. Realmente era, uma surpresa, uma grande novidade. Disse ele: vamos gravar. Assim em 1965 saiu um compacto simples com duas músicas de autoria de Mário Albanese e Ciro Pereira. O próprio Ciro fez os arranjos e dirigiu a orquestra com Mário ao piano. Assim nasceu o Jequibau, 1965. [Biaggio Baccarin, 15/02/2019]

"Coisas de Amor" é o nome do disco citado por Biaggio Baccarin. Ele foi gravado por Mário Albanese em 1962, porém, os arranjos e a regência não são de Ciro Pereira, e sim de Élcio Alvarez. De qualquer forma, o LP conta com Boleros, Foxtrotes e Bossas Novas em um repertório formado, em sua maioria, por composições do próprio Mário Albanese, o que conota despreensão em estabelecer uma associação entre artista e qualquer vertente específica. Além disso, o disco é demonstrativo quanto ao estilo que marcou significativamente sua carreira. Nele, a orquestra desenvolve o acompanhamento para o piano solista. Um estilo muito mais presente nos tempos pré-Bossa Nova. À diferença dos discos que gravou com Ciro Pereira, os arranjos de Élcio Alvarez trazem forte presença dos naipes de sopros

Diante do insucesso de "Coisas de Amor", o diretor Biaggio Baccarin teria aconselhado Mário Albanese a "procurar alguma coisa diferente" que o identificasse, ao mesmo tempo estimulando e abrindo as portas da gravadora para o compositor. A preocupação do diretor artístico deixa transparecer um projeto, uma intenção da Chantecler de adentrar em um novo mercado por meio de um lançamento com assinatura própria. Intenção essa recordada por Mário Albanese, conforme vemos abaixo.

Eu recebo em casa o Brás Baccarin (...) e um cantor [do qual Mário não lembra o nome]. Eles foram na minha casa. Eles ganharam muito dinheiro com a música sertaneja (...) e o diretor artístico da Chantecler na época era Diogo Mulero, que era de uma dupla caipira. O sujeito tinha ‘um faro’. (...) é sempre assim, a vida é assim, como eles ganharam muito dinheiro eles falaram: “bom..., agora nós queremos dar a Chantecler uma outra postura, além de gravar música sertaneja (...), que ela tenha uma dignidade transcendente para poder apresentar-se e tal”. E escolheram o cidadão: eu! Eles falaram: “Mário, você poderia...? Nós te oferecemos estúdio, oferecemos o que você precisar. Você não poderia criar alguma coisa que pudesse dar a Chantecler a possibilidade de competir nesse campo?”. Eu falei: “Olha, realmente estou afastado de tudo, mas eu nunca me afastei da música. Embora casado e com filho, a música sempre esteve (...) muito dinâmica, muito ativa. Eu continuei mexendo com música e continuei fazendo pesquisa, e isto e aquilo. Realmente, eu tenho meios de poder apresentar para vocês alguma coisa nova”. No bojo dessa situação toda veio o Jequibau. (ALBANESE, 17/09/2014)

As duas narrativas, a do diretor artístico e a do compositor, são características de pessoas bem articuladas e habituadas ao meio musical e comercial. Há nelas uma busca e um interesse recíproco de um pelo outro. Algo que pode explicar tal aproximação é a função exercida por Mário Albanese na Ricordi, onde, em 1963, aderiu “exclusiva e definitivamente as edições”, “passando a editar toda a sua produção musical” (Long Playing, 1963). À época, a italiana Ricordi havia assinado contrato de representação com a Chantecler, e o compositor, de acordo com o próprio anúncio, era “uma figura por demais conhecida no meio artístico” (Ibidem.). Assim sendo, Mário Albanese envolveu-se similarmente com diferentes setores destas empresas, passando pela gravação e edição, até a produção de discos (veremos mais adiante um pouco mais sobre seu trabalho como produtor). Diante de tais fatos, sua aproximação com Brás Baccarin passa a ser percebida mais naturalmente.

Do relato de Mário Albanese, alguns pontos merecem destaque. O primeiro está diretamente relacionado às iniciativas que conduziram à gravação do Jequibau. Isso porque seu registro e lançamento somente foram possíveis através do interesse de uma gravadora nacional que, inserida em um ambiente dominado por grandes corporações estrangeiras, optou pela aposta em nichos pouco explorados, com públicos específicos. Mais do que isso, diante da intensificação do deslocamento de artistas cariocas para a capital paulista — um demonstrativo significativo da posição que São Paulo vinha adquirindo —, a Chantecler parece ter vislumbrado a possibilidade de emplacar no mercado local uma vertente musical paulistana representativa, imaginando talvez que

este movimento migratório, à semelhança de casos precedentes, pudesse repercutir negativamente na opinião pública paulistana.

Há, desse modo, um interesse mútuo entre os criadores do Jequibau e a gravadora Chantecler, de tal forma que fica difícil estabelecer se o primeiro encontrou espaço na segunda ou se a segunda possibilitou a criação do primeiro. O problema fica ainda mais complexo se pensarmos os dois depoimentos como recordações que, como qualquer outra, tem suas paixões, seus enganos, seus acertos, suas vontades e suas frustrações. Mas essa é uma questão frequentemente encarada por nós pesquisadores que, mais do que apontarmos verdades e mentiras, devemos desvendar as razões, os motivos, os anseios, as inquietações, os estímulos, as incitações entretecidas nestes discursos — como o fez Paulo Guérios em seu livro *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação* (2003)<sup>39</sup>.

Além da boa relação com a Chantecler, Mário Albanese circulava também pelas emissoras de rádio e televisão da Record, dialogando e vivenciando estes ambientes. Ao que tudo indica, após a sugestão lançada por Brás Baccarin, ele procurou por possíveis parcerias em meio ao grupo que mais se aproximava de seus costumes e de sua lógica de trabalho dentro da música: os maestros. Assim, reencontrou Cyro Pereira, figura fundamental para a criação do Jequibau.

Sem dúvida, o convívio diário com o Cyro Pereira nos anos sessenta foi produtivo. Eu o reencontrei na **Rádio e TV Record instaladas na Av. Miruna**, perto do aeroporto de Congonhas, num evento especial, pois os Maestros **Gabriel Migliori, Hervé Cordovil e Ciro Pereira**, estavam com folga no trabalho em razão das radicais **mudanças realizadas na grade de programação da emissora** com a contratação de **Elis Regina, Jair Rodrigues, Moacir Franco e Luiz Vieira**, todos egressos da extinta **TV Excelsior, Canal 9 de SP**, instalada no **Teatro de Cultura Artística**. Assim tivemos horas produtivas para conciliar as pesquisas que resultaram no **Jequibau** (...). [Mário Albanese, 16/02/2014]

A afinidade de Mário Albanese com os maestros pode ser explicada pela formação musical semelhante entre eles, em que labor intelectual e a partitura como ferramenta aparecem valorizados. É atípico, por exemplo, que uma expressão incorporada ao universo da música popular seja resultante e tão conectada à prática de tão sistemática pesquisa. Mas o que teria motivado estas

---

<sup>39</sup> Paulo Guérios problematiza alguns aspectos da difundida história do compositor Heitor Villa-Lobos, levantando questionamentos acerca das viagens, pesquisas e imagens feitas sobre e por este personagem da música brasileira.

pesquisas? Qual seria o seu ponto de partida? O depoimento abaixo, concedido por Cyro Pereira ao Memorial da América Latina, é bastante elucidativo.

A história começou mesmo porque o Mário Albanese é pianista e foi aluno da Tagliaferro. E ele fazia um programa na Record, na rádio, sobre disco, aquela coisa que se fazia muito. E eu era amigo dele. Ele já era compositor de sucesso, já tinha muito sucesso. Um dia ele chegou pra mim e disse: “Cyro, eu vou gravar um disco (um LP na época), e você faz os arranjos?”. Eu digo: “É lógico Mário”. “Mas eu queria fazer uma coisa diferente”. Eu falei: “Pô Mario, diferente, em música é um negócio meio difícil heim. Todo mundo já...”. “Não, mas eu gostaria de fazer uma coisa diferente”. E eu na brincadeira falei: “Ah, sabe de uma coisa, inventa um samba em 5/4”. “Taí! Era isso!”. Eu falei de piada, só para ‘encher o saco’ dele. “Pô, que ideia, vamos!”. E aí eu me entusiasmei e começamos a trabalhar, trabalhar, trabalhar. Porque tem uma batida escrita, que na realidade, você que estuda música sabe, o nosso samba (por isso que os caras de fora para tocar samba fazem isso), é acentuado no segundo tempo e não no primeiro, né? Está entendendo? Então para dar essa coisa e fugir... E outra: todo nosso ritmo de samba termina cada dois compassos, no segundo compasso é que ele se resolve, pá, recomeça de novo. Estou falando da bateria, mesmo a bossa nova e tudo mais. E fugir do 3 + 2. Tudo que escreviam em 5/4 era assim. [Cyro Pereira, 09/10/2007]<sup>40</sup>

O discurso de Cyro Pereira está em consonância com o de Mário Albanese se pensarmos o trabalho, uma constante em sua explicação, como um substituto para a palavra ‘pesquisa’. Na verdade, o emprego de terminologias próprias da análise musical escrita é um demonstrativo da importância adquirida pela partitura durante o processo de construção do Jequibau. Ao mesmo tempo, não deixa ele de ser fruto de conversas descontraídas, de piadas, de trocas inesperadas recorrentes na música popular. Outros dois aspectos, entretanto, merecem atenção. O primeiro é a ligação primordial do Jequibau com o Samba, que deve ficar aqui patente, pois será lembrada de diferentes formas no decorrer deste texto. O segundo está relacionado ao início da explanação de Cyro Pereira. Nele, o maestro afirma que o Jequibau “começou porque o Mário Albanese é pianista e foi aluno de Tagliaferro”. Ou seja, Mário Albanese é ali colocado como figura central, trazendo com ele muitas das características pertencentes à fase inicial do Jequibau, como a pianolatria representada pela escola de Magda Tagliaferro, concertista que realizou recitais na Europa e que foi responsável pela consolidação de toda uma escola pianística no Brasil.

Vale ressaltar que Magda Tagliaferro foi uma entusiasta da musicalidade brasileira e estimulava em seus alunos uma dedicação extra-classe, voltada também para a prática, para a

---

<sup>40</sup> Depoimento de Cyro Pereira disponível no Memorial da América Latina, em São Paulo, gravado em 09 de outubro de 2007, com duração de 47 minutos e 54 segundos.

vivência (LEITE, 2001). Talvez Cyro Pereira tenha se referido a essa combinação entre técnica, brasilidade, experiência e música culta, quando associou Mário Albanese, a pianista e o estímulo inicial que originou o Jequibau. O fato é que isso traz um novo tempero ao enredo até aqui analisado, pois mostra o ponto de partida rumo a “alguma coisa diferente”, rumo a um resultado final que deveria reunir esses elementos para a concretização de uma obra capaz de identificar seus autores. A pergunta que fica é: como foram feitos os tão citados trabalhos e pesquisas que geraram o Jequibau? Em sua explicação, Mário Albanese relata que

Aprofundando as pesquisas e descobrindo o Zortzico, uma dança basca de andamento vivo em 5/8. Cantiga de Roda e Candomblé em cinco tempos. Uma dança folclórica argentina chamada Los Amores que alterna compassos de 2 e 3 tempos. Take Five, de Paul Desmond, inverteu essa sequência para 3 e 2 tempos. Promovendo experiência prática com o apoio de músicos da orquestra da Record, caso do baterista Xororó, irmão do Maestro Élcio Álvares, e do contrabaixista argentino Palla [Mário Albanese, 12/08/2013]

A brincadeira feita por Cyro Pereira acabou dando início a uma busca por ocorrências de músicas em cinco tempos. O Zortzico é uma dança espanhola, mais precisamente basca, com provável origem no século XVIII, escrita em 5/8 e aproveitada pelo compositor Isaac Albeniz (1860-1909) em algumas de suas composições. A cantiga de roda a qual se refere Mário Albanese, possivelmente, trata-se da ciranda "A mão direita tem uma roseira", colhida por Villa-Lobos e incluída entre as peças do caderno intitulado 'Petizada'. Não encontrei casos de *Los Amores* — uma dança folclórica argentina geralmente escrita em 6/8 ou 3/4 — em cinco tempos, contudo, não é impossível que eles existam, visto que algumas expressões populares latino-americanas possuem em seu repertório canções em 5/8. Exemplos disso podem ser encontrados no folclore venezuelano, em que *gasas*, *merengues* e *aguinaldos* (músicas natalinas) ajustam-se muitas vezes ao compasso 5/8, e não ao 2/4 em que habitualmente são escritos (ARETZ, 1968). As já citadas experimentações do Jazz deram aspecto culto e moderno ao propósito de Mário Albanese e Cyro Pereira. O último trecho do depoimento é de extrema relevância. Ele relata experiências vivenciadas com outros músicos, o que pode ter dado ao Jequibau o típico *swing* da música brasileira, do samba. Ou seja, a prática, o tocar, a coletividade e o ambiente colaborativo tiveram significativa influência no processo criativo e constitutivo do Jequibau.

Quando finalizaram o novo ritmo, Mário Albanese e Cyro Pereira decidiram registrá-lo, batizando-o com um nome que, apesar das tentativas mais técnicas de explicação, guarda uma

anedota muito mais espirituosa do que qualquer incursão teórica. Acontece que os dois encarregaram-se de preparar uma lista, cada um em sua casa, com sugestões. Na lista de Mário Albanese constava a sugestão ‘Jequibau’, uma palavra de origem africana. Ao ler errado, Cyro Pereira não só chegou a Jequibau, mas a um neologismo. A presença de termos étnicos indica certo desejo de aproximação com a cultura e música popular, aproximação essa revestida de interesses, de ideologias, de diretrizes que serão melhor analisadas nos capítulos seguintes. Por ora, basta sabermos que a origem do termo é menos deliberada do que proveniente de um engano.

Com música, nome e discursos prontos, Mário Albanese e Cyro Pereira se estabeleceram como uma espécie de centro gravitacional ao redor do qual os outros agentes envolvidos com o Jequibau orbitavam. Eles formaram o nexos vital de toda uma rede de sujeitos, como instrumentistas, produtores e jornalistas. É claro, cada membro constituinte desta rede teve papel importante desde a criação até as transformações ocorridas no Jequibau, mas a centralidade assumida por esses dois músicos é indiscutível, principalmente durante uma fase inicial, que foi sucedida por alterações e abalos. Começamos então a análise sobre o primeiro momento do Jequibau.

## **2.6 A Histórica Gravação da Chantecler**

A Chantecler abriu caminho para a primeira gravação do Jequibau. Isso sob uma justificação bastante reveladora, o que nos conduz a algumas reflexões. Sendo este selo muito associado a vertentes musicais depreciadas pela classe artística, a alegação é a de que a contribuição do Jequibau seria a aquisição pela gravadora de certa “dignidade transcendente para poder apresentar-se”. Se lembrarmos das veredas de Mário Albanese pela temática composicional caipira, torna-se esse enredo ainda mais complexo. Pois, ao mesmo tempo em que promove uma hierarquização que pressupõe a música sertaneja como inferior, colocando a hibridação entre brasilidades e americanismos em patamares mais altos, elevados ou “transcendentes”, demonstra um profundo respeito pelas práticas e pela cultura caipiras. Como é possível tal antagonismo? Na verdade, Mário Albanese parece fazer uma distinção velada entre o que, para ele, trata-se de música caipira folclórica (aquela que narra o êxodo rural, as dores do matuto de sotaque bem acentuado e de realidades permeadas de superstições) e a música sertaneja pertencente ao mercado, mais popularesca do que propriamente popular.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Com a atuação fundamental do jornalista, empresário, músico e contador de causos, Cornélio Pires, a música caipira paulista chegou até a capital do estado por volta dos anos 1930. "A consolidação desse estilo musical na cidade de São Paulo, porém, só viria a se dar mesmo no início dos anos cinquenta" e após adaptações necessárias ao seu “consumo e ao gosto popular” (ARRUDA, 2001, p. 78)

Esse pensamento do compositor parece estar em concordância com as propagandas veiculadas pela gravadora e com a elite paulistana que elegeu como vanguarda de si mesma a música forânea, primeiro a europeia e depois a estadunidense. No caso do Samba carioca, o folclórico uniu-se ao popular na construção identitária regional que por extensão abrangeu todo o país. Pela concepção paulistana, com planos de se atingir este mesmo fim, o folclórico deveria atravessar um processo de “eruditização” ao ser reconfigurado com a utilização da música européia. Ou seja, projetos bem diferentes e que serão melhor debatidos no terceiro capítulo.

A busca pelo “novo” é outro aspecto que chama a atenção na fala de Mário Albanese. Aliás, trata-se de outro ponto que encontra respaldo no pensamento paulistano, uma vez que o apego às inovações e à modernização sempre foram características enaltecidas pela vaidade deste povo. Entretanto, foi durante o decênio de 1950 que a *intelligentsia* de São Paulo viu aflorar acentuadamente um “culto à renovação” (ARRUDA, 2001, p. 11). Assim sendo, houve certa naturalidade na busca da Chantecler por novidades, bem como na postura do compositor que tomou para si a tarefa de apresentar “alguma coisa nova”. Antes mesmo de seu lançamento oficial, modernidade, novidade e eruditismo apresentavam-se como estimados e perseguidos princípios do Jequibau. Prova disso é a matéria escrita por Manolo. Intitulada “Jequibau: samba novo em compasso erudito”, nela, o jornalista faz as seguintes considerações.

Desde 1958, quando começou a ser introduzido o jazz no nosso samba, que a música popular brasileira (falando em música popular, estamos referindo-nos ao samba) não sofria mais nenhuma evolução. Então ficamos numa espécie de duelo: os jovens achando a bossa nova a melhor e os “saudosistas” com o samba tradicional. Muitos compositores não quiseram participar dessas querelas e ou deixaram de compor sambas ou tentaram outro tipo de ritmo. Entre estes situam-se Mário Albanese e Ciro Pereira, que se lançaram de corpo e alma na busca de algo novo para os amantes da boa música. Durante três meses, Mário e Ciro procuraram fazer algo nunca tentado em matéria de samba. Como o “jazz-samba” já se tornou propriedade exclusiva dos norte-americanos e a bossa nova só se preocupa em explorar temas de conteúdo social, os compositores em pauta criaram algo novíssimo: o jequibau. Jequibau ou jaquibau é uma palavra tirada do folclore mineiro por Villa-Lobos e quer dizer “samba de escravos”. E o negócio é realmente original. Para começo de conversa, não é nem samba tradicional nem bossa nova. Enquanto estes são feitos em compasso binário (2:4), o Jequibau é em compasso quinário (5:4). Isso mesmo, compasso quinário, somente usado, até hoje, em composições eruditas. E também não é misto 2:4 e 3:4, como se poderia pensar a princípio. É realmente quinário, tem sua natureza própria. A música, antes de ser gravada — será lançada pela Chantecler no fim deste mês, com a interpretação de Mário ao piano e a orquestra de Ciro — foi mostrada a vários expoentes da nossa música (...) (Folha de São Paulo, 18 de julho de 1965)

Desconsideremos os muitos equívocos do texto, já que o jazz não começou a influenciar o samba ou a música brasileira somente a partir de 1958, nem a Bossa Nova preocupava-se apenas em “explorar temas de conteúdo social” — o que era uma pauta muito mais da MPB —, e nem o compasso quinário havia sido experimentado somente por compositores eruditos. Tais enganos não são inteiramente responsabilidade do jornalista, no entanto. Eles são, antes de mais nada, a repetição inadvertida e imponderada de opiniões de maestros e músicos, amigos de Mário Albanese e Cyro Pereira, apresentadas na seqüência desta mesma matéria e na contra-capá do disco lançado pela Chantecler, que será apresentada nas páginas seguintes. De qualquer maneira, foi o Jequibau divulgado como uma modernização, através de uma visão unilateral, tendenciosa e evolucionista que desconsiderou uma série de mudanças que vinham ocorrendo na música popular brasileira. Representou ele uma novidade, uma contribuição, uma nova proposta, mas isso nada tem a ver com níveis mais altos em uma hipotética escala de qualidade. Mesmo assim, a modernidade e o caráter culto são marcas que ainda hoje o acompanham.

Soma-se à necessidade da busca pela inovação o contraste que sempre opôs Rio de Janeiro e São Paulo. A chegada de artistas cariocas vinculados à Bossa Nova pode ter inspirado a criação de uma expressão paulistana capaz de “competir nesse campo”, unindo para isso o projeto da gravadora e o dos compositores. Apesar da diversidade de movimentos ao longo de sua história, — como o modernismo, o concretismo, o tropicalismo e a vanguarda paulista —, a capital paulista carecia (e ainda carece) de manifestações mais delineadas que pudessem ser com ela prontamente identificados. Com essa perspectiva e nessa ocasião surgiu o Jequibau. Contudo, a sua associação com São Paulo demoraria décadas para ser mais efetiva, enquanto, por outro lado, seu caráter inovador surtiu efeito instantâneo, causando diferentes reações tanto na audiência como nos músicos. Os relatos sobre a sua primeira gravação são, neste sentido, bastante reveladores.

O centro rítmico, formado pelo violão do inesquecível Poli<sup>42</sup> [Ângelo Apolônio], Gabriel Bahlis no baixo e Turquinho, José Rezala, na bateria, teve ação comedida e condizente com a formação de uma orquestra à base de cordas. Àquela época, os músicos de estúdio liam à primeira vista as composições que iriam gravar e, nesse caso, o impacto rítmico gerado pela novidade nos obrigou a substituir o baterista. Enquanto o Ciro se ocupava das cordas, eu cuidava com o Poli da parte rítmica. Essa histórica gravação foi realizada no Estúdio *Rádio Bandeirantes*, na Rua Paula Souza e, depois da meia noite, para evitar os prejuízos de uma eventual

---

<sup>42</sup> Poly "ficou muito conhecido pelos seus discos com guitarra havaiana, aliás, foi pioneiro em introduzir esse instrumento na música popular brasileira." (VICONTI, 2008/2009). Requisitado músico de estúdio, gravou gêneros como o *fox-trote*, *beguines*, choros, sambas, samba-canções, boleros, baiões, músicas natalinas, guarânias, cateretês, entre outros, chegando a atuar em aproximadamente 44 discos de 78 rpm e 30 LPs (PINTO, 2008).

queda de voltagem. Ao final e em clima de euforia, fomos para o Ponto dos Músicos, concentrado no Bar Avenida, na confluência das avenidas São João e Ipiranga, bem em frente ao também famoso e tradicional *Bar do Jeca* do outro lado da Avenida São João. O *zunzum* e os comentários sobre o novo ritmo foram de entusiasmar. (ALBANESE, 03/02/2014)

O incomum compasso quinário parece ter marcado o Jequibau como um ritmo de difícil execução. Prova disso foi a substituição forçada do baterista em sua primeira gravação. Poli, Gabriel Bahlis e Turquinho foram presenças constantes na gravadora Chantecler. Os dois primeiros trabalharam para artistas de diferentes segmentos musicais. O terceiro lançou dois discos com esse selo antes de gravar o Jequibau, *Ai que Merengue!* (1961) e *Samba de Bossa* (1963). Ou seja, eram músicos de estúdio extremamente experientes e, principalmente no caso de Gabriel Bahlis e Turquinho, ligados ao universo da música instrumental, do Sambajazz e da Bossa Nova. Mesmo assim, a execução de Turquinho foi “comedida”. Adicionam-se a estes fatos os muitos relatos que apontam para as dificuldades enfrentadas por músicos em interpretações posteriores. Zé Nazário (08/02/2019) conta que “os músicos profissionais tinham muita dificuldade de tocar esse ritmo”, opinião essa compartilhada por Amilton Godoy, que acredita que

“o Jequibau apareceu porque ele primou pela qualidade. Era uma coisa muito bem feita! E acho que se ele não foi mais difundido é porque não é fácil tocar uma música em 5 tempos. Aquilo era... digamos... era uma coisa bastante avançada. Você fazer uma música brasileira. Todo mundo acostumado a tocar em 2/4. Você pega e passa para cinco tempos. Então, talvez o músico tenha encontrado um pouco de dificuldade pra tocar aquilo. Coisa que não aconteceu com a gente [Zimbo Trio]. Não aconteceu porque a música era pensada daquela forma. A música tinha uma frase em cinco tempos. Eu nunca pensei nessa dificuldade de música com 7, com 5. Eu penso na frase musical. Entendeu como é? E era inspirada! É uma música muito inspirada. É uma música bonita. Se você tocar hoje, ela é atual. (...) Tocar um samba em cinco não é para qualquer um!” [Amilton Godoy, janeiro de 2014]

No relato do pianista do Zimbo Trio encontram-se dois aspectos interessantes: o primeiro é a já citada dificuldade na execução do Jequibau que, no entanto, não foi sentida pelo conjunto de Amilton Godoy. O que nos leva para o segundo aspecto. Uma vez que o trio não enfrentou dificuldades porque “a música era pensada daquela forma” e “tinha uma frase em cinco tempos”, constata-se daí que o Jequibau foi elaborado e construído sobre fórmulas, sobre linhas-guia bem estabelecidas e desde seu início escritas em partituras. Ou seja, o Jequibau, quanto às livres alterações comumente propostas pelos intérpretes na esfera da música popular, surgiu como uma

expressão menos flexível, assim como o era a sua atuação dentro do contexto da música instrumental brasileira. Ainda de acordo com Amilton Godoy, Mário Albanese e Cyro Pereira tinham bem estabelecidos os parâmetros e padrões do Jequibau, de modo que, quando mostraram para o Zimbo Trio, “chegaram com tudo pronto” [Amilton Godoy, janeiro de 2014]. Mas, será que o esquema rítmico esteve assim sempre tão amarrado, completo, acabado? Não estaria a execução comedida de Turquinho relacionada com a ausência ou imprecisão de uma partitura guia? As recordações de Zé Eduardo Nazário revelam que sim. Segundo ele, Mário Albanese

(...) convidou a gente [Xangô Três] para o programa dele na Rádio Record. E nesse primeiro programa que a gente fez é que ele mostrou, tocou no piano (o Cyro Pereira tava lá também junto, o Mário e o Cyro Pereira), tocou pra gente algumas músicas, algumas composições e mostrou esse “disquinho”. Era um compacto simples (...). Eram duas músicas, uma música de cada lado, né!? E quem gravou foi o Álvaro Eversong, filho da cantora Leny Eversong, que depois de algum tempo eu vim conhecer pessoalmente, fiquei amigo dele na noite de São Paulo e tudo. (...) se você analisar, você vai ver que a bateria, ela toca (porque naquela época era muito difícil os músicos tocarem 5/4 no Brasil. Tinham muita dificuldade com compasso ímpar ainda. Era, assim, coisa diferente, que ninguém sabia fazer direito, né!). E ele [Álvaro Eversong] usou o chimbal e a caixa pra fazer essa gravação. Foi a primeira gravação de Jequibau, né! (...) eu ouvindo aquilo, eu fui pra casa da minha mãe estudar. Tinha uma bateria lá na casa da minha mãe. E quando eu comecei a estudar veio essa coisa na minha cabeça, porque o bumbo do samba era [sonoriza com a boca: tum tchi tu tum]. E eu comecei a imitar o 5/4 da batida do contra-baixo que era [sonoriza com a boca novamente: tum tin dum tin tin dum]. E meu pé naturalmente foi fazendo esse desenho e o chimbal ficou no 2 [como se fosse no segundo tempo do samba]. Eu fiquei analisando o que que era aquilo que eu tava fazendo. Foi uma coisa natural que eu fiz, entendeu? (...) Quando eu toquei o ritmo pela primeira vez o Cyro Pereira falou: “ó! Acho que isso tá em 2/4, não sei o que”. Porque ele ouviu meu chimbal e tal né! (...) Aí eu falei: “não maestro. É que eu fiz um negócio aqui. O chimbal fica em dois e o bumbo em cinco”. E ele em cima do piano lá da rádio Record, ele escreveu a minha batida. Claro, nunca me deram nenhum crédito por isso aí. E se tornou a batida oficial do Jequibau, porque eles gostaram daquilo lá e ficou sendo aquilo lá, entendeu? [Zé Nazário 08/02/2019]

O relato de Zé Nazário não só nos mostra um Jequibau inacabado em sua origem, como atribui um senso de coletividade que contraria grande parte das pressuposições sobre esta expressão. Desde as “experiências” nos estúdios da Record, que contaram com a contribuição de diferentes músicos, até suas subseqüentes transformações, o Jequibau dependeu da atuação conjunta de

diversos agentes. Mesmo que tais agentes apresentem níveis distintos de engajamento e de comprometimento.

Além disso, em seu depoimento, Zé Nazário diz que Álvaro Eversong foi o responsável pela gravação da bateria registrada no compacto simples, e não Turquinho. É possível que Álvaro Eversong tenha sido substituído por Turquinho, já que Gabriel Bahlis<sup>43</sup> (baixista da referida gravação) confirma a versão de Mário Albanese. De qualquer forma, as linhas rítmicas executadas na bateria foram modificadas em gravações posteriores de Jequibau — no último capítulo, analiso com mais atenção algumas dessas alterações.

Mas há outro aspecto da fala de Zé Nazário que eu gostaria de trazer aqui. Existe uma queixa, um ressentimento germinado do não reconhecimento de suas colaborações e que está implícito na frase: “Claro, nunca me deram nenhum crédito por isso aí”. O que nos leva a uma característica bastante presente no Jequibau: a preocupação com a autoria. Em 22 de outubro de 1981 e baseado em entrevistas com o próprio Zé Nazário, o jornalista João Marcos Coelho deu início a uma discussão que revelou a questão da autoria como parte do Jequibau. Em artigo publicado na Folha, escreveu ele que Zé Nazário colaborou para a criação do Jequibau, causando resposta imediata de Mário Albanese, que dois dias depois registrou sua réplica no mesmo jornal. Nela, o pianista diz que

Ao ler a “Folha de 22 de outubro deparei com matéria assinada por João Marcos Coelho: “Nazário, a percussão como experiência”, e fiquei surpreso com a afirmação de que o Zé Eduardo havia colaborado na criação do Jequibau, o que não é verdade. No trabalho desenvolvido com o Jequibau tenho um único parceiro, é ele o maestro Ciro Pereira, a quem continuo vinculado por ideal e amizade. (...) Ainda como esclarecimento, vale acrescentar que o Jequibau foi lançado oficialmente em 13 de agosto de 1965 e demandou um trabalho de pesquisa que começou alguns anos anteriores a essa data, ficando claro que não havia a menor possibilidade do Zé Eduardo, então uma “criança de 7 ou 8 anos”, de participar ou colaborar na criação do Jequibau. (Mário Albanese, Folha de São Paulo, 24/10/1981)

Em resposta, João Marcos Coelho argumentou que “a afirmação de que Zé Eduardo ‘colaborou’ na criação do Jequibau” foi feita pelo próprio baterista, completando em tom um tanto grosseiro que “se ele [Zé Nazário] se equivocou ou exagerou sua participação, o problema é dele” (Folha de São Paulo, 24/10/1981). O desentendimento, todavia, não acabou por aí. No mês

---

<sup>43</sup> Não foi possível realizar entrevistas com Gabriel Bhalis devido a seu estado de saúde. Embora tenha preferido não gravar depoimentos, conversei algumas vezes com o baixista por telefone, oportunidades que possibilitaram o recolhimento de algumas informações.

seguinte, Zé Nazário publicou uma carta intitulada “A confusão do chimbau (sic)”, com as seguintes considerações.

Em resposta à carta do professor Mário Albanese, quero esclarecer que, tocando com o grupo Xangô Três, em São Paulo, então com 12 anos (e não com 7 ou 8), fomos por ele convidados após um show a comparecer ao seu programa na Rádio Record, para uma apresentação (na época tocava-se ao vivo no rádio). Em seguida, em companhia do maestro Ciro Pereira, nos foram mostradas melodias com harmonias e apenas um esboço rítmico (eles não tinham ainda uma batida completa para bateria), e os profissionais (bateristas) não haviam ainda conseguido dar à música o que os compositores pretendiam, um enfoque de ritmo brasileiro, visto que os norte-americanos Dave Brubeck e Paul Desmond já exploravam composições em 5/4, 7/4, etc. No dia seguinte ao programa, retornei aos estúdios da Record com a seguinte batida, de minha criação, aproveitando os dados que me foram apresentados: [batia escrita em partitura e que será analisada no último capítulo]<sup>44</sup>. A linha de chimbau (sic) se desenvolve dando a impressão de que o ritmo está em compasso binário, coisa essa que, a princípio, confundiu Ciro Pereira (minha memória é excelente). (...) Não poderia imaginar que ele, agora que tantos anos se passaram, pudesse se aborrecer com o fato verídico de eu ter dado minha colaboração. Daqui para frente não citarei mais isso em meu currículo, pois não me interessa mais divulgar ou propiciar a divulgação deste velho e já tão divulgado ritmo. (Zé Eduardo Nazário, Folha de São Paulo, 14 de novembro de 1981)

Os tons usados por Mário Albanese e Zé Nazário revelam: do segundo, um desejo de reconhecimento; do primeiro, uma preocupação com o registro de autoria de toda uma obra. Há uma revolta exposta no final da carta, em que o baterista inverte sua relação com o Jequibau. Se antes ele pretendia créditos pela sua contribuição, o que deixa transparecer uma conexão com orgulho e respeito implícitos, depois ele passa a se referir ao Jequibau como “velho” e “já tão divulgado ritmo”, classificando-o, de certa forma, como ultrapassado. As críticas de Zé Nazário parecem ter desagradado Mário Albanese que, desta vez contando com a co-autoria de Ciro Pereira, publicou a seguinte nota.

Dirimindo eventuais dúvidas suscitadas pela carta publicada nesse jornal, dia 14.11.81, pelo sr. José E. Nazário, queremos esclarecer que, apesar de frustrarmos as pretensões curriculares do signatário, somos forçados, a bem da verdade e com o farto material de que dispomos, a informar os leitores, que muito antes de apresentá-lo em nossos programas de Rádio e TV,

---

<sup>44</sup> Zé Nazário conta que essa foi "a primeira vez que a Folha de São Paulo imprimiu um negócio com uma faixa de partitura musical, que era a minha batida com esse chimbau a dois [2/4]" [Zé Nazário, 08/02/2019]

tínhamos não só o esquema completo para a bateria, como também para violão e baixo, conforme comprova o álbum com dez músicas: "Jequibau — The Exciting Rhythm From Brazil" devidamente registrado e com direitos assegurados pelo Copyright 1965 — Peer International Corporation — USA, direitos estes preserva dos para todo o mundo. Vale lembrar que antecedendo a esse álbum, foi editado o disco Chantecler C-33-6119 "Jequibáu", gravado em 1965 por uma orquestra de estúdio constituída por músicos profissionais dos melhores e de estante, isto é, aqueles que executam seus instrumentos lendo a partitura escrita pelo maestro arranjador, e que apresenta na sua contra-capa, alguns excertos de opiniões assinadas. Por maestros de reconhecida capacidade musical, em sua maioria, vivos, e ainda em atividade, que enfatizam a originalidade, o valor do novo ritmo, e sua característica eminentemente brasileira. (Folha de São Paulo, 28 de novembro de 1981)

Imediatamente, pode-se notar a mudança na maneira como esta última carta foi escrita. Há uma alteração no pronome de tratamento e Zé Nazário, antes Zé Eduardo, passa a ser referido como Sr. José E. Nazário. A formalidade, além da seriedade, também conota um afastamento entre as duas partes envolvidas neste debate, um distanciamento nutrido pela necessidade de reconhecimento de uma autoria bastante incomum no universo da música popular brasileira: a de toda uma expressão. O próprio jornal não parece ter dado importância ao debate, talvez por considerá-lo irrelevante ou descabido, pois intitulou esta última publicação, ironicamente, como "Jequibau, de novo".

O argumento utilizado pelos compositores sobre o registro do Jequibau está, assim como a partitura para a música, pautado em documentações que pouco ou nada revelam das práticas e sujeitos por trás delas. Não é minha intenção aqui contestar a autoria ou as explicações dadas por Mário Albanese e Cyro Pereira, mas trazer à tona outras possibilidades que tornam o Jequibau mais complexo, instigante e vivo. Além disso, podemos questionar a partir deste caso quantos atores e influenciadores da nossa música popular tiveram suas contribuições esquecidas ou silenciadas. O *copyright* da Peer International Corporation realmente data de 1965, mas há indícios de que ele tenha sido feito apenas em dezembro deste ano, o que possibilitaria a Zé Nazário dar sua contribuição no decorrer de pelo menos três meses. Para se ter uma ideia, a revista Billboard publicou em 4 de dezembro de 1965 que

O mais novo ritmo brasileiro, "Jequibau", já está causando tremendo interesse ao sul da fronteira e está sendo preparado para uma turnê promocional nos Estados Unidos, pela Peer International. A primeira parte do material ilustrando o ritmo é o *copyright* com o mesmo nome, "Jequibau", escrito por Mário Albanese e Cyro Pereira, ambos com

compromissos assinados com a Peer. (Billboard, 4 de dezembro de 1965 [tradução minha])

Ou seja, o *Songbook*, junto com as linhas-guia, foram publicados antes do lançamento de qualquer gravação. Uma colaboração ou não de Zé Nazário, o fato é que o disco lançado pela gravadora Epic, nos EUA, por volta de dezembro de 1965, conta com o padrão rítmico de chibbal que se repete a cada dois compassos (tocando nos tempos 1, 3 e 5 do primeiro e nos tempos 2 e 4 do segundo compasso). Esse padrão deu ao Jequibau um *swing* mais brasileiro e um caráter cíclico, aproximando-o do samba e da música popular, o que era um desejo de todos os personagens envolvidos com ele. Para Cyro Pereira,

É, isso mesmo. Então nós começamos com isso. Quer dizer, ele se completa... no duro seria 10/8 ou 10/4. Ele se completa no segundo compasso. Tanto que o pé esquerdo da bateria no segundo compasso não bate contratempo, ele bate em baixo, depois começa fora de tempo de novo. E a batida está escrita para bateria, é lógico que depois o cara faz o que ele quiser. Quiném a Bossa Nova, aquele essencial está escrito, e lembra Bossa Nova também. E na época passou. Em primeiro lugar de política e o Mário não queria fazer essas coisas e não fez. Tanto que nós temos um monte de gravação fora do país. (Ciro Pereira, 09 de outubro de 2007)

Para Cyro Pereira, o Jequibau “lembra a Bossa Nova” e guarda com ela uma semelhança em relação ao seu registro e transmissão através da partitura. Porém, a segunda não surgiu do papel, mas de uma maneira espontânea de se tocar. Se considerarmos a colaboração de Zé Nazário e de todos os músicos envolvidos nos “experimentos” em estúdios da Record, as duas expressões voltam a se aproximar. Como vimos, é possível que tais contribuições tenham transformado o Jequibau no período estabelecido entre sua primeira gravação e a edição do *Songbook* nos EUA. A de Zé Nazário, especialmente, pode ser vista como importante para reafirmação do ciclo que se completa a cada dois compassos.

Em seu primeiro registro fonográfico, o compacto simples n. C33-6119, lançado no dia 13 de agosto de 1965, a condução da bateria utilizou-se apenas do prato de condução e do aro da caixa. Este disco, no entanto, traz um outro aspecto que se junta às características analisadas até aqui, ou seja, à ideia de música culta e de novidade representadas pelo compasso quinário. Ele procura estabelecer uma ligação com a música popular, começando já pelo seu encarte. O curioso, porém, é que o faz superficialmente em discursos e subliminarmente em sua construção imagética, negando contraditoriamente uma iminente coletividade interior.



Figura 6 - Capa do disco C33-6119, lançado pela Chantecler.

A capa traz a imagem de um homem, provavelmente negro, tocando um instrumento de percussão idiofone, como quem faz lembrar as raízes tradicionais, folclóricas, afro-brasileiras e "exóticas" de seu conteúdo sonoro. Brás Baccarin lembra que "quem desenhou a capa e fez a montagem gráfica foi uma desenhista brasileira e filha de japoneses. Eu dei a ela todas as informações sobre o ritmo e saiu essa capa. Ela fez muitas capas para a Chantecler. Era uma boa profissional. Infelizmente não lembro o nome dela". [Brás Baccarin, 15/02/2019] A capa e a música dizem muito a respeito do projeto de Mário Albanese que, evidentemente, encontrou respaldo nos planos comerciais da gravadora. Quando Brás Baccarin passou todas as informações sobre o ritmo para a artista responsável pela montagem gráfica, certamente o fez embasado naquilo que a ele foi dito sobre o Jequibau. Isto é, com as referências transmitidas por Mário Albanese e Cyro Pereira. De qualquer maneira, há incipientemente delineado neste disco toda uma intenção.

As duas composições do disco, Esperando o Sol<sup>45</sup> e Jequibau<sup>46</sup>, são instrumentais e, neste sentido, representam a essência desta expressão que, quando foi gravada com letra, apresentou diferentes versões sobre uma mesma melodia, em alguns casos alterando até mesmo o nome da composição. A escolha pela intitulação de uma peça como “Jequibau” pode significar uma estratégia de divulgação adotada por Cyro Pereira e Mário Albanese. Assim, composição, ritmo, expressão, parte e todo circularam com um mesmo nome, afirmando-se enquanto uma proposta distinta das que haviam sido apresentadas na música até então. O Jequibau surgia como alternativa paulistana, como uma novidade, como um contraponto à música carioca, e os traços de sua paulistanidade são visíveis na própria ilustração contida na capa do disco.

O compacto simples lançado pela Chantecler se aproxima muito da idealização identitária inventada em São Paulo, sobre a qual falarei mais adiante. Dentro dele, em seu material sonoro, uma música intelectual, pensada, elaborada. Fora dele, no desenho do encarte, uma propaganda que evoca elementos muitas vezes distantes de sua realidade. Na união destes dois lados, uma tentativa de atrair a audiência, orientando sua escuta e interação com a música. Tem-se assim um rico e belo material, cheio de conteúdos e contradições tão ricas e belas quanto.

Tanto as composições como os músicos envolvidos na gravação deste disco possuíam vínculos com a cena bossa-novista. Contudo, algumas peculiaridades do Jequibau merecem destaque. A Bossa Nova, como mencionado anteriormente, assentava-se no tripé ‘compositor-poeta-intérprete’ e contou com a atuação de toda uma gama de músicos. Por sua vez, o Jequibau permaneceu “bípede” ao longo de sua trajetória. Ou seja, na qualidade de música essencialmente instrumental, dispunha apenas das figuras do compositor e do intérprete, sendo que Mário Albanese participava destas duas esferas, enquanto Cyro Pereira atuava principalmente na primeira, como compositor, arranjador e orquestrador. Dessa forma, o nome de Mário Albanese aparece destacado na contracapa do disco, acompanhado da descrição: “Solista de Piano”. Logo em seguida, lê-se em letras menores: “Com a Orquestra Chantecler - Reg.: Cyro Pereira”.

---

<sup>45</sup> Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=Q\\_RA7yvW1Jg&t=64s](https://www.youtube.com/watch?v=Q_RA7yvW1Jg&t=64s)> Acessado em 26/11/2019

<sup>46</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=df7HAiq9YdQ>> Acessado em 26/11/2019



Figura 7 - Contracapa disco C33-6119.

A contracapa possui ainda alguns depoimentos e opiniões sobre o Jequibau. Todos eles de maestros e músicos extremamente habituados com a notação musical tradicional e afeitos à vertente instrumental estreitamente ligada ao Jazz. Alguns posicionamentos, entretanto, chamam a atenção. A postura vanguardista que se enxerga como responsável pela criação e pelo oferecimento de novidades é um deles. Para o maestro Hervê Cordovil, o Jequibau viria para “resolver a questão rítmica da música moderna”, partindo assim do pressuposto de que havia, à época, algum problema, estagnação ou retrocesso referente às propriedades rítmicas da música brasileira. Para Luiz Arruda Paes, a solução viria pela intelectualização da música, “seguindo um caminho cada vez mais erudito e, conseqüentemente, mais respeitoso”. Nota-se que a construção racional da música através de processos laborais é uma característica do Jequibau exaltada desde o seu lançamento. Ele “não existia: foi criado!” (André Penazzi), com um “objetivo realizado com real expressão para nossa música” (Amilton Godoy).

Outro aspecto presente em diversas das opiniões é igualmente importante: a associação entre Jequibau e Samba. Como uma provável tentativa de garantir sua inserção no cenário musical, relacionando-o para isso ao Samba, expressão detentora de grande reconhecimento nacional, o

Jequibau foi descrito como “samba, novo, autêntico” (Gabriel Migliori), que “amplia seu campo rítmico para 5/4, sem perder seu balanço” (Luiz Chaves). O músico Henrique Lobo — que tem uma parceria com Mário Albanese, a canção Gratidão<sup>47</sup>, Samba-canção gravado por Agnaldo Rayol em 1960, no disco *Maior Do Que A Saudade* —, argumenta que “a palavra JEQUIBAU nasceu apoiada em JAQUIBAU, cujo significado é samba de escravos, e foi recolhido no folclore mineiro por Heitor Villa Lobos, JEQUIBAU é samba!”<sup>48</sup>.

Na verdade, o vocábulo Jaquibau foi utilizado para designar um determinado tema popular entoado pelos escravos que trabalhavam na região de Minas Gerais, e não um repertório todo de sambas. Villa-Lobos emprestou o termo na intitulação de uma de suas obras para canto coral, cuja letra “é um lamento sobre as condições precárias em que viviam os escravos”, com “texto misto, em português e idioma africano” (ÁVILA, 2010, p.314). Portanto, o argumento que parte da nomenclatura para classificar o Jequibau como Samba é insuficiente e infundado. Para constatar seu parentesco com a Bossa Nova, com o Jazz e com o Samba, uma escuta superficial já é o bastante. A necessidade de aproximá-lo, em um primeiro momento, ao Samba pode, pois, ter significado mais uma estratégia para sua aceitação e incorporação ao repertório nacional. Como referência, tal aproximação foi feita durante toda a sua existência, adquirindo novos contornos e leituras.

É importante destacar que todos os depoimentos foram cedidos por músicos inseridos na esfera da música instrumental brasileira, à qual certamente também pertenciam aqueles que os colheram, os próprios Mário Albanese e Cyro Pereira. Tanto isso é verdade que, antes mesmo de ser gravado, os compositores já haviam mostrado o Jequibau para “vários expoentes da nossa música”<sup>49</sup>, que tiveram suas opiniões registradas. Desse modo, coube a eles a escolha de quais depoimentos ou excertos utilizar, adequando-os de acordo com seu interesse. Outro fator importante é que todos os músicos pertenciam ao círculo de convívio de Mário Albanese e Cyro Pereira. Alguns foram maestros colegas do segundo, outros já haviam gravado composições do primeiro, o que evidentemente não descarta a validade e confiabilidade de suas apreciações. Antes, tipificam quais músicos participaram e participam do mundo do Jequibau: instrumentistas com formação tradicional — com especial inclinação aos instrumentos de teclas — e maestros compositores.

---

<sup>47</sup> A canção foi regravaada pelo próprio Agnaldo Rayol, em 1984, pelo selo Fermeta, com o título de *Obrigado, meu Deus*.

<sup>48</sup> A Chantecler avisa na contracapa do disco que todos excertos e depoimentos estão “devidamente autenticados e registrados em Cartório (15º Tabelião de Notas da Capital)”.

<sup>49</sup> Trecho da matéria publicada pela Folha de São Paulo em 18 de julho de 1965 e já citada neste trabalho.

Esse jogo entre popular e clássico não ficou somente na capa do disco, ele pertenceu a toda uma estratégia publicitária encabeçada pela gravadora Chantecler. Quatro dias antes do lançamento deste compacto simples, foi publicado na Folha de São Paulo a seguinte nota.

Em reportagem anterior, tivemos oportunidade de falar sobre o “jequibau”, samba novo, em compasso erudito (5:4) de Mário Albanese e Ciro Pereira. Mas o primeiro músico que aprendeu o novo ritmo — e dele já é mestre — foi Orlando Pierre, um “mago” do violão, que já acompanhou os maiores nomes de nossa música popular. Realmente, Pierre (como é conhecido meio artístico) é um dos violonistas mais requisitados para qualquer “show” musical, não só pelo seu balanço gostoso, mas também pela sua tarimba. (Folha de São Paulo, 08 de agosto de 1965)

Primeiramente, trata-se a publicação de uma propaganda do LP Pierre 2, também lançado em 1965. O espaço foi aparentemente aproveitado para a promoção do ritmo, dado que o violonista Orlando Pierre nunca gravou o Jequibau — seu disco conta com uma composição de Mário Albanese em parceria com Jorge Duarte, a Bossa Nova “Sol”. Além do mais, apesar de ter sido “o primeiro músico que aprendeu o novo ritmo”, em sua primeira gravação, o Jequibau contou com o multiinstrumentista Poli ao violão. Outro ponto que vale destacar é a maneira como está escrito Jequibau, entre aspas e em letras minúsculas. Isso ocorre em todas as matérias publicadas antes de 1966, a partir de quando a expressão se consolida.

A relação entre popular e clássico latente na utilização simultânea de termos como “samba novo” e “em compasso erudito”. Bem como no próprio violão, como instrumento muito comum no acompanhamento de cantores da “nossa música popular”, sendo que Pierre não é só requisitado “pelo seu balanço gostoso, mas pela sua tarimba”, ou seja, sua experiência com “orquestras regionais” e “conjuntos vocais”. Fica claro que a estratégia, tanto da Chantecler como de seus criadores, era dar ao Jequibau caráter popular revestido daquilo que consideravam como música culta. Por esse caminho, o resultado foi a aproximação cada vez mais com um público mais restrito, representado por uma fatia específica de músicos instrumentistas e pela audiência melômana interessada neste segmento.

Assim, o Jequibau foi-se estabelecendo como expressão advinda da cena bossa-novista, mais precisamente da vertente musical popular “cultura” e instrumental. Entretanto, a forma canção, consolidada décadas antes, ganhou novo impulso com a chamada MPB, desfavorecendo qualquer investida de ampla circulação da vertente instrumental. Para o músico Frederico Mendonça de Oliveira (o Frederica), em meados da década 1960,

(...) os instrumentistas criadores seriam, sob uma política intransigente, gradativamente desvalorizados e estariam em curto prazo como que confinados num afastamento compulsório, submetidos a uma depreciação da qual só escapariam — em parte, e apenas temporariamente — se aceitassem exercer o papel de meros coadjuvantes em trabalhos dos novos cancionistas, já então aboletados no topo de um edifício de índole inflexivelmente mercantilista, dentro do qual os princípios musicais sagrados seriam meramente elementos integrantes ou acessórios, não mais essenciais. Essa inversão abrupta de sinal, perversa mentalidade de produção que vigoraria dali em diante, não extinguiu de pronto a classe de instrumentistas até há pouco tempo soberana; passou, sim, a explorá-la maquiavelicamente, depois de rebaixá-la sumariamente (...). (MENDONÇA DE OLIVEIRA, 2017, p. 14-15)

O autor estabelece uma relação mercantil, com viés marxista, entre as diferentes classes profissionais da música. Tal relação teria sido potencializada durante o crescimento promovido pelas políticas públicas levadas a cabo pelo governo militar. Tem-se assim uma mão-de-obra explorada “maquiavelicamente” — o instrumentista —, formada por pessoas objetificadas, rebaixadas, submetidas àqueles que detêm o “poder”, ou seja, o cancionista de sucesso. Longe de querer me aprofundar nessa análise, o que nos interessa aqui é a leitura conjuntural feita por Frederico Mendonça de Oliveira. Muitos músicos parecem compartilhar o sentimento do autor, acreditando que, nesta época, diversos fatores desfavoreceram a difusão da música instrumental — na verdade, vale ressaltar que raras vezes ela foi generosamente divulgada ao longo da história da música brasileira.

As gravações instrumentais deste período, a exemplo do que ocorreu com a Bossa Nova, foram em muitos casos mais comercializadas internacionalmente do que em âmbito nacional. Trios e conjuntos vocais lançaram seus discos através de pequenas empresas ou somente fora do país. Com o Jequibau não foi diferente, sendo que, após a gravação realizada pela Chantecler, um único fonograma foi relançado em diversos países. Vale destacar entretanto, que um disco promocional, com pouquíssimos exemplares e com letra, foi gravado logo após seu lançamento.

Visando adquirir popularidade, gravadora e os criadores do Jequibau produziram um compacto simples com a cantora Leny Eversong<sup>50</sup>. Nele, as mesmas composições foram regravadas e, a exemplo de seu antecessor, sua contra-capa apresenta depoimentos de músicos e maestros. Leny Eversong é acompanhada por bateria, flauta, piano e violão, sendo que este último fica em evidência, reafirmando assim o mesmo intuito por trás da associação do Jequibau com o violonista Orlando Pierre, isto é, trazer esta expressão para o universo da música brasileira popular, posicionando-a para isso como uma “evolução” do samba e da Bossa Nova, bem como uma contribuição paulistana capaz de “competir neste campo”. Outra característica do arranjo é o padrão

---

<sup>50</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=d7w7k7yIMfc>> Acessado em 26/11/2019

rítmico executado pela bateria, ainda sem as contribuições de Zé Nazário. Depreende-se disso que a “ação comedida” de Turquinho não foi uma opção condicionada somente à “orquestra à base de cordas” que completava a instrumentação.

Não só o arranjo procurou aproximar-se do universo popular do samba. A letra da música Jequibau, escrita pelo próprio Mário Albanese, também o fez. Canta ela as dores do negro escravo, exaurido pelo trabalho forçado, mas que encontra acolhimento em sua dança e em Deus. Sem dúvida, a escolha do tema deve-se ao desejo de vincular o Jequibau à tradição musical afro-brasileira e às manifestações folclóricas e populares. Abaixo, transcrevo a letra na íntegra.

Nêgo era muito só  
vivia sempre em solidão  
nas noites sem poder dormir, nem sonhar  
pensava como escapar  
Nêgo trabalhou demais  
cansado de tanto apanhar  
quem sabe sua liberdade  
virá um dia, quando o sol raiar  
Seus pés descalços sobre a terra e mar  
estão dançando sem poder parar  
pedindo amor aos céus  
amor que irá dar paz e amor  
E agora exausto de tanto dançar  
Mas tendo Deus no coração  
Não sente mais a solidão, enfim.  
(Jequibau - Mário Albanese e Cyro Pereira)

O desfecho da letra reflete uma visão elitizada sobre o problema que envolve a inserção do negro na sociedade brasileira, pois, despido de sua cultura, de sua religião e de sua fé, precisa ele ter em seu coração o Deus que lhe foi apresentado pelo homem branco. Deus esse capaz de instituir algum respeito, de calar a dor e de substituir a igualdade social. Ao mesmo tempo, a dança aparece menos como resistência e mais como divertimento. É interessante notar que tanto a escolha do tema, como o seu tratamento, encontram-se incrustados na narrativa por trás do Jequibau, que

amiúde tenta reatar com seu passado popular, de fato existente, mas tão distante que torna tal tarefa forçosa e aparentemente descabida.

O compacto simples de Leny Eversong, como grande parte dos discos da época, não foi datado, mas seguramente foi ele gravado entre setembro e dezembro de 1965, o que a torna a primeira cantora a interpretar o Jequibau. É possível afirmar isso porque no segundo semestre deste ano a revista Long Playing publicou a foto abaixo, na qual divulga esta gravação.



O "disc jockey" Ricardo Macedo, o compositor Mário Albanese e a cantora Leny Eversong "bafem papo" em recente coquetel da Chantecler. Leny Eversong gravou o "Jequibau", de Mário Albanese e Ciro Pereira.

Imagem 8 - Fotografia de Ricardo Macedo, Mário Albanese e Leny Eversong publicada pela revista Long Playing

A despeito desta experiência como canção, o Jequibau foi e é essencialmente instrumental, o que pode ser considerado um fator complicador em sua divulgação. Dessa forma, seguindo os trilhos da Bossa Nova e do Sambajazz, encontrou mais espaço nos EUA. Foi o letrista e empresário norte-americano Sunny Skylar o responsável pela oportunidade em solos norte-americanos. Mário Albanese recorda-se com entusiasmo deste acontecimento.

Ele [Sunny Skylar] veio para o Brasil por dois motivos: um porque ele casou-se com uma brasileira; e segundo (...) porque ela o trouxe para cá. (...) Ele percebeu que poderia produzir gravações aqui a um custo muito mais interessante do que nos Estados Unidos. (...) Não digo insignificante, era oneroso, mas não da forma como seria nos Estados Unidos. Então ele acabou baixando em casa, me conhecendo e começamos a produzir algumas coisas nesse sentido. Aí produzimos discos com (...) Os Três Morais (que nós produzimos um disco com Eli Arcoverde, um organista),

produzimos um disco com Hermeto Pascoal e aí foi embora. (...) Tinha já essas produções todas sido feitas e eu nunca tinha mostrado o Jequibau pra ele. Mas naquela noite, depois de termos feito tudo que tínhamos que fazer, eu nunca esqueci: eu estava naquela cadeira de balanço ali [apontando a cadeira] e eu falei “Sunny, eu vou te mostrar uma coisa”. Coloquei o (...) Compacto Simples com o Jequibau. (...) Aí ele disse assim: será que você não poderia me dar esse disco? E eu - a luzinha acendeu - eu fiz um autógrafo e dei, né? (...) Ele foi para os Estados Unidos, aí um dia, quando ele voltou (...), ele falou: preciso conversar com você! (...) Aí ele me pergunta: “você tem mais músicas em Jequibau?”. Só tinha duas [risos]. Só tinham duas músicas! Aí eu falei: “tenho, tenho sim!”. (...) Ele falou: porque nós podemos fazer um LP pros Estados Unidos. No dia seguinte (...) eu falei: Cyro, ele quer fazer um LP. Aí tratamos de compor mais. Tinha duas. Tinha que compor mais oito. (...) lá [nos Estados Unidos] teve uma repercussão imensa (...), não de popularesca, era de conceito mesmo. Eles entenderam que nós estávamos lançando um ritmo em cinco tempos, mas *sui generes*, de gênero próprio. (...) E era exatamente o que eu achava também. (ALBANESE, 17/09/2014)

A sensação incômoda com a qual lidavam os integrantes da chamada Música Instrumental Brasileira, classificada por Acácio Tadeu Piedade (1997) como gênero (designado pela sigla MIB), aparece sublinhada no discurso de Mário Albanese através da visível empolgação diante do lançamento internacional de sua criação. Segundo o compositor, houve uma “imensa” repercussão nos EUA, onde o Jequibau teria sido recebido como música de “conceito”, “de gênero próprio”, “não popularesca”. Tal exposição nos faz pensar que no Brasil a recepção do Jequibau tenha sido diferente. Além disso, externa um pensamento semelhante ao apresentado por Frederico Mendonça de Oliveira, nivelando os músicos profissionais ao mesmo tempo em que dispõe os instrumentistas nas camadas superiores de uma escala hierárquica aferida de acordo com uma suposta diferenciação de suas qualidades artísticas. Para além das subjetividades que envolvem tal interpretação, está a maneira como Mário Albanese enxergava e enxerga o Jequibau: uma música de conceito, diferenciada do repertório cancionista, pertencente à “classe soberana instrumental”.

Nota-se que a faceta musicista de Mário Albanese juntou-se ao seu lado produtor. Graças a esta união, ele não só conheceu Sunny Skylar, mas artistas que futuramente viriam gravar o Jequibau — como Os Três Morais e Hermeto Pascoal. Essa atuação estratégica de Mário Albanese sem dúvida ajudou na divulgação da nova expressão, possibilitando que músicos com diferentes *backgrounds* a gravassem. Desse modo, interpretações diversas foram surgindo, modificando o papel de cada instrumento e dando novas cores ao Jequibau.

Ainda assim, o primeiro compacto simples lançado pela Chantecler estabeleceu alguns padrões que permaneceram vivos no Jequibau durante muitos anos. Nele, o violão, que havia readquirido espaço com a Bossa Nova, sai do centro de cena, dando lugar ao piano, instrumento historicamente cultivado na capital paulista. A orquestração aparece como característica marcante, dando o suporte para o instrumento solista, realizando introduções, modulações e repetindo temas

inteiros. O contrabaixo fixa-se como o principal executante da linha rítmica padrão do Jequibau, aquela que dá ao compasso quinário caráter cíclico. Com estes parâmetros definidos, o Jequibau adquiriu corpo e foi lançado pela Broadway. Vejamos então qual os resultados dessa internacionalização e como se deu sua divulgação em solos brasileiros.

## 2.7 The Exciting Rhythm from Brazil

Antecipando o disco que seria lançado pela Epic Records, um *Songbook* foi editado e publicado pela *Peer International Corporation* em dezembro de 1965, nos EUA. A capa deste material conta com uma versão aumentada do desenho gráfico encontrado no compacto simples da Chantecler, o que evidencia a repetição do mesmo perfil comercial adotado no Brasil, ou seja, uma vinculação com elementos populares e folclóricos que pode ser constatada na própria divulgação do Jequibau naquele país. Na revista periódica *Billboard*, por exemplo, lê-se que, “de acordo com Skylar, o ‘Jequibau’ é um jazz derivado do folclore, parcialmente africano em suas raízes” (*Billboard*, 4 de dezembro de 1965). Portanto, seu lançamento nos EUA deu continuidade ao projeto começado por Mário Albanese, Cyro Pereira e pela Chantecler, como uma tentativa de internacionalização tanto dos músicos, como da empresa. Tentativa essa documentada pela *LongPlaying*, que publicou uma imagem em que os criadores do Jequibau aparecem ao lado do chefe de Departamento de Relações Públicas da gravadora.



O ritmo “jequibau”, criado por Mário Albanese e Cyro Pereira, será lançado brevemente nos Estados Unidos. Na foto, Mário Albanese e Cyro Pereira (em pé) quando planejavam pormenores do lançamento do “jequibau” naquele país com o sr. Namir Cury, chefe do Departamento de Relações Públicas da Chantecler.

Torna-se ainda mais claro que o Jequibau representou também uma investida da gravadora em um ramo da música brasileira popular que estava em alta, especialmente entre os jazzistas norte-americanos. No mundo dos negócios, no entanto, uma mão lava a outra. A atividade de produtor musical não só permitiu que Mário Albanese apresentasse o Jequibau a Sunny Skylar, ela tornou possível uma aproximação que fez com que o músico e empresário estadunidense vislumbrasse algum retorno financeiro na comercialização do ritmo. Desse modo, Sunny Skylar surgiu como figura central para a divulgação internacional do Jequibau, e sua importância enquanto articulador pode ser percebida naquela que foi a primeira nota sobre o Jequibau nos EUA.

Sunny Skylar (...) chamou a atenção de David Morris e Paul Barry, respectivamente vice-presidente e gerente profissional da Peer, para o novo ritmo. Skylar descreve o novo ritmo como o mais excitante ritmo brasileiro desde a Bossa Nova. Ele adicionou que o ritmo tem cinco pulsos por compasso e é interpretado com verdadeira individualidade brasileira. (...) Paul Barry já está trazendo o ritmo para a atenção dos artistas americanos do Jazz. É sabido que Al Caiola está se preparando para gravá-lo, assim como Los Indios Tabajaros e outros artistas. Barry afirma que letras em inglês serão imediatamente escritas para o ritmo. Skylar, enquanto isso, tem sido comissionado por Lei Levy, chefe da Epic Record, para gravar um álbum de Jequibau. (...) A Epic também o comissionou para gravar três álbuns de Poly e três de Omar Izar, notável artista latino da gaita harmônica. Skylar irá gravar também Louis Bordon na Harpa paraguaia pela Chantecler, e isso também será lançado pela Epic aqui [EUA] e no Canadá. (Billboard, 4 de dezembro de 1965 [tradução minha])

Ora, o Jequibau fez parte de todo um propósito de internacionalização da Chantecler que envolvia outros artistas de seu elenco, como Poly, Omar Izar e Louis Bordon. A Epic Records parece ter apostado em um pacote, em uma seleção que tinha como carro-chefe o Jequibau. A aposta pode ser explicada pela propaganda feita por Sunny Skylar, na qual: repetem-se as idealizações de Mário Albanese e Cyro Pereira; coloca-se o Jequibau como o “mais excitante ritmo desde a Bossa Nova”; e aumenta-se sua receptividade no Brasil, através da enganosa afirmação de que “muitos clubes agora apresentam noites de Jequibau” (Ibidem), vendendo-o assim como a música da moda ou do momento. Seguindo essa mesma linha, Herm Schoenfeld publicou pela revista *Variety* que o

Brasil, onde novos ritmos são tão abundantes quanto grãos de café, surgiu com outra dança da moda em um novo ritmo chamado “Jequibau”. O Jequibau é agora muito popular no Rio de Janeiro, onde casas noturnas

estão apresentando rodas de desafios musicais [round-robin] em que compositores tocam e cantam o novo ritmo. Como a outra recém-exportada, a bossa nova, o Jequibau é um parente próximo do samba, exceto por ele ser em cinco por quatro, ou em compasso quinário. (Variety, 1966 [tradução minha])

A relação estabelecida com a Bossa Nova e o Samba replica a mesma estratégia utilizada no lançamento do Jequibau no Brasil. A novidade do texto de Herm Schoenfeld, entretanto, é a associação com o Rio de Janeiro, cidade brasileira mundialmente mais famosa, e com rodas de desafios entre músicos, práticas comuns no universo do samba, das músicas caipira e nordestina, entre outras. A propaganda relacionando-o com ambientes populares e noturno, aliás, espalhou-se pelo território estadunidense. A revista novaiorquina Record World exaltou o Jequibau que, desde o seu surgimento teria, segundo a matéria,

(...) ganhado imediata e entusiasmada aceitação e está atualmente sendo apresentado por orquestras em casas noturnas e salões de dança por todo o Brasil. Muitos músicos neste país estão incorporando este novo ritmo em suas composições. (Record World, 12 de março de 1966)

Ao que tudo indica, estes dois elementos — Rio de Janeiro e música popular boêmia — são colaborações de Sunny Skylar, haja vista que, *a priori*, o Jequibau surgiu como uma aposta capaz de “competir” com a música carioca, representada pela Bossa Nova. Assim, o discurso por trás da divulgação do Jequibau em solos internacionais foi se consolidando, formando um conjunto de identificações levemente distinto daquele encontrado no Brasil, e que já começava a ser veiculado nos principais semanários dos EUA. O único detalhe que ainda restava era o lançamento de um disco.

Com a proposta de Sunny Skylar, Mário Albanese e Cyro Pereira correram contra o tempo com o intuito de compor mais oito músicas que, junto com Jequibau e Esperando o Sol, formaram o repertório do primeiro disco 12 polegadas da história desta expressão musical. De acordo com o baixista Gabriel Bahlis, as dez faixas foram gravadas no Gravodisc, estúdio inaugurado em 1960 e ainda em atividade — a escolha pela realização desta tarefa no Brasil pode ser explicada tanto por uma questão de logística (os músicos envolvidos no projeto moravam neste país), como pelo preço da mão-de-obra que, de acordo com Sunny Skylar, chegava a ser “cerca de um quarto” do valor pago nos EUA (Variety, 1966 [tradução. minha]). A grande diferença em relação ao seu primeiro registro sonoro, além do andamento mais rápido, está na modificação da rítmica executada na bateria, com o chimbau tocando alternadamente nos tempos ímpares de um compasso e nos pares de seu subsequente. Deste modo, com parâmetros bem construídos, o Jequibau foi lançado no início de

1966, pela Epic Records — novamente, a capa escolhida para este disco é uma versão aumentada e colorida do mesmo desenho gráfico utilizado em seu primeiro compacto simples. A partir deste LP, uma intensa campanha para a promoção e divulgação do Jequibau foi conduzida pela Peer International Corporation. Ainda neste mesmo ano, a empresa anunciou outras gravações através da revista Billboard.

David Morris, vice-presidente da associação Peer-Southern, está agora lançando uma campanha promocional para ambas as companhias de publicação e produção. Uma campanha especial está sendo montada por Morris para o ritmo Jequibau, o qual foi descoberto por Sunny Skylar no Brasil. A Epic Records lançou um álbum gravado por Mário Albanese; a RCA Victor gravou quatro Jequibaus com J. J. Johnson; a Decca acabou de lançar uma versão com letra em inglês de um Jequibau chamado “I Don’t Want to Play, com Ami Rouselle; Paul Horn gravou quatro versões instrumentais do Jequibau para a Victor (...) e Sammy Kaye gravou “The Jequibau” pela Decca. (Billboard, 16 de abril de 1966).

Os esforços da empresa Peer International Corporation, principalmente através da atuação de seu braço Peer-Southern, demarcaram e estabeleceram as regras pelas quais o Jequibau foi difundido em diversos países do mundo. Objetivando uma maior vendagem de sua aposta, a companhia ficcionalmente estreitou os laços do Jequibau com o Rio de Janeiro e sua agitada vida noturna. Basicamente, operou-se uma junção entre os discursos de Mário Albanese e Cyro Pereira e ações de marketing mais agressivas e apelativas. Desse modo, se por um lado o Jequibau foi vendido nos EUA como uma novidade moderna, por outro, foi ele associado ao cotidiano popular e com toda uma cena que nunca existiu.

Os discos citados no trecho retirado da revista Billboard são de difícil acesso, de modo que não foi possível localizar os registros de J. J. Johnson e Paul Horn. Em 1966, o primeiro lançou o disco “Goodies” e o segundo “*Here’s That Rainy Day*”, ambos sem Jequibau e gravados em meados do ano anterior. A quarta faixa do disco de J. J. Johnson, *Pense à Moi*, é em 5/4, mas é ela muito mais parecida com *Take Five*, tanto na divisão de seu compasso quinário como na rítmica utilizada em sua harmonia e melodia. Já Paul Horn utilizou notas longas em sua flauta, revestidas pelos arranjos com coral, piano e vibrafone. Sua sonoridade ficou muito mais conhecida pela proximidade com a música *New Age*<sup>51</sup>. Os dois músicos, entretanto, trabalharam com música brasileira em seus

---

<sup>51</sup> Paul Horn ficou conhecido por suas viagens, nas quais registrou o som de sua flauta em lugares como a Índia (1967), o Taj Mahal (1969) e a Grande Pirâmide Queóps (1976).

repertórios e relacioná-los com o Jequibau representou: ou um plano de propaganda; ou mais um caso de classificação equivocada que enxerga todo compasso quinário pós-1965 como Jequibau.

Por outro lado, a música *I Don't Want to Play*, uma versão da música 'Jequibau', encontra-se nos discos “*Sugar and Spice and Everything Nice*” (DL-74778) e “*Shall we dance?*” (DL-4754), de Ami Rouselle e Sammy Kaye, respectivamente. Ou seja, a investida da Peer-Southern trouxe resultados. De fato, como veremos um pouco mais adiante, diversos artistas gravaram o Jequibau ainda em 1966. Antes, porém, gostaria de continuar chamando a atenção para a estratégia de venda adotada por essa corporação.

O disco da Epic Records foi regravado em diversos países, utilizando para isso o mesmo ou diferentes selos. Na Argentina, a Neptuno gravou um LP intitulado “jequibau”, que trazia a imagem estilizada da calçada de Copa Cabana em sua capa. Aparentemente, enquanto propaganda, o Rio de Janeiro mostrava-se mais eficaz e mais adequado à intenção da Peer-Southern de editar o Jequibau “em todas as partes do mundo, para impor este novo ritmo” (Cash Box, 4 de dezembro de 1965 [tradução minha]). Na França, percebe-se a mesma associação entre o Jequibau e a capital carioca, desta vez, ressaltando a cultura afro-brasileira, o morro do Pão de Açúcar e o violão, em uma capa do disco lançado pelo selo Disques Festival, em 1966.

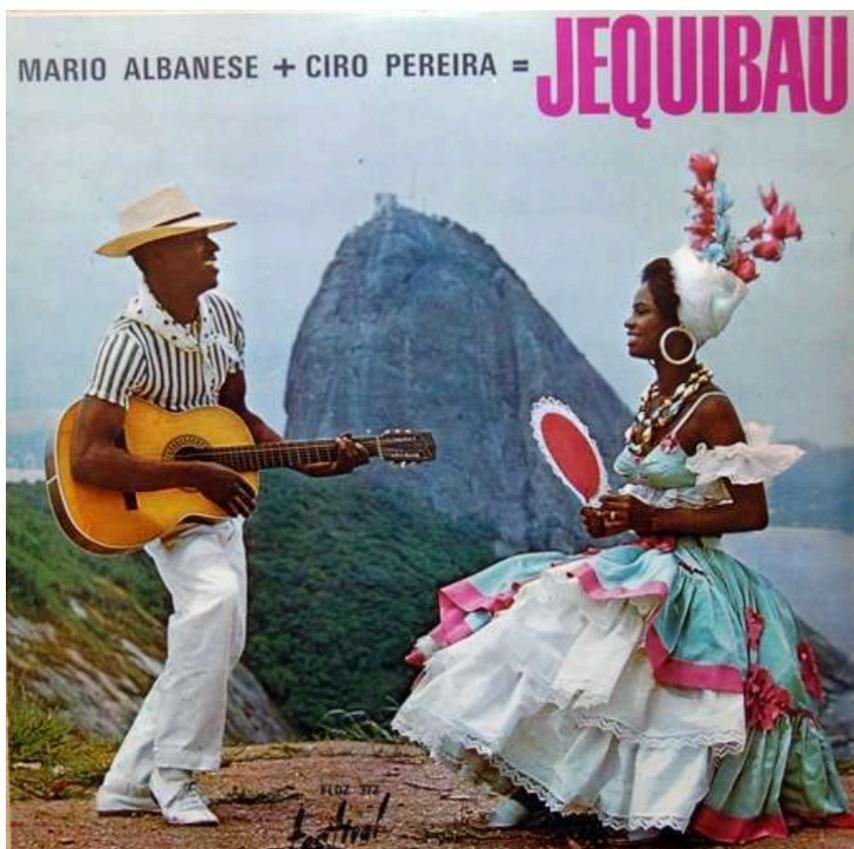


Figura 10 - Disco de Jequibau lançado pela Disques Festival.

A matriz sonora de todos os fonogramas internacionais lançados por Mário Albanese e Cyro Pereira neste período é a mesma, isto é, a gravação feita nos estúdios da Gravodisc. Portanto, há um distanciamento evidente entre a fotografia da capa acima e a música contida no LP. Explicando: o Jequibau fez parte de uma vertente da música brasileira popular que vinha atenuando seus traços negros; ele surgiu em São Paulo; e tinha como instrumento principal o piano, acompanhado por trio (bateria, contra-baixo e violão) e orquestra. A construção iconográfica de sua propaganda representou, antes de mais nada, uma aposta que visava sucesso em diversos países, o que descortina o papel preponderante desempenhado por Sunny Skylar e pela Peer-Southern na divulgação e projeção mundial do Jequibau. Porém, o mais importante é que essas referências visuais e descritivas marcaram a história do Jequibau, de certa forma ditando o seu destino, pois as comparações com o Samba e a Bossa Nova, através das quais muitas vezes aparece como “Samba em 5/4” ou “Bossa Nova em cinco tempos”, acabaram definindo tanto sua assimilação pela audiência, como o redirecionamento de sua narrativa teórica explicativa.

Ao evocarem o Rio de Janeiro como símbolo de brasilidade, Sunny Skylar e Peer-Southern intensificaram e alteraram o teor das comparações entre Jequibau, Samba e Bossa Nova. O primeiro deixa de ser “samba”, como indicado em seu primeiro disco, passando a ser antes uma variação deste. A revista *Variety*, em 1966, publicou que: "Anunciado como um novo ritmo dançante brasileiro, o Jequibau é uma variação do samba que ainda tem que fazer seu impacto na cena dos EUA, como o fez outro ritmo semelhante ao samba, a bossa nova" (*Variety*, 1966 [tradução minha]). Mesmo o *Songbook* editado pela Peer-Southern traz em seu prefácio a seguinte descrição feita pelo guitarrista George Barnes.

Este maravilhoso ritmo brasileiro recém-nascido é o primeiro 5/4 com um “pulso” verdadeiro. Um descendente natural do Samba, e o primeiro primo da Bossa Nova, sua convincente cadência certamente vai inspirar compositores e arranjadores por anos como uma grande influência da música popular (George Barnes, 1966 [tradução minha])

É perceptível que, por esse viés, a suposta "autêntica autoria total" do Jequibau enquanto obra fica prejudicada, pois é ele enxergado como uma ramificação do Samba e da Bossa Nova ao mesmo tempo em que é apresentado como uma promessa efêmera, capaz de inspirar músicos por anos. Em poucas palavras, é apresentado como uma novidade não consumada mas já inserida em um cenário musical intermitente. Afirmções tão contraditórias geraram também desconfiança por

parte da crítica, que em alguns momentos não o poupou de rejeições e julgamentos depreciativos. No trecho abaixo, uma análise bastante negativa tecida por Gene Lees na revista HiFi/Stereo Review, de Chicago.

Há meses a palavra tinha chegado do Brasil: os músicos brasileiros mais jovens haviam inventado um novo ritmo tremendamente excitante, que fez Antonio Carlos Jobim e Carlos Lyra e todos aqueles gatos velhos (digo: aqueles com trinta e poucos anos) obsoletos. Quando finalmente ouvi um pouco dessa música, que é chamada de *jequibau*, ela tornou-se nada mais que um samba em 5/4. Algumas coisas são boas o suficiente; no entanto, na maior parte das vezes, o ritmo parece complicado, em vez de excitantemente complexo. Pior, parece ser gratuito. Nenhuma das melodias que ouvi neste idioma, se isso ele for, estão tão longe dentro uma classe com as melhores músicas para desbancar a Bossa Nova. O encarte afirma que Mario Albanese é o “originador” do *jequibau*. Eu duvido disso. Ele toca como um competente músico de hotel, e eu nunca ouvi nada a respeito de um músico de hotel que tenha originado alguma coisa. É provável que ele tenha pegado isso de algum jovem músico no Rio. O álbum está bem — piano contra orquestra de cordas e seção rítmica, tocando um tipo de samba patético que é o *jequibau*. Não há motivo para excitação aqui. (HiFi/Stereo Review, novembro de 1966 [tradução minha])

Cabem algumas considerações sobre o texto acima. Primeiro, a execução de Mário Albanese no disco em questão realmente pode ser considerada mais dura, sem o *swing* encontrado em gravações posteriores. Vale lembrar, entretanto, que essa foi a primeira gravação do Jequibau em LP, sendo que nela o piano foi acompanhado por orquestra e por um trio muito pouco ou nada habituado com o ritmo. Tudo isso certamente recai sobre a interpretação, afetando-a diretamente. Segundo, a explanação de Gene Lees nos faz supor que pelos bastidores, diferentemente das propagandas veiculadas pelos jornais, revistas e encartes de discos, o Jequibau foi apresentado como algo capaz de “competir nesse campo”, particularmente com a Bossa Nova, suplantando-a e tornando seus compositores "obsoletos". Terceiro, a associação com o Rio de Janeiro e com seus músicos aparece em tom provocativo, como se toda a cultura brasileira tivesse nesta cidade e em seu aquecido ambiente artístico seus exclusivos representantes. São Paulo e Mário Albanese são assim colocados sob suspeita.

Devemos ter em mente, contudo, que Gene Lees manteve forte ligação com a Bossa Nova, firmando-se como representante e letrista de muitas de suas principais composições, inclusive, as de Tom Jobim. O Jequibau e a narrativa por trás dele podem, sim, tê-lo incomodado. Do contrário, após tantas ácidas e ferrenhas críticas, não teria ele levantado a hipótese de o ritmo ter surgido da

cena musical jovem carioca. Ora, por que ele aproximaria um “samba patético” das expressões e manifestações por ele mais respeitadas? Percebe-se que um esboço de competição entre Bossa Nova e Jequibau parece ter se desenhado, em um primeiro momento, muito mais nos EUA do que no Brasil. De qualquer maneira, para além da briga de egos, estão as descrições, negativas e positivas, que associando-o com o Rio de Janeiro e com a música representante desta cidade marcaram a trajetória do Jequibau, permeando sua divulgação em diversos países. Vejamos então como estas estratégias de divulgação repercutiram e influenciaram a consolidação do Jequibau.

Por alto, pode-se dizer que os anos 1966 e 1967 concentraram grande parte das gravações do Jequibau no exterior. Neste período, Al Caiola registrou sua interpretação de No Balanço do Jequibau (*Pretty Butterfly*) e Tarde Quente (*Love, You Do Things to Me*)<sup>52</sup> como guitarrista solista no disco “Caiola Romântico”, contando com o acompanhamento de orquestra e trio (bateria, baixo e piano); Norman Luboff gravou o Jequibau “Sim” (*As I Do*), com seu coral e com solos do guitarrista brasileiro Laurindo Almeida, no disco "*The Latin Luboff*"; o canadense Percy Faith, no disco "Bim! Bam!! Boom!!!", registrou os arranjos que fez para sua orquestra, das músicas Sim e No Balanço do Jequibau. Na contra-capas do disco de Percy Faith, lê-se

Duas músicas — Sim e No Balanço do Jequibau (*The Pretty Butterfly*) — estão entre as faixas mais notáveis do álbum. Nelas, Percy introduz a mais nova dança da moda brasileira, o Jequibau. Uma cativante variação do Samba, o sutil Jequibau é insinuante ritmo que está rapidamente ganhando enorme popularidade nos salões de dança da América do Norte, de costa à costa. (Contra-capas do disco Bim! Bam!! Boom!!!, 1966 [tradução minha])

Mais uma vez, o Jequibau aparece como uma “variação do samba”, dando assim um referencial ao público estadunidense e canadense, e ao mesmo tempo contrariando Mário Albanese que, como vimos, afirma que sua criação foi recebida nos EUA como um ritmo de “gênero próprio”. Aliás, não só pelo samba, mas o Jequibau foi também absorvido pelo repertório bossa-novista. A música No Balanço do Jequibau (*Pretty Butterfly*) aparece no lado A do disco “*Stay with Me*”, do cantor Vic Damone<sup>53</sup>. Para Gene Lees (Aquele mesmo! O crítico e letrista que diz desgostar do Jequibau), este lado do LP “foi dedicado à bossa nova” (Contra-capas do disco *Stay with Me*, 1966 [tradução minha]). Temos assim a soma de alguns fatores que estabeleceram as bases

---

<sup>52</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=m7vVA33JwAA>> Acessado em 26/11/2019

<sup>53</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=bKZkI-9v3-w>> Acessado em 26/11/2019

da propaganda do Jequibau. São eles: a associação com o Rio de Janeiro, o Samba, a Bossa Nova, a boemia e os salões, além do investimento em diversificação através da venda de sua forma canção.

Não somente o cantor Vic Damone interpretou o Jequibau. Percorrendo mais ou menos a mesma estratégia de mercado adotada pela Chantecler no caso de Leny Eversong, a Peer-Southern dedicou-se à divulgação de Jequibaus com letra, em sua maioria escritas por Sunny Skylar, o que indica que o pouco espaço destinado à música instrumental foi um fenômeno amplo e observável em diversos países. Assim, intérpretes como a já citada Ami Rouselle (1966), o cantor Andy Williams (1968)<sup>54</sup>, Rita Reys (S/D - Holanda) e Sara Chretien (1968) registraram suas interpretações do Jequibau. Esta última, em entrevista para o jornal holandês Leidsch Dagblad, enalteceu o ritmo criado por Mário Albanese e Cyro Pereira.

Eu tenho algumas coisas no meu repertório, simplesmente de matar. No Balanço do Jequibau, que eu canto em holandês Vlinder. Um compasso de cinco por quatro em ritmo de samba, muito novo, muito especial. E eu canto "Tristeza" em holandês. Isso é um samba rápido (Leidsch Dagblad, 9 de julho de 1968 [tradução minha]).

Se no exterior essa definição de "variação" ou de "cinco por quatro em ritmo de samba" se disseminava, um outro movimento pôde ser observado no Brasil. Após a gravação de Leny Eversong, foi a vez de Jair Rodrigues registrar uma versão com letra de No Balanço do Jequibau em seu disco "O Sorriso do Jair" (1966)<sup>55</sup>, gravado ao vivo no Teatro Record, em São Paulo. A interpretação chamou a atenção de companhias europeias que demonstraram interesse "no tema e requisitaram amostras" (Cash Box, 15 de outubro de 1966 [tradução minha]). Merece consideração, no entanto, a letra criada para a música, com um certo tom de propaganda.

Venha, meu bem, já vai começar  
Deixe a tristeza pra lá e vamos dançar  
Esse é o balanço do Jequibau  
Que todos vão aprender  
É mesmo sensacional  
Balanço que surgiu que é todo nacional  
E também é internacional

---

<sup>54</sup> Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=U\\_zqXs0YD\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=U_zqXs0YD_A)> Acessado em 26/11/2019

<sup>55</sup> Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=HD7NPs\\_xJY4](https://www.youtube.com/watch?v=HD7NPs_xJY4)> Acessado em 26/11/2019

Viajando vai, vai mostrar que no meu país  
Todo mundo dança o Jequibau  
Do início até o final  
É fácil de dançar  
Mais fácil de aprender  
Venha, meu bem, que já começou  
Este é o balanço que já, que já dominou  
Este é o balanço do Jequibau  
Que o mundo já conquistou  
É novo, e o mundo consagrou!

(No Balanço do Jequibau - Mário Albanese e Cyro Pereira)

Há uma espécie de estratégia da Peer-Southern às avessas. Isto é, se essa propagandeava que o Jequibau era “uma febre” em seu país de origem, falava-se no Brasil sobre o sucesso internacional de um balanço consagrado pelo mundo e que todos ainda iriam aprender. Aliás, sua incursão mundo afora foi por diversas vezes enfatizada como bem-sucedida, como se somente isso bastasse para legitimar um possível sucesso nacional. A Folha de São Paulo publicou uma matéria intitulada “Jequibau: Brasil mais uma vez faz bonito em música (sic)” (Folha de São Paulo, 11 de julho de 1966), que trazia uma ilustração mostrando Mário Albanese diante de diversas folhas de papel, segurando entre elas o *Songbook* lançado nos EUA. Na legenda, a seguinte frase: “Mário Albanese e o sucesso comprovado” (Ibidem.). Em abril deste mesmo ano, o mesmo jornal veiculou a seguinte matéria com o título “Jequibau conquistou os EUA”.

Jequibau, o samba novo em compasso quinário de Mário Albanese e Cyro Pereira, ultrapassou as fronteiras do Brasil e está conquistando os EUA. Famosos semanários internacionais, entre outros “Cash Box”, “Variety” e “Billboard”, têm dado amplo destaque ao jequibau, que já foi também gravado por renomados artistas norte-americanos como J. J. Johnson, Chet Atkins, Carmen Cavallaro, Lionel Hampton, Dave Rose, Percy Faith, Herb Albert, Edie Gorme e Henry Mancini. E agora a gravadora Epic Records lançou o LP “Jequibau”, com Mário Albanese ao piano e a orquestra de Cyro Pereira, que já está despontando como um dos campeões de vendas na terra do Tio Sam. (...) Depois do lançamento do primeiro compacto, com “Jequibau” e “Esperando o Sol”, a crítica especializada teceu os maiores elogios a Cyro e Mário. E nomes famosos como Jair Rodrigues, Pedrinho Mattar, Zimbo Trio e o violonista Silvio Santisteban, entre outros,

gravaram o Jequibau, que se firma cada vez mais no gosto popular. (Folha de São Paulo, 10 de abril de 1966)

A autoria e a importância documental surgem novamente como fatores intrínsecos ao Jequibau. De certa forma, os registros em papel sempre serviram como ferramentas auxiliaadoras em suas inúmeras tentativas de quebrar as barreiras que o separavam da popularidade. A propósito, luta essa que também faz parte do universo do Jequibau, do seu *art world*. Na verdade, é ele uma expressão oriunda da elite, de um pensamento dominante e que almeja popularizar-se, ficando o seu fracasso justificado pela falta de interesse de uma audiência supostamente acomodada. Mas é a partir dessa concepção de sucesso que podemos questionar o próprio significado de sucesso, assunto que retomaremos mais adiante.

Continuando, as versões cantadas do Jequibau significaram, em primeiro lugar, investidas no sentido de uma popularização. Assim, o leitor irá perceber que elas representam interpretações pontuais na história do Jequibau, enquanto sua forma essencial e primordial, caracteristicamente instrumental, aparece de maneira bem mais constante. O mesmo fenômeno pode ser observado em outras vertentes musicais, como o Choro, que conta com um repertório cantado reduzido — no último capítulo, o caráter instrumental do Jequibau será analisado com mais cautela. Além da gravação de Jair Rodrigues, o cantor Agnaldo Rayol<sup>56</sup>, também em 1966, gravou a música Jequibau no LP Quando o Amor te Chama (Copacabana), com mesma letra cantada por Leny Eversong. De acordo com o texto de Olavo Bianco, da Rádio Gazeta de São Paulo, Agnaldo Rayol “lutou bastante para conseguir interpretar”, uma vez que o Jequibau “é difícil, é novo, pois é samba do bom, em compasso 5/4, numa batida diferente e gostosa” (Contra-capa do disco Quando o Amor te Chama, 1966). Diferentemente das explicações encontradas no exterior, o Jequibau não aparecia como variação, mas como um samba novo, com rítmica distinta, gostosa e difícil.

O fato é que as gravações com letra não reverberaram como as instrumentais e, especialmente no Brasil, mesmo estas últimas demoraram a surtir algum efeito. Em 1966, além da gravação de Jair Rodrigues, somente Pedrinho Mattar, no disco Rapsódia, e José da Conceição, no disco Violão Moderno em Músicas Tradicionais Brasileiras, gravaram o Jequibau. Os dois músicos, todavia, possivelmente o fizeram por influências diretas ou indiretas dos criadores do Jequibau. O primeiro, teve seu álbum todo gravado com a orquestra de Cyro Pereira. Enquanto o segundo, lançou seu trabalho através do selo Farroupilha, uma pequena empresa criada em 1963 pelos gaúchos Tasso Rangel e Danilo Vidal, ambos egressos do grupo vocal Conjunto Farroupilha, do

---

<sup>56</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FiwcdfBO4P8>> Acessado em 26/11/2019

qual também fazia parte Sidney do Espírito Santo que, por sua vez, foi integrante dos Três Morais, trio produzido por Mário Albanese e Sunny Skylar.

Assim como nos EUA, nota-se uma campanha para a promoção e divulgação do Jequibau no Brasil. Esta muito mais tímida e realizada a passos de formiga, uma vez que se concentrou e dependeu principalmente de duas figuras, Mário Albanese e Cyro Pereira, não contando portanto com grandes corporações. De acordo com Zé Eduardo Nazário,

O Mário [Albanese] tava querendo achar também um grupo de garotos, assim mais jovens, né? Que era, no caso, o Silvio Santisteban, o Macumbinha, né (Que tocava violão! Os dois tocavam violão) (...), para acompanhar ele e porque os músicos profissionais também tinham muita dificuldade para tocar esse ritmo. Depois que eu fui nesse segundo programa [apresentado por Mário Albanese na TV Excelsior], o pianista [César Galvão, pianista do Xangô Três] também conseguiu pegar tranquilamente a música lá que o Mário passou pra ele, (...) eles ficaram abismados porque a gente tava tocando o Jequibau, em duas semanas a gente tava tocando essa música com o ritmo. (Zé Eduardo Nazário, 08/02/2019)

Zé Eduardo Nazário se recorda que Mário Albanese, aproveitando sua posição como apresentador, trabalhou para reunir um grupo de "garotos" dispostos a acompanhá-lo em apresentações. A opção por jovens e por dois violonistas (Silvio Santisteban e Macumbinha), além das explicações fornecidas por Zé Nazário, pode estar associada à construção de uma imagem que buscava aliar popularidade, novidade, tendência e moda. É importante destacar também que com a agregação de violonistas, o Jequibau e suas estruturas rítmicas foram adquirindo novos contornos. O caráter sintético do instrumento provocou alterações e variações, seguindo a interpretação dada por cada executante. José da Conceição<sup>57</sup>, violonista anteriormente mencionado, transferiu algumas notas do padrão do contra-baixo para as vozes médias do violão (tocadas com os dedos indicador, médio e anelar). As diferentes formações de Silvio Santisteban e Macumbinha fez com que ainda mais modificações ocorressem. Abaixo, um trecho de um relato concedido pelo primeiro.

Conheci o Macumbinha no antigo canal 9 e através do Mário Albanese, começamos juntos a tocar o jequibau. Era curioso porque eu tinha uma formação técnica e ele era um músico extremamente intuitivo, com uma capacidade nata de harmonizar, de "descobrir" os acordes em diversas músicas, de maneira que fomos um assimilando aquilo que o outro tinha de bom e de melhor. Fizemos inúmeras apresentações em shows, rádio, TV,

---

<sup>57</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jide7w11dNo&t=1018s>> Acessado em 26/11/2019

teatros, e chegamos a gravar um LP cujo título era “Violão em Duas Cores. Fizemos programas exclusivos de violão, na rádio e também na Tv, ora tocando ora dando aulas. (Silvio Santisteban, 09/11/2010)

Ao ouvir a interpretação dos dois violonistas, algumas diferenças prontamente se destacam. Silvio consegue sintetizar com maestria as vozes dos padrões rítmicos que compõem o Jequibau, enquanto Macumbinha realiza com desenvoltura diversas variações, utilizando principalmente os dedos indicador, médio e anelar — uma análise mais detalhada pode ser encontrada no último capítulo deste trabalho. Isso fez com que o segundo se firmasse como um violonista acompanhante, menos utilizado em estúdios. Já o primeiro, lançou um disco pela Epic Records em que foi exaltado como “jovem violonista virtuoso”. O álbum inclui a peça Jequibau em um repertório que vai de “Bach até a Bossa Nova” (Contra-capa do disco Six Strings Poetry, 1966). Dessa forma, diversas colaborações foram surgindo a partir desse grupo de jovens “recrutados” por Mário Albanese, reconstruindo o Jequibau de acordo com os ambientes, espaços e formações instrumentais de cada apresentação. Zé Nazário conta que

(...) em vários shows o Mário [Albanese] chamava o Xangô Três, o Macumbinha e o Silvio Santisteban. Em alguns shows, ele chamava o Macumbinha, o Silvio Santisteban e eu, sem o Xangô Três. (...) [tocávamos] em universidades, bastante programa de televisão, escolas de música (às vezes a gente ia em uma escola de música, fazer para alunos de música, né). (...) na Fundação Álvares Penteado teve um grande show, tinha alguns espetáculos de Bossa Nova, os festivais de Bossa Nova, (...) uma vez tava o Jair Rodrigues com o quinteto do Luiz Loy lá, que tocava no Fino da Bossa, da Elis Regina, né [programa da TV Record]. Então era um festival, tinham vários artistas e o Mário era um deles. Então a gente tocava em várias ocasiões assim. (...) eram shows de Bossa Nova que iam vários cantores e algum grupo instrumental. (Zé Eduardo Nazário, 08/02/2019)

A formação instrumental do conjunto variava, portanto, de acordo com fatores que podiam ir desde a disponibilidade dos músicos até a adequação a determinados contextos. O Estadão noticiou o recital ocorrido na Fundação Álvares Penteado ressaltando a presença de “Henrique Lobo, os violonistas Silvio Santisteban e Macumbinha, Xango-Trio [Xangô Três], Uccio Gaeta<sup>58</sup>, Wilson Miranda e Augusto César Aguiar (Estadão, 1966). Em 20 de abril de 1967, a Folha de São Paulo noticiou uma apresentação no Clubinho dos Artistas, organizado pelo compositor Belmiro Barrela, em que Mário Albanese aparece como convidado especial, apresentando um “número de jequibau, o

---

<sup>58</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1hM16g0CuHE>> Acessado em 26/11/2019

ritmo que criou, acompanhado do violonista Macumbinha” (Folha de São Paulo, 1967). Os espaços e as circunstâncias influenciavam diretamente na própria estrutura do Jequibau que, sem a possibilidade de apresentar-se revestido de orquestrações, viu-se dentro de um esquema rotativo de músicos e formações instrumentais cuja função central era exercida predominantemente por Mário Albanese.

De uma maneira geral, contudo, é possível afirmar que os nichos aos quais melhor se adequava o Jequibau eram também frequentados pelos bossa-novistas, em apresentações que dispunham de “vários cantores e algum grupo instrumental”. Novamente, a música instrumental aparece em desvantagem numérica, gozando de menos popularidade que o repertório cancionero. Para o infortúnio do Jequibau, é àquela que ele pertence, frustrando assim as pretensões de seus criadores. Como vimos, o Sambajazz e música instrumental brasileira, ou seja, vertentes que enfatizavam o papel do instrumentista, do virtuosismo, da improvisação, entre outros aspectos, deparavam-se com dificuldades que iam desde o investimento em seu registro até a sua baixa divulgação e circulação.

A falta de popularidade do Jequibau, todavia, não foi considerada por alguns músicos, jornalistas e empresários como um fato internacional. Essa impressão é devida à forte atuação de uma grande corporação comercial estadunidense, que possibilitou a regravação de discos de importantes nomes do Jazz em vários países ao redor do mundo. Andy Williams lançou, em 1967 e pelo selo Columbia, o álbum *In the Arms of Love*, contendo uma interpretação de No Balanço do Jequibau. Este disco foi editado em mais 6 países — além dos EUA<sup>59</sup> — e não traz qualquer nota ou explicação sobre o Jequibau. Pela mesma gravadora e neste mesmo ano, o guitarrista Charlie Byrd interpretou Esperando o Sol, Fim de Semana em Guarujá, No Balanço do Jequibau e Jequibau, em LP intitulado *More Brazilian Byrd*. Em sua contra-capas, lê-se

Jequibau! Um excitante ritmo com uma batida em 5/4. O álbum do guitarrista Charlie Byrd fará dançarinos atualizados quererem dançar o Jequibau (pronuncia-se Zhak-ee-bough), a última versão do enérgico samba em 4/4. A nova dança difere da habitual começando com um passo para frente (o tempo extra). Ela é mais sofisticada em estilo e é perfeitamente adequada para os lotados salões de dança. (Contra-capas do disco *More Brazilian Byrd*, 1967 [tradução minha])

O texto exalta o Jequibau como “a última versão” do samba em 4/4, isto é, da Bossa Nova, comumente grafada em compasso quaternário nos *Songbooks* de Jazz. Além disso, recorre à

---

<sup>59</sup> Consultar o Anexo I, no qual apresentado a discografia do Jequibau levantada durante esta pesquisa.

imagem dos salões, insistindo na venda de uma música dançante que contraditoriamente ainda não possuía coreografia. O Jequibau assistiu, portanto, sua associação contínua à Bossa Nova e aos ambientes noturnos frequentados pela classe média, uma vez que o disco de Charlie Byrd<sup>60</sup> foi, provavelmente, aquele que obteve mais reedições internacionais, tendo sido anunciado em jornais como Billboard, Audio Magazine, The Pittsburgh Press, entre outros. A arte gráfica da capa não escapou à repetição da estratégia anteriormente adotada na propaganda da música brasileira.



Figura 11 - Disco More Brazilian Byrd, lançado em 1967

A praia carioca e a arara aparecem como símbolos de brasilidade e exotização, incluindo e abraçando sob estas construções alegóricas todas as manifestações e especificadas regionais e locais do Brasil. Resumidamente, em 1967 o Jequibau se consolidou através das bases referenciais formadas no ano anterior. Foi ele vendido como uma variação do Samba, inserido no repertório bossa-novista e relacionado ao Rio de Janeiro e suas agitadas noites. O disco de Charlie Byrd traz belos arranjos instrumentais do Jequibau, com sofisticadas interpretações ao violão e guitarra, nas quais a técnica de harmonia em bloco — ou da melodia nas notas mais agudas dos acordes — é amplamente utilizada.

<sup>60</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=w9EokEzaKfk>> Acessado em 26/11/2019

Também em 1967, o organista Walter Wanderley gravou No Balanço do Jequibau em seu disco *Batucada*, lançado primeiramente nos EUA pelo selo Verve Records e posteriormente em outros países, inclusive no Brasil pela Copacabana. Em sua interpretação, Walter Wanderley cruza os padrões rítmicos do Jequibau e da clave cubana utilizada no *Son* e na Rumba (3 + 2), além de demonstrar extrema desenvoltura em habilidosos improvisos. A música caribenha foi uma forte influência do Sambalanço (SOUZA, 2017), vertente com a qual Walter Wanderley possuía ligação, e a mistura de seus elementos com o Jequibau caracterizou uma releitura original, com experimentações que indicam a concepção empregada na interpretação. Em poucas palavras, é como se o arranjo implicitamente deixasse transparecer ao ouvinte a possibilidade de se explorar o compasso quinário em outros ritmos além do Jequibau. Na contra-capa do disco, Mário Albanese novamente aparece como figura importante, certamente por trás da formulação do texto que diz que o Jequibau

(...) é um dos mais excitantes ritmos novos do Brasil, criado pelo pianista-compositor Mário Albanese. Albanese cita a batida de 5/4 como “fluente, melódica, e que se pode ouvir de forma natural. É como um velho amigo que você não conhecia”. “Jequibau” é um samba novo — vibrante, moderno, porém rico no gosto e no calor tradicionais. Nota do tradutor: — Lembramos que o Jequibau foi criado por Mário Albanese e também Cyro Pereira, maestro-arranjador de S. Paulo, depois de anos de pesquisa em busca de uma nova forma musical. (Olavo Bianco, Contra-capas do disco *Batucada*, 1967)

A explicação contida no disco da Verve Records repete o discurso propagado por Mário Albanese e Cyro Pereira no Brasil, vendendo o Jequibau como um samba novo, moderno e fundamentado na tradição, seguramente entendida como sinônimo de folclore. O autor do texto não só ouviu Mário Albanese como o citou, indicando que houve uma entrevista antes de sua publicação. Por sua vez, a nota do tradutor, uma retificação redigida por Olavo Biando, jornalista que já havia escrito sobre o Jequibau em outras oportunidades, teve o intuito de incluir Cyro Pereira como co-autor do ritmo, evidenciando que, antes do lançamento do LP nos EUA, apenas Mário Albanese havia sido ouvido. Começa-se a perceber um engajamento e um envolvimento muito maior de uma das partes da dupla por trás da criação Jequibau.

Seria injusto e imprudente supor, entretanto, que os músicos que gravaram o Jequibau fizeram-no apenas por simples influência de Mário Albanese. Na verdade, muitos deles incluíram o ritmo em seus repertórios, com destaque para as apresentações nos EUA, onde a figura do compositor possuía menor presença. A matéria publicada no *Los Angeles Times*, em 1967, revela

que Walter Wanderley<sup>61</sup> tocava o Jequibau com diferentes instrumentações e arranjos. Nela, o crítico Leonard Feather mostrou-se incomodado com a sonoridade do trio formado pelo organista para apresentação no clube *Chez Spotlight*.

Talvez eu tenha ouvido muitos organistas essa semana passada, ou possivelmente eu sou apenas alérgico a comida musical orgânica, mas eu achei a instrumentação de Wanderley um tanto comprimida. Com somente baixo e bateria para guiá-lo, e sem instrumentos de sopro para aliviar ou contrastar, a quantidade de decibéis desse grupo torna-se um tanto excessiva algumas vezes. Ainda assim, foi bom ouvir “Call Me” e “Summer Samba” pessoalmente (Wanderley tem tido muitos sucessos gravados nos Estados Unidos), e foi provocativo para estudar as variações entre bossa nova regular, “jequibau” (samba em 5/4) e outros. (Los Angeles Times, 18 de março de 1967 [tradução minha])

Portanto, na ocasião, Walter Wanderley incluiu o tema No Balanço do Jequibau em uma apresentação que pouco ou nada tinha a ver com o disco *Batucada* e cujo repertório apresentava seus maiores sucessos nos EUA, como *Samba de Verão*. Outra evidência de seu interesse pelo Jequibau pode ser encontrada na entrevista concedida à jornalista Binny Lum (1967), um dia após seu show na Austrália, com perguntas sobre os métodos utilizados para a formulação dos arranjos e sobre a música *No Balanço do Jequibau*.

Binny Lum: você mesmo faz os arranjos de sua música?

Walter Wanderley: Sim, eu mesmo!

B.L.: Então você pode fazer arranjos para a flauta ou deixar o flautista sentir e entrar no som!

W.W.: Sim. Cheio de sons diferentes

B.L.: E vocês trabalham juntos, envolvidos com o som que vocês querem.

W.W.: Sim, sim!

B.L.: Hum! Você grava uma nova música sua [uma versão nova]?

W.W.: [risos]

B.L.: Você faz isso?

W.W.: Sim [risos]

B.L.: E sobre aquela uma que tinha diferentes tempos ontem a noite?

W.W.: Oh! Jequibau!

B.L.: Foi essa que eu ouvi?

W.W.: Sim! É um novo tipo de samba!

B.L.: É diferente! Linda!

---

<sup>61</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xihNWN7kdnc>> Acessado em 26/11/2019

W.W.: É um samba em 5 tempos  
B.L.: uhum!  
W.W.: Eu gosto!  
B.L.: Sim, eu também gostei! Muito!<sup>62</sup>

A entrevista revela que o organista não só gostava do Jequibau, como provavelmente o manteve em seu repertório de apresentações e turnês por diversos países. A construção conjunta dos arranjos é perceptível no disco *Batucada*, gravado no estúdio da Western Records, na Califórnia, contando com músicos como Sebastião Netto (contra-baixo), Marcos Valle (violão), José Marina (contra-baixo), Paulinho e Dom Romão (bateria) e Lulu Ferreira (percussão). A execução primorosa dos músicos, demonstrando extrema liberdade para a interpretação, sutilmente contraria o discurso de Zé Eduardo Nazário. A busca de Mário Albanese por jovens garotos estava menos atrelada à dificuldade enfrentada pelos veteranos do que ao papel centralizador de coordenação almejada por este músico. *Grosso modo*, trata-se de um almejado controle sobre a obra que supostamente viria acompanhado de reconhecimento e fama.

Há, assim, uma diferença que parece fundamental no processo de inserção do Jequibau nos EUA e no Brasil. Uma diferença que vai além do poder desigual de grandes empresas ou de um grupo específico de indivíduos. A distância geográfica em relação ao eixo centralizador do Jequibau, constituído por Mário Albanese e Ciro Pereira, ofereceu aos músicos um caminho mais aberto para experimentações, reformulações, rearranjos. Mesmo fora do Brasil, quando estiveram associadas aos seus criadores, as gravações do Jequibau repetiam sua forma original, com piano, orquestra e padrões rítmicos quase que inalterados. A produção da Peer-Southern do disco *From Brazil with Strings - Ciro Pereira and his orchestra*, lançado pela Epic Records, é uma prova disso. Com arranjos e composições do maestro, o álbum traz dois Jequibaus, Fim de Semana em Guarujá e Maré Alta, ambos apresentando o próprio Cyro Pereira ao piano.

Paralelamente aos investimentos da Peer-Southern, que importava parâmetros sonoros e muitos dos discursos que os acompanhavam, músicos norte-americanos passaram a incluir o Jequibau em uma cena formada por estudiosos, notadamente por jazzistas sediados na costa oeste estadunidense, nas imediações de Los Angeles. É possível que o responsável por este movimento tenha sido Don Ellis. Trompetista, baterista, compositor e líder de banda criticado pelos puristas do Jazz, Don Ellis ingressou no programa de pós-graduação de etnomusicologia da Universidade de

---

<sup>62</sup> Entrevista gentilmente cedida pelo pesquisador Fernando Torres, que a conseguiu após entrar em contato com uma das filhas de Walter Wanderley.

Los Angeles (UCLA) em 1963, quando começou a tomar contato com aquilo que denominou como música “exótica” ou não ocidental (FENLON, 2002). Em suas apresentações no Shelly’s Manne Hole, já constavam composições próprias em Jequibau, como Shelly’s Jequibau<sup>63</sup> (provavelmente uma composição coletiva). Em seu livro sobre ritmos *The New Rhythm Book* (1972), Ellis registrou que “para mim, uma das fórmulas de compasso mais difíceis de aprender foi um *straight ahead* [compasso sem alternâncias ou somas de fórmulas, por exemplo, 2 + 3 ou 4 + 3] em 5/4 no qual os pulsos eram todos iguais e não havia subdivisão de dois mais três, ou três mais dois” (ELLIS apud. FENLON, 2002 [tradução minha]).

Em 1966, Don Ellis participou de festivais, tendo gravado um álbum ao vivo em um deles, o Monterey Jazz Festival. Neste disco, o Concerto for Trumpet aparece como o primeiro registro oficial de um Jequibau deste compositor — mais do que isso, provavelmente esse foi o primeiro Jequibau composto fora do nexo ou eixo representado por Mário Albanese e Cyro Pereira. Com a ajuda desse músico estadunidense, o Jequibau passou a figurar em alguns eventos — de estudiosos acadêmicos —, chamando a atenção de integrantes de bandas, conjuntos e *jam sessions* (reuniões informais entre músicos, colegas ou amigos), que passaram a considerá-lo como ingrediente composicional. Esse é o caso do pianista Dave Mackay, integrante do octeto que atuou na gravação anteriormente mencionada.

Já no álbum *Electric Bath*, de 1967, Don Ellis apresenta uma composição intitulada *Alone*, do saxofonista Hank Levy. Um Jequibau com contra-baixo muito definido e idêntico aos padrões propostos por Mário Albanese e Cyro Pereira, *Alone* foi o primeiro de uma sequência de alguns temas feitos em Jequibau para discos, festivais e concertos de uma parcela particular de jazzistas. Em 1969, Dave Mackay e a cantora Vicky Hamilton lançaram um disco com três Jequibaus de autoria do pianista, *Here*, *Lake Me e Now*. Esta última muito interessante, pois utiliza na melodia muitos compassos constituídos apenas de notas no contra-tempo, acompanhadas por ataques do acompanhamento rítmico e harmônico. A crítica do Los Angeles Times sobre o disco de Dave Mackay foi bastante positiva, de acordo com ela,

A regra de ouro é deixar a composição de músicas brasileiras para os brasileiros, mas este pianista cego e sua esposa pegaram uma carona para o Rio, compondo e cantando uma deliciosa série de composições originais que muitas vezes capturam a espumosa e harmonicamente cativante cor local. Algumas faixas são triviais (“Elephant Song”, “Jersey Bounce”), mas especiais são “Now”, um 5/4 jequibau, e “Blues for Hari”, possivelmente a

---

<sup>63</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=fr7Se3jKwCw>> Acessado em 26/11/2019

primeira bossa nova em 7/4 (Los Angeles Times, 11 de setembro de 1969 [tradução minha])

Dois aspectos prontamente chamam a atenção no excerto acima, são eles: O Jequibau não é mais retratado como uma novidade. Antes, parece ele como uma inspiração que conduziu à abertura na experimentação relacionada às fórmulas de compasso (como no caso de Blues for Hari, de acordo com o jornal, uma Bossa Nova em 7/4). Ao mesmo tempo, fica claro que o ritmo encontrou espaço em uma parcela bastante delimitada da cena jazzística da costa oeste, aquela afeita aos estudos e incrementações rítmicas. Como Walter Wanderley, Dave Mackay incorporava o Jequibau ao seu repertório de apresentações. No ano seguinte ao lançamento de seu disco, o pianista apresentou-se no Festival de Outono de Jazz, realizado no Teatro Pilgrimage. De acordo com a crítica tecida por Leonard Feather, “parecia não haver fogo interior, não haver unidade vital” entre participantes do festival.

Os melhores momentos foram providos durante duas charmosas composições de Mackay, ambas no idioma do Jequibau (Bossa Nova em 5/4), intituladas “Like Me” e “Here”. Com Scott na flauta e o trabalho agradável de Richards e do compositor, ambos temas ofereceram uma ressaca do exibicionismo exagerado [um nordestino diria “amostramento”] que estava muito evidente durante a maioria do programa. (Leonard Feather, Los Angeles Times, 6 de outubro de 1970 [tradução minha])

Nesses eventos, foi-se delineando os principais ambientes e nichos de circulação do Jequibau: universidades, concertos em teatros, festivais, todos frequentados e promovidos por músicos vinculados a um Jazz mais recluso, demarcado pelos muros acadêmicos. Um Jazz praticado principalmente por brancos, muitas vezes jovens. Este é o caso de Craig Hundley, pianista de formação erudita que apresentou-se em 1972 em concerto realizado no Teatro Pilgrimage. Leonard Feather descreve a atuação do jovem músico como imatura, mas enaltece sua performance sobre uma peça de Jequibau, de nome não revelado.

O Craig Hundley Quartet tocou a segunda metade [do concerto]. O que se pode dizer sobre o florescimento de um gênio, antes 14 anos de idade, que acabou de fazer 18? Apenas que ele está agora tateando uma identidade adulta. Hundley tem progredido tecnicamente mas não emocionalmente. A excelência de sua seção rítmica — Ray Neapolitan, baixo; Bob Morin, bateria; Mailton, conga — somente serviu para demonstrar isso em uma perspectiva mais aguda. Um charmoso jequibau brasileiro chegou mais

perto de mostrar seu real potencial. (Los Angeles Times, 13 de junho de 1972)

As apresentações nestes espaços chamaram a atenção de músicos de outros países, com especial ênfase daqueles com formação mais rígida, norteadas pela tradição de estudos europeia. Assim, o maestro e compositor finlandês Ensio Kosta gravou sua composição *A la Jequibau*, em 1969, regendo a Orquestra da Rádio de Helsinki e com um arranjo em metais, madeiras, cordas friccionadas, vibrafone e bateria. Enquanto o organista holandês Harry Klompé, em LP lançado entre 1969 e 1971, aumentou “o faturamento de Mário Albanese, pois gravou *No Balanço do Jequibau*; Tarde “Quente; Foi assim e Jequibau (Diário da Noite, 8 de janeiro de 1971).

Essa vinculação com universidades, maestros e intérpretes letrados acabou legitimando o discurso que pregava que o Jequibau havia sido recebido como uma música de conceito nos EUA. A aparição em periódicos universitários da época somente reforçou esse argumento. Em 08 de março de 1966, o *Diário Egyptian*, fomentado pela Southern Illinois University, em Carbondale (EUA), enalteceu o surgimento de um “fascinante novo ritmo que pode se tornar a próxima febre nacional” (*The Egyptian*, 08 de Março de 1966 [tradução minha]). Dois dias depois, o jornal da Universidade de Maine, nos EUA, replicou a mesma publicação, em que faz propaganda do disco de Mário Albanese lançado pela Epic Records. (*The Maine Campus*, 10 de março de 1966).

Agora sabemos, no entanto, que esse discurso é parcialmente verdadeiro. Mesmo assim, é ele quem irá orientar a próxima fase do Jequibau. Uma fase em que ele tentará se desvencilhar dos epítetos de “Samba em Cinco” e “Bossa em Cinco”, da classificação que o enxerga como uma *variação* dessas expressões. Desse modo, o que passo a analisar na próxima seção é uma paulatina mudança neste *art world*, ou no mundo da arte do Jequibau, de um simples ritmo para movimento que reivindica um lugar próprio e de destaque.

## 2.8 O Movimento Jequibau

Após a gravação do LP de Mário Albanese e Cyro Pereira pela Epic Records, três outros discos reverberaram significativamente, inspirando interpretações de décadas posteriores. Ainda em 1966, o quinteto Sambossa 5 (Luiz Mello, piano; Kuntz, saxofone; Klayber, contrabaixo; e, nesta faixa, Buda, piston<sup>64</sup>), que tinha como baterista o já mencionado Turquinho, lançou o disco *Zero Hora* (RCA Victor) com uma execução mais balanceada, desprendida e com variações sobre a peça

---

<sup>64</sup> Em diversas faixas do disco o piston foi gravado por Maguinho.

Tarde Quente. Neste mesmo ano, o Luiz Loy Quinteto gravou No Balanço do Jequibau, cuja introdução apresenta gradativamente cada instrumento do grupo, começando pela linha de condução padrão do contrabaixo, principal linha do Jequibau. O desenho rítmico utilizado por Turquinho e Zinho nestas gravações é aquele que teria sido uma contribuição de Zé Nazário, de acordo com o depoimento abaixo, o responsável por sua propagação e transmissão.

Eu ensinei a batida para praticamente todos os melhores bateristas da época, né? Rubinho, do Zimbo Trio. O Zinho, do Luiz Loy Quinteto, que acompanhava também a Elis Regina lá no Fino [programa da TV Record chamado O Fino da Bossa]. Todos!!! O Toniquinho, que gravou um disco. Eu mostrei a batida pro Tônico, né? Era um círculo restrito, também não tinha tanto músico assim naquela época, né? E os caras que liam música e tocavam em orquestra de televisão eram poucos, né? Então como eu estava muito no meio da televisão, fazia muito programa de televisão, né? Na Tupi, na Excelsior, na Record, tanto com o Xangô Três, como ao lado do Mário em ocasiões, né! Então a gente conhecia todo mundo e eu mostrei essa batida pra todo mundo. Todo mundo sabe! (Zé Nazário, 08/02/2019)

Ao lado do Sambossa 5, outro registro importante encontra-se no disco Vol. 3 do Zimbo Trio (RGE), de 1967. Com uma execução bastante suingada, o pianista Amilton Godoy improvisa e cria variações sobre a melodia, amparado pelo estável e sólido acompanhamento de Luís Chaves (contrabaixo) e Rubinho (bateria). A maneira mais “livre” com que estes dois conjuntos interpretaram o Jequibau trouxe pequenas alterações rítmicas, desprendendo-se assim da partitura e de uma fixidez característica da notação musical bastante presente nas gravações de Mário Albanese com orquestra. Confirmando o papel central exercido pelos criadores do Jequibau, Amilton Godoy relata como tomou conhecimento sobre o ritmo.

Nós tínhamos um contato constante com o maestro Cyro Pereira na TV Record. Desde o início do Fino da Bossa (era um programa apresentado lá), o Cyro regia a orquestra (quando a orquestra era utilizada era sob a regência dele). E aí criamos uma... principalmente eu criei uma ligação muito grande com o Cyro Pereira. A gente começou a desenvolver muitos trabalhos juntos, porque o Cyro, motivado pelo som que ele ouviu do Zimbo Trio (que ele ouviu o Zimbo Trio da primeira [vez]), ele escreveu uma sonatina, que ele dedicou pro Zimbo Trio: Sonatina para o Zimbo Trio. Depois essa sonatina transformou-se em um Concertino para o Zimbo Trio, né! Quer dizer, ele fez uma orquestração para grande orquestra. E o Cyro um dia chegou e mostrou o trabalho que ele estava desenvolvendo com o Mário: “ó Amilton, eu tenho aqui um trabalho com o Mário Albanese, que fala da música brasileira”. Eles bolaram uma batida, uma levada pro ritmo de cinco tempos do Brasil, quer dizer da música brasileira. Um samba em cinco tempos que não era nada comum. E já vieram com a receita pronta,

com nome, com tudo. Isso deve ter sido coisa do Cyro e do Mário, né! Eles podem falar melhor sobre isso. Mas quando eu recebi a encomenda, quando eu recebi a partitura da composição deles, já era, já tinha o nome, já tinha a pulsação definida e eu simplesmente gostei da música. Eu achei a música muito boa. (Amilton Godoy, janeiro de 2014)

Uma audição rápida da execução do Zimbo Trio sobre o tema de No Balanço do Jequibau deixa evidente a independência de Amilton Godoy em relação ao conteúdo musical escrito. A “receita” estava pronta, mas o tempero colocado pelo intérprete ressalta a brasilidade da peça. O Jequibau paulatinamente vai se afastando do seu lado *muzak* ou, como se referiu Gene Lees, música de hotel, para se aproximar do Sambajazz. Neste mesmo período, Chantecler e Mário Albanese lançaram um disco com novas composições, anunciando o início de um movimento de autoafirmação do Jequibau. Com regência de Cyro Pereira, os arranjos seguem a mesma linha dos fonogramas produzidos anteriormente pela dupla. O repertório e o encarte, por sua vez, consolidam novas condutas na divulgação do Jequibau.

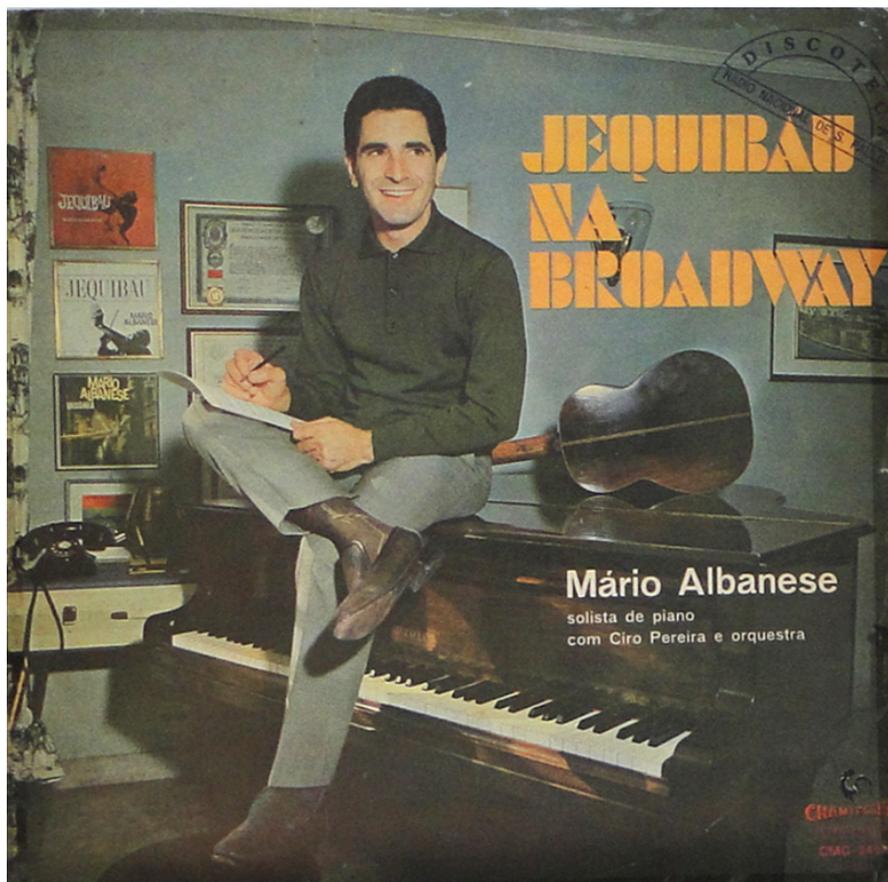


Imagem 12 - Disco Jequibau na Broadway

Na fotografia do encarte, Mário Albanese aparece sentado sobre o piano. Em sua mão, segura uma caneta apontada para o pentagrama, como quem escreve uma partitura — lembre-se, a escrita e o registro documental são características marcantes do Jequibau. Ao fundo, encontram-se dependuradas diversas capas de discos lançados pelo pianista, além de um diploma expedido pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, todos emoldurados. De certa forma, são esses sinais de uma trajetória de valorização do trabalho intelectual. O violão, após as colaborações de Silvio Santisteban e Macumbinha — além de Marcos Valle e José da Conceição —, aparece ao fundo da imagem. O título do LP, *Jequibau na Broadway*, determina o discurso que doravante permeará a propaganda do Jequibau. Em poucas palavras, um ritmo que procura fazer no Brasil o mesmo sucesso obtido nos EUA. Em texto de Armando Blundi Bastos, compositor que possui diversas parcerias com Mário Albanese, a contra-capas do disco exalta diversas honrarias recebidas pelos criadores do Jequibau. Dentre elas, o “cartão de prata em 1966, pela criação do Jequibau, pela pesquisa e pelo incentivo à divulgação de nosso folclore” (Bastos, 1967), concedido pela própria Chantecler. Enquanto o Samba não é sequer mencionado, outros vínculos com a cultura popular são enfatizados.

Constam no repertório novos temas em *Jequibau*, como *Certa Vez* (também gravada por Pedrinho Mattar), *Não Posso Esquecer*, *Maré Alta* e *Zambo* que, “segundo os léxicos, é filho de preto com índio” (Armando Blundi Bastos, contra-capas do disco). No Brasil, o pessoa fruto dessa mistura racial é comumente denominada como cafuzo, sendo *zambo* um vocábulo mais utilizado em algumas regiões específicas da América Latina. Desse modo, é provável que o título da música tenha sido escolhido deliberadamente, não guardando relação direta e natural com o material musical apresentado na peça.

Segundo Armando Blundi Bastos, *Zambo*, “ontem fusão de raças, hoje, fusão de ritmo, determinada pelo intróito de atabaque, bongô e cencêro [?] e pela sequência incisiva de um piano que se transforma em coro de vozes e lamentos, crescendo até atingir o clímax das grandes noites de saudosa evocação” (Ibidem.), é uma obra definida pela mistura. Entretanto, o *Jequibau* se inicia somente após a interrupção da introdução protagonizada por percussão e piano, com fundo orquestral, sem coro. Portanto, não há mistura e sim dois trechos distintos e completamente independentes de uma mesma peça. O segundo excerto se inicia com encaminhamentos melódicos e harmônicos muito encontrados na música norte-americana, no *soul* brasileiro de Tim Maia e no samba-rock de Jorge Ben Jor (Im7 - IV7), quebrando o ambiente místico criado pelo seu antecessor.

Além dessas faixas, o disco também contém dois arranjos de músicas estrangeiras para Jequibau. Composição de J. Mendel e P. F. Webster, a música A Sombra do seu Sorriso (*The Shadow of Your Smile*) ganhou uma versão em 5/4. Para isso, a melodia original foi readaptada através da reconfiguração de suas notas. Em sua frase primeira frase, por exemplo, as colcheias que eram tocadas a partir do contratempo do segundo tempo até o final do compasso (cinco notas), passaram a ser executadas em todo contratempo do compasso quinário (também cinco notas). Somada a esse arranjo, a percussão contribui para que a sonoridade adquira uma personalidade “alatinada”.

No caso da faixa Um Homem e uma Mulher, uma adaptação para Jequibau da composição *Un Homme et une Femme*, de Francis Lai, construiu-se “uma estrutura de gamas diversificadas, onde várias atitudes rítmicas se entrosam, delas emergindo o personalíssimo compasso do Jequibau” (Ibidem.). Originalmente, a parte A dessa música havia sido composta alternando-se dois compassos quaternários e um binário, ou seja,  $4 + 4 + 2 = 10$ . Basicamente, a proposta de Cyro Pereira e Mário Albanese dividiu esses 10 tempos ao meio ( $5 + 5 = 10$ ), utilizando o padrão rítmico do Jequibau no baixo e na bateria. A parte B, no entanto, manteve-se em compasso quaternário, finalizando um arranjo que repercutiu em gravações posteriores. Em texto escrito por Leonard Feather para o encarte do disco lançado por Herbie Mann em 1970, o tema é classificado como “o definitivo jequibau (5/4 bossa nova) interpretado em dueto vocal e instrumental” (Contra-capla do disco *The Best of Herbie Mann*).

Essas versões podem ser vistas como experimentações mais afastadas da música brasileira, sem as síncopes e mais “quadradas”. O disco Jequibau na Broadway aparece assim como o início de um processo de negação do Samba enquanto influência do Jequibau. Desse modo, texto, imagens e repertório, unem-se em um projeto de divulgação que claramente objetiva a emancipação deste ritmo. Emancipação essa que passa por uma afinidade com o Jazz e com a música instrumental brasileira, representada também pela gravação de Sadao Watanabe que, em 1968, registrou sua interpretação de No Balanço do Jequibau no disco *Sadao meets brazilian friends*. O saxofonista japonês teria escolhido o Jequibau por considerá-lo “um acontecimento original, ‘que só mostra o quanto a música brasileira está evoluída” (Folha de São Paulo, 2 de agosto de 1968).

As versões cantadas, com letra, não deixaram de ser uma aposta, contudo. Ao que tudo indica, Chantecler e Mário Albanese viam na canção um caminho, um atalho, para popularizar o

Jequibau. Com este propósito, o LP *En Ritmo de Jequibau*<sup>65</sup>, da cantora argentina Susana Colonna, foi lançado em 1968, destacando-se como o disco com mais versões cantadas — ao todo são 7 faixas — de Jequibau.

A cantora, argentina de origem, não é nenhuma estreante no disco. Ao contrário, já gravou em vários países: Estados Unidos, México, Peru e outros. O disco editado pela Chantecler é o primeiro que grava aqui, com músicas de Mário Albanese e Ciro Pereira, porque Susana diz que um dos seus ritmos prediletos é o jequibau, com o qual identificou-se desde as primeiras vezes que visitou o país. (...) Susana está em São Paulo há algum tempo, dias, preparando o lançamento do LP. Vai aproveitar a viagem para dar alguns shows em clubes como o Hebraica e em cidades como Santos e Londrina. Depois regressará ao seu país de origem, a Argentina, para continuar gravando. (Folha de São Paulo, 27 de março de 1968)

Nota-se pelo trecho acima que Susana Colonna participou de apresentações, divulgando o Jequibau inclusive em cidades interioranas. Para acompanhá-la, foram convidados os jovens músicos reunidos por Mário Albanese, sendo que Macumbinha e Sílvio Santisteban chegaram a participar da gravação do disco. Com a dupla de violonistas e Susana Colonna nos vocais, a percussão ouvida no LP foi feita pelo próprio Mário Albanese, que com as mãos batucou no tampo dos violões. O baterista Zé Eduardo Nazário recorda-se que

(...) lá pra, acredito que 67 ou 68, veio uma colombiana [argentina] — chamava Susana Colonna. Eu também cheguei a tocar um pouco com ela, em alguns shows com ela, sabe? Mas teve um show que acho que foi o último que eu fiz pra ele [Mário Albanese], que aconteceu um negócio muito chato. Assim... tava o Oscar Peterson no Brasil — Oscar Peterson trio — e alguns artistas brasileiros foram fazer uma demonstração pra ele. Ele fez o show dele na televisão e depois teve uma *big band* do Turquinho, que era o batera (um excelente batera na época); teve um trio do Luiz Mello, com Guilherme Franco e Cláudio Bertrami; e teve essa apresentação do Mário com a Susana Colonna cantando, o Macumbinha na frente (se não me engano, não sei se era o Sílvio junto ou só o Macumbinha no violão), ele chamou um percussionista para tocar tumbadora porque ele tinha composto um tema, chamava Gamboa [cantarola a música]. (...) E a Susana ia cantar esse tema, só que eles botaram a bateria e o Peru (que era o cara que tocava a Conga junto com a bateria, porque era um negócio meio “alatinado”, né, esse Gamboa), (...) eles botaram a bateria, eu e o Peru, 10 metros de distância do Mário, com a Susana e o Macumbinha lá na frente, sem caixa de retorno, sem nada. Nós não conseguíamos ouvir nada, bicho! Nada! Simplesmente não ouvíamos o que estava acontecendo, entendeu? Então deu um puta dum... sei lá o que aconteceu. Não dá nem pra te dizer o que aconteceu. Foi horrroso, né? (...) Naquela época uma

---

<sup>65</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=-8ciu6twlhc>> Acessado em 26/11/2019

total falta de conhecimento de acústica, não existia esse negócio de caixa de retorno ainda, ninguém usava isso em lugar nenhum. (...) Nossa Senhora!! Virou um 5,45/4,27! Qualquer coisa, né! (Zé Nazário, 08/02/2019)

A proposta era, pois, difundir o ritmo, usando Susana Colonna como uma espécie de vitrine, tal qual a exibição "frustrada" e preparada para o renomado pianista e jazzista canadense, Oscar Peterson. É impossível saber o que fez desta apresentação a última de Zé Nazário, mas o seu afastamento revela a preponderância e coordenação exercidas por Mário Albanese nas tomadas de decisão e mudanças de rumo do Jequibau. Pode-se dizer que este período, por volta de 1968, após as gravações que lhe deram sustentação, tais mudanças de rumo se caracterizaram pela consolidação de uma ruptura que, incutida pelo disco Jequibau na Broadway, pretendiam negar algumas das influências do ritmo. As descrições das faixas contidas na contra-capa do LP gravado por Susana Colonna, também elaboradas por Armando Blundi Bastos, evidenciam este desejo de autonomia vivenciado pelos personagens nele engajados.

LIF - 5 - El Fin - jequibáu (Mário Albanese e Ciro Pereira) - Por seu andamento lento, esse Jequibau poderá ser considerado "Jequibau-canção". O destaque inicial do piano de Mário Albanese e a roupagem orquestral de Ciro Pereira, deixam Susana Colonna plenamente à vontade para desenvolver toda a sua sensibilidade de cantora incomum. (BASTOS, 05/01/1968)

Vejam que, na música O Fim (*El Fin*), o andamento mais lento foi o ponto de partida para a definição de um tipo, de um estilo, de uma maneira de se tocar o Jequibau. Isto é, tira-se o Jequibau da posição de variação do Samba, colocando-o no centro de uma hipotética vertente ou matriz musical que, como as demais, manifesta-se de diferentes formas, com modificações e reinvenções. Portanto, se antes o mundo da arte do Jequibau podia ser descrito como uma música intelectual, pertencente principalmente ao universo pianístico, demarcada pelo discurso que a fundamentava no folclore e vendida como um novo e moderno Samba, este último aspecto começa a cair por terra através de uma narrativa de rejeição certamente aflorada do incômodo causado pela comparação e absorção do Jequibau pelos repertórios musicais vinculados à cultura carioca.

A já mencionada Zambo, classificada como "Batuque-Jequibau" (Contra-capa do disco Jequibau na Broadway), fez parte deste movimento. Assim como o fez o tema Gamboa, gravado pelo *Modern Tropical Quintet* (1968), The Jordans & Moacyr Silva (1969), Cláudia (1975) e *Brazilian Octopus* (1969), conjunto formado por Aparecido Bianchi (piano e órgão), Alexandre Gordin (guitarra), Carlos Alberto de Alcantra Pereira (flauta e saxofone), Douglas de Oliveira

(bateria), José Carlos Pegoraro (vibrafone), Hermeto Pascoal (flauta), Nilson Carlos Ruiz Matta (baixo) e Olmir Stocker, “o Alemão” (violão e guitarra). A peça apresenta harmonia muito encontrada no *blues* (com I7 - IV7 - V7 dispostos em *slow change*<sup>66</sup>) e o contrabaixo desenvolve uma variação do padrão do Jequibau — que será melhor analisada no último capítulo. Com produção de Mário Albanese e Fausto Canova, o disco do *Brazilian Octopus* foi aquele que mais repercussão deu à composição Gamboa, que no encarte é descrita como um tema de “balanço próprio e característico, com raízes nas místicas tradições das crenças populares” (BLUNDI, 1969). Para Mário Albanese,

Gamboa é onde remansam as águas dos rios para formar uma lagoa nascida na mata. De acordo com a crença folclórica, os nativos que se banham nas águas de Gamboa libertam-se de suas impurezas e sonhos frustrados. Foi com esse misticismo que o bruxo Hermeto produziu um arranjo que se inicia em ritmo de jequibau e termina em 15/8 (Mário Albanese, 04/09/2012)

Esta composição pode ser pensada como um interessante ponto de reflexão sobre este momento do Jequibau. Isso porque ela se assenta em um estilo *blues*, utiliza guitarra distorcida e sons sampleados (gravação do The Jordans), ao mesmo tempo em que é explicada por meio de argumentos que a associam às místicas crenças folclóricas e indígenas brasileiras. Tem-se assim a elaboração de uma nova cara para o Jequibau, essa mais distante da cena popular carioca, mais voltada à musicalidade do *rock*, afeita ao contexto musical brasileiro que contava com grupos como Os Mutantes, Secos & Molhados e Som Imaginário. Baterista do The Jordans<sup>67</sup>, Walter Botelho Jr (o Foguinho), recorda-se da gravação que realizou com Moacyr Silva.

Nós gravamos, foi em 66 [a gravação do EP é de 1969], quando a gente tava no auge do sucesso. Tínhamos ganho o prêmio Roquete Pinto da Tv Record, no ano né. Aí então, o Neno, que era nosso pistonista, ele veio com o projeto do Albanese pra gente gravar o Gamboa. Então nós fomos para o estúdio da Copacabana discos e fizemos essa gravação. (...) O Macumbinha, ele participou da gravação, mas ele não pertencia ao grupo The Jordans. (...) A gente tocava, nos bailes que a gente realizava (a gente fazia muitos bailes, né), a gente tocava e tava no repertório a música [Gamboa]. Na época, nós fizemos um arranjo que ele confundia um pouco com aquele Brasil 66, do Sérgio Mendes. É a mesma levada. Apesar de ser 5/4 a batida, é diferenciada, mas lembra muito o Sérgio Mendes. (...) Não tivemos dificuldade [de tocar o Jequibau] porque a gente tocava tudo

---

<sup>66</sup> O ciclo conhecido como *slow change* distribui os acordes de tônica, quarta e quinta dominantes da seguinte forma: I7 (4 compassos), IV7 (dois compassos), I7 (dois compassos), V7 (um compasso), IV7 (um compasso), I7 (um compasso) e V7 (um compasso). Portanto, 12 compassos do *blues*.

<sup>67</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pQp6OSqmcCI>> Acessado em 26/11/2019

quanto era ritmo em baile, né. Então eu peguei esse balanço aí, eu treinei, com opinião do Mário Albanese e tudo — a gente ia ensaiando e ele ia vendo e dando palpite também, né, dando a opinião dele. Mas eu acho que o arranjo ficou muito bom! (...) Nós gravamos no Estúdios Reunidos, ali no edifício da TV Gazeta, na paulista. (...) que fazia parte da gravadora Copacabana, esse estúdio. (Waldermar Botelho Jr., 05/07/2019)

Foguinho aponta semelhanças entre Gamboa e o grupo Brasil 66, conjunto liderado por Sérgio Mendes que contava com integrantes norte-americanos e possuía uma sonoridade com forte presença do samba-rock. Assim, seja pelo apelo étnico de seu título, seja por seus novos traços musicais, o Jequibau buscava uma consolidação emancipatória, capaz de distingui-lo. A todo momento, o envolvimento de Mário Albanese neste processo foi fundamental, tendo ele, ainda de acordo com Foguinho, opinado sobre o arranjo de Gamboa. Outro aspecto a ser destacado, com o The Jordans, além dos programas, dos clubes, dos festivais e das apresentações em instituições, o Jequibau esteve presente também em bailes. Quer dizer, em espaços, costumeiramente, por ele não frequentados.

Na mesma linha de Gamboa, inclui-se a música Macumba, classificada por Mário Albanese como um Afro-Jequibau. Também com alterações no desenho rítmico do contrabaixo, esta peça apresenta harmonia complexa e sua única gravação oficial foi feita pela cantora Cláudia, em 1971. Sua letra, escrita por Nancy Miranda, canta: Curimã bá zuê/ Rei do Congo é Megê/ Macumba, Ah. Ao que tudo indica, uma mistura entre termos indígenas e africanos. Curimã, em tupi, significa tainha ou peixe, enquanto megê é uma das qualidades do orixá Ogum<sup>68</sup>. Enfim, esta fase do Jequibau buscou evocar matizes tradicionais étnicas, dando-as roupagens jazzísticas. Provavelmente, esta mudança deve-se também às inovações que a música brasileira experimentava à época. Em finais de 1960, o Quarteto Novo lançava seus primeiros trabalhos e, com eles, trazia elementos da música regional nordestina que, somados à sonoridade moderna do grupo, expandiram os horizontes da música instrumental nacional, até então intensamente associada aos trios.

Por outro lado, sua faceta intelectual, que considerava o compasso quinário como “erudito”, perdurou concomitantemente a esta busca por raízes tradicionais. Seus sinais podem ser vistos na música intitulada Jequi-Bach. Feita para o grupo Os Três Morais<sup>69</sup>, esta composição foi gravada pela primeira vez nos EUA, em 1969, oportunidade na qual o conjunto foi rebatizado com o nome de Os Três Brasileiros. Com uma parte A contrapontística e uma parte B homofônica, esta obra

---

<sup>68</sup> Os Orixás podem ser cultuados em suas diferentes invocações, chamadas no Brasil de qualidade e em Cuba de caminhos (PRANDI, 2001)

<sup>69</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Do6upUw9Tgk>> Acessado em 26/11/2019

ganhou pouquíssimas interpretações. Os integrantes do trio formado por Sidney, Roberto e Jane Moraes atuavam na cena bossa-novista paulista. De acordo com Jane Moraes,

Ele [Sidney Moraes] foi militante da Bossa Nova, foi divulgador do trabalho do João [Gilberto] aqui em São Paulo. E ele entrou pro conjunto Farroupilha, que foi um conjunto famosíssimo que teve. Não sei se chegou ao conhecimento de todo mundo, mas o conjunto Farroupilha foi o primeiro grupo vocal que viajou o mundo inteiro representando o Brasil — é um grupo gaúcho e o Sidney é o único paulista do grupo. Aí numa volta de excursão do conjunto Farroupilha ele me ouviu cantar. Estávamos brincando em casa. Nós tínhamos um amigo chamado Laércio de Freitas, que é um grande músico aqui de São Paulo (continua na ativa, né). Ele tinha amizade com a gente (eu e meu irmão Roberto). (...) Então nós fomos brincando de fazer vocal, a música Minha Namorada [cantarola] — do Carlos Lyra com o Vinícius. E ficou lindo! Porque eu tava começando a trabalhar na noite, no João Sebastião Bar, que era o grande bar de Bossa Nova aqui. E daí eu já estava fazendo Bossa Nova no João Sebastião Bar. Moraes. (Jane Moraes, 27/06/2019)

Assim como grande parte dos músicos direta ou indiretamente envolvidos com o Jequibau, Os Três Moraes pertenciam ao que denominei "cena bossa-novista", ou seja, um conjunto formado por Sambalanço, Bossa Nova e Sambajazz. Com raras exceções, era nesse universo que enquadravam-se os seus personagens mais influentes, de modo que se pode dizer que o Jequibau foi uma criação artística que figurou dentro desses repertórios e apresentações, portanto, em parte absorvido por essa cena. Vimos que intérpretes, compositores, gravadoras, produtores e empresários tiveram uma ação conjunta para a consolidação do Jequibau. A fala de Jane Borges, todavia, traz um outro elemento. Juntando-se aos shows, festivais, programas televisivos, radiofônicos, dentre outros espaços nos quais o Jequibau foi divulgado, surge um dos principais bares relacionado com a Bossa Nova em São Paulo: o João Sebastião Bar.

A gente começou a fazer os programas [na Tv Tupi] e fomos gravar. Aí o Sidney sempre foi amigo do Mário Albanese e ele conheceu... porque nós tínhamos uma música chamada Sambachiana, que foi o Ely Arcoverde que fez pra eu cantar no João Sebastião Bar. Era uma música só *scat*. Então ele fez pra eu cantar com ele. Era ma duplinha: eu e o Ely Arcoverde. Nós cantávamos no João Sebastião juntos, né. E o Ely gostou do timbre do trio e falou: olha, eu vou tirar uma terceira voz e vocês vão fazer a vocalização toda em *sact*, que era uma música em estilo erudita, né. Com harmonia erudita, mas é em samba. Por isso que ficou com o nome Sambachiana, que foi o maior sucesso dos Três Moraes. Depois do Sambachiana, o Sidney teve a idéia, falou com o Mário Albanese e o Mário fez o Jequi-Bach, que é

um Jequibau com harmonias eruditas, né. E ficou linda. A gente fez *a Capella* e gravou inclusive. No melhor disco dos Três Morais tem lá o Jequi-Bach — o Sambachiana, o Jequi-Bach, né. (...) Apesar do nosso Trio ser um trio de Bossa Nova, a gente marcou mais com as músicas vocalizadas na linha erudita, de *scat*, que não tinha ainda quem cantasse sem letra aqui, nós fomos os primeiros a cantar sem letra, né. (Jane Moraes, 27/06/2019)

Jequi-Bach surgiu a partir de uma proposta feita por Sidney Moraes a Mário Albanese. A idéia era dar uma cara ao Trio vocal, relacionando-o para isso com o João Sebastião Bar. A peça somou-se assim a um repertório cujas principais obras eram Sambachiana, Bachianinha N. 1 e Bachianinha N. 2, “que era o mesmo estilo também, que foi o estilo que marcou o grupo” (Ibidem.) Para Jane Moraes, Jequi-Bach é uma mistura entre samba e música “erudita”, algo que foi bastante valorizado durante a trajetória do Jequibau. Ao mesmo tempo, a técnica vocal do *scat* aparece em seu relato como uma novidade trazida pioneiramente pelos Três Morais. Largamente utilizada no Jazz por cantoras como Ella Fitzgerald, o *scat* consiste, *grosso modo*, em cantar a melodia ou os improvisos sonorizando sílabas, logo, sem poesia ou letra. Tanto a proximidade com os saberes teórico musicais tradicionais, como a relação com o moderno, com o novo, pertencem ao mundo da arte do Jequibau, o que eventualmente pode ter atraído Sidney Moraes. De certa forma, o próprio nome "João Sebastião Bar" também flerta com esse tipo de entrelaçamento ao brincar com o nome do compositor alemão Johann Sebastian Bach. Para a gravação de Jequi-Bach, Mário Albanese explica alguns dos procedimentos necessários.

Nós fizemos uma música chamada *Jequi* [pausa] *Bach!* Por que Jequi-Bach? Ela é em cinco tempos e dentro do espírito que gerou toda a produção do João Sebastião Bar, o que é a música polifônica articulada em vozes. Então nós fizemos essa música para quatro vozes e evidentemente eles não liam música [Os Três Morais], e eu peguei voz por voz, passei pra cada um deles, para os três, [eles] fizeram e aprenderam tudo, gravaram. Aliás, tem duas gravações diferentes. Uma com orquestra e outra só com eles, aí com o nome de Os Três Brasileiros, que foi gravada no exterior. Tem [essas] duas gravações, mas com esse detalhe: eles [Os Três Morais] aprenderam dessa forma! (Mário Albanese, 17/09/2014)

Quer dizer, apesar da narrativa intelectualizada, o arranjo desprende-se da partitura, modificando-se através da transmissão oral. Sidney, Roberto e Jane eram músicos sem formação conservatorial e aprendiam tudo “de ouvido”, de acordo com suas práticas, convivências e experiências cotidianas. O primeiro registro de Jequi-Bach, pelo selo Capitol Records, contou com o duo Macumbinha e Silvio Santisteban nos solos e acompanhamentos de violão. Já o segundo,

incluiu acompanhamento de bateria, violão, contrabaixo e orquestra. Corroborando a história de Mário Albanese, Jane Moraes conta que realmente toda a melodia teve que ser decorada, acrescentando ao processo de aprendizado algumas dificuldades impostas pelo compasso quinário.

(...) o arranjo instrumental foi daquele Lemke né, Waldemiro Lemke. (...) A gente ia decorando, porque meus irmãos e eu, o Roberto e o Sidney, nós sempre tivemos um dom de decorar muito fácil. Porque a gente gravava muito *jingle* na época, então a gente decorava com facilidade e como nem precisava lembrar de letra, era só música... pro Roberto era difícil porque o Jequi-Bach tinha que fazer contando porque senão não dava para fazer o 1, 2, 3, 4 e 5 [conta e cantarola a música]. E cada um tinha a sua contagem, porque se perdesse não dava pra continuar, a gente tinha que parar a música e voltar. (...) Porque realmente é complicado esse 5/4. Isso é uma evolução brasileira, isso foi muito bom pro Brasil, né. (Jane Moraes, 27/06/2019)

Há uma concepção intrigante ao final do relato acima. O fato de o Jequibau ter-se apresentado como “complicado” aparece como condicionante para uma suposta evolução da música brasileira por ele conduzida. Trata-se de uma visão limitada, contudo. E não pretendo aqui desconsiderar as novas propostas afloradas com o Jequibau, muito menos todas as suas complexidades. Mas de fato não há porquê se falar em evolução da música, principalmente baseando-se em uma linha progressiva de aumento de dificuldade, diga-se de passagem, extremamente subjetiva. A não reconhecimento das complexidades embutidas nas manifestações populares “iletradas” falam mais sobre a incapacidade ou desconhecimento do observador, do que sobre a ausência nelas desses atributos. Assim, configura-se em difícil tarefa, para não dizer inútil, estabelecer na música graus evolutivos, ainda mais se pensarmos nas diversas perspectivas pelas quais uma possível análise poderia partir, considerando aspectos harmônicos, rítmicos, melódicos, timbrísticos, estruturais e tantos outros.

Voltando desta pequena digressão: assim como os músicos do Sambajazz, que circulavam entre diversos gêneros e ocasiões, muitas vezes alterando as formações de grupos, Jane Moraes expõe as estratégias adotadas por ela e seus irmãos no dia-a-dia de trabalho com música. Além do projeto próprio do trio Os Três Morais, cada um dos integrantes atuava nas noites de São Paulo, em programas de televisão e rádio, com produção de discos e com *jingles*. Se olharmos para as diversas gravações do Jequibau no Brasil, podemos dividi-las em duas vertentes principais: 1) a de músicos mais consolidados no mercado, como Jair Rodrigues, Walter Wanderley, Zimbo Trio, entre outros; 2) aquela formada por músicos que buscavam espaço ou estabilidade, como Os Três Morais, Silvio Santisteban, Macumbinha e Zé Nazário. Na primeira, o Jequibau acabou absorvido por

temporariamente por repertórios de discos, por mais que, como vimos, também tenha sido apresentado em shows e apresentações. Enquanto no segundo, encontrou divulgadores, “militantes”, agentes mais imersos e comprometidos com suas causas. Isso fica evidente no trecho abaixo, retirado de uma entrevista concedida por Jane Moraes.

(...) a primeira vez que a gente gravou o Jequi-Bach foi pra um disco que a gente fez para os Estados Unidos, com o nome de Os Três Brasileiros, e a produção foi do Mário Albanese também. Teve mais músicas de 5/4 lá. Eu não lembro, mas teve. (...) E a gente fez o Jequi-Bach com acompanhamento do Macumbinha. (...) Macumbinha era um violonista genial, era um gênio. (...) ele adaptou o Jequibau para o violão, ele era o grande músico do Mário Albanese. Aí além do Macumbinha, veio também o Silvio Santisteban, que também começou a divulgar o ritmo 5/4 do Jequibau, entendeu? Aí nós temos o Jequi-Bach, que é baseado no Jequibau, 5/4, que é difícil pra caramba pra cantar, mas é uma delícia. (Jane Moraes, 27/06/2019)

De acordo com a cantora, Macumbinha teria adaptado o Jequibau para o violão, sintetizando seus padrões rítmicos sem, para isso, contar com qualquer noção de leitura musical — você encontrará mais sobre esse assunto no último capítulo. Ele era “o grande músico do Mário Albanese” que, juntamente com Os Três Morais e Silvio Santisteban, divulgou “o ritmo 5/4 do Jequibau”. Evidentemente, se foi necessário adaptá-lo para o violão, era ele próprio a outro instrumento. Como vimos, ao piano. Coube então a Macumbinha a tarefa de desenvolver um padrão de acompanhamento violonístico, que o fez através de sua convivência com Mário Albanese. Nas palavras do compositor,

Em 1967 e na TV Cultura Canal 2 de São Paulo, um programa pioneiro para ensinar violão pela TV, idealizado e produzido por Mário Albanese com o patrocínio de Violões Di Giorgio e protagonizado por Mário Albanese, Sílvio Santisteban e Macumbinha. Esses dois jovens e violonistas de 16 e 15 anos transformaram em cristais os cinco tempos do Jequibau. Ao morar em casa na companhia de meus cinco filhos o Macumbinha me acompanhava em todas as entrevistas e tocando, exemplificava o discurso para revelar a diferença do Jequibau com outras formas de música, inclusive na alternância de compassos do Take Five, do Paul Desmond. (Mário Albanese, 29/08/2016)

Ou seja, foram Silvio Santisteban e Macumbinha que “cristalizaram”, que deram forma, que lapidaram as nuances rítmicas do acompanhamento do Jequibau, utilizando para isso o violão e todas as suas peculiaridades idiomáticas. Se pensarmos na participação do baterista Xororó, do contrabaixista argentino Palla, de Zé Nazário, Silvio Santisteban e Macumbinha, o Jequibau adquire novas cores e contornos mais definidos pela coletividade. Entretanto, é inegável que o papel central,

exercido principalmente por Mário Albanese — Cyro Pereira já estava mais afastado neste período — continuou representando peça fundamental e motriz desta expressão. Os músicos se apresentavam tocando, disseminando e muitas vezes repetindo uma narrativa construída com o Jequibau. Macumbinha acompanhou a cantora Cláudia, o multiinstrumentista Hermeto Pascoal e o cantor Jair Rodrigues, todos com interpretações registradas deste ritmo. Por sua vez, Silvio Santisteban foi e é um dos principais personagens neste enredo.

O Jequibau me abriu um novo caminho dentro do violão. Esse compasso em 5 tempos, me deixou muito mais “solto” ritmicamente. Comecei a “pensar” nas melodias em cinco tempos com a mesma naturalidade do que nos compassos binário, ternário, etc. Divulguei esse trabalho nos Estados Unidos (quando viajei na década de 70) e fiz arranjos de melodias em ritmo de Jequibau. (Silvio Santisteban, 09/11/2010)

A década de 1970, assim, foi-se firmando como aquela que assistiu ao engajamento de um grupo bastante específico de músicos na divulgação do Jequibau. Engajamento esse que pode ser enxergado como tendo três vieses: intelectual, popular e folclórico. Destrinchando melhor, houveram investidas que desejavam a consolidação do Jequibau como uma “música de conceito”, apoiando-se em sua complexidade, na dificuldade para sua execução e, como podemos constatar no trecho abaixo, em sua aceitação por instituições e músicos estrangeiros de renome.

“Jequibau”, ritmo brasileiro criado por Mário Albanese e Cyro Pereira, está obtendo cada vez maior êxito (sic) nos EUA, onde já é bastante difundido. O novo ritmo, surgido há cinco anos, encontra agora um novo e entusiástico defensor: Herry Klompé. Trata-se de um conhecido organista (um dos maiores da Europa) (...) Em carta enviada a Mário Albanese, o sr. Han Dunk, da “Holland Music”, de Amsterdã (sic), informa que Komplé obteve grande sucesso ao se apresentar no Theatre Organ. De outra parte, houve competição musical entre Universidades de Loyola, New Orleans e Los Angeles e todas incluíram em seus repertórios músicas em ritmo de “Jequibau”, que foram “Macumba” e Jequi-Bach. Mário Albanese só lamenta que o “Jequibau” não tenha ainda encontrado o eco que merecia em nosso país, enquanto fora, além de executado, é objeto de análise e estudo ‘pelo elevado potencial de novidade que oferece’. (Folha de São Paulo, 13 de dezembro de 1970)

Uma certa aceitação em espaços elitizados, frequentados em sua maioria por uma parcela favorecida da sociedade que geralmente se encarrega da produção intelectual de um dado contexto, deu ao Jequibau o argumento reivindicador de gesto semelhante no Brasil. Entretanto, nem foi ele popularizado nos EUA, nem o Brasil possuía instituições superiores voltadas para o ensino de

música popular à época. Mário Albanese mostra-se insatisfeito com a baixa repercussão em solos nacionais, enaltecendo o caráter moderno do Jequibau, seu “elevado potencial de novidade”. Nos trechos abaixo, também retirados da Folha de São Paulo, este incômodo é ainda mais especificado, endereçando-se intimamente à cidade de São Paulo, preconizando assim o que viria a ser um processo de regionalização do Jequibau.

Mário Albanese é o criador, juntamente com o maestro Ciro Pereira, do novo ritmo Jequibau. É um tipo de música que apesar de não haver alcançado ainda êxito em nosso país, é bastante divulgado e admirado nos EUA. — [Mário Albanese] "Grandes conjuntos norte-americanos já [gravaram] o Jequibau. Basta dizer que no último trimestre de 1970 nossas músicas foram executadas 10.008 vezes. (...) Estivemos nas principais 'paradas de sucesso'". (...) [jornalista] Albanese expressa em sua fisionomia como que um ar de decepção porque nosso país, mais especificamente São Paulo, resiste a aceitar o novo ritmo. (...) — [Mário Albanese] "Nossa luta continua e não vamos descansar enquanto o Jequibau não ganhar o lugar que merece. (...) agora também sou editor. Ninguém mais segura o Jequibau!" (Folha de São Paulo, 13 de junho de 1971)

A resiliência existente na incessante “luta” pelo reconhecimento deu-se, sobretudo, localmente. Mais do que isso, foi ela circunscrita a um grupo determinado de pessoas, em sua maioria, fortemente vinculadas a Mário Albanese. Tão particular atuação fez do Jequibau um fenômeno de circulação restrita, o que é representado pelas publicações que o divulgavam em jornais menores, como o Jardim Paulista News, City News de São Paulo, Shopping News, entre outros. Em geral, os grandes veículos de comunicação passaram a noticiá-lo somente em seus aniversários.

O compositor, além de intérprete e produtor, passou a atuar também como editor, abrindo a empresa Sidomar. Consequentemente, ficou o Jequibau ainda mais centralizado em sua figura. Ou seja, dependente de um ponto de irradiação cujas propostas eram emitidas em linguagem extremamente intelectualizada. Em 1971, a editora de Mário Albanese lançou o livro “Moderno Método para Piano Bossa Nova e Jequibau”. Nele, há um arranjo do tema Gamboa acompanhado de uma nota explicativa sobre o ritmo, descrevendo que

No aspecto rítmico, o cordão umbilical do jequibau é o folclore, onde encontramos candomblés, cantigas de roda e danças empregando a inusitada fórmula de compasso 5/4. Pois bem, jequibau é o primeiro 5/4

com pulsação verdadeira; uma fórmula inteira que contraria a concepção da maioria dos teóricos, que reconhecem o 5/4 como sendo de natureza alternada. (CURIA, 1971, p. 30)

Trata-se de um texto publicado por Wilson Curia mas, evidentemente, elaborado por Mário Albanese. O tempo verbal empregado, primeira pessoa do plural, é um indicativo disso. Está ele claramente fazendo alusão aos criadores do Jequibau. O método traz arranjos e estruturas rítmicas escritas em partitura. Além disso, foi editado no Brasil e nos EUA, estabelecendo com o Jequibau uma ligação intrínseca. Suas divulgações quase sempre enunciavam um certo ativismo. No Shopping News, por exemplo, lê-se: “O Jequibau surgiu depois da Bossa Nova, mas enquanto vai conquistando cada vez mais admiradores no Exterior [em maiúsculo mesmo], é pouco divulgado em nosso país. Mário Albanese e Wilson Curia têm planos para conquistar os brasileiros também (Shopping News, 17/10/1971).

Em meados de 1972, Wilson Curia excursionou pelos EUA divulgando seu método e o livro que lançaria no ano seguinte pela Ricordi, “propiciando aos músicos em geral, o contato com arranjos de obras conhecidas” (Shopping News, 7 de outubro de 1973). Em suas duas publicações, o autor inseriu o Jequibau através da transcrição para o piano de Gamboa e No Balanço do Jequibau. Ao regressar de sua turnê, afirmou que “a popularidade da música brasileira é inconteste e que o Jequibau ganhou a preferência da juventude americana” (Wilson Curia, Folha de São Paulo, 06 de agosto de 1972). Ora, estamos falando de uma época de muita força do Rock and Roll e de ofuscamento do Jazz. Como vimos, o Jequibau adquiriu mais visibilidade em universidades e festivais por elas promovidos, o que também integrou a sua propaganda.

O diretor da Universidade de Missouri, doutor Stanley E. De Rusha, em artigo publicado na Revista “Down Beat”, apontou os três métodos mais didáticos e pedagógicos para piano, entre os inúmeros que são editados nos Estados Unidos: “The Keyboard System with Music Educations Suplements”, “Four-Way Keyboard System” e o “Modern Method For Piano Bossa Nova and Jequibau”. O Modern Method For Piano Bossa Nova and Jequibau foi editado no Brasil por Mário Albanese e é de autoria de Wilson Curia (Notícias Populares, São Paulo, 5 de Abril de 1974)

Percebe-se que os caminhos adotados pelo Jequibau partiram e percorreram a argumentação pautada na intelectualidade, o que acabou recaindo sobre os outros dois vieses anteriormente citados: folclórico e popular. No primeiro caso, a concepção das músicas Gamboa, Zambo e Macumba mostram uma reelaboração, uma cooptação e uma utilização seletiva de parte das

tradições africana e indígena. Seguindo essa fundamentação, contudo, músicos e jornalistas deram início a campanhas para a inserção do Jequibau no folclore paulista. Para a divulgação do disco lançado por Mário Albanese em 1972, o Estadão publicou nota em que afirma que Jequibau é "o nome do LP da "Chantecler", estereofônico, recém lançado em São Paulo, como também do ritmo do folclore paulista" (Estadão, 1972). Buscava-se, desse modo, tornar a criação de dois músicos, folclore, fundamentando tal proposta em seus trabalhos e pesquisas. Além disso, a entrada no calendário folclórico poderia significar uma eficiente estratégia para salvaguardá-lo.

Concomitantemente, tentava-se consolidar o ritmo dentro do quadro de manifestações populares. Em 1969, Agnaldo Rayol lançou sua segunda interpretação de Jequibau, a música Sim. A Continental, em parceria com a Varig (extinta empresa aérea), elaborou o disco Green & Yellow, reeditado também em 1970. Em seu lado A, diversos ritmos como xaxado, Bossa Nova, Samba, entre outros. No lado B, músicas de Edu Lobo, Jorge Ben Jor, Roberto Carlos, Mário Albanese e Cyro Pereira (No Balanço do Jequibau). De acordo com texto publicado na revista Long-Play, a ideia deste trabalho era abranger "toda a tradição da música brasileira".

Discos Continental, tem a honra e a satisfação de apresentar ao discófilo brasileiro o disco <<Verde e Amarelo>>. É uma super produção e onde Discos Continental empenhou-se a fundo com o fito de produzir êste (sic) LP e onde não foram medidos esforços no sentido de apresentar toda a tradição da música brasileira. Os arranjos desse disco são do Maestro Ruben Pérez "Pocho", um brasileiro de corpo e alma (apesar de ter nascido no Uruguay) e cujas qualidades de arranjador são simplesmente excepcionais. A Varig irá distribuir em suas Agências, de todo o mundo, esse disco como uma homenagem a música brasileira. É por isso que: Discos Continental, "Pocho" e Varig orgulham-se em apresentar "Um disco em ritmo de Brasil grande". (Long-Play, 1969)

No entanto, ao mesmo tempo em que dedica faixas para gêneros distintos e diversos, o disco dá atenção especial ao Samba, expressão maior brasileira descrita como "o sentimento de um povo. Um povo que sofre, luta, dança e canta. Um povo que vive em um grande país chamado Brasil e que dá o seu melhor para torná-lo ainda maior" (Contra-capa do disco Green & Yellow [tradução minha]). Tal ênfase fica ainda mais evidente na arte utilizada em sua capa, que visivelmente traz elementos do carnaval e instrumentos musicais com forte ligação com o Samba. Não só o Jequibau, mas todas as expressões abordadas no material acabaram absorvidas, conectadas à árvore genealógica, colocadas sob o guarda-chuva do Samba. No lado A do disco, o narrador fala de alguns

ritmos brasileiros, colocando todos, inclusive o xaxado, o baião e o maracatu, como “primos distantes do Samba” [tradução minha].

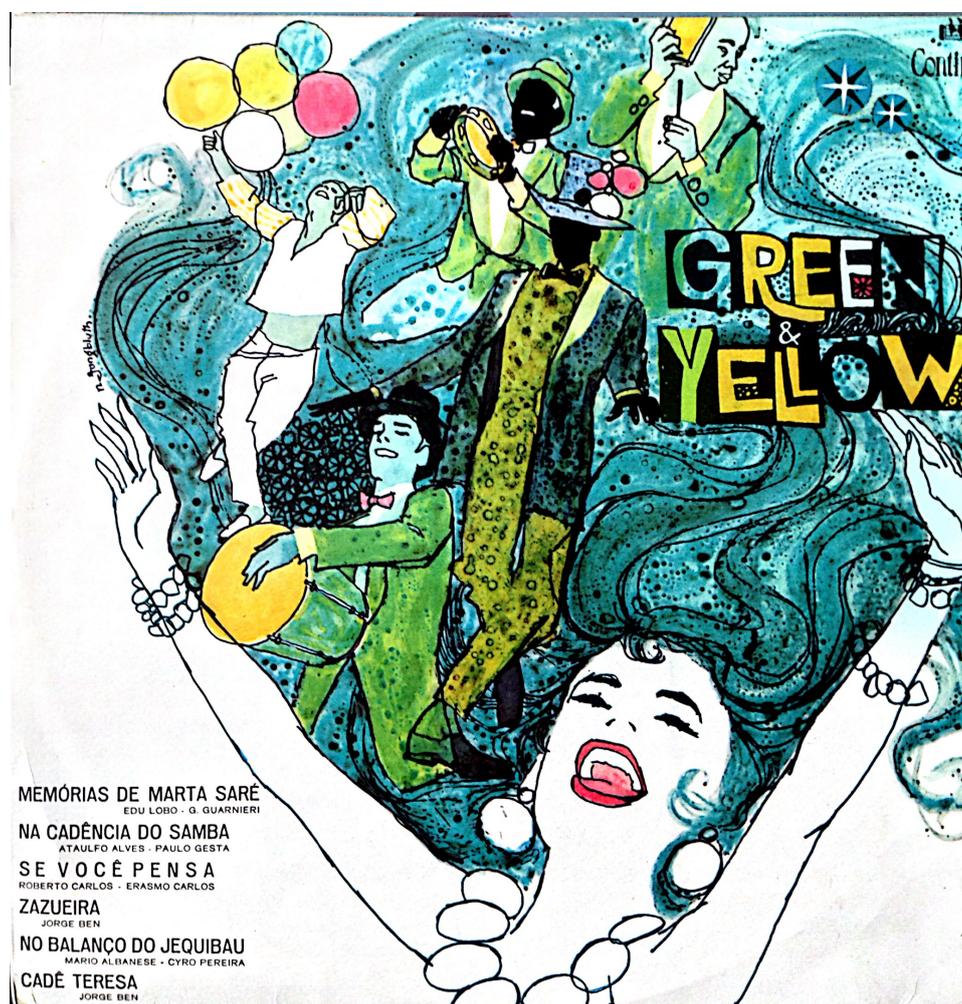


Figura 13 - Capa do disco Green & Yellow.

Em poucas palavras, pelo viés intelectual, o Jequibau apresentou-se como novidade, como modernização e arte de difícil linguagem. Pelo folclórico, buscou estabelecer vínculos com tradições étnicas e outras manifestações definidas por estruturas extremamente coletivas. Mas quando tentou se consolidar na esfera popular, acabou absorvido pelo Samba. Neste ensejo, deu-se início a uma intransigente contradição demarcada pelo embate deste último viés com os dois anteriores. As explicações em jornais e entrevistas não eram suficientes para desvincular a imagem do Jequibau com o Samba. Para os ouvintes, a referência era o Samba e mudar isso impôs-se como uma difícil tarefa para Mário Albanese e os músicos que o orbitavam. Uma das formas para lidar com o problema foi através da composição Ensinando o Jequibau, de Silvio Santisteban.

Talvez por ter uma certa vocação para dar aulas, veio na época que tocávamos (Mário, Macumbinha e eu) a ideia de fazer um jequibau, em que os ouvintes percebessem a contagem dos cinco tempos na música que estavam ouvindo. Nasceu então “Ensinando o Jequibau”, que fiz mesmo com esse objetivo: as pessoas, ao ouvirem essa música, percebem a marcação dos tempos, através da própria contagem (1-2-3-4-5), que faz parte da letra. Entendo essa música como um jequibau de construção melódica e harmônica extremamente simples, sem dificuldade, ou seja, você ouve e já grava com certa facilidade a linha melódica e conta os tempos do quinário naturalmente (Silvio Santisteban, 09/11/2010)

Trata-se de uma tentativa de solução pedagógica, constatada inclusive no próprio título da música. Isto é, foi necessário ensinar a audiência, preparado-a para apreciar, discernir, reconhecer no Jequibau a sua autenticidade maior: o compasso quinário que, por seu caráter contínuo e natural, é, em muitos casos, difícil de ser percebido. Como dito anteriormente, aferir complexidade em música é sempre algo ingrato. Ensinando o Jequibau é uma peça cuja harmonia é marcada pela sucessão de cadências autênticas (IIIm - V7 - I). Seus acordes, ainda mais quando somados ao ritmo ou à levada, não são simples para parte significativa do público e dos músicos amadores. De qualquer forma, ela foi um marco de uma série de investidas na transmissão através do ensino, que curiosamente continuam até os dias atuais.

No dia 30 de junho de 1977, um acidente com vazamento de gás de cozinha levou Macumbinha e sua família à morte. O Jequibau perdeu assim um importante personagem envolvido com a sua divulgação. Tanto o violonista contribuía muito para o ritmo, como o inverso. De acordo com Luís Nassif, após formar dupla com Silvio Santisteban, Macumbinha “explodiu, encorpou o estilo, ganhou balanço, pegada e se tornou a maior promessa do violão brasileiro” (Folha de São Paulo, 17 de agosto de 2003). O crítico João Marcos Coelho, por sua vez, lamentou a ausência do violonista em gravações posteriores, com a frase: "assisti Macumbinha, ninguém tocou o jequibau com tamanho balanço” (Folha de São Paulo, 6 de abril de 1984). Três anos após a tragédia, outro violonista juntou-se e engajou-se com a criação de Mário Albanese. José Alves da Silva, o Bonfim, nasceu no estado da Bahia e fez carreira na cidade de São Paulo, onde entrou em contato com o Jequibau.

Então, eu comecei a conhecer o Jequibau.... Eu comecei a tocar, propriamente dito, no começo de 1980, quando eu tocava em uma casa de espetáculo em São Paulo chamada “O Beco”. Então ali eu costumava a tocar, assim, todo dia um compositor diferente. Então eu tocava Jequibau,

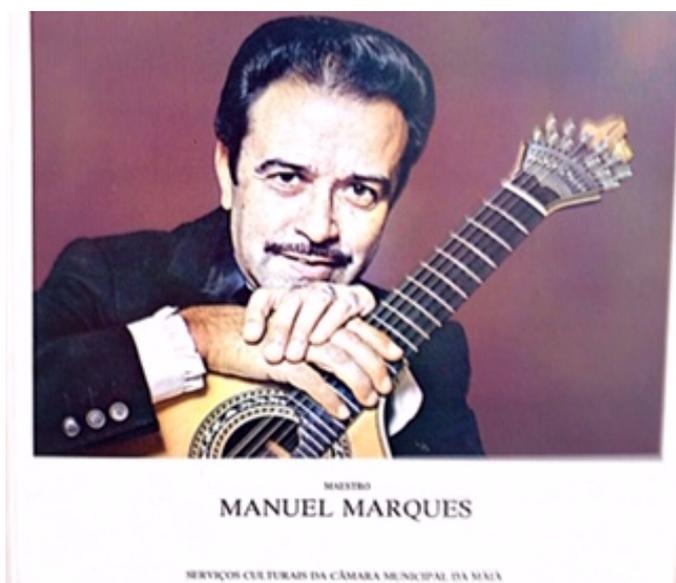
do Mário Albanese e do Cyro Pereira. Então alguém chegou no ouvido do Mário e falou: Tem um moço aí tocando a sua música, né! E ele fez questão de me conhecer. Aí essa amizade já vem de alguns anos, alguns meses atrás, né [risos]. Então sempre toquei Jequibau, me adaptei bem com esse ritmo, né — é um ritmo em 5/4, né. É um ritmo que, modéstia à parte, não é qualquer músico que se adapta a tocar em cinco tempos não, né. Mas eu, juntamente com o Silvio Santisteban (que conheceu ele [Mário Albanese] primeiro, né) e também o Macumbinha (que fazia duo com o Silvio e também já está no céu, o Macumbinha, mas eu cheguei a conhecer ele, né). Então, daí pra cá, sempre quando me apresento, toco Jequibau — é aquela coisa que divulgo, faço questão de divulgar porque é um ritmo bonito, é uma música boa, muito balanço, né —, quando me apresento sozinho e quando toco com o Silvio por aí, né. (...) Clube Paulistano, Rádio Boa Nova de Guarulhos e por aí. Clube Português, Casa de Portugal, aqui em São Paulo, né. Em muitos lugares, muitos clubes, rádio e televisão também. (Bonfim, 04/07/2019)

Mais uma vez, Mário Albanese aparece como figura central. É ele quem vai ao encontro de Bonfim ao saber que um “moço” interpretava suas peças em uma conhecida casa noturna de São Paulo. Firmada a amizade, Bonfim passou a divulgar o Jequibau em diversas outras ocasiões, reafirmando o discurso que exalta a dificuldade para a execução do ritmo, bem como sua qualidade. Ao lado de Silvio Santisteban, tornou-se um dos principais nomes do Jequibau, divulgando-o em diversos concertos em que acompanhou o guitarrista português Manuel Marques.

Mas antes, meu amigo Daniel, eu já escutava o Mário Albanese através de rádios e da televisão. Ele tinha programas, né. Então eu já acompanhava a música dele, né. Mas eu comecei a tocar mesmo, quando eu comecei a tocar nessa casa aí — no ano de 80 inteirinho. Fazia meia hora sozinho, no início do show principal, né, e tocava um compositor por dia. E depois tocava 3 números dentro do show, do show propriamente dito, o principal. (...) Aí quando eu estava tocando nessa casa, uma cantora brasileira tava cantando música portuguesa, ia cantar música portuguesa e então ela estava precisando de um guitarrista para acompanhá-la (...). Aí, mais pra frente o maestro Manuel Marques [guitarrista português] estava precisando de um violão para fazer parte do trio (...). a partir de 81 até 2000, 2000 e pouco... 2002, por aí. (...) O maestro não se adaptou muito com o ritmo [Jequibau] né, o Manuel Marques, entendeu? (...) Eu fazia números sozinho. (Bonfim, 04/07/2019)

Durante as décadas de 1980 e 1990, Bonfim esteve ao lado de Manuel Marques em concertos que apresentavam peças populares e clássicas. Uma parte do programa era destinada a solos de Bonfim, que costumava incluir o Jequibau em suas performances. Em programa divulgado pela Câmara Municipal de Maia (Portugal) — cidade localizada na região metropolitana do Porto

— consta uma lista de músicas que vai do repertório setecentista para guitarra portuguesa, passando por demonstrações virtuosísticas e pelo Jequibau. Nota-se, entretanto, que o repertório direcionava-se a concertos em teatros e ambientes formais, geralmente frequentados pela elite. Isto é, era nessa esfera que o Jequibau era incluído. Seja em concertos tipificados como de música clássica, seja em eventos endereçados à música popular — como o Seminário de Música Jazz e Popular, que ofertou cursos ministrados por “Ed Thigpen (baterista de Ella Fitzgerald), Marian MacPartland (pianista) e Resse Makewich (pianista e flautista), além de aulas teóricas com “Wilson Curia (sobre piano e música brasileira), Mário Albanese (sobre jequibau) e Lenita Miranda de Figueiredo (História do Jazz)” (Folha de São Paulo, 04 de julho de 1971) —, o Jequibau propagou-se mais através de espaços e ocasiões mais formais.



<b>PROGRAMA</b>	
<b>Primeira Parte</b>	
CORRIDINHO DO NÉLITO VIDA TRISTE CAMINHEIROS DO DESERTO	Manuel Marques Júlio de Sousa Manuel Marques
* * *	
<b>A GUITARRA NO SÉCULO XVIII</b>	
MINUETO MARCHA DO PRIMEIRO REGIMENTO DO PORTO	António Silva Leite
* * *	
<b>SOLO DE VIOLA (por BONFIM)</b>	
NO BALANÇO DO JEQUIBAU PRELÚDIO N.º 1	Mário Albanese Villa Lobos
* * *	
<b>DEMONSTRAÇÃO DE GUITARRAS</b>	
AVÉ MARIA FOR ELIZE MARCHA TURCA	Gounod Beethoven Mozart

Figura 14 - Programa de Concerto de Manuel Marques

Se mapearmos as gravações e apresentações de Jequibau, perceberemos quão esporádicas elas foram se tornando ao longo da década de 1970. Confinadas em ambientes de pouca projeção nacional, dependiam da atuação direta de poucos músicos que incluíam em shows o ritmo. Isso é

bastante evidente na fala de Bonfim, que atuou e atua divulgando o Jequibau em lugares bastante específicos, como bares, clubes e instituições locais. Fora do círculo formado por Mário Albanese, Wilson Curia, Silvio Santisteban e Bonfim, nota-se o registro de aparições pontuais. Em 8 de junho de 1970, a Folha noticiou um evento organizado pela União Cultural Brasil-Estados Unidos, intitulado Encontro com Villa-Lobos. O programa, apresentado pela musicóloga Maria de Lourdes Sekeff, teve participação do Coral do Circuito Militar de São Paulo, da pianista Sonia Muniz e do maestro Barros Garboggini interpretando, entre diversas peças, um arranjo da música Jequibau para coro. Dois anos depois, Mário Albanese lançou o disco “Longe de Você”, com explicações sobre seu compasso quinário sem subdivisões. Em 1984, Gil Guarapuava apresentou-se na Sala Guiomar Novaes, no show “Canto Profano”, que reuniu “toadas, baiões, jequibau, rock e reggae”. A maioria composições autorais (Folha de São Paulo, 23 de maio de 1984).

As chances de diversos registros terem se perdido com o tempo é grande. Assim como o são as possibilidades de alguns deles terem me escapado ou mesmo de nunca terem existido — o que certamente prejudica a averiguação do quanto o Jequibau foi tocado ou tenha penetrado em espaços diversos, como teatros, clubes, bares, ruas, etc. Todavia, é bastante evidente que este momento histórico do Jequibau foi marcado por um período de obscurecimento. Tanto que, na eminência de um possível esquecimento, as estratégias para sua manutenção voltaram a ser modificadas. Os noticiários, através dos próprios pronunciamentos de Mário Albanese, documentaram esse período. Em matéria intitulada “O criador do Jequibau promete voltar”, a Folha de São Paulo publicou texto que dizia

Lembram de Mário Albanese? Ele foi o inventor do, na época, novo ritmo Jequibau, que “balançou” o Brasil nos anos 65 e 66: um novo compasso que há doze anos vem lhe rendendo direitos autorais. (...). Apesar do sucesso inicial que teve, seu trabalho não se desenvolveu mais porque aquela época era a de Roberto Carlos e sua Jovem Guarda e o Jequibau era algo mais trabalhado, sofisticado. Apesar do sucesso ficava diluído em meio aos requebros. Mário reconhece que se fizesse um estudo de mercado na época, nunca teria feito o lançamento como fez (Folha de São Paulo, 11 de maio de 1977)

Mário Albanese responsabiliza o mercado pelo pouco sucesso do Jequibau. Retomaremos esse assunto um pouco mais adiante, porém, vale ressaltar que a música instrumental nunca alcançou grandes vendagens, ainda mais quando comparada com a canção popular. Além disso, em meados da década de sessenta, com a alta exposição promovida pelos programas televisivos e pelos festivais, há uma retomada de uma disputa que se manifesta de forma cíclica na história da música

popular brasileira, aquela protagonizada por cantores e instrumentistas (BAHIANA, 1980). Sem dúvida, esta disputa gerou desconfortos consideráveis, principalmente aos últimos que, objetivando a inserção no mercado, tiveram que recorrer a alternativas pouco usuais para a época. Em matéria escrita por Ivo Zanini, Ester de Souza, a esposa de Cyro Pereira, mostra o mesmo incômodo com a baixa repercussão do Jequibau no Brasil.

Bem, como esposa do Cyro sou um pouco suspeita para falar. Mas a gente recebe tantos discos de gravadoras européias, que entusiasma. E os direitos autorais também vêm de várias partes. É pena que só no Brasil ainda não tenha obtido sucesso. Mas um dia virá, isso tenho certeza. (Folha de São Paulo, 21 de fevereiro de 1971).

Como vimos anteriormente, a impopularidade do Jequibau não foi exclusividade brasileira. Ela pode ser constatada no mundo inteiro, até mesmo nos EUA, onde o ritmo foi consideravelmente divulgado. Contudo, as cotas de direitos autorais parecem ter dado outra percepção aos músicos com ele comprometidos. Uma das estratégias para lidar com o insucesso no Brasil foi a auto-denominação do Jequibau como um “movimento”. Ao falar de Zé Eduardo Nazário, Mário Albanese relata que o conheceu “quando de sua participação em meus programas de Rádio e TV, nos idos de 1966, juntamente com Macumbinha, Silvio Santisteban, César Galvão, Carlos Bloise, e outros jovens que aderiram ao movimento” (Folha de São Paulo, 24 de outubro de 1981). No ano seguinte, o mesmo jornal noticiava uma apresentação do violonista Silvio Santisteban, da seguinte forma.

No Museu de Arte de São Paulo, Masp (avenida Paulista, 1578), continua o ciclo de violão às sexta-feiras, às 21 horas. Desta vez estará tocando Silvio Santisteban que fez parte do movimento “Jequibau”, criado por Mário Albanese e Cyro Pereira. No repertório ele toca músicas de Garoto, Victor Young, Cole Porter, Bernstein, Nazaré e Edu Lobo, além de algumas composições próprias. (Folha de São Paulo, 14 de junho de 1982)

Alguns membros do grupo de jovens que aderiram ao “movimento Jequibau” mantiveram suas atuações, mesmo que timidamente, durante as décadas de 1970 e 1980. Ao que tudo indica, uma das escolas de música onde se apresentavam era o Centro Livre de Aprendizado Musical (CLAM). Fundada pelo Zimbo Trio, a própria escola editou o método “Toque Bateria”, em 1981, incluindo no material o Jequibau entre os ritmos brasileiros. Seu idealizador, o baterista Chumbinho (João Rodrigues Ariza),

(...) lançou um método prático para aprender bateria em casa. (...) Evitando fazer um método "careta", o primeiro ritmo que aborda é o rock, no qual a juventude de hoje está mais ligada. Depois vai ao jazz-rock e ao funk. Na parte brasileira, ensina o teleco-teco, a bossa-nova, o samba cruzado, o samba-choro, o partido alto e a batucada. No segundo volume, volta a estes ritmos, mas em termos mais profundos, e ensina ritmos latinos como o cha-cha-cha, o mambo e a conga, e trata de outros brasileiros, tipo o baião, xaxado, maracatu e *até o jequibau*. (Folha de São Paulo, 12 de outubro de 1980 [grifo meu])

É difícil saber o motivo da utilização da palavra "até" antes de Jequibau. Teria ela sido empregada para conotar a abrangência do material? Ou para sublinhar a profundidade do método ao trabalhar os ritmos mais complexos? De qualquer maneira, a opção por abordar o Jequibau parece estar associada com a influência do Zimbo Trio e de Mário Albanese. O primeiro, além de ter fundado a escola, foi um dos principais divulgadores do ritmo. O segundo, através de suas apresentações em escolas de música. Além disso, é notório que o círculo de pessoas engajadas com o Jequibau era (e ainda é) bastante restrito, tendo, na verdade, diminuído ao longo de sua trajetória. Ou seja, praticamente tudo o que era lançado sobre o ritmo estava vinculado a um grupo limitado de indivíduos.

Com o "movimento" em declínio, algumas ações visando seu não esquecimento chamam a atenção. A primeira delas é a modificação da assinatura de Mário Albanese que, em matérias de jornais, mesmo as que nada tinham a ver com o ritmo, passou a intercalar o termo Jequibau, desta forma: Mário "Jequibau" Albanese. Decerto, uma faca de dois gumes. Pois, ao aumentar sua veiculação, concomitantemente atrela e amarra cada vez mais a expressão ao seu criador, estreitando seus nós. A segunda é o enraizamento do Jequibau em São Paulo. Em 1985, o cordelista Téo Macedo escreveu a seguinte poesia.<sup>70</sup>

Em São Paulo, capital,  
Com divina inspiração  
Veio à luz Mário Albanese  
No signo de escorpião  
Prá ser rei do Jequibau.  
E um ilustre cidadão

Jequibau é Jequibau  
A palavra é singular  
Não existe em dicionário  
Não adianta procurar...  
E depois de tantos fatos  
É hora de registrar.

(...)

Maestro Mário Albanese,  
Um músico brasileiro

No Brasil o Jequibau  
Merece mais atenção

---

<sup>70</sup> A capa encontra-se nos anexos.

Criador do Jequibau;  
Na sua lista de guerreiro  
Sem sair da capital,  
Conquistou o mundo inteiro.

Dos nossos programadores  
De rádio e televisão  
É hora do Jequibau  
Entrar na programação

(...)

Jequibau nos deu talento  
Santisteban e Macumbinha  
Dois violões e um andamento  
E a amizade que mantinha  
Santisteban é um portento  
Foi pro céu o Macumbinha

Tá na hora do governo  
Demonstrar que ainda crê  
No músico brasileiro  
E na nossa emepebê  
Mudando a programação  
Do rádio e da tevê

Nos versos de Téo Macedo, as duas estratégias anteriormente apontadas se confirmam. Não só com São Paulo, o Jequibau passou a ser ainda mais vinculado à figura de Mário Albanese. O título do cordel é "Mário Albanese - O Rei do Jequibau" e o nome de Cyro Pereira aparece uma única vez durante todo o livreto. Silvio Santisteban e Macumbinha são lembrados como os principais divulgadores do ritmo e a negação do Samba está implícita na afirmação "Jequibau é Jequibau". Isto é, no entendimento de Téo Macedo, ele não é uma variação ou um tipo quinário de outra expressão. O fato de Mário Albanese ter "conquistado o mundo" sem sair da capital paulista também é enaltecido como uma espécie de feito, transparecendo assim as dificuldades encontradas pelo músico em São Paulo. Fazer sucesso, sem deixar esta cidade, é pelo cordelista equiparado a uma façanha de "guerreiro".

O pouco reconhecimento nacional, entretanto, é lembrado. Há uma cobrança para que o Jequibau receba mais "atenção" no Brasil. Os subterfúgios sugeridos para o alcance de tal reconhecimento são curiosos. Téo Macedo reclama mais espaço em programas de rádio e televisão, apontando para a necessidade de uma intervenção governamental. Além disso, pede que o Jequibau seja "registrado", em uma clara manobra para salvaguardá-lo. A documentação adquire assim um papel preponderante. Papel esse enxergado como fundamental também pelo jornalista Assis Ângelo, que atuou (e ainda atua) como divulgador do Jequibau desde a década de 1980.

Eu conheci o maestro Mário Albanese ali pela metade dos anos de 1980 a época em que passei a frequentar a Pensão Jundiáí, criada pela poeta Mariazinha Congiglio. Essa pensão não era uma pensão tradicional. Era na verdade um pretexto para reunir jornalistas, músicos, teatrólogos, cantores, atores, etc. Esses encontros ocorriam uma vez por mês num restaurante de São Paulo. Guardo boas lembranças. (...) A propósito do

dia do Jequibau eu fiz um registro no opúsculo “O que é folclore” que publiquei num ano qualquer na década de 1980. (Assis Ângelo, 07/06/2017)

Isto é, a circulação do Jequibau deu-se, predominantemente, entre intelectuais, como os que frequentavam a Pensão Jundiáí. Sua ligação com este nicho ficou cada vez mais sobressalente. Dali despontaram os sujeitos que se manifestaram contra o seu esquecimento. O opúsculo de Assis Ângelo começou um movimento pela inserção do Jequibau no calendário folclórico de São Paulo. Movimento esse que atravessou a década de 1990, com o impulso de artigos de jornais e da distribuição de folhetos, como o abaixo, no metrô de São Paulo.

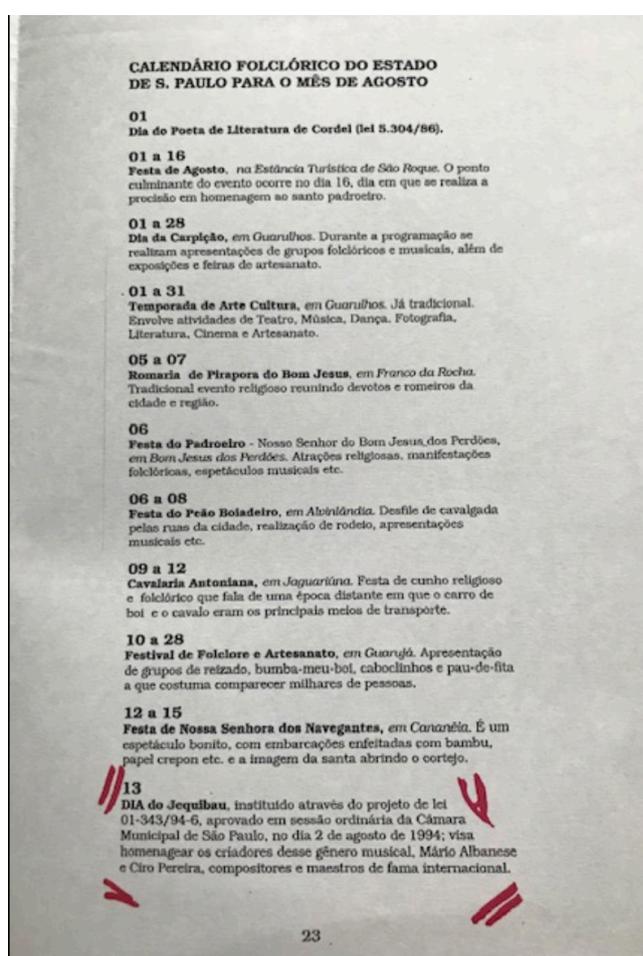


Figura15 - Opúsculo escrito por Assis Ângelo.

A luta para instituir o dia do Jequibau foi de fato muito importante. Com a comemoração da data, pelo menos uma referência anual era feita ao ritmo nos jornais, sobretudo nos regionais e locais. Naturalmente, contudo, sua presença nestes meios se tornou cada vez mais esporádica. O mesmo se deu nos palcos, onde as apresentações ficaram cada vez mais escassas. Além de Silvio

Santisteban e Bonfim, Flávio Véspero passou a atuar na divulgação do Jequibau, principalmente nas cidades situadas na Grande São Paulo<sup>71</sup>. A adesão deste músico evidencia duas circunstâncias: a relevância adquirida pelo violão na difusão da expressão; e a reafirmação da centralidade de Mário Albanese. Flávio Véspero relata sua proximidade com o compositor, sublinhando certo grau de parentesco entre os dois.

Então, o Mário Albanese foi assim: a gente tem um certo grau de parentesco. Não sei se pode chamar de parentesco. A gente fala que a gente é parente só. O Mário é primo do meu tio que é casado com a irmã do meu pai. (...) A gente é parente, entendeu? [risos]. (...) E eu desde pequeno ouvia falar nele, o pessoal da família às vezes comentava. (...) Meu pai tinha falecido em 84 e nessa coisa do falecimento dele, eu comecei a procurar outras coisas do que ele gostava também de música. (...) E aí eu fui assistir o show dele [Mário Albanese] na biblioteca Mário de Andrade. (...) Comecei a frequentar a casa dele. Mostrei minhas músicas em fita cassete para ele avaliar. E eu quis saber o que era o Jequibau também, porque até então eu não sabia a coisa do tocar, né. (...) Então eu bebi muito da fonte mesmo, que era o Mário, né. Fui aprendendo o toque com ele. Fui ouvindo os violonistas que tocaram com ele, no caso, o Silvio Santisteban, o Macumbinha e o Bonfim, que toca com ele até hoje. (Flávio Véspero, 14/07/2019)

Para aprender o Jequibau, quase todos os músicos tiveram algum contato com Mário Albanese. Alguns, por intermédio da partitura, como Amilton Godoy; outros através de opiniões dadas pelo compositor em estúdio, como Foguinho; tiveram aqueles que "beberam diretamente da fonte", como Macumbinha e Flávio Véspero; e muitos misturaram todas essas aproximações. Nesta fase, é possível enxergar Mário Albanese como um tipo de entidade detentora do Jequibau. Nos shows em que divulgou o ritmo, por volta de 1986, Flávio Véspero fazia "um histórico, tocando Bossa Nova, (...) falando do Jequibau"<sup>72</sup>. Sobre este último, no entanto, Mário Albanese dava "o testemunho dele". Nas apresentações em que não pôde comparecer, como em Santo André, "Silvio Santisteban foi, também falando do Jequibau" (Ibidem.). Ao recordar da repercussão desta turnê em sua carreira, Flávio narra algumas situações intrigantes.

Quando eu comecei a divulgar a coisa do Jequibau aqui (porque aqui na cidade de São Bernardo, na época, tinham os jornais locais, fora o jornal Diário que tem até hoje. Mas tinha os jornais locais do município), eu

---

<sup>71</sup> A Região Metropolitana de São Paulo, ou Grande São Paulo, é formada por 39 municípios, dentre eles São Bernardo do Campo e Santo André.

<sup>72</sup> O panfleto de divulgação deste show encontra-se nos anexos.

consegui umas reportagens falando do ritmo do Jequibau. Assim, falando o que era o Jequibau. Porque quando eu conheci, que eu quis mostrar pro pessoal que tocava, né, eu quis mostrar uma coisa diferente. Então teve dois lados: o lado bom e o lado ruim. O lado bom é que muita gente veio me procurar pra conhecer como é que era, né. Então abriu uma janela, assim. Eu fiquei meio conhecido pelo nome de Jequibau. Tanto é que tem gente que acha que fui eu que fiz o Jequibau [risos]. (...) Então eu fiquei meio conhecido com isso aqui na cidade, foi bom nesse ponto. No outro ponto, foi ruim porque, sabe como é, também tem o lado artístico de músicos que não gostam quando você vem com uma coisa nova. Assim, quando você vem com uma coisa nova que é um desafio pros caras e os caras acham... dependendo de como ele te enxerga, ele te enxerga assim: “o cara quer saber mais que todo mundo, com um negócio diferente, entendeu?”. Então teve alguns músicos da própria cidade que eu sei que não gostavam muito desse lado de eu querer mostrar uma coisa diferente, como se tivesse descobrindo a lâmpada, entendeu? E não era isso. Era uma forma de você mostrar o trabalho. E até hoje (...), marcou de uma certa maneira, que muita gente que eu encontro às vezes, da própria cidade aqui, relata o fato do ritmo, entendeu? Porque com esse show que eu fiz aí (...), do Jequibau e da Bossa Nova (...), então o pessoal da área de jornalismo aqui da cidade ainda lembra disso. Então foi bom porque marcou. Então eu ainda faço. Quando eu tenho a oportunidade, que eu vou tocar alguma coisa, mesmo que não seja o Jequibau em si, quando dá a oportunidade eu falo, né. (Ibidem.)

Gostaria de ressaltar dois aspectos interessantes encontrados no relato de Flávio Véspero. Sem qualquer novidade, Mário Albanese aparece como o nexos principal do pequeno tecido formado pelos músicos do Jequibau. Sua limitada atuação, entretanto, pode ser constatada no desconhecimento do público da Grande São Paulo que, em São Bernardo do Campo, por exemplo, acreditava (e ainda acredita) ter sido Flávio Véspero o criador do Jequibau. Tem-se um epicentro tão definido e dependente de Mário Albanese, que seu curto alcance incide sobre uma das principais questões desta expressão: a autoria, que claramente fica prejudicada.

O outro aspecto reside em um valor igualmente caro ao Jequibau. Sempre exaltado como uma novidade, como um ritmo moderno, passa quase despercebido que o novo e o moderno não estimulam somente congratulações, mas também a resistência de uma frente, digamos, mais conservadora. Flávio Véspero nos lembra que nem sempre é fácil apresentar ou propor "o diferente", dado que a desconfiança não recai somente sobre a música, mas também sobre o artista. Ela ultrapassa assim os limites do profissionalismo, adentrando terrenos demarcados por julgamentos subjetivos, na acepção deste adjetivo. Isto é, a análise do objeto ou da música dá lugar ao *argumentum ad hominem*. Porém, Flávio Véspero não somente divulgou o Jequibau através de

suas apresentações mas, adotando-o como uma marca, neste mesmo período compôs sua Alegria em Jequibau.

Na época, foi sem querer, eu comecei a fazer o ritmo com o dedinho da mão direita, que os violonistas não costumam usar muito, né. (...) Até o Mário falava: “pô, você faz o ritmo no dedinho, né”. Depois que eu percebi. (...) Nesse ínterim, eu comecei a dar umas pesquisadas, porque eu queria, na época, quando eu conheci o Mário, inclusive, eu queria pegar umas músicas em MPB conhecidas e tentar jogar no cinco por quatro. Tentei trabalhar algumas, mas é bem difícil por causa da própria simetria das palavras, da métrica e tudo isso aí, né. Aí um belo dia, eu comecei assobiar uma melodia e pensei: “olha, isso aqui dá um Jequibau”. Aí comecei a fazer e foi saindo a letra junto com a harmonia. E aí eu fui descobrindo os acordes, de acordo com o que o Mário fazia também, mais ou menos né. O Jequibau tem todo um estudo, não é só o ritmo, mas ele tem também toda uma forma da harmonia, de você trabalhar isso, né. Aí eu me encontrei na Alegria em Jequibau. (...) Depois eu dei mais umas pinceladinhas, né. (...) Até que um dia eu consegui mostrar pro Mário. Essa música eu fiz mais ou menos em 87. (...) Eu mostrei pra ele lá pelos anos 90, essa música. Aí ele falou: “poxa, é isso mesmo!”. Aí eu pensei: “então eu já tenho o aval. Já dá pra eu começar a divulgar essa música minha, como Jequibau”. (Ibidem.)

Prova do papel de Mário Albanese, a necessidade de se ter o “aval” do compositor para a divulgação de uma peça “como Jequibau” é um demonstrativo do quão limitado era o circuito no qual estava inserida esta expressão, bem como do quanto o controle sobre a obra era caro aos seus criadores. T tamanha concentração em um único sujeito (nesta fase) pode ter colaborado para a manutenção do Jequibau, porém, concomitantemente, afetou diretamente sua divulgação, que se viu diminuída e sujeita ao engajamento de um grupo bastante específico de indivíduos. Este quadro impôs-lhe um amargo ostracismo ao longo das décadas de 1980 e 1990. Sobre este período e como ele atravessou o Jequibau, trata a próxima seção.

## **2.9 Retomada e Regionalização**

A Folha de São Paulo, em reportagem veiculada em 1984, com o título de “Jequibau está de volta, dezenove anos depois”, enunciava que, desde 1965, o Jequibau havia começado “a cativar os ouvintes mais atentos, naquela época contagiados pelo fascínio com a Bossa Nova e surpreendidos

pelo som eletrizante da jovem-guarda” (Folha da Tarde, 31 de agosto de 1984). A matéria divulgava o disco lançado por Mário Albanese neste mesmo ano pelo selo Fermata. Na verdade, este LP era um compilado de músicas inseridas nos discos anteriormente editados pela Chantecler. De qualquer forma, este foi o tom que ditou as esporádicas aparições do Jequibau na imprensa. Resumidamente, promessas de retomada acompanhadas por justificativas de sua não popularização. O Estadão, por exemplo, exaltou seu relançamento como um “Projeto para promover um velho ritmo, o Jequibau”<sup>73</sup>, argumentando que

Apesar de seu sucesso no Exterior, o jequibau não pegou no Brasil. “Lançamos o jequibau aqui na hora errada. Em 1965, o iê-iê-iê estava no auge e era impossível fazer concorrência com um tipo de música completamente antagônica”, disse Mário Albanese que, em companhia de Ciro Pereira, relançou o compasso cinco por quatro. (Estadão, 1984)

Vamos a alguns apontamentos interessantes. O compasso cinco por quatro é tratado como a principal característica do Jequibau. Até aí, nenhuma novidade. Porém, mais do que isso, é ele considerado quase que uma propriedade sua. O aproveitamento ou não do compasso quinário na música brasileira ficaria assim condicionado ao seu relançamento. Este fato não passou despercebido por João Marcos Coelho. O jornalista, aquele mesmo que deu início à discussão protagonizada por Zé Nazário e Mário Albanese, tornou-se, deste ocorrido em diante, um dos mais ferrenhos críticos do Jequibau. Sobre o disco, ele pondera que

É certo que Albanese obteve certa notoriedade com seus jequibau — inclusive no exterior. Sua batalha, no entanto, viu-se prejudicada por alguns fatores. Entre eles, por exemplo, a anterioridade do uso do 5/4 pelo pianista de jazz Dave Brubeck, no famoso “Take Five”, maravilhosamente solado por Paul Desmond no sax-alto. Albanese diz que o 5/4 de Brubeck é apenas a junção de um compasso 2/4 com um 3/4, enquanto o seu estabelece uma só entidade rítmica indecomponível em compassos binários e ternários. A questão é discutível (e o próprio Albanese se encarrega de escrever aos jornais cada vez que se fala de seu jequibau). Mas não é o caso de reestabelecer a polêmica. Principalmente porque o jequibau foi um meteoro na cena musical dos anos 60 — não teve descendência alguma. Por isso, o LP agora relançado pela Fermata tem o sabor de um nostálgico passeio por um passado. A gravação é da época, e nela ressaltam algumas características interessantes. O piano de Albanese, por exemplo, soa quadrado nos acordes, mas torna-se agradável quando adota o recurso “one finger note”, que Tom Jobim esbanjou com notável categoria num LP gravado nos Estados Unidos.

---

<sup>73</sup> Título da matéria.

Capítulo à parte constituem os excelentes arranjos para grande orquestra assinados por Ciro Pereira (...) (Folha de São Paulo, 6 de abril de 1984)

João Marcos Coelho questiona o caráter cíclico e contínuo do compasso quinário do Jequibau, alegando a precedência de *Take Five*, de Paul Demond. Como veremos no último capítulo, são maneiras distintas de se pensar e tocar este tipo de compasso. Todavia, o jornalista pode ter-se posicionado justamente contra essa postura que coloca, na música brasileira popular, o 5/4 como uma espécie de pertence do Jequibau. Suas críticas se direcionam também para a interpretação de Mário Albanese que, como vimos, além de ter sido a primeira neste ritmo, ainda contou com arranjo orquestral, tanto ao fundo como em exposições de temas inteiros. A acidez, no entanto, está na implícita comparação com a Bossa Nova e seu principal expoente, Tom Jobim. Enquanto Mário Albanese soaria "agradável quando adota o recurso one finger note", o bossa-novista teria esbanjado seu domínio sobre essa mesma técnica "num LP gravado nos Estados Unidos".

Há um flagrante incômodo diante do fato de o próprio Mário Albanese se posicionar "cada vez que se fala de *seu Jequibau*". Da mesma forma como se portou diante da discussão acerca do padrão rítmico da bateria, o jornalista parece dar pouca importância — ou mesmo achar irrelevante quando se fala de música popular — às polêmicas envolvendo exagerado controle e estima sobre obras inteiras. Para alfinetar, prefere não entrar no mérito de questões referentes àquilo que denominou como um "meteoro na cena musical dos anos 60" ou, de acordo com o título da mesma matéria, um ritmo "sem descendência". Como veremos, a produção mais aquecida do Jequibau, de fato, deu-se nos 1960. A luta para sua preservação, realmente, impôs-se como difícil tarefa diante da ameaça estampada na espreita do esquecimento. Porém, seria exagero dizer que o Jequibau não rendeu frutos ou, mesmo que de maneira claudicante, não tenha atravessado as décadas até os tempos atuais. Em seu aniversário de 20 anos, os reais motivos para o relançamento do disco foram revelados.

O jequibau fez aniversário, com mais fama no Exterior que no Brasil. (...) Aqui, o maestro, compositor e pianista Mário Albanese lembra que foi gravado por nomes da MPB como Cauby Peixoto, Agostinho dos Santos, Altamar Dutra, Zimbo Trio e outros, mas reconhece que hoje ele está esquecido. "Em música, estamos vivendo uma fase de transição. Acho que a obtenção de um maior espaço para a música instrumental está ligada diretamente a um melhor aproveitamento das rádios FM, que deveriam deixar de lado concorrência com as AMs. Acredito que exista um mercado potencial para a música instrumental e para o jequibau. E, se a coisa não vingar novamente aqui, tenho certeza de que, mais uma vez, terá campo lá fora".

Para divulgar o Jequibau, Albanese está preparando algumas apresentações para outubro, provavelmente no Teatro Cultura Artística. (Estado de São Paulo, 29 de agosto de 1985)

A edição do LP, então, partiu de uma leitura contextual de Mário Albanese. Se na década de 1960, o compositor enxergou a possibilidade de apresentar um ritmo capaz de competir com a Bossa Nova no mercado, "o maior espaço para a música instrumental" em 1980 que, diga-se de passagem, não foi exorbitante, estimulou sua retomada. O diagnóstico feito, porém, não estava correto, pelo menos não totalmente. A música instrumental não havia adquirido novo impulso apenas através de um "melhor aproveitamento das rádios FMs". Ela gozava de um período de eclosão de gravadoras independentes. Os músicos, assim, dependiam menos de grandes corporações do que de seu próprio "trabalho de formiga", desde o registro sonoro até sua vendagem. Era assim que funcionavam os esquemas em espaços como o Lira Paulistana, onde atuaram os membros da Vanguarda Paulista, incluindo Zé Eduardo Nazário. A proposta de Mário Albanese, por outro lado, enquadrava-se nos padrões mais conservadores de comercialização e ele não estava disposto a alterar sua postura.

Mário Albanese não faz concessões para sua música entrar no mercado: "Eu não vou mudar meu jeito de ser, nem de tocar, não vou me travestir. Sei que as verdades mais profundas estão na sabedoria do folclore e uma delas é a de que nada caminha o tempo todo para o mesmo lado, o fluxo muda". E nessa mudança pode chegar novamente a hora a vez do jequibau. Enquanto isso, ele pensa muito no ensino da música, tanto que nos próximos meses ele lançará um método de aprendizagem musical, com ilustrações de Maurício de Souza. "Tentei fazer uma coisa simples, um método capaz de quebrar todos os tabus em relação às supostas dificuldades de aprendizagem musical. Qualquer pessoa, com o método, poderá aprender música em pouco tempo. Eu garanto". (Estado de São Paulo, 29 de agosto de 1985)

Isto é, se algo deveria mudar, era o fluxo do mercado. O grande se adaptaria assim ao pequeno, o contexto ao indivíduo. Evidentemente, o Jequibau amargou um considerável tempo de quase completo esquecimento. O "trabalho de formiga" de Mário Albanese estava direcionado para a educação, através de visitas em escolas e da própria construção de materiais didáticos. Novamente, sua perspectiva parte do ponto de vista de que a audiência que necessita de ensino formal e tradicional de música. O livro, segundo o próprio, nunca foi editado devido à desistência de Maurício de Souza, que teria abandonado o projeto sem muitas explicações.

Na geladeira, a sobrevivência do ritmo dependeu de dois fatores: as citações feitas nas datas próximas ao seu aniversário e a atuação dos músicos com ele engajados. Os discursos, tanto de um como de outro, geralmente vinham acompanhados de explicações para sua não popularização, além de um forte apelo à sua conservação. Cyro Pereira, argumenta que "Em primeiro lugar, de política o Mário não queria fazer essas coisas e não fez. Tanto que nós temos um monte de gravação fora do país" (Ciro Pereira, 09 de outubro de 2007). Por esse viés, o momento político ditatorial e a música engajada foram os responsáveis pela não consolidação do Jequibau em territórios nacionais. No entanto, como vimos, a própria "competição" com expressões já consagradas configurou-se também como uma justificativa. Desse modo, o "fascínio com a Bossa Nova" e "o som eletrizante da Jovem Guarda" foram enxergados como percalços. Já na década de 1980, o mercado passou a ser enxergado como uma máquina de produção de músicas efêmeras. Em matéria assinada por Eduardo Trombetti Fiora no *Il Corriere*, periódico da comunidade italiana de São Paulo que circulou principalmente na década de 1980, Mário Albanese expõe sua opinião.

Essa não aceitação mercadológica é encarada com muita naturalidade por Albanese. "Não me surpreende o fato de que o Jequibau não é um ritmo muito difundido. As leis do mercado exigem que você produza uma música descartável, de rápido consumo. A música mais elaborada fica marginalizada. Qualquer aventureiro pode fazer sucesso, desde que produza de acordo com as regras do mercado", comenta o artista. Seguindo ainda por essa linha de raciocínio, Albanese afirma que a fragilidade dos ritmos que fazem sucesso, hoje, continua escondida atrás dos grandes efeitos de um computador e pela nuvem de fumaça causada pelo gelo seco e pelos pós químicos. "Nesses casos, dificilmente podemos avaliar o verdadeiro valor do músico", acrescentou ele. (*Il Corriere*, 10 de julho de 1989).

A postura, doravante, modifica-se. Antes vanguardista, o posicionamento conservador emerge das críticas aos aparatos tecnológicos e à espetacularização representanda "pela nuvem de fumaça causada pelo gelo seco e pelos pós químicos". Neste ponto, Mário Albanese tem razão, o fluxo realmente muda. A história da música, por uma perspectiva próxima ao pensamento hegeliano, pode ser enxergada como sucessivos e contrastantes diálogos entre modernização e conservação. O lado de Mário Albanese neste embate, no entanto, parece ter mudado.

A forte influência de sua educação musical ocidental, leva-o a falar sobre a dificuldade em se "avaliar o verdadeiro valor do músico" neste cenário. A complexidade de composições, de obras e de interpretações aparece assim como o principal parâmetro para se aferir a qualidade de uma determinada música. Aliás, este mesmo critério é utilizado por Jane Moraes para explicar que o

"Jequibau só não se tornou popular porque é difícil. Não dá pra popularizar o Jequibau, entendeu? Porque é difícil do sujeito cantar e tocar" (Jane Moraes, 27/06/2019).

Temos, pois, alguns elementos empregados como justificativas de sua não popularização. São eles: a competição com outras expressões, as regras mercadológicas, a espetacularização da música e a complexidade do Jequibau em si. Junta-se a eles a cidade onde se deu seu surgimento. Para Brás Baccarin, “o Jequibau apareceu no auge da Bossa Nova, mas o Mário Albanese morava e mora em São Paulo e naquela época, o Rio de Janeiro ainda era a capital da música popular” (Brás Baccarin, 15/02/2019). Além disso, o estranhamento da audiência diante de sua estrutura quinária foi considerado mais um agravante.

No mês de agosto de 1965, os músicos paulistas Mário Albanese e Cyro Pereira lançaram um disco com as músicas *Jequibau e Esperando o Sol*. O LP surpreendeu o meio artístico pelo inusitado de apresentar um ritmo até então inédito na música brasileira: o 5/4 (compasso de cinco tempos), que batizaram de jequibau. (...) Quando o disco começou a ser executado, o público não sabia se estava ouvindo um samba tocado por músicos de jazz ou se era o contrário. “As pessoas não estavam acostumadas”, lembra Mário Albanese. Era algo diferente, mas sem dúvida inserido no rol dos ritmos brasileiros, um aparentado do samba, que tem como característica um compasso de quatro tempos [o samba, na verdade, é binário]. (...) Hoje, aos 55 anos e com quarenta músicas nesse ritmo editadas, dezenas inéditas, ele continua sendo gravado e, vez por outra, recebe propostas de grupos de dança moderna interessados em coreografar suas composições. Apesar de ter ganhado algum dinheiro, Albanese e seu parceiro não tiraram o devido proveito da situação e deixaram escapar uma chance de transformar o jequibau numa boa fonte de dólares. “Se eu tivesse ido para os Estados Unidos, na época, e se eu soubesse explorar o mercado como fez o pessoal hoje com a lambada, a história seria outra”, avalia. Vinte e cinco anos depois, Albanese só fica contrariado quando pensa nos direitos de autor, que não são devidamente respeitados no Brasil. Por conta disso, todo ano, no Dia Nacional do Direito Autoral, remete às emissoras de rádio e às redações de jornais e revistas um manifesto em que expressa a sua revolta. (Veja, 5 de setembro de 1990)

Vamos às considerações. Há um claro desapontamento de Mário Albanese, que julga sua permanência no Brasil como responsável pela perda de uma oportunidade. É impossível dizer o que teria acontecido caso o compositor e pianista tivesse ido aos Estados Unidos, mas sabemos que o período de divulgação do Jequibau neste país foi igualmente curto. No texto da Veja, a associação ao Samba, que tanto incômodo causou aos músicos do Jequibau, volta a ser mencionada. Na verdade, essa é uma questão da qual esse ritmo nunca se desvencilhou.

Mas creio que o mais curioso nesta matéria são as contradições nela contidas. O desejo de popularizar o Jequibau caminha junto da crítica às regras mercadológicas. Ainda assim, Mário Albanese lamenta não ter explorado este mesmo mercado, como fez o “pessoal da lambada”. Estabelece-se uma certa comparação, no plano da comercialização, entre Jequibau e Lambada. Não podemos esquecer, porém, que a primeira é instrumental, que as propostas de criação de uma coreografia partiram de grupos de dança moderna e que o público, de acordo com a matéria, não a entendeu de pronto. Enquanto a segunda é cantada e com passos mais populares. A contradição está no fato de Mário Albanese ter, anteriormente, defendido seu posicionamento enquanto músico sem, para isso, vender-se às exigências impostas pelo sucesso. Posição esta revista quando pensada em outro contexto e em favor do Jequibau. Sabemos que este tipo de contestação não é incomum, nem na música e nem na vida.

Ao final do texto, a importância documental, o registro e o reconhecimento autoral aparecem novamente através do protesto anual de Mário Albanese. Enquanto o esquecimento rondava o Jequibau, esta foi a estratégia adotada para sua manutenção na história da música, inclusive através de uma campanha para inseri-lo no calendário comemorativo do município de São Paulo. As explicações sobre o Jequibau passaram a enfatizá-lo como “um ritmo em 5/4, que contraria a tradição” (Jornal da Rua, 30 de julho de 1987), com “uma fórmula de compasso inusitada, de características próprias, com cinco tempos bem brasileiros” (Cruzeiro do Sul, 13 de agosto de 1989). Obviamente, falava-se da refutação de uma tradição teórica que classifica o compasso quinário unicamente como alternado. Essa novidade, entretanto, não era mais vista somente como fruto de pesquisas sobre práticas folclóricas. Ela reivindicava uma posição dentro do próprio quadro folclórico regional paulistano, uma vez que as composições em Jequibau “atestam a excelência da música popular de nosso país” (Jornal da Orla, 1 de março de 1987). Em 1989, a Scala FM realizou uma programação especial para o Dia do Jequibau, em homenagem “aos 24 anos de existência desse ritmo brasileiro” (Diário do Grande ABC, 13 de agosto de 1989). No ano seguinte, fez o mesmo.

Foram selecionadas nove músicas representativas do Jequibau para o especial comemorativo dos 25 anos de surgimento do ritmo, todas da parceria Mário Albanese/Ciro Pereira. Entre elas as já clássicas *Jequibau*, *Fim de Semana em Guarujá*, *Tarde Quente*, *Não Posso Esquecer e Vida Roubada*, esta última gravada também na voz de Altamar Dutra. Para o jornalista Paulo Lima, um estudioso da obra de Mário Albanese e editor da revista *Trip* e de *Ciro Pereira*, o Jequibau é um ritmo tão rico quanto o samba ou o jazz. (Diário do Grande ABC, 12 de agosto de 1990)

A campanha reclamava uma posição de igualdade entre o Jequibau e outras expressões, como o Jazz e o Samba. Ela requeria uma autonomia e um reconhecimento que permitissem ao ritmo um tratamento que o distanciasse do estereótipo que o classificava como “variação do samba ou da Bossa Nova”. A iniciativa partiu de rádios, jornais, políticos, jornalistas e músicos locais, todos reunidos ao redor de Mário Albanese, tido então como nexa deste grupo. A pressão surtiu efeito e jornais como o Jardim Paulista News celebraram (e ainda celebram) a instituição do Dia do Jequibau no calendário oficial do município de São Paulo.

O Diário Oficial do Município de São Paulo, datado de 05.11.94, publicou a Lei N 11.667 que “institui no âmbito do Município de São Paulo, o Dia do Jequibau, a ser comemorado, anualmente, no dia 13 de agosto”. Na sua justificativa o Vereador Alex Freua Netto assim se expressou: “No dia 13 de agosto de 1954 foi lançado oficialmente o Jequibau, ritmo brasileiro de características próprias, criado por Mário Albanese e Ciro Pereira após anos de estudos e pesquisas”. (Jardim Paulista News, março de 2005)

A Lei foi sancionada pelo prefeito Paulo Maluf e revogada em 2007. O Dia da Jequibau no município de São Paulo, entretanto, continua sendo oficialmente “comemorado”, estabelecido atualmente pela Lei 14.485, de 19 de julho de 2007. Quatro anos antes, o projeto de lei nº 758, de autoria do deputado estadual Edson Gomes-PFL, instituiu o Dia do Jequibau em todo o estado de São Paulo, sob o argumento de que o ritmo “é o mais novo e excitante do Brasil”, (...) um “passo adiante que deu à música brasileira uma nova dimensão isenta de limitações”, (...) “surpreendente, moderno e sobretudo rico” (Diário Oficial, 9 de setembro de 2003). Sem dúvida, a aprovação destas leis representaram uma conquista para o Jequibau. Porém, o ostracismo que o fez parecer um “meteoro na cena musical dos anos 1960” não foi sentido apenas por João Marcos Coelho. O maestro Cyro Pereira teve esta mesma impressão.

Mas o Jequibau foi isso aí. Gravado em grande parte do mundo, principalmente nos Estados Unidos. Até um coral famoso na época, chamava ‘The Norman Luboff’, eles gravaram também. O Laurindo de Almeida toca nesse disco. (...) Não existe mais lá porque acabou. Na Inglaterra gravaram, na Holanda gravaram, na Argentina gravaram. Sabe, gravou em tudo quanto é lugar. A gente recebia um adiantamento a cada seis meses, U\$600,00 de direito. (Ciro Pereira, 09 de outubro de 2007)

Para Cyro Pereira, o Jequibau acabou, ele “foi isso aí”. Mas na verdade, esse período pode ser enxergado como uma acentuação de seu processo de regionalização. Uma regionalização arquitetada por um grupo restrito e específico. Na cidade de São Paulo, “onde é grande o congestionamento de emissoras que operam em frequência modulada”, o Jequibau “é tocado apenas nas rádios com uma forte programação de música instrumental, como, por exemplo, Scala, USP e Grande ABC. As emissoras de AM praticamente desconhecem o Jequibau” (Il Corriere, 10 de julho de 1989). Isto é, o ritmo contou com uma circulação muito restrita, ao mesmo tempo em que foi idealizado como expressão paulistana e construído como música instrumental. O jornal Gazeta do Taboão publicou matéria intitulada “13 de agosto dia do Jequibau”, em que enaltece seus “26 anos de música instrumental” (Gazeta do Taboão, 13 de agosto de 1991).

Chegamos então a uma série de fatores que contribuíram para que o Jequibau fosse eclipsado. Precisamos agora reunir todas as pistas anteriormente coletadas e analisadas. A competição com outras expressões, o contexto político, a espetacularização da música (pensada aqui como um foco excessivo no cantor e em performances altamente tecnológicas), as regras mercadológicas e suas alterações, a complexidade e a peculiaridade de sua estrutura quinária, seu caráter instrumental e, por fim, sua concentração em poucos indivíduos (mais do que uma regionalização propriamente dita), corroboraram para seu ofuscamento. Não podemos descartar nenhuma destas causas. A soma delas é mais interessante.

Contudo, um fato curioso pode ser observado mais recentemente. Talvez a distância imposta pelo tempo — são mais de cinquenta anos de Jequibau —, talvez a distância imposta pela atual estrutura social — cada vez mais cibernética e menos pessoal —, talvez ainda porque posso observá-las mais de perto hoje através do meu trabalho, mas o fato é que algumas ocorrências do ritmo vêm surgindo, tanto em trabalhos relacionados a este grupo, como iniciativas distantes dele.

Em 1991, o baterista e compositor holandês Martin Duynhoven, escreveu o seu Jequibau-Tamam, uma peça “para 8 cantores e percussão, com algumas influências do tradicional jazz holandês dos anos 1980, tais como: passos dentro e fora do palco, barulhos, apito, palmas e bater de pés” (Martin Duynhoven, 03/11/2017 [tradução minha]). Seu interesse pelo Jequibau começou quando “o nome e os exemplos foram apresentados” a ele “pelo livro de bateria ‘Latin Sounds from the Drumset’ (1974), de ‘Chico Guerrero’, nas últimas páginas (p.301), todas em 5/4 e 7/4” (Ibidem.) A música de Martin Duynhoven apresenta algumas variações, releituras do padrão rítmico do Jequibau. Ainda de acordo com o compositor,

Primeiro, houve a influência de Joe Morello, tocando os seus extraordinários solos em 'Take Five', com Brubeck 4 [quarteto]. Eu experimentei tocar da forma mais livre possível o 5/4, 6/4, 7/4 e 9/4, também iniciado pelos compositores holandeses Theo Leovendie (influências turcas) e Nedel Elstak (influências surinamenses). (Martin Duynhoven, 03/11/2017 [tradução minha])

Não há menção ao nome de Mário Albanese ou Cyro Pereira, ainda que Martin Duynhoven tenha conhecimento sobre os responsáveis pela criação do Jequibau. Ao invés disso, ele prefere falar das diversas influências que o levaram até sua composição. Mais livre, o Jequibau começa a se mostrar um *art world*, um ritmo capaz de figurar em diversas cenas sem, para isso, necessitar do impulso de seus criadores. Conforme constatei, Mário Albanese nem mesmo possui conhecimento sobre as novas composições em Jequibau.

No Brasil, o Grupo Tom da Terra registrou, em 1995, a música Jequi-Bach. Os irmãos Altamir e Edinho Penha, gravaram No Balanço do Jequibau em duo, com arranjos próprios para violão e cavaquinho, em 2001. O Tarúira, um conjunto carioca de choro, interpretou No Balanço do Jequibau naquela que provavelmente foi a primeira versão do ritmo a utilizar o violão 7 cordas. O violonista Paulo Bellinati compôs Carlos's Dance, um Jequibau gravado com Weber Lopes, em 2009. O grupo Sambajazz Trio deu sua contribuição em 2011. Nas palavras de seu pianista, Kiko Continentino.

Em meados de 1998, sonhava ter um trio com músicos experientes (de preferência os meus ídolos) e me aproximar da cena do samba-jazz carioca, oriundo da gloriosa época do Beco das Garrafas (com eco nas Gafieiras). Além de vasta discografia jazzística, meu pai tinha alguns discos do Edson Machado, Sérgio Mendes, Tom Jobim, Tamba Trio, Raul de Souza, Luís Eça, Moacir Santos, meus amigos Bebeto Castilho e Pedro Paulo (...). Enfim, de repente me vi tocando com os maiores expoentes do gênero, querendo inclusive montar um trio que mesclasse samba + jazz, as duas palavras numa só. Uma sacação que tive com o produtor João Samuel. O Sambajazz Trio iniciou no Mistura Fina no final de 2004 e dali ganhou o mundo. (...) Escolhemos repertório em comum acordo entre grupo e produtor. Quem nos apresentou à canção [Certa Vez] foi nosso produtor e executivo João Samuel, verdadeiro aficionado por trios brasileiros. No primeiro álbum, ele já queria ter incluído uma outra do Jequibau, mas não foi possível. A listagem era infinda. Acabou vingando "Certa Vez" para o segundo disco. (Kiko Continentino, 07/02/2019)

A interpretação do Sambajazz Trio é suingada, com improvisos sobre o tema, bem ao estilo dos conjuntos Zimbo Trio, Sambossa 5 e Luiz Loy Quinteto. De acordo com Kiko Continentino, a

gravação foi inspirada nestes grupos e a escolha do tema 'Certa Vez' partiu de seu produtor, João Samuel, admirador da cena instrumental da década de 1960. Se pensarmos o Jequibau como um ritmo que figurou em diversas cenas — mesmo tendo se concentrado significativamente em seus criadores, principalmente no Brasil —, constata-se que a possibilidade de contato com ele é ampliada. Isto é, quando revisitado, os caminhos para fazê-lo são diversos. O Sambajazz Trio baseou-se no repertório dos “trios brasileiros”. É possível que o grupo Taruira tenha tomado contato com o Jequibau através da divulgação encabeçada por João Tomas do Amaral, pela rádio Boa Nova, no programa Chorinho Brasil. Em suma, a dinâmica contemporânea e a diminuição das distâncias espaciais/temporais proporcionam aos músicos a consulta direta em diversas fontes, transformando e misturando novos elementos ao Jequibau.

A música Gamboa ganhou uma nova cara com a interpretação de DJ Dalua, no disco Ya'Ya Hi Fi, divulgado em 2012. O grupo alemão Jazz Nord gravou, em 2013, a peça Jequibau, uma composição de A. Hirche. Nela, há uma variação da linha rítmica original do Jequibau, constituindo um jogo de pergunta e resposta dentro de dois compassos em ostinato. Nota-se que o nome 'Jequibau' aparece em grande parte dos títulos de novas composições, dando ao público uma referência do que ele irá ouvir, ou seja, um ritmo quinário brasileiro.

Principal propagador do nome do ritmo neste período, o disco “Jequibau” foi lançado em 2012 pelo quarteto de violões Quaternaglia, sendo noticiado em jornais espalhados pelo mundo inteiro. Com peças de Egberto Gismonti, Marcos Pereira, Paulo Tiné e Paulo Bellinati, o grupo relançou a composição Carlos's Dance, “que cita a bossa nova em compasso de cinco tempos” (Folha de São Paulo, novembro de 2014). Neste mesmo ano, Mário Albanese participou de uma série de apresentações denominada “Estamos Aí”, que citava

(...) o Ponto dos Músicos, como ficou conhecida a esquina das avenidas São João e Ipiranga nos anos 1960. Hoje (4), músicos como o contrabaixista Gabriel Bahlis lembram parceria de quase 50 anos. Na quinta (8), com o violonista Silvio Santisteban, o pianista Mário Albanese resgata o “jequibau”, ritmo nacional baseado em compassos de cinco tempos que criou com Cyro Pereira naquela época. (Folha de São Paulo, 4 de novembro de 2012)

O movimento de “resgate” do Jequibau foi aquecido nos anos próximos à data em que ele completou meio século de existência. Em 2011, deu-se início a um levantamento de recursos para a gravação do DVD Gamboa, que celebraria o aniversário do ritmo. O projeto contou com a idealização do violonista Robson Miguel, mas não foi concretizado. As reuniões para a gravação

deste material foram realizadas no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo<sup>74</sup> (IHGSP), espaço que tem se dedicado à divulgação do Jequibau através de pessoas como Antonio Tadeu Tortoro e da internet, em páginas como a do Spazio Cultural, cujo objetivo é “interagir todos os tipos de arte em grandes eventos e também promover a divulgação em todas as mídias” (texto retirado da própria página)<sup>75</sup>.

Portanto, o resgate do Jequibau — se é que podemos assim denominá-lo — foi tímido, ocorrendo principalmente em algumas instituições, como o já mencionado IHGSP e a APROFEM (Sindicato dos Professores e Funcionários Municipais de São Paulo), em audiência que contou com “o Mestre Robson Miguel, Mário Albanese e Daniel Vilela, interagindo com o palestrante [João Tomas do Amaral] com perguntas, exemplos, conceitos, etc.” (Mário Albanese, 10/12/2012). Em Vinhedo, a Academia Metropolitana de Letras, Artes e Ciências (AMLAC) criou o “Prêmio Jequibau”, “com o objetivo de divulgar esse ritmo ao público estudantil”, além de colaborar para seu “resgate histórico” (redação do próprio projeto, 14/04/2011)<sup>76</sup>. Na data em que completou seus 50 anos, o Jequibau foi celebrado em apresentação promovida pelo Clube Atlético Paulistano. Nesta oportunidade, “Mário “Jequibau” Albanese ao piano” contou “passagens, histórias” e interpretou “músicas de sua autoria com Ciro Pereira, como *Jequibau* e *No Balanço do Jequibau*, e com parceiros como Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, e Macumbinha”<sup>77</sup> (texto retirado do folheto de divulgação).

Fora do círculo de Mário Albanese, no dia 17 de dezembro de 2017, João Luiz Rezende, integrante do Brasil Guitar Duo, apresentou sua composição intitulada “Jequibau”, em evento realizado em Nova Iorque e patrocinado pela Philips — a peça foi interpretada pelo Chalaca Trio (Bridget Kibbey, harpa; Samuel Torres, percussão; e Benito Meza, clarinete). Nas ruas de São Paulo, em bares e casas de show, o violonistas Bráú Mendonça passou a apresentar o seu “Jequibau”. De acordo com ele, seu contato com o ritmo foi natural, através dos discos da coleção de seu pai.

(...) o meu pai ouve de tudo, né! De tudo com uma certa qualidade. Ele ouve bastante jazz e choro. Isso me influenciou bastante (...), ouvindo jazz, ouvindo choro, ouvindo samba de Cartola, Paulinho da Viola e tal. Então

---

<sup>74</sup> O convite que recebi para participar da gravação do DVD encontra-se nos Anexos.

<sup>75</sup> Link para o site do Spazio Cultural: <http://artspazio.blogspot.com> . Visitado em 25 de julho de 2019.

<sup>76</sup> O Projeto na íntegra encontra-se nos Anexos.

<sup>77</sup> O folheto de divulgação encontra-se nos Anexos.

eu bebi dessa fonte, né, e o Clube da Esquina principalmente, que talvez me influenciou um pouco mais. Mas enfim, o meu pai, como uma pessoa que gostava de ouvir músicas diferentes, neste sentido, ele tinha dois discos do Mário Albanese em casa, e botava pra gente escutar. Aí um dia eu parei pra escutar porque a princípio eu achei que Mário Albanese [risos] não fosse brasileiro. Aí eu comecei a ouvir um disco dele [cantarola o tema de Fim de Semana em Guarujá]. Aí eu falei: puxa, é um som diferente! Ele se assemelha à Bossa Nova, mas tocada de um jeito diferente, né! Aí eu fiquei ouvindo o disco junto com o meu pai e aí teve uma hora que eu perguntei pra ele: Pai, há quanto você tem esse disco? “ah, eu já tenho faz um tempo, tal”. (...) Aí a palavra Jequibau saiu da boca do meu pai. Porque ele já conhecia o estilo, de ouvir o Mário Albanese. Aí como eu já tinha muito essa influência da Bossa Nova no meu corpo, a influência do Clube da Esquina no meu corpo, o Jequibau, ele entrou naturalmente. Aí eu fiquei muito curioso e ficava pensando: puxa, eu gostaria de conhecer o Mário Albanese e gostaria de falar sobre, porque o Jequibau pra mim é um estilo brasileiro de se tocar que ninguém que eu pergunte sabe o que é. Sabe? Que é uma coisa que deveria entrar nos anais da cultura brasileira e não entra, entendeu? Até hoje eu estou com vontade de conversar com o Mário Albanese sobre isso, porque eu me interessou muito pelo estilo, porque eu quero preservar essa cultura nossa. (...) Eu espero que eu possa compor mais que 1 Jequibau, porque eu nem coloquei nome na peça ainda. Eu estou aperfeiçoando ela. (Bráú Mendonça, 28/01/2018)

Além de instrumentista, Bráú Mendonça é também um pesquisador. Atualmente, divulga o Jequibau e o trabalho de músicos negros na história de São Paulo, como integrante do conjunto Cabedal Quarteto. Para o violonista, seu *background* e sua experiência com a Bossa Nova e com o Clube da Esquina foram fundamentais como facilitadores para a assimilação do Jequibau. A primeira, certamente, pela sua linguagem harmônica jazzística. O segundo, por suas experimentações e misturas ocorridas dentro de “um movimento de síntese da música brasileira” no qual encontramos “compasso[s] quinário[s] (de cinco tempos), compassos em sete e muitos compassos híbridos (de pulsos diferentes) em uma mesma música” (VILELA, 2010, p. 19 e 23). Com esse aporte, Bráú Mendonça não só compreendeu o Jequibau como, em suas palavras, incorporou-o. Quando perguntado a respeito de como aprendeu o Jequibau, Bráú Mendonça responde que

Não foi por partitura não! Eu leio, claro, eu leio partitura, né. Eu leio partitura, eu já escrevi e tudo. Mas o que eu faço geralmente nunca segue... num segue um padrão, vamos dizer assim, eu pego e vou imaginar o estilo técnico da coisa. Eu vou fazendo conforme a minha noção, conforme a minha emoção tá pedindo. (...) E o Jequibau e a Bossa Nova, como eles entraram no meu corpo, vamos dizer, dentro da minha essência durante

muito tempo, então eu resolvi resgatar essa maneira de tocar, ouvindo as composições do Mário Albanese, né. Aí eu ouvi também o Silvio Santisteban fazer. Descobri que o Macumbinha também era dessa turma, né! Eu fiquei feliz de saber que existiram músicos que tentaram botar o Jequibau pra frente. Eu quis dar minha contribuição nesse sentido também. (Bráu Mendonça, 28/01/2018)

A partitura, portanto, não foi preponderante para o processo de aprendizagem de Bráu Mendonça. Como resultado, o seu Jequibau, como ocorre também nas interpretações de Macumbinha, é mais intuitivo. Nas execuções do primeiro, o ritmo soa mais próximo à Bossa Nova. Nas do segundo, ao Samba.

Diante desse leque de atuações ao redor do mundo — umas mais próximas, outras mais afastadas de Mário Albanese —, depreende-se que o incômodo diante do insucesso do Jequibau é infundado. Explico. O ritmo não se popularizou, é verdade. Mas chegou aos tempos atuais e está longe de ser uma expressão meteórica sem descendências. Para aqueles com ele envolvidos — e para parte da crítica também —, o reconhecimento foi por ele parcialmente alcançado. Verdade seja dita, o Jequibau é hoje um ritmo que figurou e ainda figura em diversas cenas; do sambajazz ao "tropicalismo" de Gamboa; das ruas paulistanas ao Jazz da costa leste estadunidense; do repertório cancionista à música instrumental.

Ainda assim, ele pode ser enxergado como um fenômeno extremamente localizado, restrito e delimitado. Suas raízes firmaram-se em solo paulistano, terra à qual pertence e onde é mais celebrado. O maestro e professor Eduardo Escalante compôs, em 2001, o seu Duo nº 14, para violão e trompete. Trata-se de um Jequibau inserido no disco Paulicéia, cujo repertório é todo voltado para São Paulo. Na sua capa, vê-se trabalhadores negros peneirando café em meio às vastas plantações que guiaram o desenvolvimento deste estado. A associação à região é evidente também em exposições como o Roteiro Musical de São Paulo. Nas palavras de Assis Ângelo,

O Jequibau julgo ser um grande achado de Mário e Ciro, pena que poucos brasileiros tomaram dele conhecimento. Ficou mais conhecido nos Estados Unidos, onde foi gravado por dezenas e dezenas de artistas. Em 2012, acho, eu fiz uma retrospectiva desse gênero numa grande exposição, ou ocupação como dizem, no Sesc Santana. O título dessa exposição ou ocupação Roteiro Musical da Cidade de São Paulo. Na internet há registros. (Assis Ângelo, 07/06/2017)

Com cenografia e direção de arte assinados pelo Estúdio Guto Requena e pelo Atelier Marko Brajovica, a exposição apresentou 100 anos de história de São Paulo a partir de músicas compostas

especialmente para a cidade. Ao entrar na instalação, o público se deparava com várias janelas, cada uma delas representando um artista. Desse modo, havia uma para Roberto Marino, outra para Inezita Barroso, outra para Paulo Vanzolini, e assim por diante. Uma dessas janelas foi reservada especialmente para o Jequibau. Ou seja, tanto por meio dos caminhos legislativos — com a aprovação do Dia do Jequibau —, como através das apresentações artísticas — em instituições, instalações e gravações —, o Jequibau foi paulatinamente se associando a São Paulo. Tal processo reforçou seus laços identitários com esta região. Laços esses mantidos até hoje. Em seu método de bateria, por exemplo, Cristiano Rocha (2007) apresenta o Jequibau como um ritmo que "obteve relativo sucesso em São Paulo e também chegou a ter considerável reflexo internacional" (ROCHA, 2007, p. 137).

Expressão urbana, intelectualizada e fortemente vinculada à partitura, vimos também que, em sua trajetória, o circuito, o universo e a dinâmica da música brasileira popular transformaram o Jequibau ao longo do tempo. Algumas sonoridades, interessantemente, fixaram-se mais do que outras em momentos específicos da história da música. Aparentemente, a orquestração de Cyro Pereira e o piano de Mário Albanese não estavam em consonância com os padrões timbrísticos do período. Porém, ao circularem pela dinâmica da música popular, os arranjos foram prontamente modificados, adquirindo novos "sotaques". Desse modo, convicções caras aos seus criadores, como o reconhecimento, a autoria e o controle sobre a obra, ficaram abaladas. Essas convicções, no entanto, continuam a causar estranhamento naquele que se propõe a analisar a inserção do Jequibau no quadro musical popular, justamente por contrastarem com a sua realidade. Todavia, há uma explicação para essa aparente contradição. Há uma linha, uma vertente à qual ele também pertence e na qual ele "apóia um de seus pés". É sobre isso que passo a tratar.

### 3. Jequibau e música brasileira popular

As criações e transformações ocorridas no seio da música brasileira popular têm como marca as construções coletivas e/ou pouco documentadas, o que faz com que referenciais históricos, contextuais e musicais se percam ou se tornem objetos de frequentes dúvidas com o passar dos anos. Desta forma, estabelecer datas para o surgimento de expressões como a Modinha, o Lundu ou mesmo para o Samba, configura-se um difícil afazer.

No caso do Jequibau, no entanto, as características acima mencionadas não podem ser observadas, pelo menos não após um olhar geral sobre ele — como já mencionado no capítulo anterior, nas releituras, interpretações e nos processos de ensino e aprendizagem relacionados ao Jequibau foram adotadas diferentes estratégias. Tal inegável ligação com músicos de trajetórias intensamente vinculadas aos parâmetros tradicionais educacionais eurocêntricos, ou seja, que utilizam-se da escrita e da leitura como importantes ferramentas em suas práticas, contrasta com a ampla ocorrência de formas de perpetuação dos saberes pautadas na transmissão oral, característica essa muito presente nos contextos culturais populares. Entretanto, o que pretendo demonstrar nas páginas seguintes é justamente que a ideia de uma música popular construída de maneira próxima à teoria acadêmica ocidental não é tão absurda assim. Para isso, proponho algumas digressões que, acredito eu, serão importantes para o entendimento das reflexões acerca deste tema.

De acordo com a especialista em filosofia nietzschiana, Viviane Mosé, Frederich Nietzsche exaltava em suas explanações a concepção helênica de ‘vida como uma eterna luta’. A esta luta dava-se o nome de *agon*, “que quer dizer disputa, *justa*, combate” (MOSE, 2011, p. 86). Essas batalhas, para os antigos gregos, deveriam permear a vida humana ao infinito, transformando-a em um *devoir* constante que não opõe o homem à natureza, contrariando assim a valorização do discurso que empodera desproporcionalmente a racionalidade e exclui toda uma gama de interferências às quais estamos submetidos. Pela perspectiva do *agon*, o indivíduo e a sociedade eram vistos dentro de um quadro em que ocorre uma aproximação simbiótica direta com a natureza. Nela, as qualidades naturais e humanas evoluem juntas e os sentimentos, emoções, os excessos e as extrapolações podem ser encarados quase que sem estranhamentos.

Segundo Nietzsche, duas facetas principais podem ser identificadas no *agon*. São elas: a apolínea e a dionisíaca, ambas inspiradas em deuses gregos. Enquanto Apolo é sempre associado com a perfeição, com o conhecimento, com a beleza, com a harmonia estética; Dionísio, o deus do vinho, está diretamente relacionado com a embriaguez, com a loucura, com os excessos ligados à

materialidade e à natureza humanas. Observando-se a analogia feita pelo filósofo alemão, a manifestação apolínea está presente no instinto humano conhecido como *sonho*, onde o sobre-humano emerge da imaginação causando sentimentos sublimes, luminosos, “em cuja produção todo homem é um artista completo” (NIETZSCHE, 2013, p. 46). Na dionisiaca, por outro lado, as emoções que afloram são narcóticas, despóticas, elas surpreendem “arrastando em seu ímpeto o indivíduo até aniquilá-lo num completo esquecimento de si mesmo (ibid., p. 49). Estas deidades encontravam-se dentro do homem e da tragédia grega como potências artísticas da natureza humana em eternos combates, com raras e periódicas aproximações amistosas, sendo Apolo muito mais associado com as artes plásticas e Dionísio com o teatro e, sobretudo, com a música.

Para Nietzsche, um verdadeiro desastre desenhou-se no horizonte grego e, conseqüentemente, no de toda a base que sustenta o pensamento ocidental, quando a negação do *agon* culminou na promoção da reconciliação entre os dois extremos: o apolíneo e o dionisiaco. Os caminhos pelos quais essa reconciliação se desenvolveu representam, para o filósofo, um enorme atraso para a construção do conhecimento humano. Primeiramente, o dionisiaco, como representante de uma ameaça aos bons costumes e à sanidade — pois, associa-se com festas, libertinagens, promiscuidades e com a ausência de limites — foi afastado e evitado, atitude essa que persistiu mesmo em tempos ulteriores.

Existem homens que, por falta de experiência ou por estreiteza de espírito, se afastam de semelhantes fenômenos, como se afastam de “doenças contagiosas”, e na segura consciência de sua própria saúde os ironizam ou os lamentam. Esses infelizes não suspeitam da palidez cadavérica e do ar de espectro de sua “saúde”, quando diante deles passa rugindo a vida ardente dos sonhadores dionisiacos. (NIETZSCHE, 2013, p. 50)

Além do sufocamento do dionisiaco, simultaneamente houve a exaltação do apolíneo enquanto manifestação da racionalidade. A partir de então, aquele que deseja enxergar o mundo para além das percepções facilmente captadas, deve renunciar seu instinto dionisiaco. A música, agora um carcereiro que aprisiona sujeitos em celas repletas de aparências, necessita ser domada, racionalizada, “de modo que a razão, pouco a pouco, colonize o domínio dos sentimentos” (DANTO, 2014, p. 41). Antes dessas mudanças, música e filosofia caminhavam de mãos dadas, sendo que muitos foram os pensadores que se debruçaram sobre o estudo musical, acarretando em impasses e discordâncias que centralizaram discussões entre diversas escolas

filosóficas. Em texto publicado em 1843, em *La France Musicale*, Antoine Fabre d'Olivet comenta o choque protagonizado por pitagóricos e aristoxênicos, argumentando que

Não há dúvida de que essas duas seitas contendoras produziram uma multidão de livros polêmicos, de cujas discussões o tempo nos poupou. Sabemos apenas que Damon (o professor de Sócrates), Analixas (o rei de Messina), Aristófonos, o famoso Demócrito de Abdera, Antístenes, Luciano, Porfírio, Apuleio e muitos outros escreveram sobre música. Temos o tratado de Plutarco, no qual se pode ver que, longe de resolver a questão, todas as disputas serviram para confundi-lo ainda mais. Do esquecimento dos princípios e da incerteza da experiência nasceram várias contradições. (D'OLIVET, 2002, p. 33)

Através da leitura atenta deste trecho escrito por Fabre d'Olivet, pode-se perceber a valorização de hipotéticos princípios universais e fundamentais da música, algo que, segundo o autor, sustentava os dogmas desta arte e que foi esquecido. Talvez em nome de uma restauração ou como forma de criação de novos princípios, surgiu o que Nietzsche denominou como “socratismo estético”. Trata-se da implementação e da disseminação do pensamento platônico baseado nos diálogos socráticos, eles mesmos tentativas dramáticas de tornar a realidade inteligível, absorvendo-a em conceitos, apartando-se assim a filosofia da arte. A primeira passa então a ter sua história marcada pela alternância "entre o esforço analítico para tornar a arte efêmera, e por isso difusa, e a permissão de certo grau de validade para a arte, tratando-a como se ela fizesse o que a própria filosofia faz, porém de forma grosseria” (DANTO, 2014, p. 41). Guiando-se por esta linha de raciocínio, as elucubrações teóricas alteraram seus escopos, objetivando o fornecimento de um controle necessário sobre a arte. A música, com uma nova função educadora, precisava de funcionalidades específicas, inclusive diante da construção de uma ordem coletiva social. Isso é flagrante nos diálogos entre Sócrates e Gláucon, presentes em *A República*, de Platão.

[Sócrates] — Quais são então as harmonias mais lamentosas? Diz-me, já que és músico.

[Gláucon] — São a mixolídia, a sintonolídia e outras que tais.

[Sócrates] — Portanto essas são as que se devem excluir, visto que são inúteis para as mulheres, que convém que sejam honestas, para já não falar dos homens.

[ Gláucon] — Absolutamente.

[Sócrates] — Mas, na verdade, nada convém menos aos guardiões do que a embriaguez, a moleza e a preguiça.

[Gláucon] — Como não?

[Sócrates] Quais são, pois dentre as harmonias, as moles e as dos banquetes?

[Gláucon] — Há umas variedades da iónica e da lídia, a que chamam efeminadas.

[Sócrates] — E essas, poderás utilizá-las na formação de guerreiros, meu amigo?

[Gláucon] — De modo algum, respondeu. Me arriscas-te a que fiquem apenas a dórica e a frígia. (PLATÃO, 1949, p.127)

A música não perdeu a sua importância aos olhos desta nova forma de pensamento. Na verdade, o que ocorreu foi uma mudança em seu papel. Se antes ela acompanhava os estudos filosóficos e as narrativas orais, a partir desta nova concepção seu papel passou a se fundamentar na construção e na solidificação paradigmáticas de uma sociedade estruturada, arquetizada e idealizada de acordo com interesses de determinadas castas intelectuais, excluindo e emudecendo-se assim contribuições advindas das classes subalternas e marginalizadas.

Para Nietzsche, a filosofia platônica representa um grande marco para a estabilização de uma estrutura conceitual moderna, para a fixação de ideais e para a anulação das múltiplas interpretações existentes em cada palavra<sup>78</sup>. Platão seria então um dos principais responsáveis pela promoção da ideia de verdade enquanto duração, estabilidade e fixação, o que confortaria o ser humano diante da necessidade de se buscar princípios, essências e identidades imutáveis. A partir de então, “o pensamento não pensa mais, quem pensa é a composição formal do discurso, que, mais do que uma estrutura formal, é uma estrutura moral” (MOSÉ, 2017, p. 137).

Não à toa, o modelo platônico foi muito bem aproveitado pela escolástica e por boa parte do pensamento construído entorno das religiões ocidentais. Tal apropriação, no entanto, pode ser observada também na filosofia islâmica, em que Aristóteles e Platão desempenharam papel preponderante ao influenciarem a produção de seus principais nomes, tendo estes trabalhado, inclusive, em traduções e construções de diversos compêndios e alfarrábios acerca das teorias desenvolvidas pelos gregos. Não por coincidência, o lema de Al-Farabi, conhecido como “o Segundo Mestre” — o primeiro era Aristóteles — era: “Antes a razão que o saber herdado” (LORCA, 2017, p.39).

A concepção platônica aproveitada por gerações subsequentes e que nos chega até os dias atuais apresenta-nos um mundo dividido em dois: o da verdade e o da enganosa aparência. Neste

---

<sup>78</sup> Em sua obra *O Crepúsculo dos Ídolos*, Nietzsche desenvolve com mais intensidade sua filosofia do martelo, questionando e criticando muitos pensadores. Até mesmo seu professor, Schopenhauer, por quem guardava profunda admiração, não foi poupado pela acidez de Nietzsche. Contudo, ele parece sentir um prazer único ao disparar duras críticas a Platão.

contexto, a arte se apresenta como ferramenta educativa, domesticadora e auxiliadora nos processos de dominação levados a cabo por setores hegemônicos. Ela também abre precedente para a adoção de um ambiente que não somente distancia a teoria da prática, mas também aqueles que possuem o conhecimento daqueles que, *a priori*, são considerados incultos. Na Roma antiga, "Boécio (c. 480 - c 524) reconhecia como verdadeiros músicos apenas filósofos que abordassem a música no nível da teoria" (BLANNING, 2011, p. 25).

Tal fenômeno de elevação teórica perante às vivências e manifestações práticas foi reforçado pelo período humanista (CHAUÍ, 2016) e posteriormente pelo positivismo, momento em que a teoria científica "passa a ter um papel de comando sobre as práticas dos homens, que devem submeter-se aos critérios e mandamentos do teórico antes de agir" (CHAUÍ, 1980, p. 11) — vale lembrar que durante o chamado alto positivismo, a filosofia se viu em papel semelhante ao relegado à arte séculos antes. Além disso, a escrita passou a ter papel preponderante até mesmo nos processos de constituição identitária de "comunidades imaginadas" (ANDERSON, 2008). Os dados, analisados positivamente, passaram a ser valorizados quase que exclusivamente quando oriundos da classe letrada. A arte ficaria assim relegada ao campo da especulação, da fantasia, do incerto.

*Grosso modo*, toda a filosofia de Voltaire (2007) sobre a história enxerga na arte um caminho duvidoso para se chegar a dados mais concretos. Antes de mais nada, ele pensa a análise de acontecimentos como equações matemáticas que, como tais, devem ser comprovadas através de fatos documentais confiáveis. Esquece-se assim que as "incertezas" da arte podem revelar muitas das verdades de uma época. Um artista que, ao pintar seu rei, modifica traços pessoais ou faciais para a criação de uma figura mais proporcional, retrata também preocupações de uma época ou de uma classe com aspectos físicos, com a reputação, com o registro que ficará guardado na memória. No entanto, a racionalização em progresso preferiu enxergar a arte com desconfiança, deixando de perceber o potencial que nela habita.

Uma pergunta pertinente nos cabe aqui: Não seria a arte, especificamente a música popular, possuidora de mecanismos próprios pelos quais e com os quais se infiltraria, se misturaria e se manteria ativa e propositora de inovações? Diante de tal questão, a forma viva com que se desenvolve a arte nos mostra, de dentro desta redoma cheia de conceitos, que a "verdade é uma ilusão que não quer explicitar que é ilusão, então a verdade é uma 'mentira'. Já a arte 'trata a aparência como aparência, não quer, pois, enganar, é verdadeira" (MOSE, 2017, p. 81 - 82). Ao tratar a aparência enquanto aparência, ao conceber a identidade e os conceitos como mutáveis, ao enxergar a cultura como semovente, a arte nos mostra e nos escancara a importância que subjaz às

extrapolações dos limites e ao esquecimento. O primeiro porque nos permite questionar o *status quo* e o segundo porque nos possibilita revisitar e reinventar convicções já bem determinadas.

Há, contudo, duas grandes vertentes (com todas as suas variantes) que percorreram lado a lado a história do conhecimento humano adotando em seus trajetos diferentes estratégias de manutenção e preservação de saberes. Elas se interpenetraram por diversos momentos, de modo que uma boa analogia pode ser feita através da imagem panorâmica da confluência das águas dos rios Negro e Solimões, cujas fronteiras não podem ser estabelecidas linearmente e perfeitamente. Essas vertentes do conhecimento que têm seus reflexos na arte e, conseqüentemente, na música, são: a de caráter mais prático/sentimental e a de cunho mais teórico/racional, alimentada por uma elite intelectual e letrada.

Da segunda, Eduard Hanslick foi um obstinado defensor. Em seu livro "Do Belo Musical", publicado em 1854, o escritor austríaco sustentava que cada tipo de arte deveria ser conhecida pelas suas determinações técnicas, o que permitiria julgamentos surgidos de dentro de cada uma delas. Para ele, a música, em relação às outras artes, havia ficado para trás na sua teorização estética na medida em que não soube se apropriar da ciência como ferramenta analítica. O subjetivismo seria, portanto, um ponto extremamente negativo da prática de se pensar a arte sonora. O sentimento não seria dela uma finalidade e o belo, nela, seria demarcado pela intuição, denominada pelo autor como *fantasia*. Assim, a operação do entendimento por meio do belo ocorreria através da lógica e não da estética. A magia da música, ao ser abstraída, daria lugar à natureza de suas causas. Porém, de acordo com Eduard Hanslick,

(...) confundem-se de modo incessante a afecção do sentimento e beleza musical, em vez de se representarem separadamente pelo método científico. Há quem se aferre ao efeito incerto dos fenômenos musicais em vez de penetrar no íntimo das obras e de, a partir das leis do seu próprio organismo, explicar *que* conteúdo é o seu, *em que* consiste a sua beleza. Começa-se pela impressão subjectiva e segue-se para a essência da arte. (HANSLICK, 2011, p. 14)

Contrapondo esta linha conteudista para a qual o sentimento deveria apartar-se da razão, encontravam-se poetas e pensadores como Friedrich Schiller (1759-1805) e Rainer Maria Rilke (1875-1926). Questionando o mundo das ideias e a sua credibilidade, estes escritores punham em xeque a soberania da ciência que, prepotentemente, pretendia-se mais efetiva que o artista para examinar a arte. Em suas cartas endereçadas ao jovem Franz Xaver Kappus, Rilke expõe seus juízos sobre a crítica musical que, em sua opinião,

(...) são considerações parciais, petrificadas, que se tornam destituídas de sentido em sua rigidez sem vida, ou são hábeis jogos de palavras, nos quais hoje uma visão sai vitoriosa, amanhã predomina a visão contrária. Obras de arte são de uma solidão infinita, e nada pode passar tão longe de alcançá-las quanto a crítica. Apenas o amor pode compreendê-las, conservá-las e ser justo em relação a elas. Dê razão sempre a *si* mesmo e a seu sentimento, diante de qualquer discussão, debate e introdução. (RILKE, 2016, p. 35)

Por sua vez, também através de cartas — mas estas trocadas com um príncipe —, Friedrich Schiller refutava a ideia do filósofo como teórico de arte. Para ele, era “preciso ter praticado a própria arte” para se propor a isso (SCHILLER, 2009, p. 57). Mais ainda, o poeta alemão rejeitava a posição privilegiada conferida à razão que, enquanto construtora de inertes ideologias, demonstrava-se incapaz de solucionar e gerir problemas mais complexos. Para ele, as bases sociais assentavam-se em mentiras muito bem contadas. Com tom ácido e irônico, opinava que

(...) tivessem ocorrido realmente o caso extraordinário de que a legislação política fora confiada à razão, de que o homem fora respeitado e tratado como um fim em si mesmo, de que a lei fora elevada ao trono e a verdadeira liberdade tornada em fundamento do edifício do Estado, então queria despedir-me eternamente das musas e dedicar toda a minha atividade à mais magnífica de todas as obras de arte, à monarquia da razão. Mas este fato é justamente o que ousou pôr em dúvida. Sim, estou tão longe de crer no início de uma regeneração no âmbito político, que os acontecimentos da época antes me tiram por séculos todas as esperanças disso. (SCHILLER, 2009, p. 73)

A discussão filosófica a respeito da arte e do belo não é recente. Há registros dela desde, pelo menos, a antiga Grécia, por mais que ainda não existisse neste período um ramo denominado Estética. Apesar de esse não ser o foco central deste trabalho, é importante que tenhamos em mente que Aristóteles, tido como um dos mais influentes nesta temática, herdou um pensamento platônico, que por sua vez tinha fortes influências da Escola Pitagórica, e que tinha intensa fundamentação racional demarcada pela analogia do binômio matéria-forma. Assim, para se entender o ato, seria necessário a compreensão da potência que o incitou. Para a assimilação da aparência, a função por trás dela. Depreende-se disso a dificuldade com que se justificaria o argumento de “arte pela arte”, sustentado pelos sofistas. A concepção aristotélica deixava

(...) claro que toda arte requer um conhecimento próprio das atividades por ela mesma exigidas. Há um certo “saber fazer” que nunca pode ser desvinculado daquele produto que se espera obter de uma arte, seja ela de

índole estética (a música, a estatutária), seja de índole prática (a estratégia militar, a culinária). Daí a definição: “a arte é um hábito produtor acompanhado de uma razão verdadeira”. A arte exige o talento inato, além da conjugação equilibrada entre teoria e prática (...). (OLIVEIRA, 2009, p. 101)

De acordo com o diagnóstico nietzschiano, a razão foi sobrevalorizada, adquirindo indelével importância. Mais do que isso, foi ela engessada e cerceada por teorias dogmáticas ensejadas, ainda segundo Nietzsche, pelos famosos filósofos pós-socráticos. Pode-se pensar a música, entretanto, como aquela que talvez tenha melhor acomodado as diversas vertentes da Estética, reconhecendo o mérito e a contribuição da razão e da emoção, promovendo assim o debate sadio entre elas. Por essa perspectiva, seria ela o campo no qual confundem-se e misturam-se seus elementos. Tais vertentes foram absorvidas em graus e de maneiras distintas de acordo com cada contexto. É sobre isso que passo a discutir.

Para além dos embates, dos acertos e dos erros, estão duas tendências que aglomeraram sob elas diferentes pensadores e circuitos sociais. Aquela que parte de pressupostos extremamente racionais para sua construção, conquistou espaço especificamente dentro de instituições que veem nesta qualidade algo imprescindível. A segunda foi, *a priori*, afastada da academia, sendo absorvida pela parcela mais interessada na construção da subjetividade, na experiência humana, na comunicação entre artista e apreciador — entre músico e audiência —; que é a essência da arte. Ou seja, mesmo que partindo da classe intelectual, mais propensa a abranger o povo, distanciou-se dos seletivos e pedantes muros universitários — vale lembrar que a inclusão de outros saberes que não os recheados de etnocentrismo vêm sendo cada vez mais debatida na academia.

Na música, Schoenberg e seu dodecafonismo são exemplos da racionalização da música, através da qual o tonalismo e as hierarquias entre as notas é posta em questão. Indo além, Pierre Boulez tece críticas ao serialismo, argumentando que este teria pecado ao não abranger inovações no plano rítmico. O compositor francês levou o “pensamento serial dodecafônico ao extremo”, seguindo uma tendência bastante presente no modernismo que visava “a reconstrução da racionalidade da forma musical a partir de parâmetros fornecidos pela racionalização científica” (SAFATLE, 2008, p. 190). Na realidade, o século XX ficou marcado por uma inversão substancial da prática pela teoria, por uma ruptura que teve seu início, segundo o filósofo Hans-George Gadamer, em seu precedente, abalando também as relações entre artistas e público. Em *A Atualidade do Belo*, diz ele que

Já no século XIX acontecia que cada artista vivia na consciência de que não mais existia a evidência da comunicação entre ele e os homens, entre os quais vive e para os quais cria. O artista do século XIX não está numa comunidade, mas cria para si uma comunidade, com toda a pluralidade que é adequada a esta situação, e com toda a expectativa superdimensionada que é necessariamente ligada a ela, se a pluralidade confessa tiver que se ligar à pretensão de que somente a própria forma e mensagem criadoras são verdadeiras. Essa é de fato a consciência messiânica do artista no século XIX; como uma espécie de “novo santo” (Immermann) é que ele se sente em sua pretensão em relação aos homens: traz uma nova mensagem de conciliação e, como um marginal da sociedade, paga por esta pretensão, sendo com seu fazer artístico somente um artista para a arte (GADAMER, 1985 p. 16)

A história da música nos mostra que, antes disso, os arranjos teóricos surgiam para explicar mudanças ocorridas no âmbito da prática. Curiosamente, quando nos deparamos com a música aleatória, por exemplo, notamos que essa relação foi subvertida. Essa nova compreensão da música gerou vanguardas defendidas por diferentes pólos acadêmicos onde, muitas vezes, serviu para alimentar egos inflamados. Diante de tal cenário, a música popular e seus praticantes foram distanciadas dos saberes da elite intelectual, ora enclausurados nos muros universitários. A dinâmica e porosidade nas quais operam a cultura, porém, deixam transpassar saberes entre estes dois universos, promovendo diálogos enriquecidos e viabilizados por uma infinidade de estratégias.

É possível dizer que as práticas populares correram quase que paralelamente à discussão filosófica estética, sobrevivendo e perpetuando-se principalmente através da transmissão oral, muitas vezes enfrentando certa censura por parte dos setores sociais mais influentes. Assim, o conhecimento registrado e propagado por meio da escrita nos chegou de maneira mais numerosa, trazendo a produção quase que exclusiva de setores hegemônicos aos tempos atuais. A atenção a ela destinada foi durante séculos mais significativa, sendo geralmente realizada através de vieses evolucionistas que acabaram submetendo o conhecimento popular a status inferiores. Entretanto, alguns pesquisadores têm-se esforçado para demonstrar a real importância da cultura popular na consolidação do conhecimento ocidental. Especificamente na música, o pesquisador Rob C. Wegman argumenta que o contraponto cantado e improvisado, especialmente no século XV, foi uma prática

disseminada, em vários graus de habilidade e experiência, por todas as comunidades urbanas dos países baixos da Borgonha. Foi uma arte popular, uma prática viva. Como tal, no entanto, ela tende a permanecer em grande parte obscurecida da nossa visão, não só porque tradições não escritas por definição deixam pouca ou nenhuma documentação, mas particularmente porque é difícil evitar a presunção, fomentada por nossa cultura dependente

da escrita, de que qualquer evidência que sobreviver deve pertencer à polifonia escrita, a menos que indicado de outra forma. Em muitos casos, pode ser mais apropriado historicamente presumir o contrário. (WEGMAN, 1996, p. 414, [tradução minha])

O texto de Rob Wegman, publicado pelo *Journal of American Musicological Society*, é extremamente interessante. Nele, o autor traz uma série de reflexões e de fontes documentais que atestam a importância das práticas populares para o desenvolvimento da música ocidental. Através da relação estabelecida entre oralidade e escrita diversas informações foram trocadas, reinventadas, incorporadas, aproveitadas e apropriadas, uma vez que houve total descaso com o registro das contribuições populares. O fato é que, nos contrapontos cantados, por exemplo, “o que importava era a habilidade prática de cantar sucessões corretas de intervalos consonantes”. Nesta ocasião, a escrita adquiria papel secundário na medida em que “as regras eram internalizadas não por aprendê-las em manuais latinos, mas por aplicá-las em lições, assim como em fazer música em comum” (Ibidem., p. 416).

Portanto, a muralha erguida artificialmente ao longo da história da humanidade e que separa os universos das músicas escrita e oral não passa de uma invenção que escamoteia o fértil diálogo que permeou o desenvolvimento mútuo dessas duas vertentes. O resultado desta duradoura divisão, contudo, atingiu essas duas formas de se fazer música, deixando traços definidores em cada uma delas. Assim, a música escrita ou clássica desenvolve-se de forma

*extensional*. Isto é, como desenvolvimento sincrônico e diacrônico através da combinação de partículas musicais básicas rumo a uma complexidade crescente nos dois sentidos. Diferentemente, a construção da música popular é *intensional* (termo em inglês relativo a intensidade, criado por [Andrew Chester]): ao invés de combinar as unidades básicas rumo a uma complexidade formal/estrutural, essa música atingiria a complexidade em seus próprios termos, através da modulação intensiva das frequências e inflexões rítmicas destas unidades. No entanto, tais distinções não devem ser vistas como mutuamente excludentes, mas de maneira variavelmente complementar, definindo a diferença entre o popular e o erudito por meio de um critério de grau (de predominância de cada processo), e não de natureza. (NEDER, 2010, 189)

Se as diferenças são estabelecidas no "processo", no desenrolar das práticas interpretativas e composicionais, não estando propriamente relacionadas com a “natureza” de determinada música, pouco importa se a origem desta está vinculada à escrita ou à oralidade. Seguindo esse raciocínio, nem o contraponto cantado tornou-se popular pelo seu forte vínculo inicial aos improvisos livres, nem a polca tornou-se clássica pela utilização intensa do seu registro em partitura. A aproximação

com uma dessas duas vertentes, clássica ou popular, depende muito mais do circuito no qual determinada expressão se insere e se desenvolve. Dito isso, pode-se alegar que o distanciamento entre elas é uma construção socialmente aceita, que nem sempre toma forma, não é concretizada. Antes, ela desmascara o choque entre teoria e prática, entre idealizações e realidades; mais ou menos como ocorre com as leis formuladas pela sociedade política e que, quando muito, aplicam-se de maneira tumultuada, desigual e não isonômica à sociedade civil.

Continuando nossa reflexão sobre os entrelaçamentos entre saber oral e escrito, por pertencerem a grupos em sua maioria iletrados e marginalizados, as culturas populares e folclóricas acabaram silenciadas ou mesmo menosprezadas. De um lado, o folclore sofreu com a acentuada exotização que, após seleções realizadas através de fluxos bem determinados entre camadas sociais (de cima para baixo), passou a servir como fornecedor de elementos para a construção de uma autêntica música brasileira — basta que vejamos os casos de Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e de Heitor Villa-Lobos. De outro lado, a música popular sofreu com o preconceito que a associou com a libertinagem e com a transgressão, aspectos temidos pela ordem e pela civilidade. Enfim, os setores subalternos foram amordaçados por um sistema, neste sentido, pouco democrático.

Em outros países, ocorrências semelhantes não faltam. Na Argentina, as duras políticas de embranquecimento, recrudescidas por Justo José Urquiza (que de justo parecia não ter nada!), apagaram quase que completamente as origens afro-argentinas do tango. Nos EUA, os casos de preconceitos sofridos pelos praticantes do Blues surge como outro exemplo. Notadamente no Brasil, salta aos olhos a pouca importância dada à música popular, traduzindo-se isso nos próprios caminhos adotados pela nossa educação institucionalizada. As primeiras escolas de ensino superior de música criadas no Brasil utilizaram metodologias europeias, especificamente a francesa e a alemã. Fundada em 1989, a pioneira faculdade de música popular da UNICAMP optou durante muito tempo por abordagens norte-americanas. Neste período, não seria totalmente injusto classificá-la como uma escola brasileira de Jazz. De uma forma geral, nossa elite intelectual quase nunca trilhou os próprios caminhos.

Desde os tempos em que éramos colônia de Portugal, houve por parte deste país uma tentativa deliberada em moldar nossos hábitos em consonância com os seus. Nossa elite, o tempo todo, copiava os padrões vindos da Europa. Foi-nos passado, o tempo todo, um padrão do que era belo, do que era harmonioso. E esse era, muitas vezes, diferente do que era feito ou transmitido no meio do povo. (VILELA, 2012, p.135)

Assim, o valor atribuído à música popular e folclórica varia de acordo com os interesses de determinadas camadas sociais, guardando com estas a seguinte relação proporcional direta: quanto mais me interessa, mais vale. A depreciação de determinadas características dessas práticas está associada à exagerada importância dada a aspectos tecnicistas demarcados por saberes como a escrita e a leitura. Como uma herança do pensamento pós-socrático, o dionisiaco é desvalorizado perante o pensamento que sobreleva a constância e o equilíbrio da razão apolínea. Em suma, o controle que tenta-se lançar sobre a arte e sobre a música visa dar prosseguimento ao que Nietzsche definiu como o fim do *agon*, reverberando também nas maneiras como se desenvolveram e ainda se desenvolvem os seus ensinamentos.

Os conservatórios de música brasileiros sempre foram replicadores de metodologias europeias, transmitindo conhecimentos muitas vezes distantes das realidades de seus alunos. O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, por exemplo, estabeleceu-se como um centro formador de pianistas virtuosos e, mesmo os seus críticos mais ferrenhos, como Mário de Andrade, demonstravam traços de certo elitismo conservador, prezando pelos "bons costumes" e defendendo a teoria da necessidade de aprimoramentos, aplicados pelas castas intelectuais, das práticas populares. Para Mário de Andrade

O samba rural, pelas vezes que o tenho observado aqui em São Paulo, é de enorme dificuldade de colheita. O observador se desespera ante a incontestável despreocupação, já não direi de perfeição, mas pelo menos de ordem com que tais danças se realizam. Indivíduos de ambos os sexos, quase todos já muito entontecidos pela pinga, num desprezo total pela música, pela coreografia, pelos textos, agem cada qual a seu modo, desprevenidos de qualquer intenção nítida de arte e de prazer estético. (ANDRADE, 2012, p. 11)

O emprego de termos e expressões como "perfeição", "ordem", "desprezo total pela música" e "desprevenidos de qualquer intenção nítida de arte e de prazer estético", são bastante reveladores neste sentido. Eles deixam transparecer concepções e abordagens impregnadas pelos ideais de arte adotados pelas camadas sociais privilegiadas brasileiras. A ambiguidade está presente na figura de Mário de Andrade. Ao mesmo tempo em que demonstra respeito e interesse pelas práticas populares (o fato de se lançar em trabalhos de campo é um demonstrativo disso), suas leituras se orientam por conceitos e por estéticas advindas da música clássica. Mas, de uma forma geral, a formação que acompanhou os músicos brasileiros esteve sempre entre essa contradição.

Com a acentuação da profissionalização promovida por espaços como as gravadoras e as rádios, muitos músicos brasileiros da vertente popular enxergaram a necessidade da leitura da

notação tradicional. Esse foi o caso de Dino 7 cordas, por exemplo<sup>79</sup>. Além disso, diversos maestros passaram a trabalhar em arranjos nestes espaços. Desse modo, abriram-se duas frentes representadas por dois tipos distintos de profissionais da música: aquele que pesquisa com a finalidade de elaborar sua criação; e aquele que sente e traduz sua bagagem e sua vivência despretensiosamente em sua obra. O primeiro se aproxima mais da abordagem filológico. Já o segundo, opera de forma mais hermenêutica. Deixe-me explicar.

Enquanto pela filologia o processo laboral sobre o escrito se constrói a partir da reflexão que busca um resultado que se aproxime da perfeição, pela hermenêutica o erro já é pressuposto. A filologia é detalhista. A hermenêutica parte de "uma visão geral" (SCHMIDT, 2014, p. 32). A primeira lida com análises minuciosas tanto pela apreciação quanto pela interpretação do documento escrito. A segunda com a abrangência e ressignificação de valores, conceitos e sistemas embutidos no objeto.

Antes de avançarmos nisso, contudo, voltemos rapidamente à análise sobre as vertentes artísticas representadas pela razão e pela experiência na música popular. Quanto mais proliferavam-se as instituições tradicionais de ensino da música no Brasil e os espaços de troca como a rádio, mais o contato entre os diferentes tipos de músicos tornava-se inevitável. Para sustentar tal assertiva, proponho uma breve reflexão sobre a atuação nas rádios de maestros e compositores da música brasileira.

A importância desses músicos é inegável, mesmo que seja ela esquecida por diversas análises acadêmicas. Mencionei anteriormente a utilização de dissonâncias pelos maestros Lyrio Panicali e Leo Peracchi. Quero aqui comentar o papel central que teve Radamés Gnattali para o samba e para a instrumentação da música popular brasileira. Suas orquestrações tornaram-se reconhecidas, sendo *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, talvez a mais famosa delas. Entretanto, mais do que roupagens, significaram elas verdadeiras inovações. A pedido do baterista Luciano Perrone, Radamés Gnattali transcreveu os padrões rítmicos da percussão para os instrumentos de sopro (OLIVEIRA; MARTINS, 2006). Além disso, o maestro foi o responsável por impulsionar o uso do contra-baixo na música brasileira, trabalhando fórmulas simples de acompanhamento essenciais para seus arranjos (SOUZA, 2007) — como veremos no último capítulo, o novo papel adquirido por este instrumento acabou influenciando também o Jequibau. De acordo com Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos (1985), Radamés foi um dos responsáveis por organizar o samba, trabalhando-o no repertório de sua Orquestra Brasileira. Seus prestigiados arranjos, de qualidade

---

<sup>79</sup> Ver o depoimento de Dino 7 cordas, em que o violonista fala sobre este assunto, nesse link: <https://www.youtube.com/watch?v=cmwtxht885g&t=44s>. Visitado em 14 de junho de 2018.

incontestáveis, representaram também uma aproximação entre a música popular brasileira e a europeia sinfônica (ARAGÃO, 2001). O ambiente das rádios e a convivência com músicos como o baterista Luciano Perrone apontam para a existência de um “laboratório” no qual diferentes saberes misturavam-se.

Pode-se dizer que as rádios funcionavam como oficinas para os maestros que, ao desenvolverem arranjos e composições, contribuía de diversas formas com a música brasileira. Guerra-Peixe, por exemplo, unia as técnicas composicionais do dodecafonismo com elementos da música popular. Para ele, seria essa a forma correta para a criação de uma música nacional que ultrapassasse os muitos regionalismos do Brasil. Nas palavras do compositor,

Na técnica dos doze sons, com séries simétricas (...) procuro dar “cor” nacional às minhas obras, caracterizando também o meu estilo. Não é por meio de simples “cópia” da música popular, mas por meio de certa correspondência melódica e rítmica, que julgo ser o caminho para se trabalhar pró-música nacional. (...) Da música do povo procuro colher as sugestões que ela me possa dar, evitando submeter-me a um regionalismo. A atonalidade (na falta de outro termo mais adequado) é um campo vastíssimo, e suas possibilidades são infinitas — se considerarmos o muito que ainda se pode utilizar do tonalismo. Julgo ser a nova linguagem compatível com a emoção — a “pedra de toque” nas polêmicas sobre a técnica dos doze sons. (GUERRA-PEIXE apud EGG, 2004, p. 160).

O caráter propositivo, buscando a apresentação de soluções (como se fosse isso necessário) para a elaboração de uma música brasileira clássica, está fortemente presente na fala de Guerra-Peixe. Aliás, a criação é um terreno comum entre muitos maestros desta época. Ao que tudo indica, subsiste por trás do discurso defensor de certa univocidade, a vontade de se atingir prestígio pessoal e artístico. Um desejo de ser reconhecido por uma “assinatura” de obra. Se isso não fosse verdade, a hipotética música nacional não se originaria a partir de um único indivíduo ou escola. De qualquer forma, a preocupação com o registro documental e nominal de criações não parece ser algo incomum entre os maestros. Um exemplo neste sentido é Moacir Santos.

Considerado por muitos como o patrono da Bossa Nova, Moacir Santos fez arranjos para artistas como Ary Barroso e Elizeth Cardoso, no disco em que a cantora interpreta Vinicius de Moraes, de 1963. Além disso, diversos nomes da Bossa Nova tomaram lições com o maestro. Mas o que quero destacar aqui é um ritmo por ele criado e que originou-se através da reinterpretação de elementos musicais afro-brasileiros como o Samba: o Mojo. Trata-se a própria palavra de uma apropriação de um termo africano bastante utilizado por negros caribenhos e norte-americanos, cujo

significado está associado a “mojubá”, “que é uma oração de louvor e agradecimento” (VICENTE, 2012, p. 74). O intencional de Moacir Santos com o Mojo era introduzir um conceito de arranjo próprio, original, uma novidade. Para isso, sua estratégia foi “tomar a linha-guia do samba, já tão conhecida e valorizada cultural e comercialmente nestes anos de 1960, Brasil afora como referência, mas distribuída e arranjada entre contrabaixo, violão, guitarra, piano, naipe de metais e madeiras, construindo seu diferencial” (Ibidem, p.75).

A preocupação com o reconhecimento da autoria, a utilização de material da música popular e negra, e a elaboração extremamente racional deste material, são elementos comuns aos maestros deste período — aliás, foi esse um momento em que muitos arranjadores e regentes foram referenciados em capas de discos. Pode-se dizer que Mário Albanese e Cyro Pereira são herdeiros dessa geração, carregando com eles muitas de suas características e concepções. O enaltecimento da racionalidade é uma delas que, na esteira da supervalorização do tecnicismo, acabou influenciando estes artistas, ensejando o livre trânsito teórico entre a música popular e a música “eurodita”<sup>80</sup>. Como aponta Elizabeth Travassos (2000), essa dicotomia estabelecida entre popular e erudito foi um dos principais fundamentos na constituição da música brasileira.

A evolução do pensamento anteriormente descrito, ou seja, daquele que promove a inversão da prática pela teoria está presente no discurso de Mário Albanese, para quem a música não só se aproxima das ciências exatas, mas a elas pertence. O compositor deixa isso muito claro em uma de suas explicações teóricas e ontológicas da música, apoiando-se, não coincidentemente, na exaltação do caráter apolíneo desta arte. Nas palavras de Mário Albanese,

**Apolo - Deus do Sol da Mitologia Grega** representa a **beleza**, a **luz**, a **verdade** e a harmonia. Segundo a lenda, **Apolo** inventou a **Lira** ao tropeçar numa **carcaça de tartaruga**, produzindo (sic) **som**. A **Lira** é uma espécie de **tartaruga gigante** que habita mares quentes e que chega a medir mais de **dois (2) metros** de comprimento e pesar **500 kg**. Na visão de **Apolo** a música é **externa, exata, serena e matemática**. A caçadora **Diana**, irmã **gêmea** de **Apolo**, também chamada de **Artemisa**, era a **Deusa da Lua**, percebeu que o lançamento da **flecha do seu arco** produzia **som**. De fato, a **vibração** produz som. Foi também a base da **pesquisa** de **Pitágoras** concluindo que **Música é Matemática**. Essa concepção foi também aceita pelos teóricos medievais que a ensinavam como uma disciplina do **quadrivium: música, aritmética, geometria e astronomia**. [Mário Albanese, 09/04/2017]

---

<sup>80</sup> Durante uma conversa descontraída, o pesquisador Ivan Vilela, de maneira perspicaz, referiu-se dessa forma à chamada música erudita. Embora esteja longe de uma conceituação acadêmica, empreguei-o aqui por considerar a expressão sutil e espirituosa.

A perspectiva adotada por Mário Albanese aproxima a música de uma arte precisa, calculável e racionalizada. Concepção essa proveniente de uma formação galgada na tradição conservatorial brasileira, para a qual os métodos europeus foram transplantados. Entre os principais responsáveis pela implantação e utilização desta linha de conhecimento na música popular estão os maestros, primeiramente no Rio de Janeiro e depois em São Paulo, através de figuras como Hervê Cordovil (que fez arranjos para músicos como Caco Velho e compôs jingles, baiões e sambas) e Gabriel Migliori (que compôs tanto música clássica como popular, assinando nesta última com o pseudônimo de Guito Itipirê).

A escola inaugurada por esses músicos influenciou Cyro Pereira e Mário Albanese, que viam na partitura uma ferramenta indispensável para suas práticas. Quando acompanhou Sílvio Mazzuca e Ray Conniff, no final da década de 1970, Cyro Pereira fez questão de frisar que os arranjos eram todos escritos, “pois como dizia, “Piano não é instrumento de batoque” (NASCIMENTO, 2011, p. 63). Ironicamente, o padrão rítmico da bateria foi o gatilho que deu início a uma discussão entre os criadores do Jequibau e Zé Nazário. Neste caso, portanto, foi necessário que o “instrumento de batoque” fosse devidamente transcrito.

Se o ambiente das rádios propiciou a consolidação de arranjos e composições musicais populares intelectualizadas e tecnicamente elaboradas, fê-lo sustentada, principalmente em São Paulo, por instituições como o conservatório e a universidade. Do primeiro surgiram muitos compositores e músicos virtuosos, incluindo Mário Albanese. Da segunda, uma série de figuras fundamentais para a história da música paulistana.

Em seu livro “Música e universidade na cidade de São Paulo (2011), Sonia Alem Marrach destaca a relevância adquirida pelas instituições universitárias ao longo de uma tradição que começa com a Faculdade de Direito do Largo do São Francisco e chega até a implantação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), em 1966. Em seu primeiro capítulo, a autora contesta “Noel Rosa para dizer que, em São Paulo, samba se aprende no colégio sim. E na universidade mais ainda.” (p. 2). Esquece-se, porém, que a quase necessidade destes espaços para a aceitação da música popular reflete, antes de mais nada, a discriminação enfrentada pelos setores sociais menos favorecidos nesta cidade. Como se a legitimação das práticas culturais populares passasse obrigatoriamente pelo aval das classes intelectuais.

Independentemente disso, o aproveitamento seletivo de componentes das culturas populares — a exemplo de compositores como Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy, Villa-Lobos e dos maestros da música popular — aparece como praxe na construção da música paulistana, seja em Paulo Vanzolini, seja em Arrigo Barnabé, ou em José Miguel Wisnik. Há uma orientação clara na

busca do diferencial embutido nas categorias de atualidade, novidade, inovação, mesmo que maquiadas pelo discurso de um suposto “resgate” ou reinterpretação.

Portanto, duas características encontradas na musicalidade dos maestros podem ser verificadas também no Jequibau: o processo laboral intelectual e a construção de uma obra moderna correlacionada ao folclore e à música popular. Como vimos, Mário Albanese descreve a música como um fenômeno matemático, exato, regido por leis estritamente racionais. Do mesmo modo, constrói ele um discurso argumentativo que aproxima o Jequibau das culturas populares, fazendo, para tanto, uso de termos como “joeirar” e “pesquisar” para definir seus métodos e escolhas composicionais.

Outro aspecto, no entanto, junta-se a essas duas características: a reivindicação da autoria. Ao reclamarem a criação integral do Jequibau, tanto nos diversos artigos de jornais e revistas, como em embates com outros músicos, Cyro Pereira e Mário Albanese deixaram claro que além de um ritmo ou expressão, sua intenção era inventar uma obra. Por esses motivos, argumento que o Jequibau possui origens que transitam entre a cena bossa-novista e a tradição dos maestros das rádios, com os quais seus dois criadores declaradamente mantiveram contato. Essa dupla vinculação nos permite reflexões interessantes acerca de sua concepção e circulação.

Em seu livro “O Violão Azul: modernismo e música popular” (1998), Santuza Cambraia Naves recorre a dois conceitos para explicar procedimentos estéticos diferentes: o mito do engenheiro — ou daquele que é a fonte absoluta de suas invenções e discursos, colhendo material de acordo com a evolução de seu projeto — e o *bricoleur* — “um tipo de produtor que se define pela maneira incorporativa de realizar suas operações, utilizando sempre os instrumentos já disponíveis” (p. 190). Vale um parêntese aqui para problematizar essa ideia, uma vez que a própria noção de autoria, como produto e consequência de uma entidade, vem sendo questionada. Na classe dos engenheiros, por exemplo, Santuza Cambraia Naves (1998, p. 189-203) situa o compositor Webern, justamente pela ruptura e originalidade representadas em suas obras. Desconsidera, porém, que mesmo as quebras ou os rompimentos guardam, ainda que conflituosa e indesejavelmente, relações com a tradição que as precede. Webern foi discípulo de Schoenberg. Foi também um continuador do atonalismo e, portanto, de uma vertente dependente do sistema tonal, sem o qual provavelmente aquele não existisse. Dessa forma, poderia se argumentar que em diferentes níveis todos carregam um *bricoleur* dentro de si, e é justamente este último conceito que mais nos interessa aqui.

Dividindo a prática do *bricoleur* em duas grandes categorias, Santuza Cambraia Naves dispõe, de um lado, a tendência modernista que “através de sua própria perspectiva de renovação

formal", assumiria um posicionamento “vanguardista de antagonismo com relação ao *público*” (p. 207). De outro, o músico popular que, a partir de uma postura mais flexível e desvinculada de projetos coletivos, admitiria uma aproximação com o povo, sem buscar “elevar-lhe o gosto” (p. 209). Ou seja, duas perspectivas que apoiam-se em compreensões distintas da música, em que a primeira, auto-intitulada mais culta, projeta uma dominação sobre a segunda. Para ela,

Não se trata mais de eternizar um passado clássico-romântico, mas de congelar um *presente* idealizado, ou uma certa tradição revalorizada. Criase uma hierarquia representada simbolicamente por uma espécie de Apolo, ou “músico missionário”, que tenta de certa maneira pacificar — ou domesticar — a arte dionisiaca dos redutos boêmios da música popular. (NAVES, 1998, p. 209)

De certa forma, os maestros atuaram como agentes conservadores dos valores carregados pelos *bricoleurs* modernistas. Em composições e arranjos, eles empregaram, reinterpretaram e colaboraram para a formação e para as transformações ocorridas na música brasileira popular através de procedimentos tidos como intelectualizados. Enquanto herdeiros desse pensamento, Cyro Pereira e Mário Albanese destacaram-se por um interessante diferencial: a criação de uma expressão que, na contramão da recorrente prática da classe culta que trazia elementos das culturas subalternas para a construção de sua “elevada arte”, tentou penetrar e se consolidar no universo musical popular, buscando sua aceitação. Basicamente, a diferença reside no ponto final desejado para o Jequibau. Trata-se menos de dar novas roupagens ao já existente e mais de adicionar um novo ritmo para figurar em um mesmo cenário — ainda que isso represente apenas um desejo.

Ao mesmo tempo, a busca por aceitação e consolidação passou também pela construção de uma obra "séria". Ainda quando apresentava o programa O Maestro Veste a Música, em registro de áudio, ouvi-se Cyro Pereira dizer “Isto é uma *Toada para Oboé e Orquestra de Cordas*. (...) essa toada é uma tentativa de música mais séria. (...) vontade de fazer algo melhor” (HERMILSON, 2011 p.65). O maestro perseguia a realização “do que ele próprio qualificava como uma “MPB de smoking”, ou seja, peças do repertório brasileiro popular com um tratamento sinfônico” (Ibidem., p. 68). Por sua vez, Mário Albanese considera o Jequibau uma "música de conceito”, “não popularesca”. Nota-se que ambos possuem a mesma visão de música: tanto melhor quanto mais racional ou intelectualmente construída. Concepção essa estremecida pelo próprio circuito musical popular.

Recordemos que, de acordo com Mário Albanese, não só de pesquisas originou-se o Jequibau. Mas de experiências práticas “com o apoio de músicos da orquestra da Record, caso do

baterista Xororó” [Mário Albanese, 12/08/2013]. Neste sentido, o Jequibau escapa dos planejamentos pré-estabelecidos e baseados na vontade do compositor ou de um pequeno grupo de pessoas, fugindo do controle que o racionalismo deseja ditar. Passa ele a transitar por entre a música popular, que em sua emaranhada rede, em sua complexa coletividade, em suas inúmeras matizes, em seus eternos processos de transformação, esquiva-se do congelamento e da estagnação pretendida pela cega fidelidade à escrita. Fidelidade essa conduzida por um ponto de vista filológico que parte da premissa que o significado da obra reside e é determinado única e exclusivamente pela intenção do autor — mais ou menos como argumenta Eric Donald Hirsch.

De certa forma, a música popular evoca e reaviva a hermenêutica, como pensada por Gadamer. Termo proveniente da palavra grega *hermeneia*, que significa expressão ou interpretação, a hermenêutica pode ser inicialmente entendida através de sua analogia com o deus Hermes, com o qual não possui vínculos etimológicos. Conta a mitologia grega que Hermes é um mensageiro, um intermediário com a função de comunicar e traduzir às pessoas, a palavra dos deuses. Evidentemente que, ao passar por um novo interlocutor, a mensagem adquire novos contornos que passam a integrá-la. Sua complexidade abrange então as imprecisões inerentes ao exercício do pensar e do comunicar, que inevitavelmente afetam emissor, interlocutor e receptor. Mais do que isso, estão elas embebidas, de acordo com Gadamer, em preconceitos que influenciam as diversas interpretações de um dado texto ou obra de arte. Para o filósofo, a hermenêutica, ao considerar tais questões, bem como as qualidades sensitivas, transcende o domínio do método científico, conduzindo-nos até a verdade através da arte (SCHMIDT, 2014). *Grosso modo*, o encontro entre o intérprete, a arte e sua contemplação, dá-se através do *jogo*, ou seja, "como um auto-mover-se que por seu movimento não pretende fins nem objetivos, mas o movimento como movimento, que quer dizer um fenômeno de redundância, de auto-representação do estar-vivo" (GADAMER, 1985, p. 38). Ao nos atrair para o *jogo*, a arte se constitui como símbolo, enxergado aqui como pedaços de recordação, como reencontros do ser humano com as partes que lhe faltam, como lembranças da nossa incessante busca pelo inexplicável que faz parte de nós. A experiência simbólica significa, assim,

(...) que este algo único, este algo especial representa-se como um pedaço do ser que promete completar o algo a ele correspondente, a fim de sanar os efeitos da quebra, curá-lo, de integrá-lo, ou ainda, que o que completa o todo, o outro pedaço quebrado sempre procurado, torna-se nosso fragmento vital (GADAMER, 1985, p. 51)

Junta-se ao jogo e à experiência simbólica, o conceito gadameriano de *festa* — este muito próximo das práticas musicais populares. Um elemento agregador, expressa-se a festa na coletividade, contrapondo-se ao trabalho, “provavelmente, porque o trabalho separa-nos e divide-nos (Ibidem, p. 62). Ela pressupõe a intenção do estar junto, “que une todos e impede-lhes de dispensarem-se em conversas isoladas ou desunirem-se em vivências paralelas” (p. 63). Assim, argumento aqui que a música popular, ao acomodar estes três conceitos cunhados por Gadamer, lembra-nos de nossa incompletude infinita, do interminável movimento de nossas vidas, e de nossas necessidades enquanto seres sociais. Através dela, escancaram-se questões como a dificuldade atual de se contemplar o mundo que nos cerca, inseridos que estamos numa “sociedade do cansaço” (HAN, 2015). Na arte da música popular,

(...) o que ainda não está lá, na coerência total de um produto final, mas sim em transitoriedade impetuosa, é transformado num produto permanente, duradouro, de modo que crescer dentro dele quer dizer ao mesmo tempo também: crescer para além de nós mesmos. Que “na permanência hesitante existe algo durável” — isto é arte hoje, a arte ontem e desde sempre. (GADAMER, 1985, 79)

É através dessa perspectiva que o Jequibau surge como obra desafiadora de seus próprios criadores, pois, ao cair no circuito da música popular, ele nos lembra da transitoriedade de todas as nossas idealizações e execuções. Os planos para ele incluíam um projeto estético semelhante à música de concerto. A realidade, por seu turno, tornou-o sistematização singular, dispersa. Ao ter a rítmica de sua bateria alterada por Zé Nazário ou ao ganhar interpretações como as de Paulo Bellinati e Don Ellis, ele não somente é modificado, mas contraria certa força imobilizadora por trás dele, mostrando-se vivo e independente. Libertando-se assim de seus criadores. Como Pestana — personagem do conto *Um Homem Célebre*, de Machado de Assis —, que deseja compor como Chopin mas sempre acaba criando polcas, o Jequibau oscila entre os universos das músicas de concerto e popular.

Quando pensamos o processo criativo de Mário Albanese e Cyro Pereira, imediatamente vem à mente a imagem de dois sujeitos pinçando elementos da cultura popular convenientemente, com a finalidade de dar forma à sua obra. Parece-nos algo extremamente frio e calculista, até interesseiro diante de um passivo manancial. Esquecemo-nos, entretanto, que essa não é e nem nunca foi a dinâmica dos diálogos entre as diferentes culturas. Há uma via de mão dupla que permite que o universo popular também se aproprie de elementos da chamada cultura culta. A formação de Mário Albanese e Cyro Pereira pode ter contribuído para uma visão pragmática e

conservadora sobre o Jequibau, empenhando-se para que os músicos executantes seguissem com diligência a partitura.

Alguns casos, no entanto, demonstram que tais expectativas foram frustradas. Além do já mencionado Paulo Bellinati, outros exemplos podem ser citados como transformações significativas: o músico Bráú Mendonça, que aprendeu o Jequibau e reinterpretou os seus padrões rítmicos após ouvir os discos do pai, é um exemplo. Ou o violonista João Luiz Rezende Lopes que pensa o Jequibau como um ritmo que pode ser aplicado em “qualquer tipo de música brasileira em cinco tempos [tradução minha]”<sup>81</sup> — em sua composição intitulada “Jequibau”, João Rezende alternou compassos quinários e ternários com intuito de facilitar os passos de dança. Ou ainda da música Shelly’s Jequibau, provavelmente uma composição fruto dos costumeiros encontros entre músicos no Shelly’s Manne Hole Jazz Club ou uma espécie de dedicatória ao baterista Shelly Manne, não se sabe ao certo. O improviso feito pelo septeto acentua somente a cabeça do primeiro tempo e os contra-tempos do terceiro e quinto pulsos. Seu único registro encontra-se em uma fita cassete pertencente ao acervo pessoal de Don Ellis, não possuindo indicação de autor e nem datação exata — embora se possa presumir que a gravação foi realizada entre 1966 e 1970<sup>82</sup>.

Minha intenção com esta discussão é enfatizar que diferentes estratégias de assimilação permitem que a música popular devore e traduza informações e recursos, *a priori*, estranhos a ela. Evidentemente, nos processos de tradução moram também as inevitáveis transformações dos conteúdos. Os fundamentos do Jequibau, em um primeiro momento, pareciam incompatíveis com o universo da música popular, por mais que o desejo de seus criadores fosse justamente o contrário. Ainda assim, as diversas releituras, enfoques, perspectivas e concepções pelas quais atravessou, fizeram com que seus elementos fossem absorvidos, compreendidos e incorporados de diferentes maneiras por intérpretes e compositores, inspirando e contribuindo com a riqueza de nossa música brasileira popular. Embora ainda seja relacionado com intelectualidade, apontado como a “última evolução da música culta no mundo” [Robson Miguel, 17/08/2016], seu racionalismo foi subvertido, sua precisão transfigurada, suas estruturas abaladas, fazendo com que o Jequibau adquirisse novas características e significações.

No primeiro capítulo, vimos que o Jequibau floresceu de uma cena que denominei como bossa-novista. Nesta seção, acrescentei a este arcabouço de influências os maestros que atuaram

---

<sup>81</sup> Trecho retirado do depoimento do compositor durante uma apresentação do grupo Chalaca Trio. Link <https://www.youtube.com/watch?v=4phMTRRujIc>. Visitado em 14/05/2019.

<sup>82</sup> Para ouvir a música, consultar o link <https://www.youtube.com/watch?v=fr7Se3jKwCw>. Visitado em 14/05/2019.

nas rádios, incluindo o Jequibau em uma tendência intelectual que se destacou na música popular paulistana, contribuindo para sua formação e transformação. Minha tentativa foi situá-lo como um desdobramento natural de um movimento protagonizado por compositores, intérpretes e arranjadores que, egressos de instituições como conservatórios e universidades, trouxeram com eles as bagagens e saberes da tradicional teoria musical ocidental ao se enveredarem pelo universo da cultura popular. Finalmente, argumentei que o controle sobre a obra, nestes contextos perseguido e reivindicado pelo autor, é confrontado ao deparar-se com o eterno jogo, a experiência simbólica, a festa e a transitoriedade embutida nas complexas redes da coletividade e seus sistemas de transmissão. Ao cair neste circuito, a obra, no caso aqui a música, reaviva o *agon*, a infundável luta entre o apolíneo e o dionisíaco, entre a razão e a emoção, ganhando independência e vida própria. Suas reinterpretações, das mais ortodoxas às heterodoxas, passam por processos hermenêuticos que, ao mesmo tempo, precedem e transcendem o método, uma vez que utilizam-se de diversas estratégias para seu desenvolvimento: como a oralidade, a imitação, a audição, a reprodução fidedigna do material escrito, entre outras.

Com um *background* diferenciado das demais expressões populares, o Jequibau representa uma tendência elitizada e intelectualizada que trouxe para a música brasileira popular novos contornos. Ao mesmo tempo, viu-se como obra inacabada, fruto mais de movimentos, de transformações, de contestações, do que de uma fixidez improdutiva. No auge de seu perpétuo processo composicional há um *bricoleur*, com suas experimentações, com seus erros acertados, alimentando as mudanças essenciais para tudo que de fato vive. Tais mudanças, contudo, variam de acordo com os contextos nos quais se operam, ocasionando férteis diálogos entre realidades diversas e refletindo em aspectos intra-musicais. É justamente sobre isso que trata o último capítulo deste trabalho. Mas antes de nos dirigirmos a ele, gostaria de refletir sobre a relação entre Jequibau e São Paulo, mostrando como o discurso identitário criado por essa cidade o influenciou, permeando todo seu conteúdo racionalista e tecnicista, além de seu posicionamento diante das outras expressões populares.

#### 4. Cidade e Identidade Paulistana

*Um labirinto místico  
Onde os grafites gritam  
Não dá pra descrever  
Numa linda frase  
De um postal tão doce  
Cuidado com o doce  
São Paulo é um buquê  
Buquês são flores mortas  
Num lindo arranjo  
Arranjo lindo feito pra você  
Não Existe Amor em SP!  
(Criolo, Não existe amor em SP)*

Nessa parte do trabalho, situo o Jequibau dentro da linha temporal evolutiva na qual se desenvolveu a identidade paulistana ao longo dos anos, demonstrando como e quais os discursos presentes nos diversos momentos constituintes desta criação imaginária o permeiam. Utilizo aqui o termo “imaginária” por ser ela assentada (como em todos os casos de agrupamentos sociais modernos e urbanos) na comunhão de valores entre indivíduos dos mais diferentes e longínquos contextos históricos, que jamais se conheceram e nem nunca se conhecerão, mas que crêem “ferver em seu sangue”, de maneira compartilhada com seus ancestrais, o sentimento de pertença nacional ou regional. Assim, pela formulação, divulgação e assimilação de ideias, vão-se criando narrativas mais ou menos homogêneas que perpassam períodos ulteriores, reverberando no âmbito da memória individual e coletiva. Nas palavras de Ecléa Bosi

Um dos aspectos mais instigantes do tema é o da construção social da memória. Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas de narração e de interpretação dos fatos, verdadeiros “universos de discurso”, “universos de significado”, que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma *versão* consagrada dos acontecimentos. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a história (BOSI, 1994, p. 66-67).

Dessa forma, as identidades são constituídas em verdadeiras comunidades imaginadas. A ação de grupos sociais variados induz à adoção de determinados parâmetros simbólicos que referenciam uma dada cultura e sua memória. Esses grupos advêm de setores distintos, modificam certas características do discurso corrente e replicam outras que tornam-se paradigmáticas,

verdadeiros mitos fundadores de uma nação ou região — no caso de São Paulo, como veremos mais adiante, esse mito concentra-se entorno da imagem do bandeirante.

Na medida em que pensamos nos referenciais adotados pelos grandes conglomerados urbanos, salta-nos à mente as inúmeras possibilidades de disseminação de ideias, bem como as variedades destas. De fato, não há unicidade ideológica, muito menos em uma complexa sociedade como São Paulo. Porém, existem esforços por parte de vertentes intelectuais, que inundam os meios de comunicação, adentrando a rotina diária de cada cidadão, que se vê como parte dessa imensa "geléia" que é o todo social. Movido por interesses, esses discursos podem ser cooptados pelos âmbitos político e midiático, tornando-se assim, como observado por Hegel, verdadeiros substitutos das orações matinais (ANDERSON, 2008). Essa paradoxal cerimônia de massa é no mínimo instigante.

Ela é realizada no silêncio da privacidade, nos escaninhos do cérebro. E no entanto cada participante dessa cerimônia tem clara consciência de que ela está sendo repetida simultaneamente por milhares (ou milhões) de pessoas cuja existência lhe é indubitável, mas cuja identidade lhe é totalmente desconhecida. (ANDERSON, 2008, p. 68)

Enxergada assim, a comunidade imaginada é uma importante ferramenta para a manutenção e consolidação daquilo que podemos designar como cultura objetivada<sup>83</sup>, ou seja, parte de um universo simbólico que se fixa como referencial imagético de determinada sociedade. Essa cultura é por essência relativamente inerte, reificada, domesticada, passiva e demasiadamente próxima ao conceito de *habitus* idealizado por Pierre Bourdieu (1989). Faz ela parte de um campo mais ou menos autônomo em que não há a “necessidade de raciocinar para se orientar e se situar de maneira racional num espaço” (BOURDIEU, 1989, p. 62). Em poucas palavras, apesar de sua relevância enquanto resíduo constitutivo da memória e tradição coletivas, a objetivação retira da cultura um de seus atributos que lhe são mais caros: o caráter semovente.

Contudo, em contraposição à ideia de uma espécie de aura coletiva, mentalidade grupal ou *anima collectiva*, há os que consideram “o perpétuo crescimento dos indivíduos dentro da sociedade, quando se inclui o processo de individualização na teoria da sociedade” (ELIAS, 1994, p. 26). Deste ângulo, a análise do tecido social que abarca as interrelações entre indivíduos está em melhor posição para captar a cultura subjetiva, ou seja, a resultante dos diálogos entre os sujeitos e a que, muitas vezes, propõe inovações àquela com tons canônicos. Essa cultura é viva, dinâmica e

---

<sup>83</sup> A utilização do sufixo “ada” é importante para dar ao termo seu real significado: o de elaboração ou invenção dependente de processos que lhes são externos.

próxima ao conceito de “gosto” cunhado por Montesquieu. Ela representa a alma que, “enfim, persegue seus limites, e ela gostaria, por assim dizer, de ampliar a esfera de sua presença: por isso é um grande prazer para ela olhar ao longe” (MONTESQUIEU, 2005, p. 22). A cultura aparece no eterno conflito entre cultura objetivada e subjetiva, sendo que a primeira tem ganhado mais atenção, muito embora nela resida o imóvel, o imutável.

A tragédia é essa: a cultura objetivada é como uma geladeira criônica que mantém em estado de suspensão as formas possíveis da cultura subjetiva. Formas que as pessoas pensam estar vivas quando delas tomam conhecimento mas que na verdade já se petrificaram muito antes de imaginar-se que elas pudessem sequer existir: um pouco como uma explosão de uma galáxia captada agora pelos telescópios e naves interplanetárias mas sucedida num passado dos mais remotos. (COELHO, 2008, p. 97)

São Paulo é um caso muito peculiar e interessante. Pautados na racionalidade, no progresso, no tecnicismo e na sobreposição da teoria em relação à prática, os intelectuais que concentraram-se na criação da identidade paulistana sempre o fizeram como um projeto a ser concretizado no futuro, em que muitas expressões populares foram silenciadas. Por mais que o trabalho, o progresso e o pioneirismo tenham habitado o imaginário paulistano, no campo das artes, especialmente na música, é árdua a tarefa de se encontrar uma cultura objetivada. Por outro lado, em sua “geladeira criônica” São Paulo é repleta de exemplares da cultura subjetiva, todos gravados na imobilidade da história ou lutando por espaços mais vivos, mais aquecidos. Tal fato suscita a questão inevitavelmente formulada por inúmeras pessoas (como certa vez ouvi de um renomado docente em palestra ministrada na Universidade Federal do Paraná, provocando um silêncio ensurdecedor na platéia): qual gênero musical pode-se dizer paulistano?

Na esteira da cultura subjetiva foi que a identidade regional paulistana fragmentou-se. Muitos foram os movimentos ou vertentes artísticas que surgiram no seio da cidade de São Paulo, formando uma miríade de possibilidades de expressões. A falta da cristalização de uma cultura objetivada regional gerou uma série de dúvidas sobre questões identitárias nesta cidade, mas fez com que nela a cultura fosse, mesmo que por vezes de forma marginalizada e correndo por um submundo de pouco ou nenhum reconhecimento, o que ela deve ser: um eterno devir. “Toda cultura, em outras palavras, foge de si mesma, assim como São Paulo, com seus cinco sucessivos centros, [...] é uma cidade que foge de si mesma” (COELHO, 2008, p.15).

Em seus movimentos, as configurações urbanas foram adquirindo novas definições ao longo dos tempos. Para Raquel Rolnik (1995), as cidades funcionam, atualmente, como ímãs que atraem, reúnem e concentram pessoas, nutrindo seus conturbados fluxos sociais e econômicos. Pensadas como pólos magnéticos, metrópoles como São Paulo diferenciam-se das aglomerações humanas mais antigas. Se antes era possível admirar a cidade a partir da perspectiva de quem está fora, nos casos das metrópoles é praticamente impossível não sentir-se dentro delas. A marcha da expansão é incontrolável e, acompanhada de uma sensação de desordem, engole tudo o que a cerca, pois, "ao contrário da cidade antiga, a metrópole contemporânea se estende ao infinito, não circunscreve nada senão sua potência devoradora de expansão e circulação.(ROLNIK, 1995, p. 8-9). Como metrópole devoradora, São Paulo é permeada por contradições, conflitos e singularidades que complicam as análises sobre suas questões identitárias.

A cidade do progresso, do trabalho, do pioneirismo, da descoberta, a locomotiva do Brasil, a capital que não para; como querem uns? Ou a cidade da cultura burguesa, do preconceito, da propriedade privada; como querem outros? Minhas reflexões sobre essas perguntas encontram-se nas páginas seguintes. Mas um recurso heurístico interessante pode ser o seguinte: talvez São Paulo seja tudo isso — como um grande caldeirão onde cozinham as múltiplas identidades dos "fragmentados indivíduos modernos (HALL, 2011). Afinal, a identidade é resultado também do encontro entre o que acreditamos ser, com o que os outros acreditam que somos.

#### **4.1 São Paulo e Identidade**

Para se falar sobre qualquer construção identitária regional, deve-se antes refletir acerca de alguns aspectos teóricos formulados por intelectuais que procuraram criar e/ou explicar tal questão através de vieses mais generalizantes, portanto, inspirados em ideais nacionalistas. Essas formulações atravessaram gerações e nos chegam até a atualidade, permeando os mais diversos tipos de discursos — dos mais conciliadores, tolerantes e mobilizadores, aos mais separatistas, preconceituosos e inertes. Muitas das identidades regionais utilizaram ou utilizam essas teorias (consciente ou inconscientemente), assimilando, inovando, contestando ou refutando-as. De modo que a reflexão sobre as questões filosóficas que envolvem esse assunto é realmente importante.

Os anos compreendidos entre 1870 e o início do século XX foram marcados por intensas mudanças no Brasil. Neles, a Monarquia e a escravidão passaram a ser abertamente contestadas e, deixando-se impactar pelos intelectuais europeus, diversos pensadores formularam suas teorias

sobre identidade nacional. Muitas dessas teorias (as mais fiéis aos preceitos científicos do Velho Mundo) enxergavam na miscigenação um problema impeditivo para um desenvolvimento progressista pleno. Outras, como as formuladas por Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Raimundo Nina Rodrigues, viam nestes processos de mistura racial uma resolução, uma peculiar saída para a questão identitária brasileira.

Em seu livro intitulado *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, Renato Ortiz (2003) revisita estes autores, apontando para determinadas características ideológicas presentes em suas obras, tais como: o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer. O autor chama a atenção ainda para o “mal estar” causado pela releitura de trabalhos cujo o escopo concentra-se na explicação do “atraso” brasileiro em relação a outras civilizações. Para esses autores da virada do século, a variedade racial seria um problema a ser traspassado por meio do “branqueamento da sociedade brasileira”. Vejamos algumas das reflexões de Nina Rodrigues.

O critério científico da inferioridade da Raça Negra nada tem de comum com a revoltante exploração que dele fizeram os interesses escravistas dos Norte-americanos. Para a ciência não é esta inferioridade mais do que um fenômeno de ordem perfeitamente natural, produto da marcha desigual do desenvolvimento filogenético da humanidade nas suas diversas divisões ou seções. [...] a verdade é que, a não ser pelos publicistas mais notáveis, o problema social da Raça Negra foi sempre muito mal compreendido no país. [...] Mas, como da primeira vez, celebrou-se de novo e agora com maior estrondo a solução definitiva do magno problema. Os Negros existentes se diluirão na população branca e estará tudo terminado. (RODRIGUES, 2010, p. 12 e 13)

Nina Rodrigues diz-se contrário ao escravismo, mas isso não o impede de posicionar, baseado em uma preconceituosa ciência classificatória, a raça negra em níveis menores dentro de uma escala evolucionista unilateral que desconsidera as inúmeras possibilidades de desenvolvimento humano e social nos mais diversificados contextos. Pela perspectiva destes intelectuais, o “mestiço, que é a genuína formação histórica brasileira, ficará só diante do branco quase puro, com o qual se há de, mais cedo ou mais tarde, confundir” (ROMERO, 2001, p. 20).

Contrariando as principais correntes científicas da época, nestas teorias o mestiço foi enxergado como peça chave na construção da identidade brasileira, o que tornou esses trabalhos de fundamental importância para o cenário que se desenhava. Isso porque muitos autores europeus se firmaram neste período como modelos para os intelectuais brasileiros<sup>84</sup>, fazendo com que

---

<sup>84</sup> É o caso do francês Arthur Gabinet (o Conde de Gabinet), que em 1860 publicou um livro em que critica a mestiçagem, citando o Brasil como exemplo dos efeitos nocivos e degenerativos do cruzamento entre as diferentes raças humanas.

sintomaticamente e em pleno processo de abolição da escravatura, a miscigenação fosse mal vista e o racismo crescesse justamente num momento em que o negro necessitava de iniciativas inclusivas para sua melhor inserção social. Não obstante a tais qualidades, a contradição inerente às obras de Nina Rodrigues, Silvio Romero e Euclides da Cunha encontra-se em como a miscigenação foi nelas pensada. Ou seja, partindo do pressuposto de que os fins justificam os meios, a mistura racial foi enxergada como um mal necessário, um caminho de pedras pontiagudas a ser percorrido com pés descalços até seu inevitável destino: a confirmação da superioridade da raça branca. A crença no branqueamento natural e gradativo da população pode ser encontrado, inclusive, em pinturas da época.



Figura 16 - A Redenção de Cam, de Modesto Brocos (1895).

No quadro acima, a avó negra levanta as mãos para o céu num gesto de agradecimento por seu neto, filho de mãe mulata e pai branco, ter puxado a este último. Numa interpretação contextualizada da pintura, trata-se da celebração da realização de uma suposta evolução orientada

pela supremacia branca, dando contornos religiosos à insatisfatória e inconvincente explicação científica<sup>85</sup> (LOTIERZO, 2017).

Tornando o assunto mais complexo, Euclides da Cunha endossou esse argumento e adicionou outro fator para ele preponderante como explicação do descompassado crescimento brasileiro: o espaço.

Conhecemos, deste modo, os três elementos essenciais, e, imperfeitamente embora, o meio físico diferenciados — e ainda, sob todas as suas formas; as condições históricas adversas ou favoráveis que sobre eles reagiram. No considerar, porém, todas as alternativas e todas as fases intermédias desse entrelaçamento de tipos antropológicos de graus díspares nos atributos físicos e psíquicos, sob os influxos de um meio variável, capaz de diversos climas, tendo discordantes aspectos e opostas condições de vida, pode afirmar-se que pouco nos temos avantajado. Escrevemos todas as variáveis de uma fórmula intrincada, traduzindo sério problema; mas não desvendamos todas as incógnitas. (CUNHA, 1984, p. 29)

Nota-se no fragmento acima a presença marcante de ideias orientadas pelo que se denomina 'determinismo geográfico'. De fato, Euclides da Cunha chega a propor a existência de “três *habitats* distintos” (CUNHA, 1984, p.31 [grifo do original]): um que se estende dos estados do Norte até o sul da Bahia; outro que vai de São Paulo até o Rio Grande do Sul; e o último, localizado pelo centro e norte de estados que vão de Minas Gerais até o Paraná. Chama a atenção o emprego do termo “habitat” ao invés de região. Uma escolha que aparenta ser expressiva e indicativa de um separatismo ainda muito vivo em discursos preconceituosos e regionalistas, como os propagados e realimentados pela oposição nos estados do Sul e de São Paulo durante as eleições de 2014 e 2018.

Coincidência ou não, Euclides da Cunha foi um dos primeiros personagens a se envolver em polêmicas pela defesa da supremacia de São Paulo. Para tanto, baseou-se na concepção da raça mameluca dos bandeirantes como exemplo para a formação da nação. A réplica veio de Lima Barreto, sob o argumento de que a singularidade étnica brasileira se encontraria no mestiço carioca (CONTI, 2015). O raciocínio de Euclides da Cunha enquadra-se em uma vertente ideológica permeada por tantos outros que enaltecem o bandeirante, símbolo de São Paulo enxergado como sinônimo do povo paulista, como referência para o Brasil. Tal raciocínio é historicamente legitimado por Amador Bueno, bandeirante que definiu, em 1640, São Paulo como o “cérebro que pensa e o braço que executa” (Love apud VELLOSO, 2002, p. 85).

---

<sup>85</sup> O quadro foi extensamente analisado pela pesquisadora Tatiana Lotierzo no livro ‘Contornos do (In)visível: racismo e estética na pintura brasileira (1850-1940)’, publicado em 2017.

Nesta polêmica, principalmente dois pontos chamam a atenção: a diferença existente entre os dois pensadores e a reafirmação da figura do bandeirante como símbolo referencial da identidade paulista. Reafirmação essa que será feita inúmeras vezes e de muitas maneiras ao longo da história desse estado. Mas, refletamos um pouco sobre cada um desses instigantes pontos.

Uma das obras mais conhecidas do escritor Lima Barreto é o romance pré-modernista *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*. Na história, o subsecretário do Arsenal de Guerra do exército, Major Quaresma, homem estudado, possuidor de uma vasta biblioteca (a qual conta com livros de autores nacionais, além dos de História do Brasil, entre outros) e morador de um bom bairro do Rio de Janeiro, passa a fazer certas escolhas que causam estranheza na família e na vizinhança. Acontece que ele, homem que gozava de respeito e de certo poder aquisitivo, decide tomar lições de violão com o Senhor Ricardo Coração dos Outros e ao ser questionado sobre tal decisão, responde: “É preconceito supor-se que todo homem que toca violão é um desclassificado. A modinha é a mais genuína expressão da poesia nacional e o violão é o instrumento que ela pede” (BARRETO, 1989, p.3).

É perceptível a presença de temas como tradição, folclore, cultura popular e a preocupação de Lima Barreto em tecer uma crítica à República Velha, às burocracias institucionais e à conservação dos privilégios aristocráticos e militares. A obra é permeada de sentimentalismos que vão desde o patriotismo e a valorização do caboclo, até questionamentos acerca da social imposição do casamento. Através de narrações repletas de diálogos, o autor reclama a consideração dos saberes populares na formação cultural brasileira. O violão, na época muito marginalizado e estigmatizado pelo preconceito que o considerava instrumento de capadócio, adquire caráter representativo de traços da nossa nacionalidade.

Por outro lado, *Os Sertões* de Euclides da Cunha é uma obra marcada pela constante utilização de argumentos científicos, muitas vezes frágeis e cobertos por sofismas. Desenham-se assim dois modos distintos de se pensar a questão identitária brasileira: a mais afeiçoada a determinantes sentimentais (carioca) e a mais próxima ao racionalismo (paulistano). O Movimento Modernista, marcado pela Semana de 22, ocorrida em São Paulo, desempenhou um esforço na direção da fundamentação de uma identidade nacional baseada na antropofagia, uma espécie de deglutição, de assimilação de elementos forâneos somados às características locais. Buscou-se uma aproximação entre as diferentes formas do saber. A igualdade entre e tais conhecimentos e culturas, todavia, não ultrapassou o campo teórico. Na verdade,

O modernismo procurou instituir um novo modo de relacionamento entre a alta cultura — dos letrados, academias, conservatórios, salões — e as culturas populares. As barreiras entre erudito e popular foram sacudidas tanto pela transformação dos bens culturais em mercadorias produzidas em larga escala quanto pela atuação dos artistas e pensadores da cultura. Mas não foram abolidas: todos os músicos de quem se falou pertencem à galeria dos compositores eruditos, à exceção de Pixinguinha e Donga, cujas biografias são contadas em textos especializados sobre música popular, e de Ernesto Nazaré, que permaneceu entre os dois mundos. (TRAVASSOS, 2000, p. 18)

O discurso que parece ter dado sustentação ao Movimento Modernista brasileiro parte da premissa teórica na qual a união entre as culturas letradas e iletradas exerce papel preponderante. Neste sentido, a desgeografização, simbolicamente presente na obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, adquire importância singular. É ela a responsável pela abrangência de todo o país no projeto constitutivo identitário nacional, permitindo o aproveitamento de conteúdos provenientes de diversas regiões na direção de uma unidade subjacente. Entretanto, vale ressaltar que tais premissas pouco ultrapassaram as barreiras construídas entre teoria e prática, ficando muito mais sob os domínios desta primeira. Outro aspecto interessante é a intrínseca ligação do Movimento com a cidade de São Paulo. Por mais que seus intelectuais argumentassem em favor de um projeto nacional, faziam-no quase que exclusivamente através da transformação do popular pelo processo intelectual. Desta forma, separava-se o que poderia ser aproveitado daquilo que supostamente não possuía serventia. A valorização da racionalidade e da teoria, atributos tão caros aos paulistanos, é perceptível. Em obras como a de Oswald de Andrade — ainda que contextualizada em um romance como *A Revolução Melancólica* — é possível pinçar trechos como: “São Paulo é a locomotiva que puxa os vagões velhos e estragados da Federação” (ANDRADE, 1978, p.151)

De qualquer maneira, o Movimento Modernista acendeu uma série de manifestações a ele contrárias, representadas, sobretudo, pelas vertentes regionalistas. No nordeste, por exemplo, figuras como José Américo de Almeida, Gilberto Freyre, Jorge Amado, entre outros, lideraram a frente intelectual que elegeu determinadas características desta região como simbolicamente mais representativas. A mesma dinâmica pôde ser observada em outras partes do país, sendo que São Paulo não fugiu a este ambiente de surgimento de territorialidades. Formada por dissidentes do modernismo de Mário e Oswald de Andrade, a vertente denominada Verde-Amarelo defendia uma posição de centralidade paulistana diante da tarefa civilizadora no Brasil, sendo que essa percepção parece ter influenciado e repercutido mais intensamente no discurso deste povo. As diferentes expressões regionalistas pretendiam, cada qual com suas especificidades, “tomar seus costumes como os costumes nacionais e tomar os costumes das outras áreas como regionais, como estranhos” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 54).

Vejamos então, de forma mais detalhada, a atuação da frente Verde-Amarela e como seus traços persistiram em manifestações culturais posteriores, como o Jequibau. Liderados por nomes como Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, os intelectuais e articulistas paulistanos depreciavam determinadas características de outras regiões do país, traçando com elas um contraponto demarcado por um caráter maniqueísta, ou seja, pelo embate entre o bom (de São Paulo) e o ruim (de outros centros). Diante do Nordeste, os paulistanos se posicionavam (ou ainda se posicionam?) como região superior por sua riqueza, sendo que esta “diferença acentuada na vida material e social das duas áreas quase sempre é atribuída à presença do trabalho dos imigrantes no Sul e à falta deles no Norte” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 55). Evidenciando-se assim a importância dada pelos paulistanos ao europeu e sua cultura.

A relação com o Rio de Janeiro, por sua vez, foi muito mais complexa uma vez que São Paulo reclamava para si a posição de liderança e de modelo nacional. O incômodo diante da relevância conferida à capital nacional, o Rio de Janeiro, era tanto que a pesquisadora Mônica Pimenta Velloso (2002) intitulou-a de “cidade-voyeur”. Seguindo os trilhos de Euclides da Cunha, São Paulo posicionou-se como a cidade da racionalidade, do comedimento, do trabalho. Em contrapartida, associou o Rio de Janeiro com a boemia, com o exagero e com a malandragem. Para os intelectuais paulistanos, “o carioca, além de terrivelmente gastador, gasta mal, gasta sem proporção, gasta... estupidamente sem o menor raciocínio” (Otto Prazeres, Correio Paulistano, 21 de dezembro de 1920).

Em artigo também publicado pelo Correio Paulistano, Veiga Miranda exalta as belezas naturais das praias do Rio de Janeiro, argumentando que a “impudica” sociedade carioca seria a responsável por estragar este clima litorâneo. O autor evoca ainda deuses gregos e romanos para exaltar o que para ele retrataria um padrão social e estético ideal.

É pena que, em praias maravilhosamente belas como estas do Rio de Janeiro, e durante manhãs e tardes tão encantadoras, tenhamos, a contrastar com a olímpica serenidade da natureza, a turbulência corcoveante da criatura humana, impelida pela fatalidade de estupidez e actos de irreverência contra a poesia e a beleza. Neptuno [Poseidon] e Amphitrite, os tritões e as nymphas, viriam estrangular os jograis impudentes pelo escárnio que as suas formas mesquinhas representam junto às ondas de que surgiu Aphrodite (MIRANDA, 1920)

Menotti del Picchia defendia “a ideia de que o intelectual deve se portar como um mestre em relação às multidões, que necessitam ser educadas, assim como as crianças” (VELLOSO, 1993, p. 90). Nesta tarefa, São Paulo assumiria função estratégica, concentrando características como o

trabalho, o progresso, a urbanização e o fim do romantismo, enquanto o Rio de Janeiro, seria desqualificado por representar valores nocivos ao desenvolvimento nacional. O paulistano almejava posicionamento referencial neste quadro, mas quem parecia possuí-lo, mesmo na visão dos Verde-Amarelos, era o carioca, cujos traços teriam sido estendidos a todo o país.

Esse defeito apolíneo da nossa gente, esse perigoso narcisismo nacional, esse perpétuo e inócuo [deslumbre] das nossas belezas, das nossas riquezas, das nossas inesgotáveis possibilidades, foram, até ontem, o pai da nossa penúria e o inimigo do nosso progresso. [...] A Grécia dos efebos, era a Grécia dos atletas, era a Grécia dos guerreiros! No século da velocidade e do industrialismo não há lugar para Narcisos. (Menotti del Picchia, 19 de setembro de 1923)

A natureza transfiguraria-se. A cachoeira, mais do que admirada, deveria ser matriz energética<sup>86</sup>. O habitante do litoral, sinônimo de devaneios imaginários, estrangeirismos inocentes e de ócio, deveria ser deixado de lado para a consolidação do "homem de negócio". Para os regionalistas paulistanos, "os novos tempos exigem que o amor passe para o domínio de uma simples operação financeira, devendo essa mesma dinâmica ocorrer no nível da vida pessoal, social e política" (VELLOSO, 1993, p. 95). Não há espaço para o dionisíaco universo carioca, mas sim para a racionalidade apolínea paulistana. Por esse viés, a coisificação do ser humano e a humanização das coisas se fazem muito mais presentes, ocasionando inversões de valores justificadas pela necessidade do progresso e do desenvolvimento. O fato é que a sobrestimada racionalidade manteve-se viva em muitas das expressões paulistanas, influenciando também o Jequibau.

Observe-se que, na esteira desse raciocínio, a música folclórica serviu de base para identificar, entre outros, o nacionalismo de Bela Bartok, compositor húngaro que influenciado por Franz Liszt, utilizou temas folclóricos, tal qual o seu mestre. No Brasil, Villa Lobos é uma comprovação inequívoca de que o espírito expresso na música folclórica deve ser preservado para firmar o regionalismo no país-continente. Jean Sibelius (1865 -1957) erigiu sua descritiva obra musical nas lendas e canções folclóricas finlandesas. Dimitri Shostakovich, compositor russo, criou música para exaltar fatos da história de seu país. Com essa convicção, o Jequibau, gênero musical criado com Ciro Pereira, foi joeirado com espírito investigativo no rico folclore nacional. (Mário Albanese, 04/08/2010).

---

<sup>86</sup> Basta um olhar sobre a inversão dos cursos das águas dos rios Tietê e Pinheiros. Projeto idealizado pelo engenheiro Billings e que, de acordo com especialistas, transformou o Rio Pinheiros em um lago horizontal, uma vez que suas águas não correm mais.

Mário Albanese procura dar sustentação folclórica ao Jequibau, baseando-se para isso nos feitos de compositores europeus. Como veremos, mais do que fonte fornecedora de elementos musicais, o folclore serviu como inspiração para o Jequibau, alimentando, sobretudo, o discurso que o acompanha. Mas, vamos à fala de Mário Albanese. O enaltecimento de obras européias está em consonância com a postura paulistana de valorização desta cultura, que sempre serviu como uma espécie de vanguarda para seus intelectuais. A maneira como o folclore nacional teria sido aproveitado também chama a atenção. Assim como o que acontecera com o Movimento Modernista e com Villa-Lobos, Mário Albanese demonstra certa visão elitista sobre os conteúdos populares. Assim, no processo que levou a sua construção, foi necessário que o Jequibau fosse “*joeirado* com espírito investigativo no rico folclore nacional [grifo meu]”, separando-se neste ínterim aquilo que possuía serventia, que continha valor, a jóia, de todo o restante que, supostamente, teria menos importância. A racionalidade e o materialismo, qualidades caras para os paulistanos, estão presentes na investigação, na elaboração e na utilização de determinados aspectos que através de reelaborações adquiririam características mais “elevadas” geradas pelo letramento e pelo exercício intelectual, atravessando um *upgrade* enquanto objeto artístico.

Além disso, a pretensão de uma possível transformação de algo regional em nacional permeia o pensamento de Mário Albanese, guardando semelhanças com o pensamento regionalista paulistano dos Verde-Amarelos. A partir de São Paulo uma expressão se propõe como brasileira, unindo em seu embasamento ideológico o folclórico e a música de tradição europeia (que aqui chamo de clássica). Mas antes de voltarmos neste ponto, vamos dar continuidade à nossa reflexão.

O determinismo geográfico aparece no discurso dos Verde-Amarelos como contraposição entre litoral e urbano, entre a praia, o mar aberto e seus inúmeros destinos, e o rio Tietê, que inexoravelmente corre rumo ao interior paulista. Com nascente próxima ao Oceano Atlântico e percorrendo quase todo o estado de São Paulo, seu curso foi utilizado como analogia à bravura bandeirante. Outra comparação, contudo, pode ser traçada em relação ao seu trajeto. Muito embora o interior servisse como fonte na construção identitária paulistana, a leitura, a análise, a seleção desse material tinham em seus movimentos um único sentido: vertical descendente, ocupando a capital o seu topo. Neste cenário, o caipira iletrado foi silenciado.

Mário Albanese possui uma canção em homenagem ao rio Tietê, o que mostra sua ligação com os símbolos paulistanos eleitos por seus intelectuais. A composição se chama *Canção Para o Rio Tietê*, com letra de Geraldo C. Vidigal. Nela, os compositores expõem seu amor pela região paulista, declarando-se da seguinte forma: Se eu tivesse que ser um rio/ Queria ser como você/ Tietê, Tietê/ Nascer em terra paulista/ Cantar em terra paulista/ viver em terra paulista/ desde o

berço até morrer/ Tietê, meu Tietê. A afirmação das características geográficas como definidoras de uma identidade demonstra o quão valorizadas foram e são as idealizações forjadas pelas vertentes intelectuais, encontrando repercussão em manifestações regionalistas paulistanas que guardam entre si grande distanciamento temporal e contextual. Neste sentido, o posicionamento de Mário Albanese descortina o objetivo que subjaz a sua obra: projetar-se ao mundo sem abandonar seus vínculos regionais, que serviriam, inclusive, para referenciá-la.

O rio Tietê, belo e volumoso no interior, mal-tratado e ralo na capital, pode ser utilizado até hoje como uma importante ferramenta para se analisar o caso de São Paulo. Seu nome, com origem no Tupi, significa “rio de águas claras”, porém, sua turva e melancólica correnteza se aproxima mais da confusa identidade paulistana. Clara teoria, turva prática. Ao que tudo indica, esta cidade realmente é o *avesso do avesso do avesso do avesso*<sup>87</sup>. Para os Verde-Amarelos, o Tietê ajudou a dar continuidade à construção de um mito paulistano: o bandeirante.

Herói maior da identidade paulista, o bandeirante contou com diversos momentos e esforços ao longo da história para a consolidação de sua legitimidade. Inserido em estudos de acadêmicos do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP) e no cancionero popular, o “propalado ‘símbolo bandeirante’ não tinha um sentido unívoco, sendo representado de forma diferente pelos diversos historiadores que dele se apropriaram” (FERRETTI, 2004, p. 12). Mas de uma forma geral, as bandeiras foram exaltadas por seus “destemidos” integrantes, que incursionaram pelo “sertão desconhecido” em busca de riquezas, pedras preciosas, esmeraldas, que, ao se revelarem uma “ilusão”, fizeram surgir São Paulo, o “diamante da nação” (Tião Carreiro e Pardinho, trechos da moda de viola Bandeirante Fernão).

O bandeirante funcionaria assim como um mito fundador, o início de um povo, de uma história, de uma cultura, de uma espécie de revelação hierofânica que teria se derramado sobre o território paulista. Em *Martim Cererê*, Cassiano Ricardo retrata Borba Gato, Anhanguera, Raposo Tavares, Fernão Dias e outros bandeirantes como gigantes, certamente aludindo à suposta superioridade da origem paulistana. Em *Brasil Menino* escreve

Por fim cresci. Hoje sou gente grande.  
Sou comissário de café. Tenho viadutos encantados.  
Minha cidade é esse tumulto colorido que aí passa  
levando as fábricas pelas rédeas pretas da fumaça!

Barulho fantástico

---

<sup>87</sup> Citação da música Sampa, de Caetano Veloso.

de um mundo que saiu da oficina.  
Grito metálico de cidade americana.  
Vida rodando fremindo batendo martelos  
com músculos de aço.

E o Tietê conta a história dos velhos gigantes,  
que andaram medindo as fronteiras da pátria,  
ao tempo em que São Paulo colocava os sapatões atrás da porta

e os sapatões amanheciam cheios de ouro....

e os sapatões amanheciam cheios de esmeraldas...

e os sapatões amanheciam cheios de diamantes...

(Cassiano Ricardo, 1981, p. 154-155)

Em sua poesia, Cassiano Ricardo personifica São Paulo, referindo-se a ela como “gente grande”, “comissário de café”. O que seriam defeitos para muitos, transformam-se em motivos de orgulho. Assim o são as “pretas fumaças”, o “barulho fantástico” e o “tumulto colorido”. Para o escritor, a cidade foi construída como uma máquina, ela “saiu da oficina”, pelos trabalhos do “martelo” e dos “músculos de aço”, adquirindo tons mágicos em seus “viadutos encantados”. Seria ela o modelo de “cidade americana” a ser adotado no Brasil.

Em outro trecho, Cassiano Ricardo compara Anhanguera, “o Diabo Velho”, com “um novo Dom Quixote” (Ibidem., p. 116). Tal comparação, todavia, revela-se uma grande ironia ao leitor mais atento. Na história de Miguel de Cervantes, Dom Quixote de la Mancha — ou o Cavaleiro da Triste Figura, como fora apelidado por seu escudeiro, Sancho Pança —, parte em aventuras pessoais influenciado por sua paixão pelos romances que relatam sagas de cavaleiros andantes ocorridas muitos anos antes. A comicidade da obra do autor espanhol está justamente na descontextualização excêntrica de seus personagens principais, que revivem, no século XVI, as lendas dos heróis medievais. A fixação pelos livros, teria retirado de Dom Quixote a razão, transformando estalagens em castelos, moinhos em gigantes e uma receita esdrúxula em elixir de cura, o Bálsamo de Ferrabrás.

Semelhantemente, a escolha do bandeirante como símbolo paulista esconde um universo intelectual descontextualizado, que inventa e idolatra personagens cujas realizações foram feitas séculos antes, encarando-as mais como os devaneios de um Dom Quixote do que propriamente como acontecimentos históricos repletos de falhas, belezas e controvérsias. Não retiro o valor das bandeiras, mas a maneira como elas foram adotadas nos discursos formadores da identidade de São Paulo se aproximam de um Ojuara que em suas pejejas, diferentemente do que ocorre na obra de

Nei Leandro de Castro, encontra a inexistente terra de São Saruê. Ao invés de milhos, rapaduras, canjicas, São Paulo seria um paraíso repleto de trabalho, fábricas, máquinas, uma cidade que não para. Novamente, uma idealização que escamoteia a realidade conturbada e repleta de diferenças desta metrópole.

A figura do bandeirante, de todo modo, também atravessou a história de São Paulo para se tornar um de seus símbolos. Assim como o que ocorre com o rio Tietê, o bandeirante também está presente na obra de Mário Albanese. Em *O Milagre Paulista*, uma parceria com Paulo Bomfim, os compositores dizem que: A cidade nasceu numa taba/ fez-se o sol na manhã quinhentista/ Os tambores anunciavam/ Que surgia o milagre paulista/ Pauliceia foi burgo e é metrópole/ foi aldeia e arraial sertanista/ Bandeirismo de agora retrata/ o perfil do progresso paulista. Mantendo a mesma linha, em *Canção da Avenida Paulista*, com letra de Geraldo C. Vidigal, vê-se: e a canção floresceu/ na explosão que nasceu/ no espigão bandeirante/ da Avenida Paulista.

Na primeira, nota-se a presença de traços indianistas, vertente que marcou o pensamento de uma fração de intelectuais oitocentistas envolvidos com a questão identitária brasileira, em sua maioria ligados ao IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro). São Paulo teria surgido de aldeias indígenas que tornaram-se burgos e, depois, metrópole. Como uma evolução natural, amistosa, não conflituosa. O bandeirismo, transplantado para a atualidade, o "agora", retrataria o perfil progressista paulistano, comprometido com o desenvolvimento e com um posicionamento vanguardista diante da nação brasileira. Na segunda canção, tal descontextualização do bandeirante aparece através de sua associação com a Avenida Paulista, construída em 1981.

Enquanto ideia, a construção identitária paulista atravessou gerações. O rio Tietê, o bandeirante, o progresso, a urbanização, o trabalho, a modernidade, todas essas foram e são características que até hoje permeiam o imaginário desta região. Nesta construção, a capital exerce um papel fundamental, de modo que o interior, suas belezas naturais e sua cultura, somente são valorizados após uma espécie de aprovação intelectual paulistana. Em poema publicado pela Revista da APM (Associação Paulista de Medicina) Mário Albanese exalta a cidade de São Paulo.

São Paulo, uma floresta de concreto.  
Cidade murada, querida e amada  
eternamente acordada  
durante o dia e a madrugada  
Cidade exultante, vibrante, operosa,  
corajosa e que sobe e desce,  
mas cresce...  
cresce tanto que, para meu espanto

A descrição de Mário Albanese reflete uma visão conservadora sobre a cidade de São Paulo, embutida inclusive na própria publicadora de seu poema, a APM, uma associação extremamente elitizada. A urbanização e a “floresta de concreto” camuflam as controvérsias e os problemas sociais que são bastante presentes na capital paulista, refletindo-se sobre suas práticas culturais e nas formas de divulgação, aceitação e rejeição destas. A terra do trabalho é também a terra da especulação imobiliária que empurra as classes menos favorecidas para as periferias da cidade e para a informalidade. A “cidade murada” teve seus poéticos muros da Serra do Mar transferidos para os condomínios fechados que, somados às ações de higienização levadas a cabo em seus espaços públicos, promoveram e promovem a gentrificação neste grande centro urbano.

Não quero parecer tendencioso. As construções identitárias das diversas regiões brasileiras foram sempre pautadas por invenções em suas essências parecidas com a paulistana, ou seja, com intensa influência dos setores mais privilegiados da sociedade. Contudo, as especificidades ocorridas em São Paulo, como a sobrevalorização do trabalho, da intelectualidade, da urbanização a qualquer custo, da modernidade, do vanguardismo, do bandeirismo, entre outros, acabaram norteando o seu desenvolvimento cultural. Às práticas populares passo a destinar mais atenção em minhas análises que se seguem. Como o Rio de Janeiro serviu de contraponto à invenção paulistana, as comparações entre essas duas realidades é quase inevitável. Vejamos então como o músico popular inseriu-se neste cenário e como o Jequibau assimilou e adicionou a esta narrativa.

#### **4.2 Jequibau, Música Popular e Identidade paulistana**

Como mencionado anteriormente, o primeiro terço do século XX foi marcado pelo irrompimento de movimentos regionalistas que, em diferentes níveis e através de estratégias distintas, almejavam a adoção de seus ideais pelo restante do país. Em comum, todos valorizavam elementos “exóticos” e “folclóricos”, guiados por conceitos de intelectuais como Franz Boas e pela escola francesa. Todavia, os caminhos e abordagens destas valorizações percorriam caminhos discrepantes. Aqui, devido ao escopo deste trabalho, atendo-me a algumas considerações sobre o regionalismo paulista e como este influenciou o cenário artístico-musical ao seu redor, hereditariamente atingindo o Jequibau.

A admiração depositada sobre o viés intelectual da arte europeia, somada à importância atribuída às práticas folclóricas, culminou no surgimento de um pensamento característico comumente associado à cidade de São Paulo. Neste sentido, a elite paulistana assumiu um posicionamento de enaltecimento do folclore, revestindo-o de saberes e nuances encontradas na chamada música clássica. Ao mesmo tempo, não era incomum a depreciação das práticas populares urbanas, tidas como deletérias, “popularescas” e fortemente influenciadas por estrangeirismos. O carnaval, por exemplo, chegou a ser desdenhosamente relacionado com o Rio de Janeiro, com o éter, o álcool, com um banho de sangue causado por “maridos, alguns fracos, outros imprudentes” que abandonavam “as guias do carro conjugal e depois, munidos de um revólver”, investiam “contra as esposas que eles não souberam guardar, nem consolar”<sup>88</sup>.

Como que por contágio, a presunçosa visão da elite paulistana a respeito das práticas populares urbanas afetava o samba e todas as práticas culturais negras nesta cidade. Em seu artigo intitulado *A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista*, Nicolau Sevcenko (2004) cita os diferentes centros econômicos que se consolidaram ao longo da história de São Paulo. Da Rua Direita, passando pelo cruzamento entre a Ipiranga e a São João, até o complexo Nações Unidas-Nova Faria Lima. O autor, entretanto, escolhe outra rua como ponto de partida para suas reflexões: a Rua São Paulo, localizada no bairro da Liberdade. Em suas proximidades, nos tempos de escravidão, os negros foram açoitados no pelourinho. Mas sobretudo, ela guarda um vínculo com as histórias de repressão e resistência negras. Justamente por isso, foi ela tornada invisível, um “espaço maldito da cidade” (SEVCENKO, 2004, p. 19).

A Rua São Paulo, para além de todas coincidências que carrega em seu próprio nome, fornece-nos uma boa estratégia de aproximação para o tratamento dado ao Samba na capital paulista. Ela atravessa espaços tradicionalmente habitados por ingleses, germânicos, indígenas e africanos, ostentando parte significativa da gama racial da cidade e exibindo toda a crueldade incrustada na desigualdade resultante do desenfreado crescimento demográfico apoiado em lógicas econômicas perversas, em que a distribuição de renda justa não é uma preocupação. A pobreza na Rua São Paulo, ignorada ou repugnada, foi sempre representada pela raça negra. Mas a realidade que a rua nos traz, insistentemente mostra sentimentos há muito perdidos pela humanidade. Sentimentos reavivados pela cultura, pelo samba.

Assim como os negros da Rua São Paulo, aqueles inseridos na música popular paulistana foram silenciados. Quando muito, eram aceitos como percussionistas em apresentações teatrais.

---

<sup>88</sup> Trechos da matéria *Carnaval e Sangue*, publicada no *Correio Paulistano* em 7 de fevereiro de 1921.

Mas em um balanço geral, os negros sofreram com o preconceito da elite rica que detinha os controles dos meios de produção e divulgação. De acordo com o pesquisador José Geraldo Vinci de Moraes, mesmo com o crescimento das emissoras de rádio e da profissionalização dos músicos populares em São Paulo

(...) até o final da década de 1930 os negros e negras paulistanos foram mantidos afastados do ambiente radiofônico. A brutal discriminação começava com as dificuldades na participação dos programas de calouros e de auditório e crescia na limitação a eventuais possibilidades de ingressar no universo artístico. Um radialista paulistano declara se lembrar de, até pelo menos 1937, apenas um pianista negro e o jovem cantor Vassourinha, da Rádio Record. (...) uma exceção, o sambista e carnavalesco Zezinho da Casa Verde [Zeca da Casa Verde provavelmente] chegou a desenvolver individualmente atividades nas rádios. (MORAES, 2000, p. 92-93)

Ora, o samba era e é uma música muito associada ao negro, de modo que a depreciação por ele sofrida em São Paulo ocorreu quase que imediatamente. Mesmo após sua inserção na cena carioca, em São Paulo o negro obteve espaço “principalmente aproveitado como instrumentista de percussão” (PEREIRA apud MORAES, 2000, p. 113). Infere-se daí que os detentores do meios de produção mostravam-se muito mais conservadores neste quesito. O fascínio dos intelectuais paulistanos pelo folclore, era também um fascínio pela criação de uma arte “elevada” nacional, de uma música clássica folclórica brasileira. E, para eles, disso o Samba urbano encontrava-se distante.

O sucesso da peça teatral *O Contratador de Diamantes*, de Afonso Arinos, encenada em 1919 no Teatro Municipal de São Paulo, desencadeou “uma espécie de furor nativista na *alta* sociedade paulistana” (VIANNA, p. 98 [grifo meu]) inventora de um certo orgulho nacionalista profundamente excludente, dado que determinados “exotismos” e características existentes em manifestações espalhadas pelo Brasil não a interessavam, pelo menos não à sua maioria. Mas em meados da década de 1920, parte desta elite começou a vislumbrar a diversidade brasileira, sem fugir, contudo, das críticas de Gilberto Freyre.

Enquanto isso, os chamados modernistas do Rio de Janeiro e de São Paulo vão para a França, para a Europa, alguns para os Estados Unidos, como Ronald de Carvalho, que se voltam como para mundos ideais, dando as costas ao Brasil: ao que no Brasil há de verdade digna de ser descoberta ou redescoberta por jovens poetas, jovens críticos, jovens pensadores dispostos a fazer alguma coisa de diferente, de novo, de moderno; de contrário ao estabelecido; de oposto ao aceito. Mário de Andrade talvez não vá a tanto; não dá as costas ao Brasil. É bem diferente do Graça Aranha do “todo universal”. Mas não deixa de ser, o Mário de Andrade, posição em

grande parte de sua modernice mais copiada dos modernismos europeus que inspirada em sugestões da situação brasileira. Justiça lhe seja feita, porém, está agora procurando inteirar-se da situação brasileira além de São Paulo — até da Amazônica. E mais catártico que Mário talvez seja Oswald de Andrade. (FREYRE, 2012, p. 263)

No texto acima, misturam-se críticas e elogios. Gilberto Freyre reconhece em duas figuras centrais do modernismo, um crescente interesse, que classifica como postiço, pelo Brasil “além de São Paulo”. Mais ardiloso, prefere chamar Mário e Oswald de Andrade de catárticos, estabelecendo entre eles níveis distintos. O uso do termo sublinha o reencontro destes dois escritores com um Brasil possivelmente esquecido nos escombros reprimidos de suas idealizações. Porém, não somente São Paulo é alvo de Gilberto Freyre, mas também o Rio de Janeiro. O que teria transformado então o Rio de Janeiro no epicentro da cultura nacional, no expoente maior do Samba, na cidade “unificadora dos brasis”?

Como vimos anteriormente, insatisfeitos com o movimento modernista, os regionalistas Verde-Amarelos formaram uma espécie de resistência, para qual a “unificação” do país deveria se dar através de São Paulo, tendo nesta um centro, um modelo, uma vanguarda apoiada em ícones paulistas e em preceitos intelectuais forâneos. O discurso de Gilberto Freyre nos faz crer que mobilização semelhante poderia ser encontrada em meio à elite carioca. Contudo, ao que parece, a vertente paulistana encontrou mais eco em sua região, constantemente marcando presença nos meios de comunicação, que apesar “das pretensões e características universalistas e de integração”, reforçava “aspectos políticos e culturais (...) locais” (MORAES, 2000, p. 48), criando um discurso até hoje replicado por parte significativa dos paulistanos. Enquanto isso, o Rio de Janeiro sagrou-se o berço da cultura brasileira. As explicações para isso vão desde a sua posição enquanto capital até a convergência de interesses que lá ocorreu neste período.

Em ‘O Mistério do Samba’, Hermano Vianna (2012) utiliza a expressão “O Encontro” como título de seu primeiro capítulo. Trata-se de um ilustrativo da hipótese trabalhada ao longo de seu livro. Nela, o autor parte de uma narrativa de Gilberto Freyre sobre uma noitada ocorrida em 1926, no Rio de Janeiro, na companhia de Sérgio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes Neto, Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet, o sambista Patrício Teixeira, além de Donga e Pixinguinha, para exemplificar uma convergência de interesses entre diferentes classes sociais. A partir daí, Hermano Vianna desenvolve argumentos que apontam para a consolidação do Samba como música popular nacional, tendo como núcleo o Rio de Janeiro, onde “não era visto como propriedade de um grupo étnico ou uma classe social, mas começava a atuar como uma espécie de denominador comum entre

vários grupos” (VIANNA, 2012, p. 120). Em contrapartida, as “canções “caipiras” paulistas e os ritmos nordestinos começam a ser vistos como fenômenos regionais” (Ibidem, p. 70).

Se no Rio de Janeiro havia a valorização da influência da cultura popular, do negro e do mestiço, em São Paulo eram os imigrantes europeus, e a “alta cultura” que estes representavam, aqueles mais prestigiados pelas oligarquias cafeeiras. Na capital paulista, a distinção dualista entre as expressões culturais — alta ou baixa; boa ou ruim — solidificou e enraizou-se. Em 1936, por exemplo, Mário de Andrade projetou uma rádio — nunca implantada por problemas financeiros — subsidiada pelo Estado, com o objetivo educativo de irradiar “sobretudo a “boa música” popular e erudita” (MORAES, 2000, p. 50).

Diante de tal quadro, o Samba urbano acabou desvalorizado pela elite paulistana e a sua vinculação com o Rio de Janeiro pode ter sido um dos fatores preponderantes para isso. O sambista paulistano precisou de anos para conquistar mais espaço e, mesmo assim, fê-lo décadas mais tarde e muitas vezes através de artistas brancos como Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini<sup>89</sup>. Mas de certa forma, o Samba paulistano permaneceu sempre atado ao carioca. Em resposta ao pai, ferrenho admirador do Samba do Rio de Janeiro, canta Geraldo Filme

Eu vou mostrar, eu mostrar  
Que o povo paulista também sabe sambar  
Eu vou mostrar, eu mostrar  
Que o povo paulista também sabe sambar

Eu sou paulista, gosto de Samba  
Na Barra Funda também tem gente bamba  
Somos paulistas e sambamos pra cachorro  
Pra ser sambista não precisa ser do morro

A letra de Geraldo Filme é interessante na medida em que estabelece uma relação contraditória e simultânea de aproximação e distanciamento com o Rio de Janeiro. A estrofe “que o povo paulista ‘também’ sabe sambar” pressupõe a presença de um outro, de uma referência que, deduz-se, reconhecidamente sabe sambar. Portanto, fica o paulista condicionado a demonstrar suas competências sabendo da comparação inevitável que sofrerá. Ao mesmo tempo, ao dizer que “pra ser sambista não precisa ser do morro”, Geraldo Filme distancia o samba paulista, este de tradição mais rural, daquele feito pelo carioca.

O sambista paulista cantou a gentrificação, a agonia do pobre que perde a sua maloca, despejado pelo oficial de justiça, através de uma ordem superior (*Saudosa Maloca*, Adoniran

---

<sup>89</sup> Outros exemplos são: Germano Mathias, Eduardo Gudín e Roberto Riberti.

Barbosa); a expansão urbana que cobriu o chão com asfalto, deixando saudade da poeira e dos cordões (*Tradição*, Geraldo Filme); a violência traduzida na morte silenciada do sambista e no lanceiro que bate carteiras em meio à multidão (*Silêncio no Bexiga*, Geraldo Filme; *Praça Clóvis*, Paulo Vanzolini). Enfim, um vasto repertório de canções que registraram diferentes perspectivas sobre São Paulo, adicionando novas leituras para a construção identitária desta cidade e criando para o Samba paulista uma identidade própria. Mas não é possível, entretanto, afirmar que o Samba consolidou-se como parte da identidade paulistana porque suas menções estão antes relacionadas com uma expressão rural histórica e não com uma tradição largamente cultivada ao longo dos tempos.

A relação conturbada com o Samba e com o negro pode ter afetado diretamente a imagem de São Paulo que, após frase proferida por Vinícius de Moraes, luta contra um estigma que tem a acompanhado. Conta a história que o poeta carioca teria dito durante uma apresentação de Jhonny Alf, na boate Cave, a seguinte frase: “São Paulo é o túmulo do Samba”. Desde então, um esforço tem sido feito para tentar dissociar tal imagem, que parece ainda incomodar, causando diversos tipos de reação. Por volta de 2011, Roberto Riberti lançou a música “Túmulo do Samba”, uma espécie de resposta ao insulto na qual canta: Se aqui em São Paulo foi dado/ que o Samba foi enterrado/ por um palpite infeliz ou opinião/ Barbosa e Geraldo Filme, com a bênção de Vanzolini/ cuidaram da sua reencarnação.

A contenda, todavia, parece não ter extrapolado o nicho dos sambistas paulistas. Prova disso é a resistente tentativa empreendida por parte da sua elite musical de afastar-se do samba, classificando-o como prática popularesca. No caso do Jequibau, o discurso por trás da expressão, a teoria por trás da prática, promove a negação do Samba enquanto uma de suas influências. Isso imediatamente após a estratégia comercial adotada em seu lançamento, para a qual tal aproximação foi extremamente necessária e oportuna. A justificativa de Mário Albanese para a desvinculação recai sobre argumentos filosóficos e conceitos musicais convencionais.

Então, vamos lá: A dualidade se manifesta em tudo, na vida com o nascimento e a morte do homem e da mulher, baixo ou alto, branco ou negro, o sim e o não, dia e noite, etc. Percebe-se que o 1 e 2 do ritmo binário nos acompanha permanentemente. Na música acontece o mesmo, o inteiro se divide em duas metades e subdivide-se em 4, 8, 16, 32 e 64 notas, ou seja, a semibreve (esqueça a semi) representa o inteiro; a mínima, as duas metades; a semínima, a quarta parte, etc. Nos compassos compostos, a figura pontuada vale três (3), e, mesmo assim, a ambivalência remanesce! Desenvolvida essa argumentação, afirmo que Jequibau não é samba nem subsequente dele. [Mário Albanese, 04/07/2010]

A perspectiva adotada por Mário Albanese se apoia em uma leitura dualista do mundo, da vida e da música, que dispõe os diferentes como opostos. Inseridos nesse universo de polarizações, o Samba e o Jequibau apresentariam características específicas em suas constituições musicais (tempos fortes e fracos; período cíclico de padrões rítmicos, entre outras), definindo-os como dessemelhantes ou, seguindo a lógica do compositor, extremos de uma relação ambivalente. As premissas, todavia, são reducionistas, frágeis e não se sustentam diante do próprio argumento utilizado para explicar a relação entre as notas musicais, já que mesmo após as correspondentes subdivisões, mantém-se o vínculo entre elas. Como veremos, apesar de o discurso de Mário Albanese aparentemente basear-se em recursos intelectivos, suas entrelinhas revelam estímulos e fundamentos essencialmente emocionais, motivados pelo seu envolvimento com a cidade de São Paulo e com a imagem dela fabricada. O dualismo como apresentado pelo compositor, ou seja, como presença irremediável, radical e rigorosamente antagônica, conduz à interpretação de um raciocínio que acredita que o Samba está para o Jequibau assim como o bom está para o ruim, o baixo para o alto, o irracional para o racional, e assim por diante. Isso porque tanto o Samba como o Jequibau são, antes de tudo, manifestações da música brasileira popular e, de acordo com Mário Albanese, bastante distintas.

A radicalização dessa percepção, no entanto, leva ao negligenciamento de uma série de outras possibilidades entremeadas nas polarizações. Imaginemos uma corda trançada em cujas pontas encontram-se a tristeza e a felicidade. Nela, uma pessoa anda conduzida exclusivamente por seus sentimentos e emoções. Se ela parar na extremidade esquerda, está triste. Na direita, feliz. Mas essas são duas alternativas entre muitas outras. Ela poderia, por exemplo, parar no meio da corda, como uma mãe que assiste a partida definitiva do filho: feliz pelas conquistas do seu menino, e triste pelo vazio instalado em sua casa. Misturam-se os sentimentos. Tristeza e felicidade são apenas dois extremos de uma mesma corda, de um mesmo material. São, na verdade, a mesma coisa sentida de outra maneira. Entre o sim e o não, existe sempre um talvez (ou dúzias deles). Entre o dia e a noite, o entardecer. Entre as notas, uma série de combinações que, como acontece recorrentemente na música popular, fazem da grafia uma mera representação aproximada. Se essa for a perspectiva adotada, o Jequibau é Samba, é Jazz, é Bossa Nova, é Sambalanço, é Sambajazz, é Música Instrumental Brasileira; é Jequibau. Muito mais rico, inclusivo, compreensivo, complacente, abrangente, completo, irrestrito.

Chama a atenção a argumentação utilizada por Mário Albanese, referindo-se ao Jequibau como uma expressão que nem mesmo é subsequente ao Samba, negando assim qualquer ligação

entre elas. Similarmente à sugestão de Gilberto Freyre sobre Mário e Oswald de Andrade, no caso do Jequibau, a catarse poderia ser um caminho para a revelação de suas reais matrizes. Mas as teorizações de Mário Albanese e Cyro Pereira encontram-se apoiadas numa visão romantizada do folclore. Ao contrário daquilo que era por eles considerado popularesco, a música folclórica teria dignidade suficiente para constituir o Jequibau e é nela que os discursos dos compositores se assentam, dando continuidade a uma linha respaldada na elite intelectual paulistana. De qualquer forma, as negações vêm sempre acompanhadas por ambiguidades. Em artigo publicado no Estadão, Mário Albanese explana que

Quando apareceram os primeiros discos, os jornais disseram que o Jequibau era um “samba com batida diferente”. “Nada disso. Nem nós podemos explicar direito o que é o Jequibau. Mas ele não tem nada a ver com o samba. É uma música com compasso 5 por 4. Apenas mudamos a tonicidade do compasso que, em música, é a mesma coisa que o acento tônico nas palavras. Seria a sílaba em que a palavra tem acento.” Essa tonicidade do compasso do Jequibau é o que os críticos americanos George Cole e George Barnes chamaram de “pulsção verdadeira”. (Estadão, 1984)

A aproximação ao Samba não foi uma criação da imprensa jornalística. Ela aparece já no primeiro disco de Jequibau que, como vimos anteriormente, utilizou-se provavelmente como uma estratégia mercadológica e uma tentativa de se criar referenciais para a audiência. Os depoimentos presentes na contra-capa estabelecem relação entre as duas expressões. Mas o que era uma estratégia parece ter-se tornado um incômodo para Mário Albanese que, mesmo reconhecendo que não pode “explicar direito o que é Jequibau”, afirma que “ele não tem nada a ver com o samba”. A construção do pensamento não faz muito sentido por si só, mas transparece a vontade de emancipação nele incrustado. O raciocínio prossegue e o compositor afirma que, juntamente com Cyro Pereira, mudou “a tonicidade do compasso”, comparando música e gramática em sua explicação. O cerne está, pois, numa mudança ocorrida na acentuação. Mudança essa que parte de algum lugar. Lugar esse que é o Samba. Se partirmos da construção das palavras como exemplo, a simples troca das sílabas tônicas não possibilita criação de uma palavra inteiramente nova, e sim de uma diferente.

Embasar-se em algo, ser influenciado, não deveria ser embaraçoso para ninguém. Afinal, filosoficamente falando, nada é completamente autêntico ou puro. Tudo é uma construção histórica e infinita. Até mesmo o conceito de autoria é problematizado por autores como Roland Barthes em *The Death of the Author* (1967). Todas as influências do Jequibau o formaram e o tornaram algo

“autêntico”. Na verdade, sua autenticidade mora na mistura, em como as diversas informações nele entrelaçaram-se. Mas há um outro elemento que pode ajudar a desvendar o que está por trás deste movimento de negação.

O distanciamento entre Jequibau e Samba pode ter sido motivado mais por aquilo que este último representa (o Rio de Janeiro) do que pela repulsa por suas características musicais. Novamente em consonância com o pensamento paulistano regionalista, Mário Albanese demonstra nutrir sentimentos conflitantes pela música carioca e, quando perguntado se a comemoração do dia do Jequibau ocorre anualmente, responde

Exatamente! No município e no estado. E fico aguardando também que o país se manifeste, né? Que a parte, que a inteireza do país se manifeste. Mas eu acho difícil. Acho difícil porque se fosse no Rio, teria uma outra, uma outra significação. Aqui, coisa de paulistano, né? [Mário Albanese, 31/07/2017]

Como exposto no primeiro capítulo, em 2003 foi aprovada a lei que institui o dia do Jequibau, anualmente comemorado em 13 de agosto. Contudo, há indícios de que pelo menos vinte anos antes já se celebrava esta data em determinados espaços, acenando para um processo de regionalização iniciado por volta da década de 1980. Ao se tornar uma expressão local, ele não somente intensificou seus laços com São Paulo, como criou para si um contrário projetado no Rio de Janeiro e em seu principal símbolo musical, o Samba. Assim como o que ocorre entre as duas cidades, as contradições habitam também a relação entre as duas expressões musicais. A frase “porque se fosse no Rio teria uma outra significação” carrega nela a vontade de se assemelhar às bem-sucedidas músicas cariocas. Por outro lado, as características do Jequibau que sempre aparecem enaltecidas são aquelas presentes na construção identitária paulistana e, conseqüentemente, bastante afastadas do Rio de Janeiro. Ora, caso fosse carioca, o Jequibau provavelmente teria outra significação enquanto música, conservando, portanto, poucas propriedades de sua idealização. Em poucas palavras, o Jequibau é Jequibau porque nasceu em São Paulo.

Mas não somente o Samba foi objeto de rejeição. No seu contraponto com o Rio de Janeiro, a estruturação identitária paulistana se desenvolveu envolta de alguns princípios (já apresentados neste trabalho) que de certa forma incidiram sobre o Jequibau. Recordando rapidamente, a cidade agarrou-se às imagens do urbanismo, do mercado, da economia, do desenvolvimento, do crescimento e do trabalho, todas elas enaltecidas por sua elite progressista. A música, no entanto,

retrata esses componentes de diferentes maneiras, que foram por mim divididas em três grandes vertentes: a que com eles coaduna; a que os contraria; e aquela na qual revelam-se as duas anteriores. Mário Albanese possui muitas composições em que enaltece São Paulo, além de lugares como a Avenida Paulista e símbolos como o rio Tietê. A cidade que não pára ganhou também homenagens como as feitas por Billy Blanco que, em 1974, lançou o disco “Sinfonia Paulista”. Uma das faixas, “Amanhecendo”, circulou nas rádios como uma espécie de vinheta, exaltando e encorajando a valorização do trabalho. Diz a letra

A cidade não desperta  
Apenas acerta  
A sua posição  
Porque tudo se repete  
São sete, e às sete  
Explode em multidão  
Portas e aço levantam  
Todos parecem correr  
Não correm de, correm para  
Para São Paulo crescer  
(Billy Blanco)

A canção cria uma atmosfera permeada por paixões e declarações à cidade. Os trabalhadores, na luta diária pelo ganha-pão, não correm contra atrasos, ambientes lotados ou do perigo. Não! Antes, eles “correm para São Paulo crescer”. Tomam os transportes públicos, abrem os portões metálicos das lojas, correm atrás de metas porque “tempo é dinheiro”. Enfim, movimentando o mercado financeiro paulistano liderado por uma minoria plutocrata que sobrevive do universo especulativo, colocam a cidade à frente do próprio bem-estar. O estereótipo é assim reforçado. Como uma máquina, o paulistano “trabalha, trabalha, trabalha” e “só no fim do mês recebe”. Depois “paga, paga, paga/ Tudo o que deve” (trechos da música *É Pecado Trabalhar*, da dupla caipira Alvarenga e Ranchinho).

O disco de Billy Blanco é inteiro dedicado à cidade de São Paulo e pertence a primeira vertente especificada anteriormente. Já a música de Alvarenga e Ranchinho, enquadra-se na segunda linha, tecendo críticas ao oásis prometido pelo mundo do trabalho. Por sua vez, a música “São, São Paulo”, de Tom Zé, revela a crise existencial paulistana, com as ambiguidades que lhes

são tão próprias. A canção do tropicalista ganhou o 4º Festival de MPB da Record, em 1968, com uma letra carregada de contrastes.

São, São Paulo meu amor  
São, São Paulo quanta dor  
São oito milhões de habitantes  
De todo canto em ação  
Que se agridem cortesmente  
Morrendo a todo vapor  
E amando com todo ódio  
Se odeiam com todo amor  
São oito milhões de habitantes  
Aglomerada solidão  
[...]  
Em Brasília é veraneio  
No Rio é banho de mar  
O país todo de férias  
E aqui é só trabalhar  
Porém com todo o respeito  
Te carrego no meu peito  
(Tom Zé)

Na São Paulo de Tom Zé, amor, ódio e dor, misturam-se com uma naturalidade somente possível através das rotinas extenuantes e automatizadas, que tornam invisíveis as corriqueiras inversões de valores. A ambiguidade aparece na comparação feita com o restante do país, que curte as férias enquanto São Paulo trabalha. Tom Zé deixa transparecer o conflitante sentimento experienciado pelo paulistano, como se dissesse: “eu gostaria de estar de folga, longe deste massacrante ritual diário metropolitano. Porém, com todo o respeito. Te carrego no meu peito”.

Para além das críticas contidas nas letras, está a racionalização da música embebida em uma lógica laboral que embasou composições, movimentos e repertórios. Embora Mário Albanese possua canções que são verdadeiras homenagens à São Paulo, enquadra-se o Jequibau em uma linha estritamente instrumental na qual trabalho, intelectualidade e evolucionismo subjazem à obra,

latentes nas entrelinhas teóricas que fundamentam a construção sonora. Menos explícita, esse tipo de música exige uma análise diferenciada.

Além do tratamento dado ao Samba e ao negro, também o pensamento sobre a arte é um ponto que São Paulo e Rio de Janeiro não possuem em comum. Enquanto a primeira parte de uma perspectiva mais afeita ao intelectual, ao laboral e ao negócio, a segunda se aproxima do sentimental, do intuitivo e do ócio<sup>90</sup>. As diferenças entre as duas abordagens encontram-se em suas manifestações regionalistas e na música popular das décadas de 1930 e 1940. Também na Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-1957), que colocou lado a lado artistas paulistas e cariocas, gerando debates e explicitando as peculiaridades de cada grupo. O Ruptura, de São Paulo, "apresentou pinturas com cores chapadas e materiais industriais" (ESPADA, 2007, p. 5), sendo que quase a totalidade de seus integrantes pertencia às áreas de desenho industrial e gráfico. Em contrapartida, o Grupo Frente, do Rio de Janeiro, eram movidos pelo "caráter subjetivo e sensual de suas pesquisas cromáticas" (Ibidem., p. 7). Ou seja, mesmo a alta racionalidade arraigada na fundamentação do movimento concretista, que rejeitava o modernismo figurativo nacionalista, carrega peculiaridades condizentes com suas manifestações locais.

A sensibilidade presente no concretismo carioca abria-se mais às variações, diferindo-se assim da produção serial paulistana. Movimento semelhante pode ser observado na música. Extremamente alinhado à poesia concreta, o movimento paulista Música Nova, que diferia-se do neofolclorismo e do nacionalismo adotado por compositores como Camargo Guarnieri (1907-1993), firmaram, em Manifesto publicado em 1963, compromisso com o desenvolvimento interno da linguagem musical. No entanto, o público em geral, e portanto pouco interessado no "sistema interno" musical, pouco desfrutava ou mesmo entendia das obras de compositores como Rogério Duprat e Gilberto Mendes. Este último, chegou a apontar a separação entre o grupo de compositores e o grande público como uma das falhas do Música Nova.

O grande Beethoven (1770-1827), Brahms (1833-1897), Bach (1685-1750) sempre foram admirados por todos. Essa "nossa" música não chegou às pessoas, temos que aceitar isso, apenas um compositor ou outro; ela ficou afastada e esse foi nosso pecado básico: se afastar totalmente da comunicação e, mais ainda, eliminar totalmente a emoção musical. Não vou dizer que não tem nada de emoção, mas é uma emoção extremamente particularizada, penas para quem está intimamente dentro, não tem aquela

---

<sup>90</sup> Emprego a palavra 'ócio' não com o significado pejorativo que essa adquiriu ao longo dos anos, e sim referindo-se aos cada vez mais raros momentos de lazer e repouso que nos permitem refletir sobre aspectos distantes da vida rotineira. Por outro lado, negócio representa aqui justamente o contrário, ou seja, a negação do ócio, ou o "neg + ócio". São dois caminhos distintos que podem conduzir a questionamentos de padrões e sistemas.

emoção que vem do geral, ela não se conecta em ponto algum com o popular e a música do passado sempre se conectou com o popular, mesmo porque a música popular e a música erudita, segundo Bartók (1881-1945) são uma só. (MENDES apud. RICCIARDI; PEREZ, 2013, p. 196)

No caso do Jequibau, a emoção é presente. Ainda assim, é ela acompanhada pelo desenvolvimento intelectual da música popular, fechando-se mais que outras expressões. Os discursos dos bossanovistas, por exemplo, exaltam a batida criada por João Gilberto mas, ao mesmo tempo, reconhecem a multiplicidade rítmica e interpretativa que pode ser encontrada em diferentes intérpretes da Bossa Nova (ver VIDAL, 2008). Já no caso do Jequibau, os padrões estiveram sempre estabelecidos por meio da escrita musical e chegaram a ser publicados sistematicamente, como será apresentado no último capítulo. Os motivos para isso podem ser desde a dificuldade para a execução do compasso quinário, até a necessidade de se perpetuar tais padrões resguardando-os o quanto possível. Prova disso é o comentário de Mário Albanese sobre a composição “Carlo's Dance”, para quem a peça é “baseada no Jequibau” [Mário Albanese, 14/11/2014]. Isto é, nem toda variação é por Mário Albanese considerada uma interpretação, ainda que o compositor da peça, no caso Paulo Bellinati, classifique-a como Jequibau.

Mas não somente nos parâmetros musicais encontra-se o processo técnico intelectual por trás da construção do Jequibau. Ele está também no discurso que buscou fundamentá-lo enquanto parte da música brasileira popular substanciada por quatro componentes indispensáveis: o folclore (dando-lhe caráter nacional); a música erudita (atribuindo-lhe prestígio); o Jazz (agregando-lhe modernidade); e a Bossa Nova (como influência popular nacional). Relata Mário Albanese que

Cantiga de roda, candomblé e outras manifestações autênticas, suscitarão e aprofundarão nossa pesquisa rítmica. J. Pereira, crítico de arte e membro do IHGSP escreveu que *o cordão umbilical do Jequibau é o folclore*. O mesmo entendimento teve o Presidente da Associação Brasileira de Folclore, Rossini Tavares de Lima, ao dizer que *o Jequibau é testemunho vivo da importância do folclore na concepção da música*. Finalmente, registro a positiva *influência do jazz na música do século XX* com seu ritmo vivo e sincopado, sons percussivos, o uso da escala com as *Blue notes*, a 3ª e a 7ª bemolizadas, cromatismo, improvisado com ampla liberdade conceitual e também harmonias não convencionais. Tudo isso sem falar na escala hexafônica ou de tons inteiros. São significativas as obras de George Gershwin, *Rhapsody in Blue* e *Um Americano em Paris*, Igor Stravinsky na composição *Ragtime* para onze instrumentos, e Darius Milhaud no balé *La Creation du Monde*. No Brasil, a Bossa Nova! [Mário Albanese, 04/07/2010]

A influência bossa-novista é reconhecida no final do discurso. Contudo, é importante lembrar que, para Mário Albanese, a Bossa Nova foi um movimento do qual ele fez parte e, portanto, um fenômeno menos carioca do que nacional. A presença da música europeia, do jazz e do folclore, relacionam-se diretamente com as idealizações identitárias paulistanas sobre as concepções de cultura “elevada”, modernidade e fundamentação nacional pautada na reelaboração do exótico, respectivamente. Mas há outro ponto interessante acerca dessa construção teórica. Ela ocorre em proximidade aos pensamentos folcloristas do início do século XX e ao positivismo instaurado nas abordagens praticadas pelos Institutos Históricos e Geográficos (especialmente o paulista), "que têm uma visão anacrônica da cultura e desconhecem as técnicas modernas do trabalho intelectual" (CANCLINI, 2013, p. 212). Reforçando essas assertivas, estão dois fatos: 1) Mário Albanese foi aluno de Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e 2) sua atuação sistemática no IHGSP, onde o organiza diversos eventos. Abaixo, uma fotografia que registra uma participação minha em uma apresentação sobre Jequibau.



Figura 17 - Mário Albanese e Daniel Guerra Vilela em apresentação no IHGSP

O que ocorre é a utilização de tradições populares que objetiva a criação de uma nova tradição: o Jequibau. Para tanto, a fundamentação teórica adotada por Mário Albanese e Cyro Pereira segue dois caminhos: a elaboração do folclórico como idealizada pelos modernistas; e o

tratamento folclorista que “leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação” (CANCLINI, 2013, p. 211) — o que é bastante contraditório. Quando pensamos no Jequibau, todavia, notamos as incoerências das escolhas feitas pelos dois músicos. Isso porque trata-se ele de uma transformação realizada a partir do Samba, da Bossa Nova e de outras expressões. Ou seja, chocam-se a sua premissa e o seu moto perpétuo. De qualquer maneira, seguindo a concepção que enxerga o folclore como objeto a ser preservado através de seu engessamento, a estratégia foi adentrar neste universo estável. Evidentemente, a música brasileira popular e a sua eterna reinvenção trataram de abalar essa intenção.

Entrelaçam-se ao folclore, o Jazz e a música clássica, que trariam modernidade ao Jequibau. Somadas tais características, cria-se um universo imagético que habita o discurso paulistano, para o qual o Rio de Janeiro representaria seu antagônico. Assim sendo, São Paulo estaria tipificada pelo vanguardismo intelectual não compreendido pelo “conservadorismo carioca”. Essa não era uma percepção exclusiva de Mário Albanese. Em show na casa noturna “Noites Cariocas”, no Rio de Janeiro, após ser vaiado e atingido por garrafas arremessadas pelo público, o músico Arrigo Barnabé disparou

Os ouvidos da província não estão acostumados ao som da metrópole. [...] O Rio é a própria história da música popular. É lá que nasceram Tom Jobim e Pixinguinha. É lá que aconteceu tudo o que era importante na música até o surgimento da bossa-nova. Mas hoje, o Rio adquiriu uma mentalidade provinciana, conservadora. A Jovem Guarda, os festivais da Record, a Tropicália, nasceram em São Paulo. E essa é uma verdade. O que há de novo na MPB está em São Paulo [Folha de São Paulo, 17/04/1981]

À época em que o pronunciamento de Arrigo Barnabé foi publicado, Mário Albanese e Cyro Pereira (especialmente o primeiro), lutavam através dos jornais para que o Jequibau fosse reconhecido e para que não caísse no esquecimento. A estratégia adotada? Afastar-se do Rio de Janeiro e posicionar-se como música moderna, paulistana. À diferença do compositor de Clara Crocodilo, os criadores do Jequibau utilizavam-se também do folclore como legitimação de sua obra. Assim, agregaram-se ao Jequibau as teorizações por trás da romântica invenção da identidade paulistana, na qual complexas combinações entre conservadorismo e renovação aparecem revestidas de problemas. Porém, o que pode o Jequibau adicionar a essa trama, a esse enredo histórico narrativo? Para responder, parto da avaliação acima citada, feita por Arrigo Barnabé.

A cidade de São Paulo não é marcada pela existência de gêneros musicais, mas sim de movimentos. Na verdade, seu cosmopolitismo e sua sociedade fragmentada deixaram, ao longo dos

anos, dúvidas sobre o que é "genuinamente paulistano". Uma vez que tudo sofre influências e participações de agentes externos, que dirá esta metrópole, a discussão sobre o autêntico torna-se, aqui, improdutiva. Mas o incômodo causado pela ausência de uma narrativa identitária uniforme (outra utopia) não.

Para nos aproximarmos da questão, começarei por uma breve reflexão da Revolução Constitucionalista de 1932. Luta armada também denominada de Guerra Paulista, tinha como objetivo derrubar o governo de Getúlio Vargas, que havia tomado o poder após a Revolução de 1930. Sua face libertária e democrática pediam a convocação de uma Assembléia Nacional Constituinte. Sua face conservadora demonstrava-se insatisfeita com o governo varguista, esquecendo-se que este teve origem na luta contra a República Velha, contestando para isso a política do café com leite que favorecia os estados de São Paulo e Minas Gerais. No capítulo *São Paulo Contra Vargas - Será paulista? Será revolução?*, Ivan Alves cita Alzira Vargas, filha de Getúlio, que transcreve o pensamento do pai sobre o tema.

Positivamente, a Revolução Constitucionalista de São Paulo não era nenhuma dessas três coisas. Não era uma revolução. Era uma represália. Não era constitucionalista, pois apenas contribuiu para perturbar a constitucionalização do País. E, por estranho que pareça, também não era paulista. O fermento veio do Rio Grande do Sul e a massa que servia da juventude e do solo bandeirantes, como campo de batalha, era feita dos grãos de ódio de todos os reacionários, de todos os tempos e de todos os Estados. (VARGAS apud ALVES, 1982, p. 9-10)

Esquivando-me propositadamente da problemática referente à Guerra Paulista, o que fica como reflexão aqui é a dificuldade de São Paulo para reivindicar movimentos para si mesma. Assim como os contrastes entre conservadorismo e renovação que delineiam muitos dos acontecimentos associados a São Paulo. Trazendo para o campo da música, a resistência paulistana para admitir manifestações populares como formadoras de seu quadro identitário, tornou-a o palco no qual se desenvolveram movimentos mais efêmeros, conectados com motivos e contextos específicos. Grupos intelectuais foram escolhidos como representativos em detrimento de práticas como o Samba rural e a música caipira.

Voltando ao depoimento de Arrigo Barnabé, a ocorrência tanto da Jovem Guarda como dos Festivais em São Paulo deveu-se à crescente indústria midiática que despontava nesta cidade, entretanto, ambos possuíam representantes da cena carioca. E mais, no caso da Jovem Guarda, raízes bem fixadas no Rio de Janeiro. Seus artistas ou eram cariocas, ou haviam para lá se mudado.

As sementes do movimento foram plantadas na época da Bossa Nova. No caso tropicalista, apesar de a maioria de seus integrantes

(...) ser baiana e do movimento ter sido matizado no Rio de Janeiro, a Tropicália pode ser considerada um movimento cultural ancorado em São Paulo, pois foi desta cidade que ele explodiu para o mundo, constituindo-se num dos capítulos mais importante de sua história cultural. Produto de uma conjuntura sociocultural específica, a agitação em torno dos festivais da canção e da retomada do *ethos* vanguardista nos anos 1960, o movimento tropicalista foi rapidamente enquadrado na tradição de ruptura que marcou a cidade de São Paulo a partir da Semana da Arte Moderna de 1922, definindo ao lado do Concretismo, uma dada linhagem histórica da vanguarda paulistana e brasileira. (NAPOLITANO, 2005, p. 505)

Por mais que tais movimentos mantivessem com São Paulo um elo, consolidado pelo papel importante que essa exercia no cenário cultural e comercial da época, foram eles, antes de mais nada, fenômenos nacionais. Os Festivais ocorreram tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo e, mesmo que os da Record tenham chamado mais atenção da literatura especializada, os artistas envolvidos nestas cenas circulavam constantemente entre as duas cidades.

O movimento da Vanguarda Paulista, do qual Arrigo Barnabé era um dos principais representantes, é o que mais guarda vínculos com São Paulo. Quase a totalidade de seus integrantes eram jovens estudantes da Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), acumulando em suas formações conceitos como atonalismo e dodecafonismo. Instalados nas proximidades da Vila Madalena (bairro que oferecia aluguéis mais acessíveis), os músicos da Vanguarda Paulista concentravam-se em torno de gravadoras e espaços independentes como o Selo Som da Gente e o teatro Lira Paulista. Assim, realizavam trabalhos diferenciados e, contando com a liberdade da qual dispunham, desenvolviam e elevavam consideravelmente as experimentações iniciadas pelo tropicalismo, movimento que reconhecidamente os influenciava (FENERICK, 2007).

Duas características do Vanguarda Paulista, curiosamente, mostram-se essencialmente paulistanas. O movimento estava longe de ser homogêneo, sendo que cada um de seus grupos engajava-se com diferentes projetos. Arrigo Barnabé empregava técnicas atonais e dodecafônicas. Itamar Assumpção misturava reggae, batuque de umbigada, música pop, entre outras (ver BASTOS, 2012). Os grupos Premeditando o Breque e Língua de Trapo utilizavam-se do humor e de diferentes gêneros brasileiros. Passoca trouxe novos elementos e dissonâncias para a viola caipira. O Grupo Rumo, liderado por Luiz Tatit, revestia com arranjo o canto falado, denominando-o entoação. Um bom exemplo desse estilo é a composição “Canção Bonita”. Muitos poderiam ser os exemplos e,

como a Vanguarda Paulista não é o foco deste trabalho, certamente cometi injustiças ao não citar alguns artistas. Entretanto, minha intenção é apenas ilustrar a heterogeneidade do movimento, cujos integrantes tinham em comum somente a atração pelo experimentalismo.

Outro aspecto interessante do Vanguarda Paulista é seu caráter local, extremamente vinculado ao nicho caracterizado pelo interesse na produção que aflorava nos espaços de iniciativa independente. Desse modo, ele representou uma fatia determinada da sociedade paulistana, que já era fragmentada, plural e conflituosa, almejando uma retomada da linha evolutiva da música brasileira. Ainda que alguns grupos tenham sido gravados pelas chamadas *majors* — caso do Rumo —, o movimento não pode ser considerado um fenômeno que tenha abrangido toda a capital paulista. Aliás, muitas outras manifestações seguiram esse caminho. Ou seja, alcançaram reconhecimento nacional sem no entanto estabelecer com São Paulo uma forte relação identitária.

O Rock Nacional, ou BRock, embora tenha seus regionalismos, como na música “Nós Vamos Invadir sua Praia” (Ultraje a Rigor), também dependeu da cena independente e de espaços como Lira Paulistana. Além disso, foi uma vertente que agregou Brasília ao eixo Rio-São Paulo, mais um indício de sua diversidade — as manifestações do BRock puderam ser vistas em vários estados brasileiros, do sul ao nordeste. O Rap de São Paulo, fruto da periferia, é outro gênero bastante delimitado e que enquadra-se como uma tendência nacional, que aflorou em muitas regiões do país.

Pensando nos movimentos e na ausência de um gênero tradicional e fundamental para a invenção de sua identidade, pode-se pressupor que essa seja uma regra em São Paulo. Explicando melhor, o padrão histórico-musical paulistano pode ser descrito como uma sucessão de movimentos efêmeros centralizados em nichos específicos. Se assim o encararmos, o Jequibau surge como uma espécie de tentativa transgressão, como uma expressão que desafia e questiona este paradigma. Ele apresenta-se como uma fórmula muito bem delineada, pensada, elaborada, e que pretende-se estável, homogênea, constante em suas propostas. Quais fatores podem então ter minado suas pretensões?

Logo que pensamos a questão, algumas suposições óbvias vêm à mente. O pouco espaço tradicionalmente concedido à música instrumental é uma delas. Assim como a consolidação de uma indústria cultural comprometida com a fabricação e exploração de sucessos “garantidos”. A estrutura musical e o movimento orbital ao redor de apenas dois compositores, são outras suposições. No entanto, outro ingrediente se junta a todas as explicações: o processo de desterritorialização pelo qual São Paulo atravessava enquanto tumultuada metrópole cosmopolita.

Em seu artigo “Ufanismo Paulista: vicissitudes de um imaginário”, Maria Isaura Pereira de Queiroz (1988) analisa os diversos momentos e maneiras em que a figura do bandeirante foi explorada com o objetivo de se criar uma narrativa explicativa sobre “o que fundamentaria o povo paulista”. Partindo de períodos em que foi descrito de forma mais puritana, passando por interpretações que incluíam os imigrantes europeus — muitos dos quais já pertencentes às camadas mais elevadas da sociedade — em sua invenção, a autora explica que, atualmente, o discurso do bandeirante enquanto mito regional “se encontra [tão] plenamente estabelecido que toda coletividade, todo grupo, se expressa através de seu imaginário” (QUEIROZ, 1988, p. 87).

A teoria a qual se refere a autora realmente habita o imaginário paulista. Contudo, ela lembra mais uma invenção que, tendo partido e se modificado por diversas vezes no seio da classe intelectual, conserva-se distante da realidade de seu povo. Isso porque os diversos movimentos migratórios — nem sempre bem-vindos — e o caráter internacional adquirido por São Paulo, tornaram difíceis as tarefas de uma auto-definição. Em poucas palavras, há uma maioria pobre, desprivilegiada e analfabeta que é excluída de todas as narrativas. Os conflitos que resultam deste cenário ofuscam e perturbam todas explicações. Eles fazem com que o povo, uma massa desterrada, atue como hóspedes de um hotel, sem qualquer pretensão de melhorar as condições de suas instalações, tarefa que ficaria a cargo do Estado, no papel de gerente que este assume.

A cultura, inserida neste contexto, aparece desterritorializada. Mostra-se, antes de tudo, fragmentada e vinculada a espaços geográficos e recortes históricos específicos. Sua pluralidade é marcada por conflitos e diálogos. Suas raízes, presas a classes sociais ou grupos étnicos determinados. Assim, seja qual for o esforço advindo de qualquer expressão musical, se abranger São Paulo for uma de suas intenções, ela será provavelmente frustrada. São Paulo é uma cidade pós-moderna e nela quase não há lugar para as grandes narrativas modernas. A realidade da prática encontra-se distante de sua ficção teórica, enquanto o amor e ódio caminham de mãos dadas por suas ruas.

A música registra de maneira interessante este cenário. Surgido das classes menos favorecidas e contando com precárias produções, o Punk Rock é uma vertente que quase sempre lutou por direitos iguais e que questionou o sistema social que privilegia pequena parte da sociedade. Mas em São Paulo, é possível encontrar bandas neonazistas como a Brigada NS e canções extremamente preconceituosas como “Nada” e “Pobre Paulista”, das bandas Olho Seco e Ira!, respectivamente.

Parece haver em São Paulo mais espaço para uma música internacionalizada, pensada aqui como fenômeno inserido no processo de mundialização da cultura, em que as diversas vertentes

adquirem características locais através de suas reinterpretações e recontextualizações. Assim, São Paulo seria um bom exemplo do que Jean-Pierre Warnier (2000) denomina como “fragmentação cultural”, estando ela inserida em um “sistema mundial” que se apresenta como uma verdadeira “máquina de fabricar a diferença” (WARNIER, 2000). O que ocorre no interior da estilizada sociedade paulistana é uma multiplicidade de situações locais, produto de uma miscigenação intensa e longe do desenho simpático e harmonioso pretendido por seus intelectuais. Diante disso, as músicas punks acima citadas passam a ter mais sentido, já que nada mais são do que informações agregadas, díspares e desconexas que muitas vezes chegam ao seu destino por meio da movimentada rede informativa que circula com facilidade entre os mais diferentes segmentos, setores e classes. Da mesma forma, o Jequibau representa uma pequena parcela da sociedade paulistana, aliás, um grupo bastante específico de classe média auto-intitulada culta e de vanguarda.

É importante destacar, todavia, que a mesma tendência de cultura imersa na mundialização pode ser verificada em outras grandes cidades brasileiras. Porém, existem motivos para se acreditar que ela vem sendo mais intensa em São Paulo, causando conflitos que dificultaram a ascensão de qualquer investida de projetos identitários mais amplos. Basta uma rápida digressão. No Rio de Janeiro, os bailes realizados nas favelas e embalados pelo *funk* estadunidense, a partir de 1970, deram início ao nacionalmente conhecido *funk* carioca, expressão que, como deduz-se pelo nome, guarda forte vínculo com sua cidade de origem. Na Bahia, desde a década de 1980, o Axé aparece como gênero musical identificador, presente nos carnavais e festas de rua. Em Recife, o Mangue Beat possui referências musicais regionais, aproximando-se da capital pernambucana também através da utilização das imagens do caranguejo e da antena parabólica fincada na lama. Esses são apenas alguns exemplos mais recentes. Apesar de sua posição central, São Paulo não conseguiu firmar no cenário histórico nacional um representante musical significativo. Paradoxalmente, constitui-se ela em uma terra de todos, que não é de ninguém. E seu povo, na comunidade que mais ama se odiar, que mais se define sem entender a si mesma. Sobre isso, o grupo de Rap Haikaiss canta

Pra entender o poeta se traduz a escrita

Uma metáfora que induz e indica

Você deduz e evita, ou segue os passos, estações,

Em traços certos rabisca

Pra entender São Paulo e provar da sopa

Sentir cada ingrediente, a arte que não mancha a roupa

Isto é, através das metáforas dos poetas é possível conhecer São Paulo da maneira como esta foi inventada. O leitor “deduz” a competência do escritor e “evita” aprofundar-se na questão. Mais ainda, ele dá continuidade à sua rotina, “segue os passos”, as “estações”, mais uma formiga a acompanhar a carreira. Quando fala de sua cidade, o faz pelos “traços certos”, rabiscando qualquer coisa, tendendo a afastar-se da realidade. Pensa ele entender São Paulo. Prova ele da imensa sopa, imaginando sentir cada ingrediente. Porém, não mergulha na cultura, não “mancha a roupa” na comvente arte paulistana. A diversidade é então silenciada, a invenção identitária fracassada, os movimentos artísticos efêmeros e os gêneros musicais inexistentes. Povo e intelectuais são diametralmente afastados na medida em que o primeiro não reflete em nada as elucubrações do segundo.

Se para a sucessão de movimentos ocorrida no campo da música paulistana o Jequibau aparece como inovador, diante da tendência cultural mundializada, ele surge como resistência conservadora. Ou seja, na contramão da pluralidade artística que compõe cada ingrediente da sopa que cozinha no caldeirão paulistano, revelando sua capacidade de desterritorialização, o Jequibau representa a tentativa de produção de autenticidade, de revitalização e resistência identitária paulistana. Em poucas palavras, outro exemplo que revela “uma extraordinária capacidade das culturas para resistir à erosão” (WARNIER, 2000, p. 154). Mais do que isso, apresenta-se ele como um esforço de reterritorialização, afluindo-se entre o elogio à cidade cosmopolita e a fixação de signos de identificação que diferenciam nativos dos “que estão só de passagem, [...] turistas”. (CANCLINI, 2013, p. 325).

Portanto, o Jequibau deseja ser estável em um contexto extremamente instável. Pretende ser padronizado dentro de um quadro musical altamente mutável, inconstante. De certa forma, é ele resultante de devaneios descontextualizados, não condizentes com a realidade na qual se insere. Mas é a partir dele que podemos refletir sobre uma série de questões que circundam a identidade paulistana, ou a ausência desta.

Por trás da criação do Jequibau há a construção de uma música que compreende a narrativa identitária intelectual paulistana forjada sob ideias como o progresso, a vanguarda, o trabalho e a racionalidade. Por sua vez, a inserção no calendário folclórico de São Paulo revela projetos de preservação do Jequibau que adotam a reterritorialização como uma estratégia, assumindo a postura paulistana de rompimento com o restante do Brasil, principalmente com o Rio de Janeiro, negando para tanto influências incontestáveis — no caso, do Samba. Partindo de um centro urbano

extremamente aberto, essa postura ultrapassada não reconhece na pluralidade uma solução, optando pela busca de uma univocidade utópica. Em seus acontecimentos históricos, movimentos culturais e expressões musicais, São Paulo poderia vislumbrar a possibilidade de "acomodar todo o Brasil", comprovando assim seu papel central e fundamental para o país. Ao invés disso, sua vanguarda intelectual prefere alimentar discursos separatistas, preconceituosos e excludentes que acabam por prejudicar as próprias manifestações culturais locais desta cidade. Neste sentido, trata-se da vanguarda mais conservadora de que se tem notícia.

Semelhantemente ao que ocorre com pesquisadores durante a pesquisa de campo, o discurso do Jequibau “inventa” para si a cultura paulistana (WAGNER, 2010). Se se pretendeu que essa invenção fosse incorporada à sua estrutura, no entanto, a identidade do Jequibau acabou se consolidando mais por referenciais geográficos, celebrado por um grupo bastante específico e em São Paulo. Resumidamente — e empregando conceitos utilizados pelo filósofo Vladimir Safatle —, as grandes narrativas paulistanas se compõem de maneira *cínica*, pois, fugindo das realidades que as cercam, elas distorcem “procedimentos de justificação ao tentar conformá-los a interesses que não podem ser revelados” (SAFATLE, 2008, p.13). Dito em outras palavras, aspiram encaixar-se em uma sociedade que não somente é pós-moderna como também pós-ideológica, obscurecendo os reais motivos que as impulsionam. Esse cinismo age transformando o sofrimento da indeterminação em motivo de gozo, na medida em que se traduz em estabilidade. Por outro lado, se as grandes narrativas são repetidas em campanhas eleitorais, em programas de televisão ou em publicidades, elas também forçam o povo paulistano a exercícios auto-explicativos extremamente *irônicos*, visto que se apegam em identidades sociais sem qualquer respaldo substancial real, “*em virtude exatamente do fato de elas não terem realidade substancial alguma*” (p.106). Imersos em um contexto de auto-ironias que habitam o cerne de cada ideologia,

(...) os sujeitos não são mais chamados a identificar-se com tipos ideais construídos a partir de identidades fixas e determinadas, o que exigiria engajamentos e certa ética da convicção. Na verdade, eles são cada vez mais chamados a sustentar *identificações irônicas*, ou seja, identificações nas quais, a todo momento, os sujeitos afirmam sua distância em relação àquilo que estão representando ou, ainda, em relação a suas próprias ações (p. 104)

Em mais este ponto, assemelha-se o Jequibau à cidade de São Paulo. Sua identificação é irônica e pauta-se mais pela negação do que pela afirmação. Sua trajetória, afastando-se da cultura popular que o originou, é antes de mais nada uma busca por adequar-se às convenções paulistanas,

sem perceber que tais convenções foram abaladas pela instalação de um ambiente de anomia, entendida aqui como o enfraquecimento de normas “tácitas reguladoras de expectativas mútuas que conduz a uma degradação dos vínculos sociais” (Ibidem, p.17). Desse modo, quando nos chegamos, as justificações e descrições do Jequibau apresentam-se “redondas”, coerentes, ponderadas, sólidas e seguras e, ao contrário do que possa aparentar, a desconstrução disso pode nos encaminhar para conclusões e terrenos muito mais profícuos que os discursos que inicialmente nos são apresentados. Tal tarefa, entretanto, exige-nos atos de *vandalismo*, como os descreve o poeta Augusto dos Anjos.

Meu coração tem catedrais imensas,  
Templos de priscas e longínquas datas,  
Onde um nune de amor, em serenatas,  
Canta a aleluia virginal das crenças.

Na ogiva fúlgida e nas colunatas  
Vertem lustrais irradiações intensas  
Cintilações de lâmpadas suspensas  
E as ametistas e os florões e a prata

Como os velhos Templários medievais  
Entrei um dia nessas catedrais  
E nesses templos claros e risonhos

E erguendo os gládios e brandindo as hastas  
No desespero dos iconoclastas  
Quebrei a imagem dos meus próprios sonhos  
(*Vandalismo*, Augusto dos Anjos)

Uma consequência do ato de vandalismo, os estilhaços representam a pluralidade contida em um único objeto, que tem sua identidade discutida, colocada na flutuação permanente da cultura popular. Tal flutuação, tal instabilidade e tais estilhaços caem num ciclo de eterna ressignificação, assumindo novas formas e interpretações. O próximo capítulo trata exatamente deste assunto, trazendo-o para o âmbito das práxis musicais e analisando como as modificações que acompanharam o Jequibau podem revelar mais sobre suas características e fundamentos.

## 5. Qual Jequibau?

Como vimos nas sessões anteriores, ainda que os criadores do Jequibau o quisessem como um ritmo ou expressão definida, cujos parâmetros fossem inalterados e cuja autoria não deixasse margem para equívocos ou questionamentos, a dinâmica música popular, neste caso em especial a brasileira e a estadunidense, trataram de tornar esse desejo uma utopia. Pois, ao cair neste circuito, foi ele ressignificado, reinterpretado, questionado, enaltecido, modificando-se e adotando diversas formas ao longo de sua história. Neste capítulo, vamos olhar mais de perto para tais mudanças, refletindo sobre como elas influenciaram a trajetória e a consolidação deste ritmo. Começamos então por uma das características que, com certeza, foi preponderante para o obscurecimento seu obscurecimento: o caráter instrumental.

De forma provocativa, Ivan Vilela (2014) nos convida a pensar a canção como uma estrutura que "resiste à expansão", indo portanto além da definição corriqueira que a enxerga como a simples união entre melodia e letra. Por seu turno, a chamada música instrumental seria aquela que desenvolve temas, explorando-os em seus mais variados caminhos melódicos, harmônicos e rítmicos. Essa concepção pode ser enxergada como uma herança da tradicional produção musical europeia do século XIX, tomando-se como claro exemplo "o primeiro movimento da quinta sinfonia de Beethoven, onde um motivo é desenvolvido por caminhos antes inimagináveis" (VILELA, 2014, p. 109). Igualmente podemos pensar a obra do compositor norueguês Edvard Grieg ou mesmo toda a estrutura da forma sonata.

A partir dessa perspectiva, nota-se que poucas peças de Jequibau podem ser enquadradas na "forma canção". Gamboa é uma delas. Trata-se de uma negação do samba através de uma versão mais *blues* em que o tema melódico, repetitivo, ajusta-se apenas em sua altura para se encaixar em um dos três acordes da música. Em Macumba, temos uma única parte que é tocada durante toda a música, separada por interlúdios entre suas repetições. Já em Ensinando o Jequibau, a canção é dividida em duas partes e um estribilho, que entoia a contagem dos cinco tempos do Jequibau — lembrando que esta música foi composta com o intuito de ensinar o ouvinte a perceber o compasso quinário.

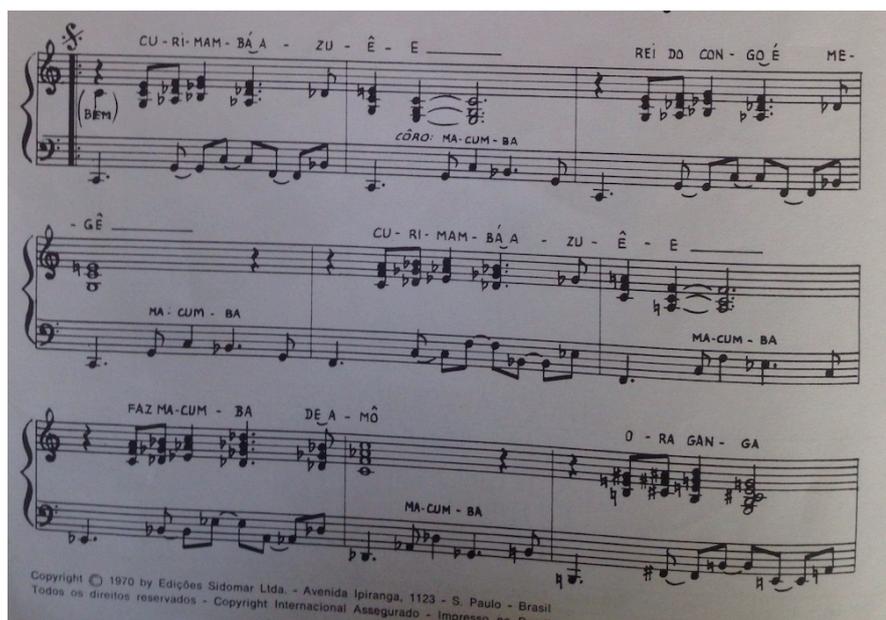


Figura 18 - Trecho da peça Macumba

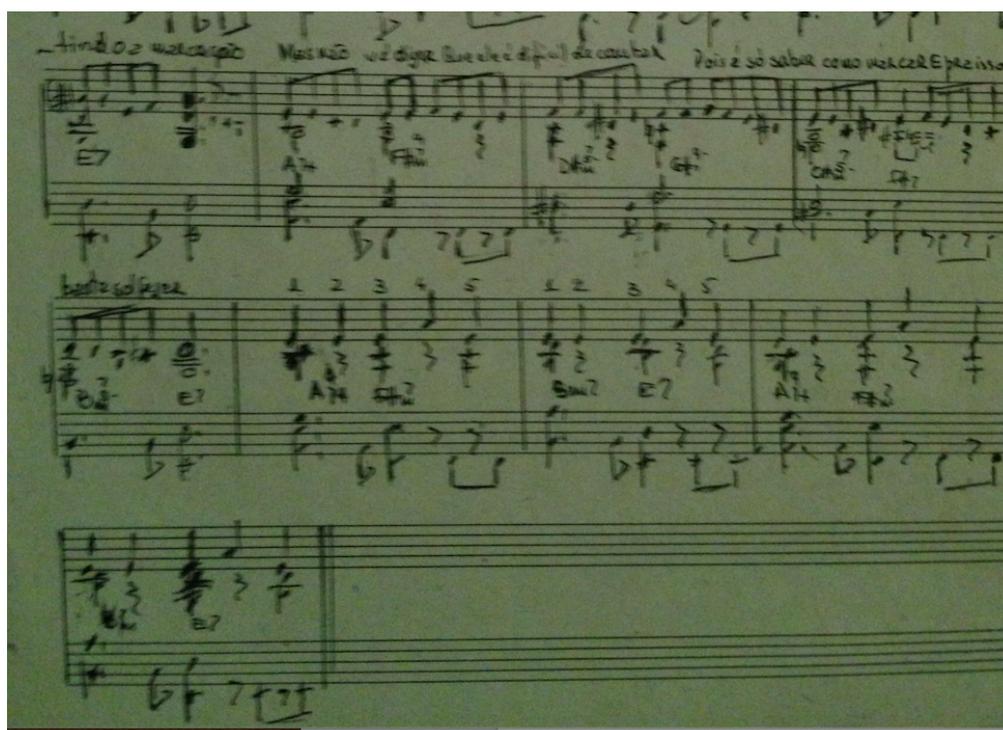


Figura 19 - Trecho de Ensinando o Jequibau (composição de Silvio Santisteban)

Percebam que essas músicas não são compreendidas como exemplos de “forma canção” porque possuem letra, o que é uma mera coincidência — ou talvez elas tenham sido concebidas para serem cantadas. Mas na verdade, suas construções fraseológicas são menos propensas à expansões ou variações. A razão disso pode ter sido, inclusive, o favorecimento da junção entre

melodia e poesia. Indo mais além, e atravessando o território da análise retórica, Gamboa guarda uma relação com sonoridades de grupos como Mutantes e Secos & Molhados, enquanto Ensinando o Jequibau lembra composições da dupla Toquinho e Vinícius de Moraes.

Existem, ainda, Jequibaus que mesmo se enquadrando naquilo que denominamos como "forma canção", foram primeiramente gravados em versões instrumentais. Para nós, que estamos acostumados com a ideia de canção como a união de melodia entoada com letra, torna-se um tanto estranho pensar em canção instrumental, mas é o que acontece com os temas Sim e O Fim. As duas possuem estruturas mais fechadas, que remetem à vertente caracterizada pelo "abolamento" da música brasileira popular. Organizada em duas partes, a música Sim apresenta dois temas bem divididos. Em sua primeira gravação, após a exposição da parte A, a orquestra executa o *ritornello* apresentando uma repetição do tema, antes de prosseguir para a segunda parte da peça. O caso de O Fim é ainda mais claro neste sentido.

Figura 20 - Trecho da música O Fim

Gravada por Susana Colonna com letra, esta composição chegou a ser classificada como um Jequibau-Canção. Independentemente disso, é importante que pensemos a própria estrutura melódica, até porque todo Jequibau composto por Mário Albanese e Cyro Pereira ganhou letra. Nelas, ou as frases são pequenas e repetidas em acordes diferentes (Macumba e Gamboa), ou são longas, organizando-se como um caminho que conduz a um repouso melódico e harmônico de uma frase mais extensa. Por outro lado, os Jequibaus essencialmente instrumentais desenvolvem e

expandem uma ideia musical curta. Antes de prosseguirmos, coloco abaixo três exemplos (entre vários) de pequenos temas que são retrabalhados ao longo de peças inteiras.

Cmaj7      C6      F#m7      B7

*mf* *leggiero*

Figura 21 - Ideia principal de No Balanço do Jequibau

Fm7      Bb11      Bb7

*mf*

Figura 22 - Ideia principal de Jequibau

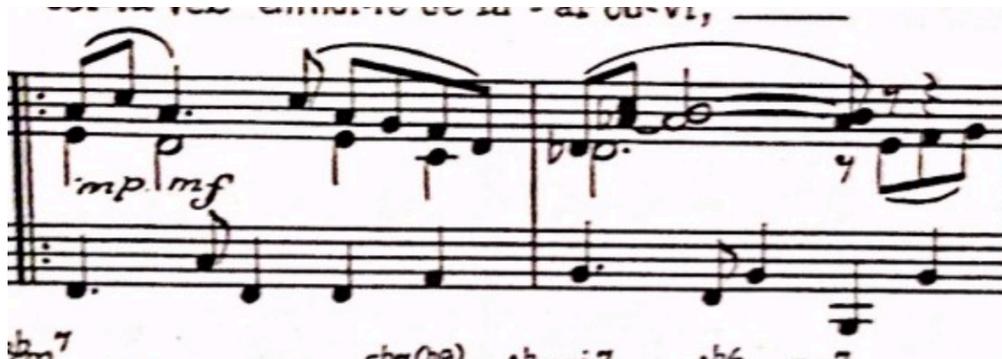


Figura 23 - Ideia principal de Certa Vez

Os três exemplos são de músicas nas quais fragmentos curtos se modificam, muitas vezes, seguindo seqüências harmônicas de cadências deceptivas, ou seja, que não resolvem na tônica ou fundamental. Em outras palavras, estão inseridos em sucessivos encadeamentos formados pelo acorde menor do segundo e o maior dominante do quinto grau da escala — padrão harmônico esse herdado da cena jazzística. É verdade que mesmo tais melodias podem ser cantadas com letra, mas certamente elas não foram pensadas como “forma canção”, e sim a partir da exploração de ideias do compositor instrumentista. Por esse motivo, a união entre melodia e poesia pode parecer um tanto quanto forçada ou artificial para o ouvinte. Não por acaso, essas músicas se aproximam mais da vertente do Sambajazz e foram gravadas por grupos e artistas como Luiz Loy Quinteto, Zimbo Trio, Sambossa 5, Pedrinho Mattar, Walter Wanderley ou Sambajazz Trio.

As variações dessas pequenas ideias ocorrem ao longo de peças igualmente curtas. As transcrições dos temas podem ser divididas em duas ou mesmo em uma grande parte na qual tais frases se desenvolvem. Nas gravações de Mário Albanese e Cyro Pereira, após a execução do pianista, na maioria das vezes, a orquestra volta a apresentar o tema. Já nos conjuntos de Sambajazz, há uma sessão de improviso intercalada, assim como ocorre regularmente nas interpretações dos *standards* de Jazz.

Através desta análise, por mais superficial que ela seja, o Jequibau adquire duas grandes vertentes: a “forma canção” e a forma instrumental. Dentre elas, entretanto, poderíamos pensar em ramificações que o aproximariam de diferentes expressões populares. Do samba, como em Certa Vez; da Bossa Nova, como em No Balanço do Jequibau; do Samba-Canção, como em O Fim; do

Rock, como em Gamboa; entre outras. A partir disso, a indignação de Mário Albanese diante da categorização que define o Jequibau unicamente como “Samba em Cinco” fica um pouco mais justificada. Ao mesmo tempo em que negar a influência do Samba seria absurdo, a utilização irrefletida de epítetos seria uma simplificação reducionista.

Bem, até aqui vimos elementos concernentes ao caráter instrumental da maioria das peças em Jequibau, assim como questões relacionadas à forma utilizada em suas composições. Os temas curtos são reelaborados dentro de estruturas geralmente constituídas de duas partes, sendo que, tanto em A como em B, a mesma configuração básica serve de matriz. Agora, vamos olhar com mais profundidade para os aspectos influenciadores do Jequibau.

## 5.1 Influências

Em relação à organização das vozes, existe um artifício frequentemente utilizado em diversas obras de Jequibau compostas por Mário Albanese e Cyro Pereira. Nelas, há um adensamento quantitativo das notas que constituem cada compasso, gerando assim certa sensação de fluidez e contribuindo para que as ideias dos fraseados sejam resolvidas na cabeça dos compassos<sup>91</sup>, como repousos de movimentos mais vívidos, como o descanso esperado de movimentos mais acelerados. Essa construção melódica (de forma pensada ou não) auxilia na percepção cíclica do compasso quinário e na construção do “cinco por inteiro” (denominação de Mário Albanese). Como ilustração, apresento trechos de dois outros Jequibaus: Foi Assim e Tarde Quente.

---

<sup>91</sup> Chama-se popularmente de “cabeça” a parte forte do primeiro tempo de cada compasso.



Figura 24 - Trecho de Foi Assim

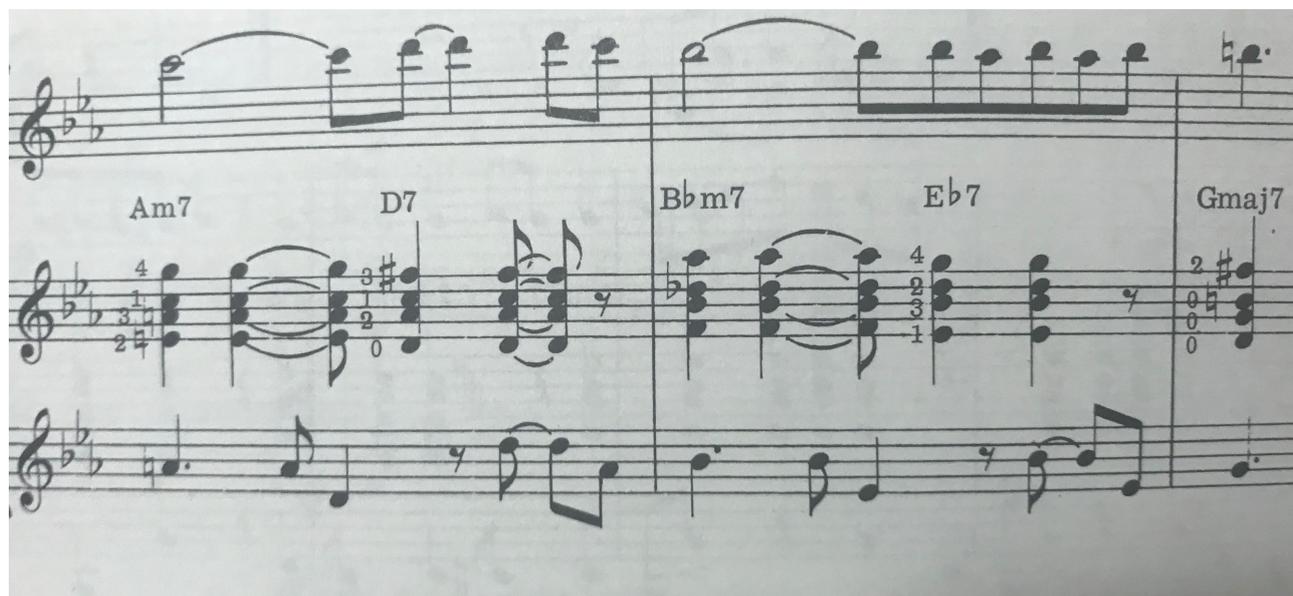


Figura 25 - Trecho de Tarde Quente

Como vimos anteriormente, Mário Albanese afirma que o Jequibau foi “joeirado com espírito investigativo no rico folclore nacional” (ALBANESE, 04/08/2010). Segundo o compositor, cantigas de roda, candomblés e outras manifestações foram subsídios importantes que fundamentaram a criação do seu compasso quinário. Os candomblés são constituídos por padrões

rítmicos aditivos caracterizados pela assimetria de 12 pulsos subdivididos em 7+5 ou 5+7 (CARVALHO, 2000). É pouco provável, no entanto, que tal assimetria tão presente no repertório polirrítmico afro-brasileiro tenha influência direta sobre o conteúdo musical do Jequibau. No caso das cantigas de roda — geralmente grafadas em compassos quaternários ou binários, simples ou compostos —, encontrei ao longo de toda a minha pesquisa apenas um exemplar escrito em 5/4. Trata-se de *A Roseira*, ciranda publicada em 1932 por Heitor Villa-Lobos em seu *Guia Prático*.



Figura 26 - Na mão direita tem uma roseira (grafia utilizada no Guia Prático)

Similarmente ao que ocorre no Jequibau, a melodia desta ciranda fica mais movimentada nos tempos 4 e 5 de cada compasso. Ao mesmo tempo, Mário Albanese diz ter entrado em contato com essa peça através da gravação do Trio Madrigal, em disco lançado pela Continental no ano de 1950. São dados que podem depor a favor de uma suposta relação entre estas expressões. Contudo, a assimetria desta cantiga de roda rendeu-lhe diversas interpretações e registros escritos. Até mesmo o nome da peça sofreu alterações. Na coleção *Petizada* (1912), Villa-Lobos apresenta essa canção, publicada com o nome de *Na mão direita tem uma roseira*, em compasso binário e como parte de um pot-pourri de cirandas. Nesta versão, a irregularidade rítmica faz com que as acentuações se alternem entre os tempos do compasso. Além disso, ela exige a inclusão de um compasso 1/2 para o arremate da melodia.

No *Guia Prático*, Villa-Lobos afirma que a canção se trata de uma variação de um tema oriundo da Paraíba e recolhido pelo SEMA<sup>92</sup> (Superintendência de Educação Musical e Artística do Distrito Federal), da qual assumiu a direção em 1932. Porém, como mencionado, duas décadas antes, o próprio Villa-Lobos a lançou na coleção *Petizada*. Com tantos registros e informações ambíguas, torna-se difícil diagnosticar se a *Roseira* de Villa-Lobos é uma ciranda em 5/4 ou uma peça binária arranjada em compasso quinário — sem abandonar ainda a possibilidade de transcrições problemáticas e equivocadas. Entretanto, tal impasse não exclui o contato de Mário Albanese com a cantiga em questão, mas faz ressalvas quanto a possível influência da ciranda sobre o Jequibau. Isso porque as frases melódicas de *Roseira*, objetos de diferentes releituras, indicam a presença do pulso binário. De modo que a frase



faz mais sentido (mesmo com os deslocamentos de acentuação) se notada da seguinte maneira:



De fato, em interpretações como a feita pelo Coro e Orquestra Carrousell, em 1977, a melodia é acéfala, ou seja, inicia-se no contra-tempo do primeiro tempo do compasso. Como resultado, nenhuma adição ou alternância de compassos é necessária. Em poucas palavras, a

<sup>92</sup> A SEMA foi um dos principais órgãos responsáveis pela consolidação da educação musical pautada no Canto Orfeônico no Brasil.

narrativa de Mário Albanese e Cyro Pereira pode estar baseada menos nas tradições populares propriamente ditas, do que em arranjos e elaborações destas.

Portanto, é provável que, mais do que servir como agente influenciador, o folclore tenha exercido o papel de referencial inspirador, se não da música, pelo menos do discurso por trás do Jequibau. Sua sonoridade remete à mistura da música afro-brasileira (cujo guarda-chuva tem como principal expoente o samba) com o Jazz de finais da década de 1950, sendo realmente difícil de se estabelecer uma associação convincente deste com as manifestações folclóricas. O discurso, por sua vez, parece ser herdado de intelectuais que, décadas antes, acreditavam na constituição da identidade nacional através da utilização racional e selecionada de determinados conteúdos pertencentes ao folclore e às práticas populares.

A autenticidade do Jequibau não está no aproveitamento do material folclórico, mas sim na criação de um padrão, de um ritmo inovador que deu à música brasileira uma possibilidade de execução cíclica sobre o compasso 5/4, sem somas ou subdivisões de qualquer espécie. A presença do balanço ou do *swing* brasileiro dentro desta pulsação quinária é sua principal característica e contribuição. Ela gerou os epítetos, as associações com outros gêneros e, ao mesmo tempo, a própria identidade do Jequibau.

Neste sentido, a cena bossa-novista e o Jazz tiveram papel preponderante na construção do Jequibau. As experimentações que levaram Paul Desmond e Dave Brubeck ao *Take Five*, assim como Waltel Branco a compor *África*, sem dúvida reverberaram em trabalhos de outros músicos, como Mário Albanese e Cyro Pereira. Ambos os temas, contudo, são resultado da alternância de duas outras fórmulas de compasso, enquanto o Jequibau não pode ser subdividido, por razões que serão melhor detalhadas na seção seguinte. As conduções e as levadas de *Take Five* e *África* são muito semelhantes, os tempos 1 e 4 são acentuados pela condução do baixo gerando uma soma de 3/4 e 2/4.



Figura 27 - Take Five (transcrição minha)

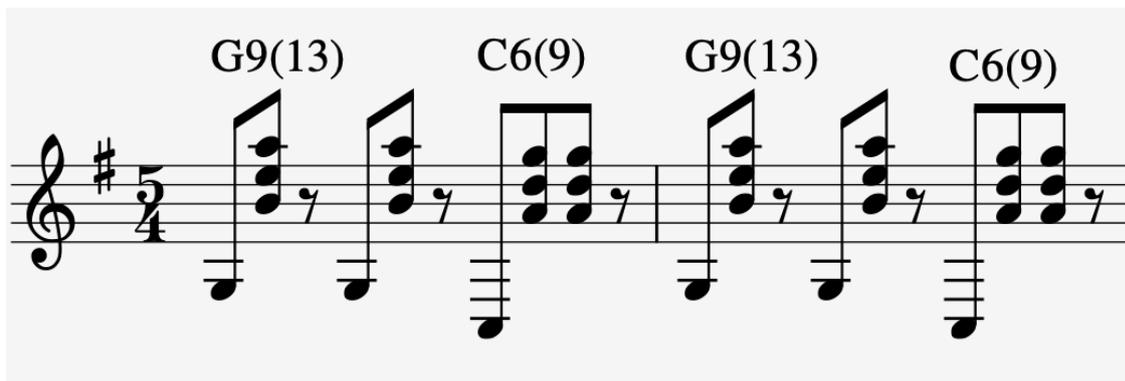


Figura28 - África (transcrição minha)

Repare que as mudanças dos acordes ocorrem justamente na parte forte dos tempos 1 e 4. Não há, portanto, a síncope que, como veremos, é uma marca do Jequibau. Além do Jazz e do Sambajazz, Mário Albanese aponta outras duas fontes de compasso quinário que teriam sido encontradas ao longo da pesquisa que desenvolveu com Cyro Pereira: ritmos folclórico latino-americanos e Zortizco. Sobre o primeiro, encontrei os Aguinaldos venezuelanos, nos quais o “cuatro” — instrumento de cordas dedilhadas — executa um rasgueado<sup>93</sup> em 5/8, alternando movimentos para baixo e para cima em colcheias. O Zortizco, por sua vez, possui uma rítmica mais próxima do Jequibau. Abaixo, uma transcrição feita por mim, baseada nas composições em que Isaac Albeniz utilizou os padrões dessa dança tradicional espanhola.



Figura 29 - Padrão rítmico do Zortizco (transcrição minha)

<sup>93</sup> Toque em que os dedos são arrastados nas cordas sem ponteá-las ou dedilhá-las.

Também neste caso, Mário Albanese e Cyro Pereira parecem ter se apoiado mais em arranjos do que propriamente na tradição folclórica. Isso porque a grafia em cinco por oito do Zortzico é, antes de mais nada, um sinal de sua “difícil transcrição, para não dizer impossível, e que as tentativas de transcrevê-lo nas pautas ocidentais fracassaram” (SÁNCHEZ EQUIZA, 1991, p. 98 [tradução minha]). Diversos compositores o transcreveram em 6/8 décadas antes da dança ser difundida em 5/8, inclusive Isaac Albeniz, que em 1853 declarou ter optado “por um compasso de amálgama de 3/8 e 2/8, o qual, dividido em um ternário e um binário, a rigor de um movimento igual, facilitará (...) a execução mais perfeita do Zortzico” (ALBENIZ apud SÁNCHEZ EQUIZA, 1991, p. 99 [tradução minha]).

De qualquer maneira, as síncopes encontradas entre os tempos 2 e 3 e, sobretudo, 4 e 5, podem ter influenciado Mário Albanese e Cyro Pereira. Entretanto, prefiro acreditar que os resultados dessas pesquisas funcionaram mais como fontes de inspiração do que como componentes estruturais do Jequibau. Isto é, o conhecimento acerca de expressões em cinco tempos, sejam elas arranjos ou não de músicas folclóricas, acabou impulsionando os dois compositores para a criação de um ritmo quinário brasileiro. Aliás, como veremos a partir daqui, esta é uma condição que deu ao Jequibau o seu caráter cíclico.

## 5.2 Padrões Rítmicos

O registro realizado nos estúdios da Gravodisc sob a supervisão de Mário Albanese e Cyro Pereira, consolidou um modelo rítmico que foi reproduzido em diversas gravações posteriores de Jequibau. A sistematização deste modelo foi feita no ano seguinte, na publicação do *songbook* editado pela *Broadway*, com arranjos do jazzista George Cole. Nela, alguns padrões podem ser destacados e identificados como recorrentes em muitas composições de Jequibau. A soma desses padrões, George Cole denominou como *Rhythm Digest*, termo que traduzirei neste trabalho como “sintetização rítmica”. Vejamos então como foi formulada esta sintetização rítmica que, por contar com a aprovação de Mário Albanese, deve corresponder com o que desejavam os criadores do Jequibau para sua obra.

# MODULANDO

By  
MARIO ALBANESE and CIRO PEREIRA

The image shows a musical score titled "RHYTHM DIGEST" for the piece "Modulando". It consists of four staves: Melody, Guitar, Bass, and Drums. The Melody staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 5/4 time signature. The Guitar staff is in treble clef with the same key signature and time signature, and includes chord markings: Fm7, Bb9, Fm7, and Bb9. The Bass staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The Drums staff is in bass clef and includes notation for the Right Hand (R.H.), Left Hand (L.H.), and Cymbal (Cym.).

Figura 30 - Rhythm Digest ou sintetização rítmica (trecho de Modulando)

Propositadamente, optei por uma peça ainda não mencionada neste capítulo. Assim, podemos ter uma outra amostra dos elementos anteriormente analisados. Repare que George Cole teve a mesma compreensão sobre o Jequibau. Ou seja, ele incluiu dois compassos da melodia como um padrão do qual todo o tema se origina. No prefácio, para introduzir sua sistematização rítmica, ele acrescenta que, ao longo da música, “esses dois compassos se mantêm constantes, exceto em raros instantes ditados por certas nuances na melodia” (BARNES, 1966, p. 4). Quer dizer então que existem pelo menos 4 linhas rítmicas que se entrecruzam e que foram distinguidas por George Cole. Elas estão distribuídas entre a melodia, a bateria, a guitarra e o contrabaixo, sendo que este último desenvolve o principal padrão rítmico do Jequibau, aquele que o caracteriza e que, portanto, será analisado aqui mais enfaticamente.

A linha-guia (denominada na literatura norte-americana como *time-line-pattern*) do contrabaixo exerce o papel central na consolidação do “cinco por inteiro”, fazendo com que o compasso não seja resultado da soma ou alternância de duas outras fórmulas ( $3/4 + 2/4$ , por exemplo). Somada aos outros padrões, essa linha-guia encerra seu ciclo a cada dez tempos, ou seja, dois compassos. Dessa forma:



Figura 31 - Linha-guia (*time-line-pattern*) do Jequibau

É esse, portanto, o *time-line-pattern* do Jequibau. Cunhado por Joseph Nketia, em 1970, para grafar pulsações assimétricas, o conceito de *time-line-pattern* tem sido amplamente empregado em análises musicais de ritmos brasileiros. Primeiramente, sua utilização se deu sobre práticas musicais africanas e, posteriormente, também sobre as afro-americanas. Durante suas pesquisas, Gerard Kubik “pela primeira vez apontou para as origens conceituais e sonoras do samba e de outras manifestações afro-brasileiras” (OLIVEIRA PINTO, 2008, p. 9). Nas palavras de Kubik,

Em relação à música, por exemplo, ficou patente a presença do chamado *time-line*, como a linha rítmica do samba, um fenômeno claramente ligado à África Central - sobretudo Angola - e suas práticas musicais, em especial a uma fórmula que até hoje no leste de Angola é denominada *kachacha*. Como consequência, percebi que, do ponto de vista metodológico, as manifestações brasileiras podiam receber o mesmo tratamento conceitual e histórico que estava dando aos temas estudados na África, sempre respeitando a historicidade própria de cada lado do Atlântico sul para não cair em comparações banais e equivocadas (KUBIK, 2008, p. 96).

Após as observações destacadas por Gerard Kubik, diversos pesquisadores empregaram o conceito do *time-line* em expressões brasileiras. Alguns exemplos podem ser vistos nos trabalhos de Carlos Sandroni (2002), Tiago de Oliveira Pinto (1999/2000/2001), Kazadi wa Mukuna (2000), Marcos Branda Lacerda (2005), entre outros. Desde então, a utilização do *time-line* como ferramenta de análise tem-se mostrado bastante colaborativa. Para Ivan Vilela (2014), diante alta aplicabilidade deste conceito, o termo poderia ser abasileirado para “telecoteco”, contribuindo assim para reformulações pensadas por pesquisadores nacionais. Alguns autores, todavia, chamam a atenção para idiosincrasias e especificidades que fazem com que muitas práticas musicais brasileiras não necessitem tanto desta abordagem, ainda mais quando comparados o papel do *time-time-line* em análises de músicas africanas e brasileiras (LACERDA, 2005).

O Jequibau está inserido em uma vertente musical situada na década de 1950, a qual abrandava traços negros e étnicos. Portanto, a utilização do *time-line* nesta pesquisa pode ser prontamente questionada. Mesmo assim, a transcrição da linha-guia reproduzida pelo contrabaixo

seguindo as normas desta concepção, ou seja, sinalizando com um “X” as pulsações sonorizadas e com “.” as não sonorizadas, pode ajudar a elucidar alguns aspectos interessantes de sua relação com o Samba e com a Bossa Nova. O método mnemônico utilizado por Mário Albanese para a transmissão deste padrão rítmico a Macumbinha, violonista que não possuía conhecimento musical teórico, nos auxiliará nesta transcrição. Ao ensinar-me o Jequibau ainda no início desta pesquisa, o compositor explicou que

Para que você interiorize os cinco tempos, incorporando-os definitivamente, mentalize a linha do baixo fora do seu instrumento: (1 2e 3 4e 5 e 1 2e 3 4e 5e). Um, dois e três, quatro e cinco e Um dois e três, quatro e cinco e. Você sabe dar valor às notas e não terá dificuldade de repetir esse desenho sempre em qualquer lugar. O Macumbinha tinha quinze anos e não lia música. O jeito foi inventar uma palavra que sonorizasse esse desenho do baixo e, o que me veio à cabeça, foi: Kon para o som e TISS para o silêncio. KONTISSKOKONTISSKONKO KON etc. (ALBANESE, 27/04/2010)

Dentro do âmbito da música brasileira popular é muito comum a utilização desta e de outras estratégias, como a imitação, para a transmissão do conteúdo musical. No caso específico aqui estudado, a “palavra” inventada por Mário Albanese nos revela uma característica da linha-guia do Jequibau que difere do “telecoteco”<sup>94</sup> do samba: a presença marcante de uma propriedade específica do som, a duração. Assim, a sonorização “KON” é mais longa que a do “KO”. Para solucionar este problema utilizarei um “X .” para o KON e um “X” para o “KO”, seguindo assim uma tabela de conversão dos valores de notas e pausas proposta por Tiago de Oliveira Pinto (1999/2000/20001). O resultado, pensando nas figuras rítmicas estabelecidas pela teoria tradicional, será “X .” para a duração de uma semínima e “KO” e “TISS”, para colcheias.

(20) X . . X X . . X . X X . . X X . . X . X (Jequibau)

O que ocorre geralmente nas *time-lines-patterns* é uma subdivisão natural e assimétrica através de um processo do qual resulta uma relação de pergunta e resposta. É assim com a *clave* cubana, encontrada no *son* e na *rumba*, e é assim em diversas manifestações brasileiras populares. Os dezesseis pulsos do samba, ou “telecoteco”, seguindo esta lógica, dividem-se em 7 + 9 pulsos. Ou seja,

(7) (9)  
 (16) X . X . X X . X . X . X . X X . (Samba)

<sup>94</sup> Lembrando que Ivan Vilela (2014) denomina “telecoteco” a *time-line-pattern* do Samba.

No caso do Jequibau, entretanto, a linha-guia construída ao longo das 20 pulsações se divide em duas partes iguais, configurando-se como um 10 + 10. Tal característica pode ser atribuída à sua substancial vinculação com a partitura e com os instrumentos melódicos, como o contrabaixo. Desse modo, o que gera a sensação de resolução a cada 20 pulsos é, na verdade, a soma de seus padrões rítmicos, incluindo-se aí os fraseados melódicos, que se renovam “a cada dez (10) tempos entrelaçados pelos desenhos” (ALBANESE, 20/01/2015). Segundo Cyro Pereira,

no duro, seria 10/8 ou 10/4. Ele se completa no segundo compasso. Tanto que o pé esquerdo da bateria no segundo compasso não bate contratempo, ele bate em baixo, depois começa fora de tempo de novo. E a batida está escrita para bateria, é lógico que depois o cara faz o que ele quiser. Quiném a bossa nova, aquele essencial está escrito, e lembra bossa nova também. E na época passou. (Ciro Pereira, 09 de outubro de 2007)

Os compositores enaltecem a importância do entrelaçamento dos desenhos rítmicos que dá o efeito cíclico ao Jequibau que, a cada dez tempos ou vinte pulsos, é retomado. Os diálogos estabelecidos entre esses padrões formam um *Standard pattern*, um conjunto formado por diferentes instrumentos e linhas rítmicas. Analisarei o *Standard pattern* do Jequibau mais adiante. Agora, quero refletir sobre a assimetria que faz com que o Jequibau seja relacionado ao samba e que, para mim, encontra-se dentro de cada compasso ou 10 pulsações.

(7)	(3)
(10) X . . X X . .	X . X

Como pode ser observado, a organização deste desenho rítmico o divide em duas partes desiguais ímpares (7 + 3). Tal aspecto enquadra-se no princípio da imparidade rítmica presente na música africana e encontrada também no samba, o que pode sinalizar a aproximação entre essas duas expressões. Por seu turno, essa divisão desigual pode ser um dos fatores que contribui para a consolidação do caráter cíclico do compasso em 5/4. Em sua primeira parte, há um fragmento que muito se assemelha a padrões rítmicos africanos encontrados no samba.

X . X X . (padrão rítmico africano)	X . . X X . . (Jequibau)
-------------------------------------	--------------------------

A partir desse fragmento, pode-se adicionar outro, completando assim os "cinco tempos por inteiro". Mais do que isso, se pensarmos nas possíveis variações desse padrão, veremos que seu



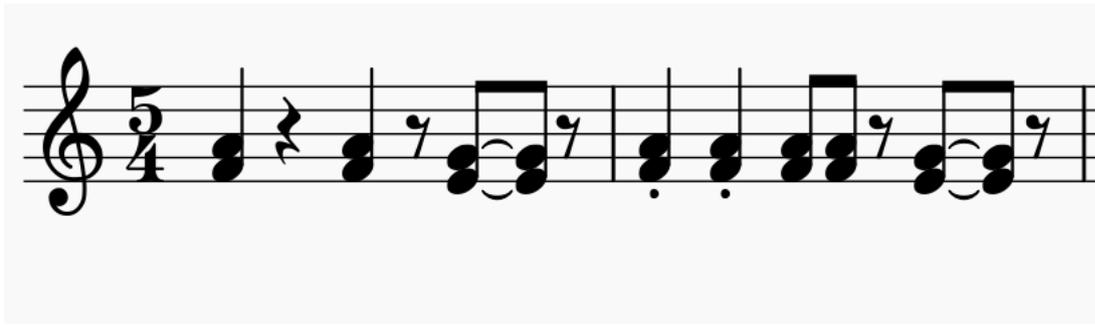


Figura 33 - Padrão rítmico utilizado na composição de A. Hirche

Em seu segundo compasso, o Jequibau executado pelo grupo Jazz Nord utiliza a variação exposta acima, sem a sua última colcheia. O padrão criado por A. Hirche é muito interessante. Ele é executado ao longo de toda a peça, como um ostinato. Mas o que realmente chama a atenção é que o compositor conseguiu dar a sensação de pergunta e resposta gerada a cada dois compassos. Outro aspecto relevante é o emprego da síncope entre os tempos 4 e 5, revelando que, em seu entendimento essa é uma característica marcante do Jequibau. A exploração deste recurso realmente é uma das marcas deste ritmo. A propósito, há muitas passagens em que a síncope, além do tempo 4 e 5, encontra-se entre os tempos 2 e 3. Para ilustrar, apresento abaixo um trecho da música Esperando o Sol<sup>96</sup>.



Figura 34 - Trecho de Esperando o Sol

<sup>96</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=Q\\_RA7yvW1Jg](https://www.youtube.com/watch?v=Q_RA7yvW1Jg) Acessado em 25/11/2019

Uma audição atenta do Jequibau nos revela que ao longo dos compassos sempre há um “jogo” de síncopes, gerando uma sensação de flutuação. Diferentemente do que ocorre com as músicas *Take Five* e *África*, os tempos não aparecem todos marcados ou destacados. Ao contrário, muitas de suas acentuações, seja na melodia, na harmonia ou no ritmo, ocorrem nas partes fracas dos tempos. Enquanto nas composições de Paul Demond e Waltel Branco os dois últimos tempos são acentuados, no Jequibau quase que exclusivamente os contratempos o são.

Ao captar esta característica, mesmo que inconscientemente, o músico Don Ellis e seu conjunto deixaram um registro bastante revelador sobre o Jequibau. Trata-se de uma composição que acabou tendo seu nome relacionado a um bar tido como o reduto dos jazzistas de Los Angeles nos anos 1960, o Shelly’s Manne-Hole. Durante a *gig* ou a apresentação, o grupo despretensiosamente criou um padrão, denominado-o Shelly’s Jequibau<sup>97</sup>. Nesta releitura, baixista e baterista acentuam somente a cabeça do primeiro tempo e os contratempos do segundo e quinto pulsos.



Figura 35 - Padrão rítmico de Shelly’s Jequibau (transcrição minha)

Sem as síncopes, este padrão não parece fluido. Mesmo assim, ele aponta para o entendimento de Don Ellis sobre o Jequibau: um ritmo cujas acentuações se encontram dispostas no primeiro tempo e, de forma geral, nos contratempos ao longo do compasso. Um destaque especial merece ser dado à última colcheia. É ela quem dá o arremate, fazendo o ciclo se reiniciar. De quebra, exerce, no Jequibau, função semelhante ao surdo no Samba, marcando, ao invés do segundo tempo, o primeiro.

<sup>97</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=fr7Se3jKwCw> Acessado em 25/11/2019

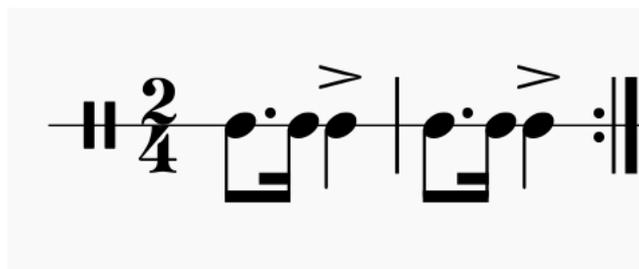


Figura 36 - Padrão simples de surdo no Samba



Figura 37 - Ênfase na última colcheia da linha-guia do Jequibau.

Grande parte da música brasileira popular com raízes étnicas africanas tem no contratempo e na síncope a sua regularidade, destoando da tradição européia sob a qual foi erigida os conceitos teóricos e de notação mais difundidos no mundo. Assim, o Maracatu, o Frevo, o Coco e o Samba têm como regra a combinação e o entrelaçamento de acentuações ocorridas nas partes fracas dos tempos (se é que podemos chamá-las de partes fracas no caso de algumas expressões brasileiras). Está aí a verdadeira engenhosidade do Jequibau. Ele soube trazer, com sutileza, essa musicalidade para o compasso quinário. A sensação de flutuação conseguida em sua elaboração, permite que o aproveitemos em diferentes situações na música brasileira. Deixe-me explicar melhor!

Imagine que um compositor ou intérprete que se propõe a trabalhar com o Jequibau produz dentro de si uma pulsação interna. Ele mentaliza uma contagem binária ou ternária, por exemplo. Evidentemente, a soma dos padrões de todo o conjunto, ou o *Standard pattern*, irá soar quinário. Mas o nosso músico é persistente e insiste em tocar ou pensar em outra fórmula de compasso. Isso poderá afetar as acentuações de todo o tema, mas certamente não o fará tocar em desarmonia em relação ao restante do grupo — na verdade, é essa a estratégia que particularmente adoto quando toco Jequibau. É interessante quantas possibilidades se abrem a partir disso. Tanto é pertinente pensar em outras expressões enquanto se toca o Jequibau, como o inverso. Em poucas palavras, o entrecruzamento de ritmos é, pelo menos, proveitoso. A melodia de No Balanço do Jequibau, pensada como binária, ficaria da seguinte forma.





Figura 40 - Ostinato rítmico da clave e e do violão no disco de Walter Wanderley (transcrição minha)

Em minha audição, reparei na semelhança que esta sequência guarda com a clave cubana, finalizada nos dois primeiros tempos de seu segundo compasso. Propus-me, então, a deixá-la ainda mais próxima deste tão conhecido padrão, chegando a este resultado:

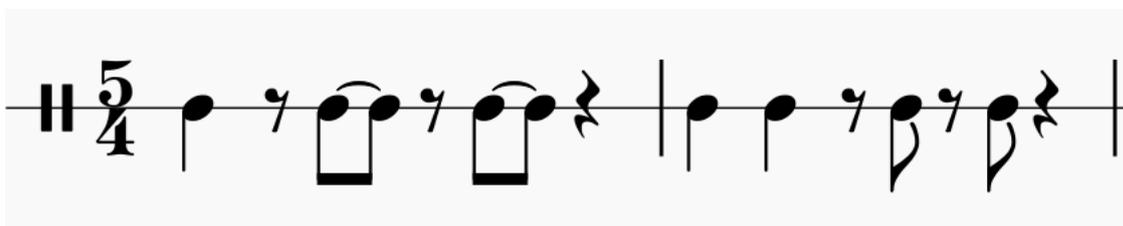


Figura 41 - Clave cubana encerrada no segundo tempo do segundo compasso

Este é apenas um exemplo do que se pode fazer através da variação rítmica do Jequibau, mesclando com ele diversos padrões ao longo de seus 10 tempos ou 20 pulsos. É justamente sobre este ciclo, esta periodicidade, que passo a tratar.

### 5.3 Ciclo em 10 tempos

De acordo com Mário Albanese, a repetição do ciclo da melodia e do contrabaixo a cada dois compassos conta ainda com a importante função exercida por outros dois instrumentos: o violão (ou guitarra) e a bateria. Seriam deles as linhas rítmicas que reforçam esse esquema de pergunta e resposta ao longo de 10 tempos, substanciando as frases melódicas. Abaixo, o padrão executado pelo violão, segundo transcrição de George Cole.



Figura 42 - Levada do violão (transcrição George Cole)

Isto é, somente nos tempos 1 e 2 o violão toca na cabeça do tempo, realizando movimentos de síncope nos demais. A flutuação comentada na seção anterior fica assim ainda mais enfatizada. O objetivo aqui, todavia, é analisar o caráter cíclico, retomado a cada 10 tempos desse padrão. O segundo compasso nada mais é que uma variação do primeiro, substituindo as duas colcheias do segundo tempo por uma semínima. Assim, ele não funciona como um chamativo para o reinício de toda a estrutura. Ao que tudo indica, a execução ao violão pode ser pensada da mesma forma que a do contrabaixo, ou seja, renovada a cada 5 tempos. Como veremos um pouco mais adiante, quando a rítmica do Jequibau é sintetizada e distribuída para os dedos da mão que tange suas cordas, essa assertiva fica ainda mais evidente.

Desse modo, dar ao Jequibau a sua circularidade, juntamente com as ideias melódicas dos temas, é função da bateria. No compacto simples editado pela Chantecler em 1965, o baterista Turquinho realizou uma condução com apenas dois elementos: o chimal fechado e o aro da caixa. Ao invés de desenhos que se complementam, sua linha rítmica pode ser caracterizada como um ostinato repetido a cada compasso.

Chimbal 1

Caixa 2

Bumbo  
Ch. pé 3

Figura 43 - Condução da bateria encontrada no primeiro registro de Jequibau (transcrição de Oswaldo Jr. Torrezan)

Até então, portanto, seria possível dizer que o padrão resultante do amálgama dos fundamentos rítmicos encontrados no *Standard Pattern* do Jequibau, somente se repetia a cada 10 tempos devido às suas construções melódicas, desenvolvidas principalmente pelo piano. O restante da instrumentação assumiria, neste enredo, um ciclo periódico mais curto. Porém, este quadro foi modificado a partir do lançamento do *Songbook* publicado pela *Peer International Corporation* e do disco que o sucedeu. Nestes materiais, a bateria surge com outro desenho rítmico que, sutilmente, adiciona novos elementos e nuances ao ritmo.

Ch 1

Cx 2

BB  
1 p. 3

Figura 44 - Condução da bateria encontrada a partir do lançamento do *Songbook* (transcrição de Oswaldo Jr. Torrezan)

Como vimos no primeiro capítulo, há toda uma polêmica em torno destas alterações. De um lado, Zé Nazário reivindica sua autoria. De outro, Mário Albanese e Cyro Pereira. Sabemos, contudo, que o próprio Turquinho regravou as mesmas peças utilizando a condução já alterada. Sabemos também que sua primeira interpretação pouco ou nada tem a ver com a adequação ao arranjo orquestral. De qualquer forma, independentemente de quem a originou, essa contribuição deu outros contornos ao Jequibau.

Na nova levada, o ostinato do aro da caixa é deslocado um tempo para a frente, recaindo assim sobre as partes fracas do compasso. O bumbo repete o padrão rítmico do contrabaixo. A linha regular de colcheias é tocada no prato de condução. O chimal, peça chave do debate, é acionado nos tempos pares do primeiro compasso, e nos ímpares do segundo. A causa de tamanha discussão reside justamente no papel exercido por essa alternância, uma vez que ela favorece, estimula, nutre e consubstancia o ciclo do Jequibau a cada 10 tempos. Há nela um "jogo" de pergunta e resposta que corrobora com as ideias melódicas, mexendo com as acentuações dos outros instrumentos do conjunto. *Grosso modo*, ela frisa a periodicidade, a qualidade cíclica de todo conjunto.

Neste trama, o papel preponderante, tanto do contrabaixo como da bateria, é inquestionável. Mais interessante ainda é o fato de esses dois instrumentos terem adquirido tal importância dentro da sintetização rítmica do Jequibau justamente em um momento bastante peculiar para ambos: a participação mais ativa nos conjuntos e trios. A bateria, por exemplo, passou a executar acentuações menos previsíveis, naquilo que costumeiramente foi chamado de tocar “nas quebradas” (DIAS, 2013). Mais livre, ela não seguia os padrões rítmicos *ipsis litteris*, passando a criar, com mais independência, frases que dialogavam com a melodia. Não à toa, os bateristas desta linha, quase todos ligados ao Sambajazz, foram denominados como “bateristas melódicos”, “em contraposição à atuação do ritmista, aquele baterista que (...) tocava direto” (DIAS, 2013, p. 54).

O contrabaixo, por sua vez, atravessava um período de libertação. Aproveitando os novos contornos da bateria e a formação instrumental dos trios, o baixista, além das levadas e conduções obrigatórias de seu instrumento, passou também a “participar ainda na execução de introduções, ostinatos, solos de melodias” e improvisos (SOUZA, 2007, p. 98). Um dos responsáveis pela consolidação desta fase do contrabaixo foi a nova tendência pianística adotada no período. Com a substituição do *stride* piano pela técnica conhecida como “de apoio”, possibilidades e independência ofereceram-se para o contrabaixo. Isso porque, na primeira, os baixos dos acordes soam nos registros graves, o restante do acorde, ainda na mão esquerda, uma oitava acima, enquanto a melodia é executada pela mão direita. Dessa forma, não era incomum que as linhas do

contrabaixo apenas dobrassem os caminhos graves propostos pelo piano, evitando possíveis dissonâncias ou incômodos. Com o advento da técnica “de apoio”, somente as notas principais do acorde passaram a ser executadas ao piano, gerando um fértil campo de desenvolvimento melódico para o contrabaixo. Em suma, se as alterações promovidas pelas acentuações pouco usuais da bateria deram-lhe maior liberdade rítmica, as promovidas pelo piano proporcionaram-lhe maior desenvoltura melódica.

Na época em que surgiu o Jequibau, os trios gozavam de grande popularidade e prestígio. Faz sentido, portanto, que os dois instrumentos acima analisados tenham adquirido tamanha importância. O cenário, contudo, começou a se modificar a partir do final da década de 1960, quando outras formações e possibilidades passaram a ser exploradas. Neste quadro, o grupo Quarteto Novo, intensamente associado com Geraldo Vandré, com a música regional nordestina e com a MPB, aparece como precursor. Para o Jequibau, essa mudança significou o vislumbre de reinterpretações e transformações, tendo no violão e na sonoridade do rock os seus guias. Para essas reinterpretações e transformações que passo a olhar com mais profundidade.

#### 5.4 Transformações

Ao longo dos anos, o Jequibau foi se modificando, adequando-se a locais, espaços e instrumentações. As diversas interpretações que dele fizeram, entretanto, não só lhe renderam transformações, mas uma consolidação rítmica com base em experimentações. Lembremos que Mário Albanese atribuiu a Silvio Santisteban e Macumbinha a cristalização dos padrões do Jequibau. Proponho então que olhemos para algumas transcrições que fiz a partir de gravações feitas por três violonistas: José da Conceição, Silvio Santisteban e Macumbinha.



Figura 45 - Levada José da Conceição (transcrição minha)

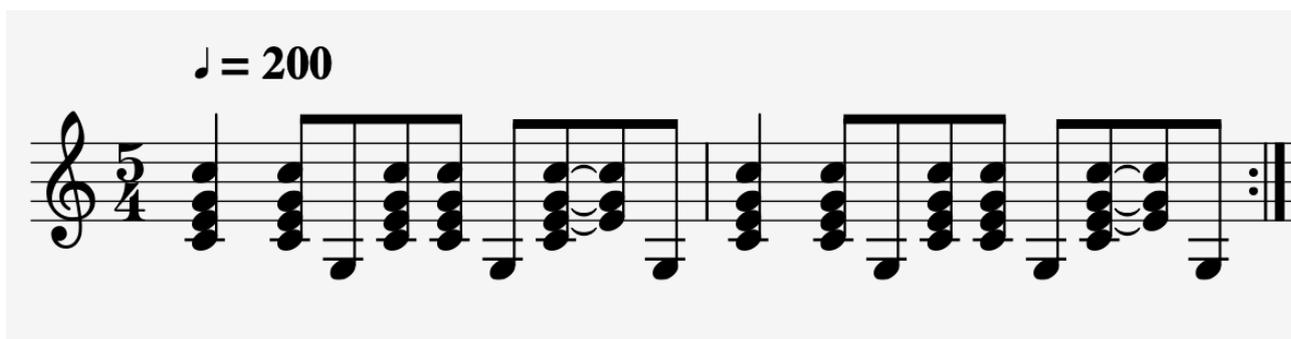


Figura 46 - Levada Silvio Santisteban (transcrição minha)



Figura 47 - Algumas variações de Macumbinha (transcrição minha)

A levada de José da Conceição, diga-se de passagem, gravada a um andamento consideravelmente rápido, é mais mecânica. O violonista utiliza muito o polegar da mão direita, acentuando com notas graves todos os tempos do compasso. A única síncope que podemos encontrar está entre os tempos 4 e 5. A execução de Silvio Santisteban, por sua vez, distribui melhor as notas entre os dedos que produzem a condução. Os graves do violão quase replicam o padrão do contrabaixo por inteiro. As síncopes estão posicionadas entre os tempos 3 e 4, e 4 e 5. Esta levada está mais próxima da Bossa Nova. Comparemos.

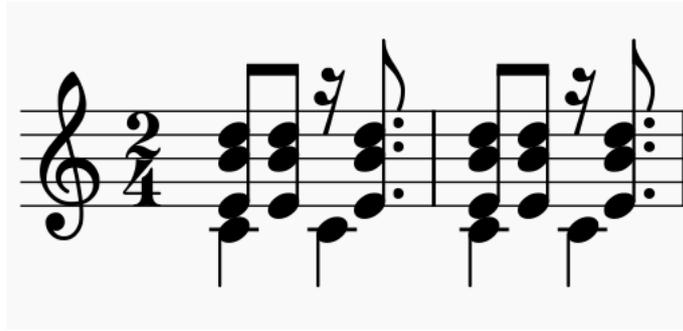


Figura 48 - Levada simples de Bossa Nova (transcrição minha)

Se a primeira semínima da voz grave, executada pelo polegar, for substituída por uma colcheia pontuada e uma semicolcheia, as levadas ficam muito parecidas. Mais semelhantes ainda elas ficariam caso o padrão da Bossa Nova fosse executada em uma de suas variações mais comuns, desta maneira.



Figura 49 - Variação simples da levada de Bossa Nova (transcrição minha)

Ao fazermos o mesmo que foi proposto anteriormente, faltará apenas uma única colcheia colcheia para que o padrão rítmico do Jequibau fique completo. Talvez esteja um pouco difícil visualizar o que estou sugerindo, então espero que a transcrição abaixo possa ajudar a esclarecer. Nela, transcrevo o padrão do Jequibau em 5/8, ou seja, tendo a colcheia como unidade de tempo. Além disso, utilizo ligaduras para facilitar a comparação.

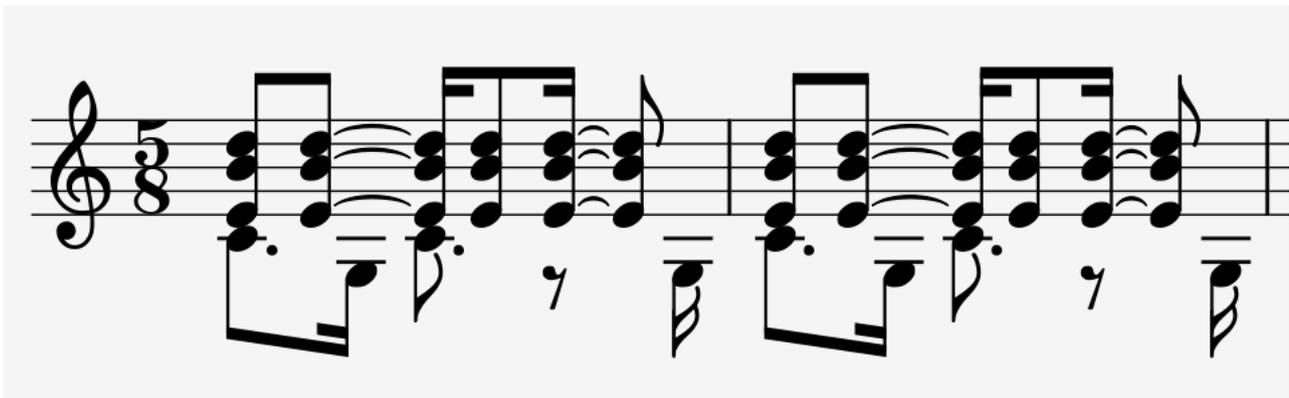


Figura 50 - Jequibau em 5/8 com ênfase na condução de Bossa Nova.

Na síntese rítmica feita por Silvio Santisteban, há uma incontestável semelhança entre o Jequibau e a Bossa Nova. Claro, a adição de articulações e pontos de aumento auxiliam no estabelecimento de contrastes visuais. Minha intenção foi justamente essa. É importante ressaltar, no entanto, que existem diferenças interpretativas significativas entre essas duas expressões, o que fica mais evidente na condução executada por Macumbinha. Para analisá-la, consideremos a levada de Samba abaixo.



Figura 51 - Levada de Samba (transcrição minha)

Se transcrito em 5/8, torna-se notório que o padrão de Macumbinha guarda mais semelhanças com o Samba. Apesar de deslocados — do contratempo para a cabeça do tempo — todos os fragmentos rítmicos são reutilizados em sua condução de Jequibau. Vejamos a seguinte transcrição.



Figura 52 - Jequibau em 5/8 com ênfase em uma levada mais "Sambada".

Esta levada é repleta de micro-variações. Na verdade, Macumbinha “brinca” com a rítmica do Jequibau em todas as suas gravações, com uma liberdade incrível. Esses fatores, inclusive, dificultam uma transcrição precisa, sendo o desenho acima uma aproximação de algumas de suas várias e distintas execuções. O leitor poderá encontrar esse padrão na gravação em que Macumbinha acompanha o grupo vocal Os Três Brasileiros (nome dado aos Três Moraes em seu lançamento nos EUA). Com uma escuta mais atenta, também constatará que o violonista emprega “notas fantasma”, abafando-as tanto com a mão esquerda como com a direita. Tudo fica muito suingado e, por mais que o registro conte com a presença de Silvio Santisteban, não é difícil distinguir qual dos dois violões pertence a Macumbinha.

O musicólogo e compositor Acácio Tadeu Piedade (2005) traz um conceito interessante para analisar o que denominou como Jazz brasileiro ou, música instrumental brasileira. Para tratar do movimento simultâneo de afirmação e negação que ocorre dentro deste gênero (é assim que ele o categoriza), o pesquisador importa um conceito antropológico, adaptando-o à musicologia. Trata-se da “fricção de musicalidades”. Em poucas palavras, seu argumento parte da não mistura como uma marca do Jazz brasileiro, que “busca incessantemente afastar-se da musicalidade norte-americana, isto através da articulação de uma musicalidade brasileira” (PIEADADE, 2005, p. 1066).

O Jequibau pode ser enquadrado nesta perspectiva. Ele foi a transformação abasileirada das experimentações jazzísticas ocorridas em um período específico. Dentro dele coabitam o Jazz e a música brasileira. Mais do que isso, diversos elementos dessas duas vertentes. Através de sua estrutura quinária harmônica, melódica e rítmica, ele nega suas influências. Por outro lado, como vimos neste capítulo, essas influências não só existem, mas o constituem, dando-lhe forma e significado. De acordo com cada interpretação, uma de suas partes pode se sobressair. Com Silvio Santisteban, o Jequibau adquire uma musicalidade mais bossa-novista. Com Macumbinha, mais

“sambada”. Em algumas peças, ele se assemelha aos samba-canções. Em outras, com o Jazz. As transformações possíveis são muitas, mas duas características parecem acompanhar todas as releituras que dele fizeram: a última colcheia de cada compasso e a síncope entre os tempos 4 e 5 — com especial ênfase para esta última. Mesmo na peça moderna de Martin Duynhoven é possível encontrar esta flutuação característica. Uma rara exceção, contudo, encontra-se no tema Gamboa.

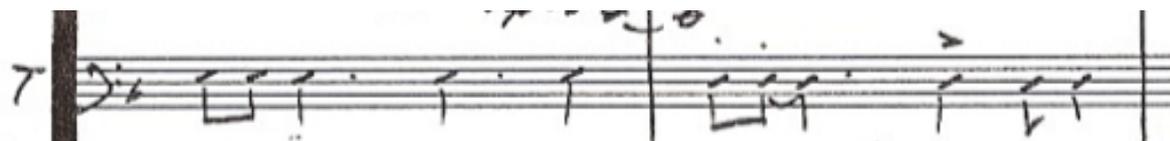


Figura 53 - Trecho da peça Jequibau-Tamam (1991), de Martin Duynhoven.

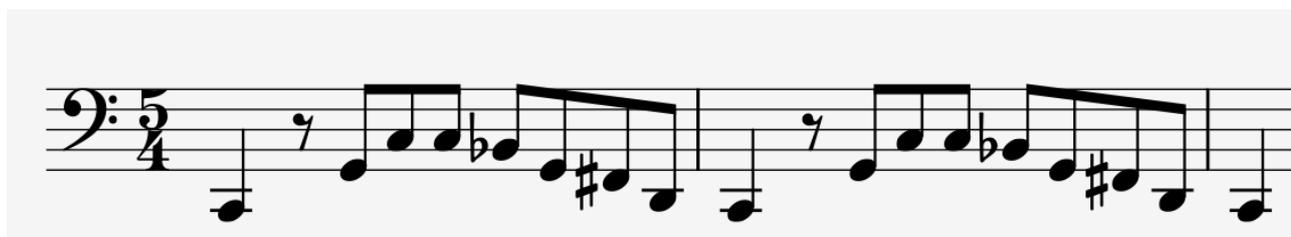


Figura 54 - Padrão rítmico Gamboa

Esta música pertence a um momento muito específico do Jequibau. Como vimos, ela fez parte de um movimento de distanciamento do Samba. Com uma sonoridade mais *rock*, não há uma única síncope em seu padrão rítmico de condução. Este mesmo desenho, no qual é utilizado o modo Lídio com a sétima bemolizada ou o Mixolídio com a quarta aumenta (como preferir), é repetido durante toda a peça. As síncopes encontram-se na melodia. Mesmo assim, não são aquelas que, por convenção, mais caracterizam a música brasileira. De qualquer forma, Gamboa traz outras musicalidades para o "campo de fricções" estabelecido dentro do Jequibau: o *Rock* e o *Blues*, provavelmente acrescidas após o incômodo causado pelos epítetos “Samba em Cinco” e “Bossa em Cinco”.

As associações são, antes de mais nada, referências. São importantes na medida em que dão, ao músico e ao ouvinte, parâmetros, pontos de partida para a compreensão de determinado ritmo, expressão ou manifestação artística. Através da análise do Jequibau, contudo, percebe-se que a

superficialidade precisa ser ultrapassada se nos propusermos a uma análise mais séria. É preciso “mergulhar” nos distintos aspectos que se fundem e se chocam em sua concepção para realmente entendê-lo. Não necessariamente por meio de uma análise sistemática, como a proposta aqui. E sim abrindo-se para uma escuta profunda. Afinal, o Jequibau pode ser “Samba em Cinco” e “Bossa em Cinco”, mas ele também é Jazz, Sambalanço, Sambajazz, Samba-Canção, Rock e Blues. Todos em cinco. Todos tocados com a “flutuação” brasileira instalada em uma lógica quinária. Por isso, durante o processo composicional, ou de interpretação, ou ainda de apreciação, devemos nos perguntar: Qual Jequibau?

### **Considerações Finais**

Vimos no primeiro capítulo que o Jequibau foi um desdobramento do período que viu surgir o Sambalanço, a Bossa Nova e o Sambajazz — período este aqui denominado como cena bossa-novista. Tratei-o como um *art world* que, apesar de figurar no repertório de diversas cenas, centrou-se nas figuras de seus criadores, Mário Albanese e Cyro Pereira. Refletindo sobre sua trajetória, chamei a atenção para momentos distintos da história do Jequibau. Primeiramente, sua divulgação mundial como “Samba em Cinco” e como um parente da Bossa Nova. Depois, como um auto-denominado movimento, que buscou se distanciar dos epítetos sobre ele lançados. Por fim, foquei em um período de ostracismo e em uma recente e tímida retomada desta expressão.

Após a análise do Jequibau enquanto *art world*, em seus diferentes contextos e manifestações, problematizei uma característica que incidiu diretamente em alguns de seus principais pilares: a autoria e o controle sobre a obra. Em poucas palavras, argumentei a respeito de como a inclinação de Mário Albanese e Cyro Pereira a uma visão moderna e ocidental da música, efetivamente pautada na racionalidade, em conceitos evolucionistas e no reconhecimento do compositor, contribuíram ainda mais para uma expansão limitada de sua criação, ensejando uma disputa e um distanciamento bastante infértil em relação a outras expressões. Além disso, demonstrei como as expectativas dos compositores foi frustrada na medida em que o Jequibau foi absorvido e reinterpretado pelos músicos populares brasileiros e estadunidenses, tendo caído em circuitos que escaparam do domínio de seus criadores.

No terceiro capítulo, tratei sobre as questões identitárias carregadas pelo Jequibau. Assim como a cidade de São Paulo, a narrativa por trás dele sobrevaloriza aspectos como o trabalho, a intelectualidade e a posição vanguardista, contrapondo-se ao Rio de Janeiro e à imagem que esta cidade fez e ainda faz o paulistano. Por conseguinte, utilizando-se desses preceitos, o Jequibau

negou o Samba, portando-se como uma música “de conceito” em face daquilo que classificou como populacho. Vimos também, entretanto, como, na verdade, ele representa mais um retalho da “colcha”, mais uma fração do todo, mais um estilhaço da fragmentada cultura paulistana. Se se pretendeu que a construção identitária paulistana fizesse parte de sua estrutura, o Jequibau acabou regionalizado através de uma identificação muito mais geográfica e localizada, restrita à parte bastante específica da elite desta sociedade.

Na última parte, analisei sistematicamente as influências, os aspectos rítmicos, o caráter cíclico e as transformações ocorridas no Jequibau, concentrando-me especificamente em suas propriedades musicais. Neste processo, sua ligação com o Samba e com traços étnicos afro-brasileiros ficou patente, enquanto seu vínculo com o folclore mostrou-se mais baseado em reinterpretações e reelaborações do que propriamente nas manifestações tradicionais em si. De qualquer maneira, procurei demonstrar quão enriquecedor é o Jequibau, ritmo capaz de trazer novos elementos à música brasileira, enriquecendo-a ainda mais. O violão, instrumento relegado ao segundo plano em um primeiro momento, apareceu como importante sintetizador, propagador e transformador de seus padrões rítmicos.

Isto posto, uma dúvida certamente ainda deve pairar na cabeça dos leitores (assim como o faz na minha): mas o que afinal é o Jequibau? Em nosso anseio por categorizações, não podemos evitar tal tentação. Trata-se de um gênero? De um subgênero? Ou seria ele um estilo? Como dito no início deste trabalho, antes de mais nada, a definição irá submetê-lo a limitações. De qualquer forma, nestas páginas finais proponho um caminho possível para que ao menos parte desta necessidade classificatória seja saciada.

Em primeiro lugar, é preciso que compreendamos que não há categorização capaz de abarcar, sobretudo através de uma única palavra, termo, expressão ou proposição curta, a complexidade do tema aqui exposto (espero que isso tenha ficado claro). Em inúmeras ocasiões, foi-me perguntado até que ponto o Jequibau poderia ser considerado *música popular*, o que imediatamente nos conduz a conceituação deste campo. O problema reside aí, pois as construções teóricas são e estão cada vez mais flutuantes. Não seria diferente com a música popular, de modo que “hoje não parece possível descansar em uma definição estática do popular na música, sendo necessário recorrer a modelos de análises multidimensionais que apliquem em cada caso histórico os distintos significados de popular” (MANDIOLA & GONZÁLEZ, 2013, p. 8 [tradução minha]). Emergido da cena bossa-novista, sem deixar de considerar seu trânsito pela chamada música de concerto — o que, como já argumentado, reflete uma tendência dos maestros da Era do Rádio —,

parece-me muito claro o pertencimento do Jequibau à música popular, considerando suas diversas facetas. O “x” da questão é: onde e como na música popular?

Sabemos que o Jequibau surgiu do contexto musical brasileiro no qual os processos de mistura com a música estadunidense encontrava-se aquecido. Sua construção harmônica e padrões rítmicos em muito se assemelham com os da Bossa Nova. O protagonismo inicial dos instrumentos de teclas, principalmente do piano, remete-nos ao Sambalanço. A busca por inovações, constatada no emprego de diferentes fórmulas de compasso, aproxima-se do Sambajazz — e do Jazz, evidentemente. O suingue tipicamente brasileiro o põe sob o guarda-chuva do Samba. Enquanto seus arranjos orquestrais e forte ligação com a escrita musical tradicional o vinculam com práxis bem estabelecidas na música de concerto. Ora, então, trata-se o Jequibau de um fenômeno híbrido. Não há nada de anormal nisso, dado que “um certo 'evento musical' pode ser situado na intersecção de dois ou mais gêneros, e assim pertencer a cada um deles ao mesmo tempo” (FABBRI, p. 1, 1980 [tradução minha]). É o que Charles Hamm (1994) denomina como “flexibilidade dos gêneros” (p. 145 [tradução minha]).

A tarefa de categorizá-lo fica flagrantemente complicada. As vertentes analíticas, divididas no início deste texto em sócio-antropológicas e musicológicas, tão pouco dão conta de cravar uma denominação completamente aceitável. Caso, por exemplo, eu optasse por adotar integralmente o pensamento de determinado autor, certamente não satisfaria os critérios de muitos outros. Foquemos então num aspecto que certamente tem grande impacto sobre a música popular: o comercial. Como aponta Simon Frith (1998), “os gêneros musicais na música popular são construídos — e devem ser entendidos — dentro de um processo comercial/cultural” (p. 88-89 [tradução minha]). Ainda de acordo com o autor, a classificação em gêneros “é uma forma de definir a música em seu mercado ou, alternativamente, o mercado da música” (p. 76), dando coerência aos diferentes suportes midiáticos que dividem este espaço. Todavia, Simon Frith (1998) nos alerta para as variadas maneiras com que tais categorizações, em contextos diversos, podem ser realizadas. As lojas de discos, “por exemplo, nem sempre organizam seus estoques da mesma forma que as gravadoras organizam seus lançamentos” (p. 77).

Imaginemos que estamos explorando um estabelecimento especializado em venda de discos. Onde encontraríamos os discos de Jequibau? No Brasil, certamente junto aos de Bossa Nova, próximo também dos trios de Sambajazz — uma vez que muitos artistas que o gravaram atuavam nestes segmentos. Muito provavelmente, a seção desta nossa loja imaginária estaria sinalizada sob o rótulo “Bossa Nova”. Nos EUA, por sua vez, o Jequibau estaria na seção de “música brasileira”, mais uma vez, dividindo espaço com a Bossa Nova. Estas subdivisões têm a função não só de

facilitar a vida do comprador, mas de ampliar a venda atrelando variadas vertentes a um gênero de maior sucesso, neste caso, à Bossa Nova. Abandonando por um instante o varejo, vamos à produção.

Desde o primeiro compacto simples lançado pela Chantecler, as comparações com a Bossa Nova estiveram presentes. Elas serviram para sublinhar diferenças, mas, sobretudo, para dar ao público um referencial, algo para se apoiar durante a escuta. Além disso, em diversos encartes, tanto no Brasil como nos EUA, o Jequibau aparece como “um primo” da Bossa Nova. Portanto, até aqui, sua divulgação e recepção corroboram para uma proximidade entre estas duas expressões musicais. Vejamos outro método.

Nas investigações de historiadores sobre determinados textos, em alguns casos foi empregada a “análise de conteúdo”, cujo procedimento, inspirado nos métodos empregados no início do século XX em faculdades de jornalismo norte-americanas, resumia-se a “escolher um texto ou *corpus* de textos, contar a frequência de referências a um dado tema ou temas e analisar sua “covariância”, ou seja, a associação entre temas” (BURKE, 2005, p. 34). Façamos o mesmo com este texto. A palavra “Bossa Nova” aparece aproximadamente oitenta e cinco vezes ao longo deste trabalho, enquanto “Samba”, sem as variações Sambajazz e Sambalanço, aparece setenta e três vezes<sup>98</sup>. Trata-se de uma abordagem demasiadamente quantitativa, dirá o leitor. Porém, se nos debruçarmos sobre estas citações, veremos que o Samba foi esmagadoramente mais negado que a Bossa Nova. Isso porque esta segunda traz com ela os sabores da elite, da “alta cultura” popular, o que representou um dos valores intrínsecos do Jequibau. Além disso, as semelhanças musicais são incontestáveis.

Claro que, quer se queira ou não, fazer parte do círculo da Bossa Nova, implica indiretamente em fazer parte do universo do Samba. Mas o parentesco mais próximo, digamos assim, dá-se com a Bossa Nova. Quer dizer que podemos considerá-lo seu subgênero? Sim e não! Sim porque é isso que foi constatado até aqui. Não porque considero este termo insatisfatório. Assim, sem sairmos do terreno da taxonomia, gostaria de propor uma outra forma de classificar o Jequibau.

O que me desagrade na palavra “subgênero” é precisamente a hierarquia, subserviência e dependência implícitas em seu prefixo. Esse aspecto, mesmo que de forma imperceptível, pode retirar dos fenômenos musicais atributos caros como a autonomia, a liberdade e o caráter semovente. Ao invés de pensar as relações entre gêneros através de gráficos, com seus círculos e

---

<sup>98</sup> A contagem não considerou as Considerações Finais.

elementos que pertencem ou não a determinados conjuntos, prefiro enxergá-las como uma espécie de grande árvore genealógica. Seus frutos são ricos e podem gerar vidas novas. Um pai — para fazer uma analogia — tem em seu filho um ente independente sem, entretanto, deixar de ser seu progenitor e influenciador. Há aí laços inquestionáveis que não sufocam — ou pelos menos não deveriam sufocar. Pelo contrário, espera-se que o filho um dia caminhe com as próprias pernas, que gere novos frutos.

Levemos adiante essa reflexão. Na música, teríamos manifestações que, por inúmeras razões, tornam-se icônicas, estabelecendo-se como gêneros. Outras, no entanto, não se desprendem desses consolidados ícones, fazendo lembrar incessantemente o parentesco que com eles guardam. Enquanto os primeiros podem ser classificados como progenitores, os últimos podem ser classificados como prole, encerrando assim a progênie. Não se trata, pois, de estar abaixo ou subordinado a algo, mas sim de uma fértil reprodução cujos laços não devem ser negados. Na linha desse raciocínio, a Bossa Nova seria o gênero, o Jequibau, o “progênero”<sup>99</sup>. Repare, há muito mais vida nesta relação.

Enquanto “progênero”, o Jequibau carrega as características de seus progenitores, assim como as pessoas o fazem em relação aos seus ancestrais. A parentalidade é inquestionável, mas não retira-lhe as pernas para que caminhe por si só. Há traços de seus parentes que ele carrega. Outros ele altera ou até mesmo nega. Por exemplo, a harmônia com tantos elementos dissonantes e cadências deceptivas representam uma continuação de traços bossa-novistas. A instrumentação, sem o violão ocupando o espaço central, com orquestrações e com piano solista, representam alterações.

Em poucas palavras, o Jequibau é uma síntese interessante de elementos constitutivos de vertentes musicais exaustivamente citadas ao longo deste trabalho. A partir dele, não só podemos problematizar o conceito de sucesso, mas também refletir sobre como o que não faz sucesso pode colaborar para o estudo da história da música popular brasileira. No papel de prole, ele pode contribuir para um entendimento mais completo acerca de seus progenitores.

Um primeiro olhar sobre o Jequibau, este trabalho pode contribuir para a pesquisa e estudo da música brasileira popular. Seus laços com a cena bossa-novista e com a música popular orquestral colocam-no como um fértil ponto de partida para a reflexão sobre os diálogos entre diferentes saberes, contribuindo para a análise destes contextos e nichos. Com suas contradições e narrativas, o Jequibau transita entre o discurso intelectual defensor de uma arte extremamente racionalizada e as práticas dinâmicas e transformadoras do circuito cultural popular. Espero que

---

<sup>99</sup> Termo cunhado para este trabalho.

outras abordagens surjam para que, somadas a essa pesquisa, explore-se mais este objeto, consubstanciando e solidificando o entendimento acerca do Jequibau.

## Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2011.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música brasileira* [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ANDRADE, Oswald. *Marco Zero I Revolução Melancólica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ANTUNES, Gilson. *Américo Jacomino "Canhoto" e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Música). USP, São Paulo, 2002.
- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não*. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- ARETZ, Isabel. El folklóre musical de Venezuela. *Revista Musical Chilena*. V. 22, n. 104-1, 1968, p. 53-82.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- BAHIANA, A. M. Música instrumental – o caminho do improvisado à brasileira. In: Bahiana, A. M.; Wisnik, J. M. & Autran, *Música Anos 70 – 1 – Música popular*. Rio de Janeiro, Ed. Europa, 77-89, 1980.
- BARTHES, Roland. *The Death of the Author*. London: Fontana, 1967.
- BARRETO, Lima. *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*. João Pessoa, PB: Ática, 1989.
- BLACKING, John. *How Musical is Man*. Seattle and London: University of Washington Press, 1974.
- BLANNING, Tim. *O Triunfo da Música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. 3ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BUARQUE, Christiane. GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: editora brasiliense, 1982.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?*. Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: Crime, segregação e cidadania em São Paulo*.

CANCLINI, Néstor-García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CARVALHO, José Jorge. *Um Panorama da Música Afro-Brasileira*. Série Antropológica, Brasília, 2000, pág. 1 - 40.

\_\_\_\_\_, José Jorge. *Poder e Silenciamento na Representação Etnográfica*. Série Antropológica, Brasília, p. 1 - 21, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia?* [Versão digital], 2004.

\_\_\_\_\_, Marilena. *A ideologia da competência*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016.

COELHO, Teixeira. *A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

CONTI, Lígia Nassif. *A Memória do Samba na Capital do Trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991)*. Tese (Doutorado em História Social). USP, São Paulo, 2015.

CONTRERAS, Félix. *Porque tienen filin*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1989.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três, 1984.

CURIA, Wilson. *Moderno Método para Piano Bossa Nova*. 1 ed. São Paulo: Edições Sidomar, 1971.

DANTO, Arthur C. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

D'OLIVET, Antoine Fabre. *Música: explicada como Ciência e Arte considerada em suas relações analógicas com os Mistérios Religiosos, a Mitologia Antiga e a História do Mundo*. São Paulo: Ícone, 2002.

DE SOUZA, Tárik. *Sambalço, a Bossa que dança: um mosaico*. São Paulo: Kuarup, 2016.

DIAS, Guilherme Marques. *Airto Moreira: do sambajazz à música dos anos 70 (1964-1975)*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2013.

DIAS, M. T. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. Boitempo: São Paulo, 2000.

ESPADA, Heloisa. *O debate em torno da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta*. In: 4th Annual Conference of the Project, 2007, Buenos Aires. ICAA Documentos Project Working Papers. Houston: International Center for the Arts of the Americas, 2007, v. 1, p. 4-9.

\_\_\_\_\_, Franco. *Theory of Musical Genres: two applications*. Paper delivered at the First International Conference on Popular Music Studies, 1980.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Estados Unidos: Harvard University, 1998.

- GAVA, José Estevam. *A Linguagem Harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.
- GUERRERO, Juliana. *El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización*. Revista Transcultural de Música. V. 16, 2012.
- HALL, Stuart. 2011. *A Identidade Cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HAMM, Charles. *Genre, performance and Ideology in the early songs of Irving Berlin*. Popular Music, Vol. 13, No. 2, May 1994, pp. 143-150.
- HOLT, Fabian. *Genre in Popular Music*. The University of Chicago Press, 2007.
- IKEDA, Alberto. "Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos". Revista de Comunicações e Artes, v.13, p. 111-124 1984.
- KUBIK, Gerhard. *Pesquisa musical dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais*. Revista USP, São Paulo, n. 77, p. 90 - 97, março/maio 2008.
- LACERDA, Marcos Branda. *Transformação dos processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil*. Revista Opus, n. 11, p. 208 - 220, dezembro 2005.
- LEITE, Édson. *Magda Tagliaferro: Testemunha de Seu Tempo*. São Paulo: Fapesp, 2001.
- LÓPEZ CANO, Ruben. "Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual". In: Martí, Josep y Martínez Silvia (eds.) *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*. Actas del Congreso de la SibE. Madrid: Ministerio de Cultura, 2004, p. 325-337.
- \_\_\_\_\_, Ruben. "Asótemo por debajo de la pista: timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de género en la música popular". Escola Superior de Música da Catalunya. La Habana y Barcelona, 2006.
- LOTIERZO, Tatiana. *Contornos do (In)visível: Racismo e Estética na Pintura Brasileira (1850-1940)*. São Paulo: EDUSP, 2017.
- MACHADO, Cristina G. *Zimbo Trio e o Fino da Bossa: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Unesp, 2008.
- MANDIOLA, Simón Palominos; GONZÁLEZ, Juan Pablo. "Transformaciones de lo popular en la música: prácticas de escucha, géneros y construcción del gusto a través de los medios de comunicación". In XXIX Congreso Latinoamericano de Sociología, ALAS Chile. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- MCKAY, Cory. FUJINAGA, Ichiro. *Musical genre classification: Is it worth pursuing and how can it be improved?*. Music Technology, Schulich School of Music, University of Victoria, 2006.

- MCLEOD, Kembrew. *Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities*. *Journal of Popular Music Studies*, v. 13, 2001, p. 59-75.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1964.
- MIDDLETON, Richard. *Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the gap*. *Popular Music*, Vol. 12, No. 2, 1993, pp. 177-190.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em Sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- MOTA, Maria I. *A Cidade que mais Cresce no Brasil - São Paulo, território de Adoniran Barbosa*. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15(3), p. 50 - 57, 2001.
- MUKUNA, Kazadi wa. *Sobre a busca da verdade na etnomusicologia: Um ponto de vista*. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 12 – 23, março/maio 2008.
- \_\_\_\_\_, Kazadi wa. *The role of musical instruments in the globalization of music*. *Comunicar*, 34, XVII, 2010
- MULLER, Daniel Mingotti. *Música Instrumental e Indústria Fonográfica no Brasil: a experiência do selo Som da Gente*. Mestrado em Música [Dissertação]. IA/UNICAMP. Campinas, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. 1. Ed. São Paulo: Editora ANNABLUME, 2001.
- \_\_\_\_\_, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- \_\_\_\_\_, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- NASCIMENTO, Herlison Garcia do. **Recriaturas de Cyro Pereira: Arranjo e Interpoética na Música Popular**. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2011.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O Violão Azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.
- NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010, p. 181-195.
- \_\_\_\_\_, Álvaro. MPB: identidade, intertextualidade e contradição no discurso musical. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, v.1, n.1, jan-jun 2012. p. 80 - 87.
- NEGUS, Keith. *Music Genres and Corporate Cultures*. London and New York: Routledge, 1999.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Illinois: University of Illinois Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Heatland Excursions: Ethnomusicology Reflections on Schools of Music*. Illinois: University of Illinois Press. 1995.

- NIETZSCHE, Friedrich. *A Genealogia da Moral*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- \_\_\_\_\_, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Trad. Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013.
- OLIVEIRA, Frederico Mendonça de. *O crime contra Tenório*. Alfenas, MG: Cria Editora, 2017.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- \_\_\_\_\_, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: editora brasiliense, 1988.
- PACKMAN, Jeff. *Signifying(G) Salvador: Professional Musicians and the Sound of Flexibility in Bahia, Brazil's Popular Music Scenes*. Black Music Research Journal, v. 29, n. 1, p. 83-126, 2009.
- PERPETUO, Irineu Franco. *Cyro Pereira, maestro*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2005.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu. Questões da pesquisa em etnomusicologia. In: Vanda Bellard Freire (Org.). *Horizontes da Pesquisa em Musica*. Rio de Janeiro: Sete Letras - Viveiros de Castro Editora Ltda, 2010, , p. 61-73.
- \_\_\_\_\_, Acácio Tadeu. *Jazz, Música Brasileira e Fricções de Musicalidades*. Revista Opus, n. 11, p. 197 - 207, dezembro 2005.
- \_\_\_\_\_, Acácio. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.
- \_\_\_\_\_, Acácio Tadeu de Camargo. *Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades. Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis - SC, v. 21, 1997.
- PINTO, Tiago de Oliveira. *As Cores do Som: estruturas e concepção estética na música afro-brasileira*. África: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 22-23: 87-109, 1999/2000/2001.
- \_\_\_\_\_. Tiago de Oliveira. *Etnomusicologia: da música brasileira à música mundial*. Revista USP, São Paulo, n. 77, p. 6 - 11, março/maio 2008.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- REZENDE, Carlos Penteadó de. *Tradições Musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*. São Paulo: Edição Saraiva, 1954.
- RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis)*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1981.
- RICE, Timothy. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2014.
- ROCHA, Christiano. *Bateria Brasileira*. São Paulo: Edições do Autor, 2007.

RODRIGUES, Raymundo Nina. *Os Africanos no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade?* São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju: Editora da UFS, 2001.

SÁNCHEZ EQUIZA, C. *En torno al Zortzico*. Txistulari, n. 146, 1991, p. 89-101.

SANDRONI, Carlos. *Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais; Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1988.

\_\_\_\_\_, Carlos. *Feitiço decente: transformações do Samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Editora Zahar/UFRJ, 2001.

\_\_\_\_\_, Carlos. *O Paradigma do Tresillo*. Revista Opus, Belo Horizonte, 2002, p. 102-113.

SCHMIDT, Lawrence K. *Hermenêutica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

SOUZA, Jorge Oscar de. *O Contrabaixo acústico em três momentos da música instrumental urbana no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

TAGG, Philip. *Analysing popular music: Theory, Method and Practice*. Popular music 2, 1982, p. 37 - 67.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TORRES, Fernando Henrique Araujo. *Bossa Nova fora do eixo: Uma história da Bossa Nova na capital pernambucana*. 210 f. Dissertação (Mestrado em Música). UDESC, Florianópolis, 2015.

TITON, Jeff Todd. Knowing fieldwork. In: *Shadows in the field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. BARZ, Gregory; COOLE, Timothy J. New York: Oxford University Press, 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1995.

VICENTE, Eduardo. *Segmentação e Consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999*. Revista ArtCultura, Uberlândia, v.10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008.

\_\_\_\_\_, Eduardo. *Chantecler: uma gravadora popular paulista*. Revista USP, São Paulo, n. 87, p. 74-85, 2010.

\_\_\_\_\_, Eduardo. *Radiograma em São Paulo: Política, Estática e Marcas Autorais no Cenário Radiofônico Paulistano*. Trabalho de pesquisa produzido como exigência parcial para concurso de livre Docência junto ao Departamento de Cinema, Rádio e TV. São Paulo, USP, 2015.

VELLOSO, M. P. A brasilidade verde-amarela: nacionalismo e regionalismo paulista. *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 8, n.16, p. 269-277, 1993.

\_\_\_\_\_, M. P. O Rio voyeur: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 8, p. 83-100, 2002.

\_\_\_\_\_, M. P. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. Rio de Janeiro: Centro de Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VILELA, Daniel. EGASHIRA, João. Saludos Amigos: Reflections About Brazilian's Cultural Identity. In: *Ethnomusicology and Audiovisual Communication: Selected Papers from MusiCam 2014 Symposium*. Valladolid: Universidade de Valladolid, 2016.

VILELA, Ivan. Nada Ficou Como Antes. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 14-27, setembro/novembro 2010.

\_\_\_\_\_, Ivan. *Cantando a Própria História: Música caipira e Enraizamento*. São Paulo: Edusp, 2015.

\_\_\_\_\_, Ivan. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. *Música em Perspectiva: Revista do programa de pós-graduação em Música da UFPR*, v.7, n. 2, dezembro de 2014, p. 101-131.

\_\_\_\_\_, Ivan. Música Popular nas Escolas. In: *A Música na Escola*. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, v. 1, p. 134-137, 2012.

VOLTAIRE. *A filosofia da história*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WAGNER, Roy. *A Invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WARNIER, Jean-Pierre. *Mundialização da Cultura*. Bauru, SP: EDUSC, 2000.

## Entrevistas

ALBANESE, Mário. **Mário Albanese**: depoimentos [fev.; abr.; jul.; ago.; 2010]. Entrevistador: Daniel Vilela. São Paulo, 2010. Entrevista realizada via e-mail.

ANGÉLO, Assis. **Assis Ângelo**: depoimento [jun.; 2017]. Entrevistador: Daniel Vilela. João Pessoa, 2017.

\_\_\_\_\_, Mário. **Mário Albanese**: depoimentos [set.; 2012]. Entrevistador: Daniel Vilela. São Paulo, 2010. Entrevista realizada via e-mail.

\_\_\_\_\_, Mário. **Mário Albanese:** depoimentos [fev.; 2013]. Entrevistador: Daniel Vilela. São Paulo, 2010. Entrevista realizada via e-mail.

\_\_\_\_\_, Mário. **Mário Albanese:** depoimento [fev.; set.; 2014]. Entrevistador: Daniel Vilela. São Paulo, 2014.

\_\_\_\_\_, Mário. **Mário Albanese:** depoimentos [jan.; 2015]. Entrevistador: Daniel Vilela. Curitiba, 2015. Entrevista realizada via e-mail.

\_\_\_\_\_, Mário. **Mário Albanese:** depoimentos [jul.; 2017]. Entrevistador: Daniel Vilela. São Paulo, 2017.

BONFIM. **Bonfim:** depoimentos [jul.; 2019]. Entrevistador: Daniel Vilela. João Pessoa, 2019.

CONTINENTINO, Kiko. **Kiko Continentino:** depoimentos [fev.: 2019]. Entrevistador: Daniel Vilela. Toronto, 2019

DUYNHOVEN, Martin van. **Martin van Duynhoven:** depoimento [no.; 2017]. Entrevistador: Daniel Vilela. João Pessoa, 2017.

FOGUINHO. **Waldemar Botelho Jr.:** depoimentos [jul.; 2019] Entrevistador: Daniel Vilela. João Pessoa, 2019.

GODOY, Amilton. **Amilton Godoy:** depoimento [jan.; 2014]. Entrevistador: Daniel Vilela. Curitiba, 2014.

MENDONÇA, Bráu. **Bráu Mendonça:** depoimento [jan.; 2018]. Entrevistador: Daniel Vilela. João Pessoa, 2019.

MORAES, Jane. **Jane Moraes:** depoimento [jun.; 2019] Entrevistador: Daniel Vilela. João Pessoa, 2019.

NASSIF, Luís. **Luís Nassif:** depoimento [maio; 2017]. Entrevistador: Daniel Vilela. João Pessoa, 2019.

NAZÁRIO, Zé. **José Eduardo Nazário:** depoimento [fev.; 2019] Entrevistador: Daniel Vilela. Toronto, 2019.

SANTISTEBEN, Silvio. **Silvio Santisteban:** depoimento [set.; 2010] Entrevistador: Daniel Vilela. São Paulo, 2010. Entrevista realizada via e-mail.

VÉSPERO, Flávio. **Flávio Véspero:** depoimento [jul.; 2019] Entrevistador: Daniel Vilela. João Pessoa, 2019.

WANDERLEY, Walter. **Walter Wanderley:** depoimento [1967]. Entrevistadora: Binny Lum. Austrália, 1967.

## **ANEXOS**

## Discografia do Jequibau

ARTISTA	ÁLBUM/MÚSICAS	LOCAL/ GRAVADORA	ANO/SÉRIE
<b>Mário Albanese e Cyro Pereira</b>	(Jequibau) Jequibau/ Esperando o Sol	São Paulo/Chantecler	1965/C-33-6119
<b>Lenny Eversong</b>	(Jequibau) Jequibau/ Esperando o Sol	São Paulo/Chantecler	1965/ C-33-6157
<b>Mário Albanese e Cyro Pereira</b>	(The Exciting Rhythm from Brazil) Tarde Quente/ O Fim/ Sim/ Foi Assim/ No Balanço do Jequibau/ Modulando/ Ciranda/ Se não fosse o Se/ Jequibau/ Esperando o Sol	EUA/ Epic Records	1965/ LN 24192
<b>Mário Albanese e Cyro Pereira</b>	(Mário Albanese + Cyro Pereira = Jequibau) Tarde Quente/ O Fim/ Sim/ Foi Assim/ No Balanço do Jequibau/ Modulando/ Ciranda/ Se não fosse o Se/ Jequibau/ Esperando o Sol	França/ Disques Festival	1966/ FLDZ 372
<b>Mário Albanese e Cyro Pereira</b>	(Jequibau) Tarde Quente/ O Fim/ Sim/ Foi Assim/ No Balanço do Jequibau/ Modulando/ Ciranda/ Se não fosse o Se/ Jequibau/ Esperando o Sol	Argentina/ Neptuno	1966/ 5605
<b>Vic Damone</b>	(Stay with Me) Pretty Butterfly "No Balanço do Jequibau"	EUA/ RCA Victor	1966/ LSP-3671
<b>Ami Rouselle</b>	(Sugar and Spice and Everything Nice) I Don't Want to Play "Jequibau"	EUA e Canadá/ Decca  * Disco com produção de Sy Oliver, muitas vezes citado por Mário Albanese como um dos nomes que gravou o Jequibau.	1966/ DL-74778
<b>Sammy Kaye</b>	(Shall We Dance?) I Don't Want to Play "Jequibau"	EUA/ Decca	1966/ DL-4754
<b>Al Caoila</b>	(Caoila Tomantico) Pretty Butterfly "No Balanço do Jequibau"/ Love, You Do Things to Me "Tarde Quente"	EUA/ United Artists Records	1966/ UAS 6527

ARTISTA	ÁLBUM/MÚSICAS	LOCAL/ GRAVADORA	ANO/SÉRIE
<b>Percy Faith</b>	(Bim! Bam!! Boom!!!) Sim/ Pretty Butterfly “No Balanço do Jequibau	EUA e Canadá/ Columbia	1966/ CL 2529
<b>Rita Reys</b>	(Rita Reys with Tim Jacobs Combo) I Don’t Want to Play (Jequibau)	Holanda/ Philips	1969 JF 333 594
<b>Norman Luboff</b>	(The Norman Luboff Choir - The Latin Luboff) As I Do “Sim “  * Participação Laurindo Almeida	EUA/ RCA Victor  * O disco foi lançado também no Canadá e na Holanda, com outro número de série.	1966/ LPM - 3637
<b>Silvio Santisteban</b>	(Six Strings Poetry) Jequibau	EUA/ Epic Records	1966/ LN 24207
<b>Jair Rodrigues</b>	(O Sorriso do Jair) No Balanço do Jequibau	São Paulo/ Philips	1966/ P 765.004 P
<b>Agnaldo Rayol</b>	(Quando o Amor te Chama) Jequibau	Rio de Janeiro/ Copacabana	1966/ CLP - 11443
<b>José da Conceição</b>	(Violão Moderno em Músicas Tradicionais Brasileiras) Tarde Quente	Brasil/ Farroupilha	1966/ LPFA - 424
<b>Sambossa 5</b>	(Zero Hora) Tarde Quente	Brasil/ RCA Victor	1966/ BBL-1382
<b>Luiz Loy Quinteto</b>	(Luiz Loy Quinteto) No Balanço do Jequibau	Brasil/ RGE	1966/ XRLP-5.301
<b>Pedrinho Mattar</b>	(Rapsodia) Certa Vez	Brasil/ RCA Victors	1966/ BBL - 1388
<b>Charlie Byrd</b>	(More Brazilian Byrd) Weekend in Guaruja "Fim de semana em Guarujá"/ Pretty Butterfly “No Balanço do Jequibau”/ Jequibau/ Esperando o Sol	EUA/ Columbia  * Lançado também na Europa, Nova Zelândia, África do Sul, Austrália, Canadá, Pensilvânia.	1967/ CL 2692
<b>Andy Williams</b>	(In the Arms of Love) Pretty Butterfly “No Balanço do Jequibau”	EUA/ Columbia  * Lançado também em Taiwan, Canadá, Reino Unido, Holanda, Alemanha e Japão	1967/ CL 2533
<b>Don Ellis</b>	(‘live’ at Monterey) Concerto for Trumpet)	EUA/ Pacific Jazz	1967/ PJ-10112
<b>Don Ellis</b>	(Electric Bath) Alone  * O compositor desta música é Hank Levy	EUA/ Columbia	1967/ CS 9585

ARTISTA	ÁLBUM/MÚSICAS	LOCAL/ GRAVADORA	ANO/SÉRIE
<b>Zimbo Trio</b>	(Zimbo Trio Vol. 3) No Balanço do Jequibau	Brasil/ RGE  * Lançado também nos EUA, Venezuela, Itália, Canadá, Reino Unido, Japão, Argentina — com selos e datas diferentes	1967/ XRLP 5.302
<b>Walter Wandereley</b>	(Batucada) No Balanço do Jequibau	EUA/ Verve Records  Brasil/ Copacabana  * Lançado também na Itália, França, Japão, Venezuela, Canadá e Reino Unido.	1967/ V-8706  1967/ COLP-14105
<b>Vikki Carr</b>	(Intimate Excitement) Pretty Butterfly	EUA/ Liberty Records	1967/ LST-7506
<b>Ciro Pereira</b>	(From Brazil with Strings) Fim de Semana em Guarujá/ Maré Alta	EUA/ Epic Records	1967/ LN 24329
<b>Herbie Mann and Tamiko Jones</b>	(A Man and a Woman) A Man and a Woman	EUA/ Atlantic	1967/ SD 8141
<b>Sadao Watanabe</b>	(Sadao Meets Brazilian Friends) Jequibau (Pretty Butterfly)  * Em japonês ジェキバウ (かわいい蝶々)	Japão/ Columbia	1968/ XMS-10003-CT
<b>The Howard Roberts Quartet</b>	(Out of Sight - But "in" Sound) Pretty Butterfly	EUA e Canadá/ Capitol Records	1968/ ST 2901
<b>Susana Colonna</b>	(En Ritmo de Jequibau) En El Balanceo de Jequibau/ Jequibáu/ El Fim/ Tarde Caliente/ Si/ Marea Alta/ Fue en Guarujá/ Fue Asi	Brasil/ Chantecler  * Disco lançado na Argentina, no México, no Peru e no Chile.	1968/ CMG - 2374
<b>Uccio Gaeta</b>	(O Novo Som de Uccio Gaeta) No Balanço do Jequibau/ Jequibau/ Gamboa	Brasil/ Chantecler	1968/ CMG-2500
<b>Sara Chretien (Sara Teixeira)</b>	(Sara Teixeira)	Holanda/ Philips	1968/ JF 334 530
<b>The Modern Tropical Quintet</b>	(The Modern Tropical Quintet) Gamboa	Brasil/ Chantecler  * Compacto Simples lançado também pela Decca.	1968/ C-33-6249

ARTISTA	ÁLBUM/MÚSICAS	LOCAL/ GRAVADORA	ANO/SÉRIE
<b>Dave Mackay (com Vicky Hamilton)</b>	(Dave Mackay and Vicky Hamilton) Now; Here; Like Me	EUA/ Impulse	1969/ AS 9184
<b>Agnaldo Rayol</b>	(Agnaldo Rayol) Sim	Brasil/ Copacabana	1969/ CLP 11587
<b>Brazilian Octopus</b>	(Brazilian Octopus) Gamboa	Brasil/ Fermata	1969/ FB-257
<b>The Jordans &amp; Moacyr Silva</b>	(Entre na Nossa.. Maestro) Gamboa	Brasil/ Copacabana	1969/ M-3567
<b>Os Três Brasileiros</b> *Versão do nome Os Três Morais criada para divulgação nos EUA.	(Os Três Brasileiros-Brazil:LXIX) Jequi-Bach/ Fim de Semana em Guarujá/ Maré Alta	EUA/ Capitol Records	1969/ ST-301
<b>Ensio Kosta</b>	(Radion viihdeorkesteri) A la jequibau  * Composição do próprio Ensio Kosta	Helsinki/ Yleisradio	1969
<b>Herbie Mann</b>	(The Best of Herbie Mann) A Man and a Woman	EUA/ Atlantic Records	1970/ SD 1544
<b>Os Três Morais</b>	(Os 3 Morais) Jequi-Bach	Brasil/ Odeon	1971/ LLB-1068-S
<b>Cláudia</b>	(Claudia) Macumba	Brasil/ Premier	1971/ PRLP-1.150
<b>Mário Albanese (Cyro Pereira)</b>	(Jequibau) No Balanço do Jequibau/ Não Posso Esquecer/ Tarde Quente/ Foi Assim/ Fim de Semana em Guarujá/ Zambo/ Jequibau/ Sim/ Esperando o Sol/ Maré Alta/ Longe de Você/ O Fim	Brasil/ Chantecler	1972/ CMG 2403
<b>Cláudia</b>	(Cláudia) Gamboa	Rio de Janeiro/Odeon	1975/ S7B-804
<b>Silvio Santisteban</b>	(O violão de Silvio Santisteban) 1, 2, 3, 4 e 5 Ensinando Jequibau	Brasil/ DGD Records (distribuído pela Tratore)	1982
<b>Dave Mackay (com Vicky Hamilton)</b>	(Hands) Here; Now	EUA/ Discovery Records	1983/ DS-868
<b>Mário Albanese</b>	(Longe de Você) Zambo/ Tarde Quente/ O Fim/ Maré Alta/ No Balanço do Jequibau/ Fim de Semana em Guarujá/ Jequibau/ Esperando o Sol/ Sim	Brasil/ Fermata	1984/ 20.049

ARTISTA	ÁLBUM/MÚSICAS	LOCAL/ GRAVADORA	ANO/SÉRIE
<b>Mário Albanese</b>	(Mário Albanese) Tarde Quente/ O Fim/ Sim/ Foi Assim/ No Balanço do Jequibau/ Modulando/ Ciranda/ Se não fosse o Se/ Jequibau/ Esperando o Sol	Brasil/ Phonodisc (divisão da Gel-Gravações Elétricas S/A, Discos Continental e Chantecler	1986/ 0.34.405.367
<b>Dave Mackay (com Lori Bell Sextet)</b>	(Take Me to Brazil) Now	EUA/ Discovery Records	1992/ DS-952
<b>Grupo Tom da Terra</b>	(Grupo Tom da Terra) Jequi-Bach	Brasil/ Movieplay Digital	1995
<b>Altamir Penha e Edinho Penha</b>	(Festival de Cordas) Jequibau	Brasil/ Produção Independente	2001
<b>Eduardo Escalante (Paulo Ronqui e Clóvis Barbosa)</b>	(Paulicéia) Duo n. 14	Brasil/ Fábrica Discos	2004
<b>Taruíra</b>	(Taruíra) No Balanço do Jequibau	Brasil/ Independente	2007
<b>Paulo Bellinati e Weber Lopes</b>	(Virado) Carlo's dance	Brasil/ Independente	2009
<b>Sambajazz Trio</b>	(Alegria de Viver) Certa Vez	Brasil/ Independente	2011
<b>Mário Albanese e Cyro Pereira</b>	(Latin Jazz) Foi assim	Brasil/ Master Classics Records	2011
<b>Quaternaglia</b>	(Jequibau) Carlo's Dance  * Composição de Paulo Bellinati * Disco finalista do "Prêmio da Música Brasileira"	Brasil/ Selo Tratore	2012
<b>DJ Dalua</b>	(Ya'Ya High Fi - vol. I) Gamboa	Brasil/ 100% Brasil	2012
<b>Jazz Nord</b>	(Jazz Nord) Jequibau  * Composição de A. Hirche	Alemanha/ KlangRäume	2013
<b>Mário Albanese</b>	(100 Latin Fista) No Balanço do Jequibau	EUA/ Goldenlane Records	2013
<b>The Hi-Fly Orchestra</b>	(Get Ready) Jequibau  * Composição de Jerker Kluge	Alemanha/ Agogo Records	2013
<b>Patrizia Scscitelli (duo com Giorgio Gaslini)</b>	(Live in Rome) Zambo	Itália/ Splasc(H) Records	2015

ARTISTA	ÁLBUM/MÚSICAS	LOCAL/ GRAVADORA	ANO/SÉRIE
<b>Cláudia e Tiago Mineiro</b>	(Claudia e Tiago Mineiro) Gamboa	Brasil/ Independente	2016
<b>Claudia</b>	(Claudia) Macumba	Brasil/ Discobertas	2018

AUTOR: TEO MACEDO

MÁRIO ALBANESE  
O REI DO JEQUIBAU

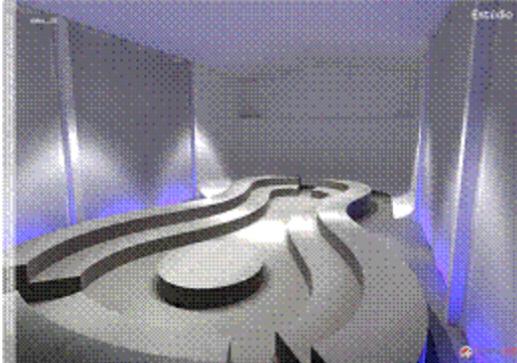


Capa do Cordel de Téo Macedo

## **GAMBOA NO BALANÇO DO JEQUIBAU**

É com satisfação que te convidamos para estar conosco no próximo dia 24 de agosto de 2011, às 15 horas, na sala de reuniões do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo – Rua Benjamim Constant, Nº158 – Centro - São Paulo (Largo São Francisco), ocasião em que músicos e formadores de opinião se reunirão para apresentação do Projeto de lançamento de

**GAMBOA NO BALANÇO DO JEQUIBAU;** uma criação dos Maestros Brasileiros Mario Albanese e Ciro Pereira, com projeto de relançamento do Violonista Mestre Robson Miguel.



Depois do grande sucesso do lançamento da Bossa Nova no Brasil,

**GAMBOA NO BALANÇO DO JEQUIBAU** anunciará a última evolução da música culta no Brasil e mundo, através da gravação e lançamento deste *DVD* em *Blu-Ray*

com tecnologia 3D, gravado ao vivo pelo Violonista Robson Miguel e convidados, num palco em formato de um violão, instrumento que consolidou a bossa nova no mundo (foto).

Convite para a reunião sobre a gravação do DVD Gamboa

T E A T R O  
CACILDA  
BECKER

Paço Municipal  
Fone: 443-3444

Prefeitura do Município de  
São Bernardo do Campo  
Secretaria de Educação,  
Cultura e Esportes  
Departamento de Cultura  
Administração:  
Aron Galante/Walter Demarchi

Flávio Vespero

no show

DA BOSSA-NOVA AO JEQUIBAU

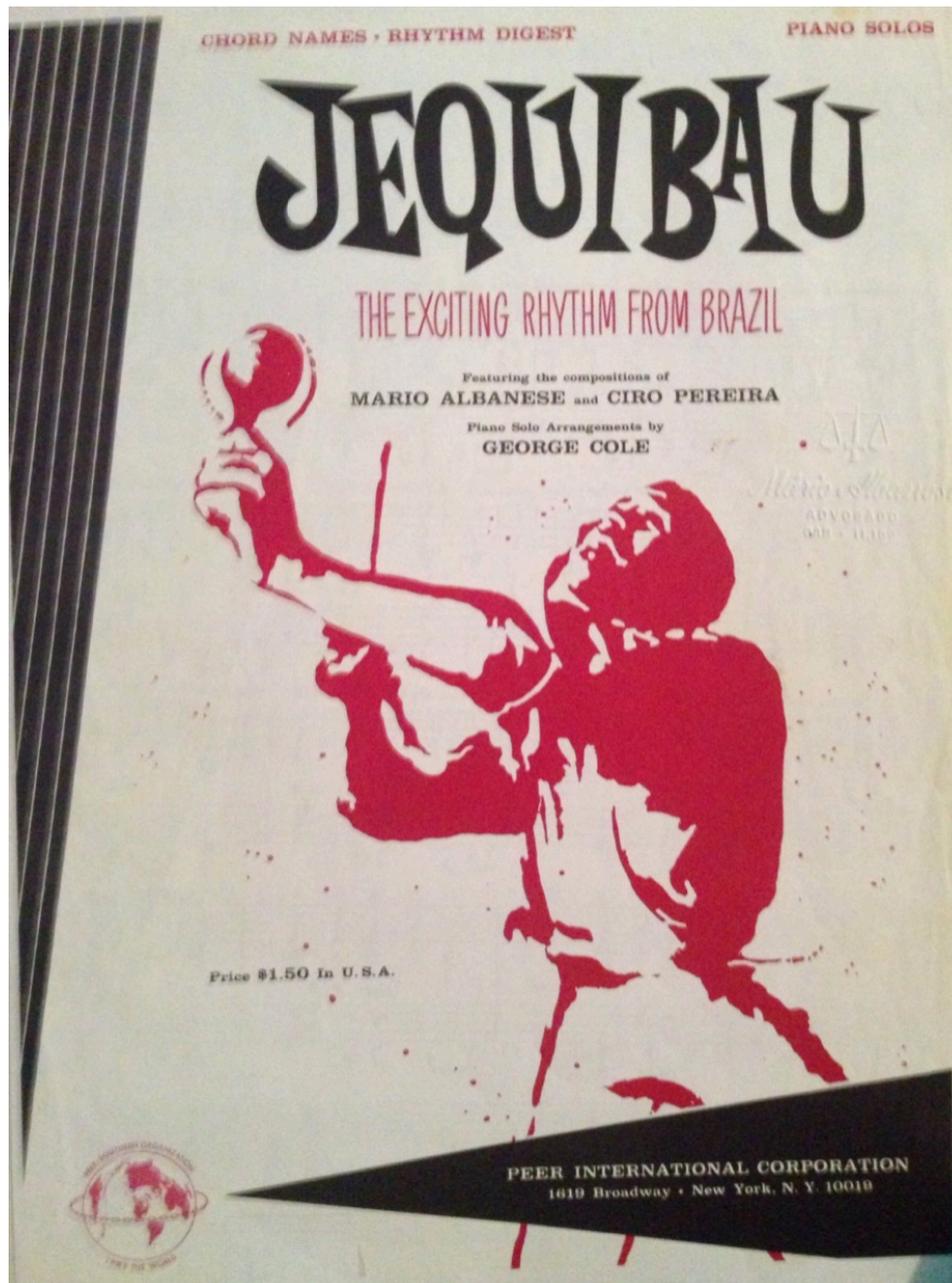


Participação especial do músico MARIO ALBANESE,  
um dos criadores do ritmo Jequibau

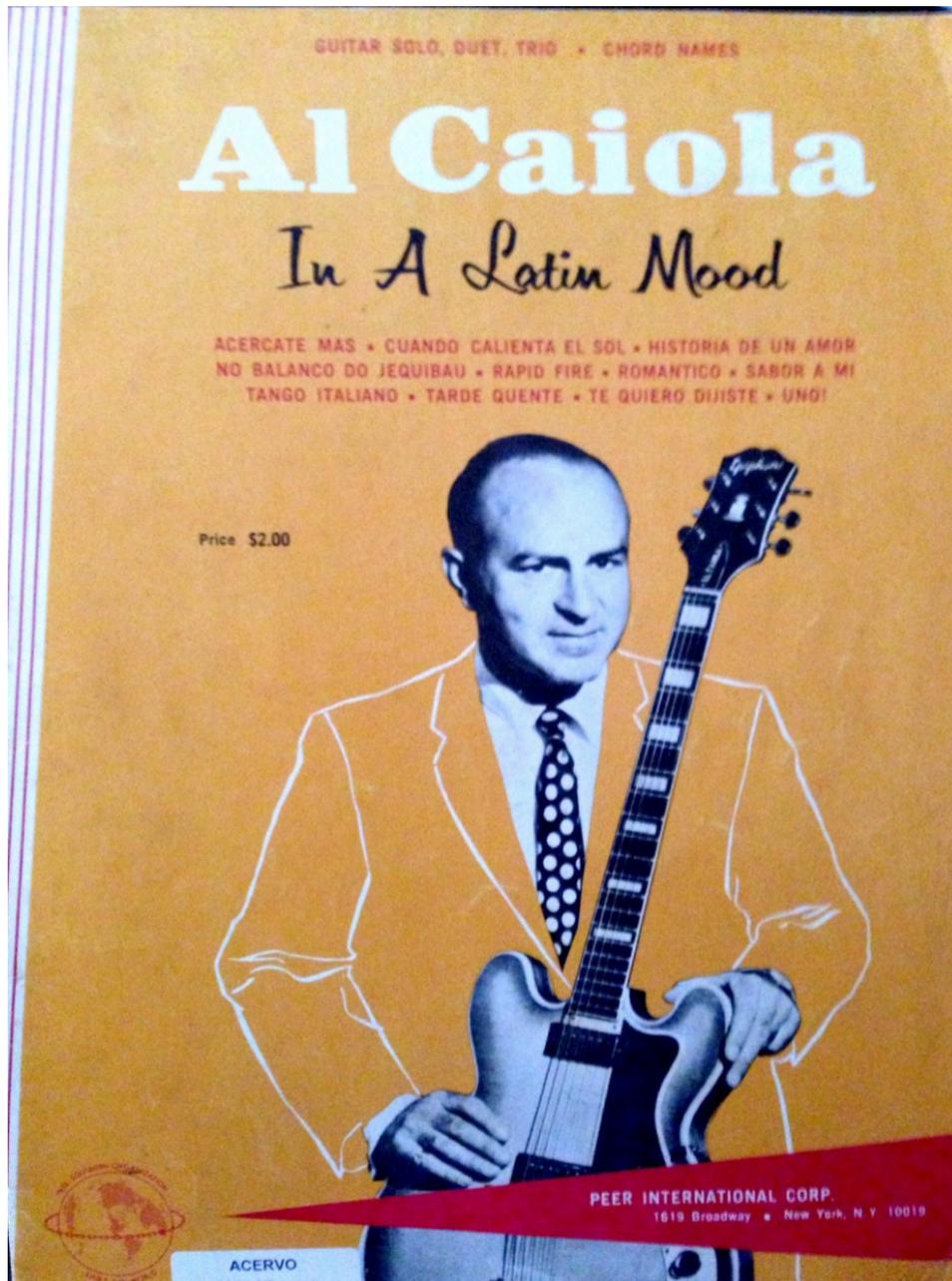
19 de junho - 20h30

ingressos: Cz\$ 25,00

Panfleto de divulgação do show de Flávio Véspero



Songbook *The Exciting Rhythm from Brazil*



*Songbook Al Caiola*