

**O JULGAMENTO DO FORASTEIRO NO TRIBUNAL DA
BRASILIDADE:
Usos e Abusos do *Jazz* nos Vereditos Críticos de José Ramos Tinhorão
e Tárík de Souza (1960-1970)¹**

**THE JUDGMENT OF THE OUTSIDER IN THE COURT OF
BRAZILITY:
Uses and Abuses of Jazz in the Critical Verdicts of José Ramos
Tinhorão and Tárík de Souza (1960-1970)**

Antonio Carlos Araújo Ribeiro JÚNIOR¹

Resumo: valendo-me de Bourdieu e de Bakhtin e seu Círculo, examino o lugar do jazz em meio à instituição da noção de “brasilidade musical”, entre 1960 e 1970. Para tanto, analiso as práticas-discursos de Tinhorão e Tárík de Souza, atentando para as suas interpretações e intervenções na cena musical da época. No entendimento de que esses mediadores tiveram papel importante na formação do pensamento musical nacional, argumento que a polifonia e a polissemia que ajudaram a erigir em torno do jazz, resultante de um projeto musical nacionalista, ajudou a instaurar um significado movediço para o Jazz Brasileiro. Ao final, comento sobre um possível desvio dessa lógica nos atuais projetos instrumentais e no campo da mediação cultural de jazz.

Palavras-chave: Jazz, Música Brasileira, Crítica Musical, Identidade Cultural, Análise Dialógica do Discurso.

Abstract: using concepts from Bourdieu and Bakhtin and his Circle, I examine the place of jazz in the process of establishing the notion of “musical Brazilianness”, between 1960 and 1970. To do so, I analyze the practice-discourses of Tinhorão and Tárík de Souza, paying attention to their interpretations and interventions in the music scene of the time. Understanding that these mediators played an important role in the formation of national musical thought, I argue that the polyphony and polysemy that they helped build around jazz, resulting from a nationalist musical project, helped to establish a shifting meaning for Brazilian Jazz. At the end, I comment on a possible deviation from this logic in current instrumental projects and in the field of jazz cultural mediation.

Key-words: Jazz, Brazilian Music, Music Criticism, Cultural Identity, Dialogic Discourse Analysis.

Admirável dilema revisitado

[...] quando eu escrevo uma palavra, um mundo poluído explode comigo & logo os estilhaços desse corpo arrebentado, retalhado em lascas de corte & fogo & morte (como napalm), espalham imprevisíveis significados ao redor de mim [...]. Uma palavra é mais que uma palavra, além de uma cilada. - Torquato Neto

[...] E tudo nele, da roupa até as feições do rosto, era eu. A mais absoluta identidade. Era o próprio eu. - Edgar Allan Poe

¹ Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Maranhão (PPGHIS – UFMA). Bolsista CAPES. Membro da IASPM-AL (International Association for the Study of Popular Music – Filial América Latina) e da RHN (Rede de Historiadoras Negras e Historiadores Negros). E-mail: antonio_arjr@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0971-4339>.

Fruto, entre outros fatores, das mudanças econômicas e reformas educacionais fomentadas a partir das leis 10.639/2003 e 12.711/2012, e do crescimento do letramento racial no país, há alguns anos tem emergido no Brasil uma geração de músicos (negros e em grande medida de origem social pobre) que reivindicam a produção de um jazz autoral, política e socialmente consciente; que enfatizam o discurso afrocêntrico, trazendo em suas composições e performances comentários acerca do racismo brasileiro, da história afro-brasileira, das desigualdades sociais e, sobretudo, da identidade negra². Afirmção dada e questão posta: o que teria acontecido no Brasil com essa sonoridade afro-atlântica chamada jazz para que se tenha demorado tanto até que nascessem propostas em defesa de uma música instrumental marcadamente afro-brasileira?

Evidentemente, tal problema desperta o interesse de retornar aos primeiros contatos do jazz com a Terra Brasilis. No entanto, como discute Ruiz (2021a, 2023), somente nos anos de 1970 é que se consolida (não sem tensões) o rótulo “jazz brasileiro”. O leitor atento também se perguntaria o motivo desse batismo ter sido tão tardio, uma vez que se sabe que o jazz e seus correlatos já circulavam pelo Brasil desde o final do século XIX (Ikeda, 1984, 1987). Arrisco que as duas questões estão intimamente conectadas. Mas, para começar a refletir sobre o primeiro problema se faz necessário investigar mais a fundo as condições que deram origem à segunda problemática.

A celebre frase de Peter Burke de que o papel do historiador é lembrar a sociedade daquilo que ela quer esquecer, serve não apenas para pensar no esquecimento como mecanismo para abafar certos eventos históricos traumáticos, como também para indicar que a função do historiador é ir de encontro a uma memória acrítica, a uma ideia negacionista de passado. Por isso, ainda que o tema possa parecer desgastado para alguns entendidos do assunto, me proponho neste texto a reexaminar³ o lugar do jazz em meio à instituição da noção de “brasilidade musical”, entre os anos de 1960 e 1970, pois entendo que apenas recentemente tem-se olhado para o jazz propriamente dito como objeto central nessas discussões, tirando-o de um lugar periférico – tendência com a qual me alinho.

Como o próprio título deste artigo sugere, tomarei a crítica como produto e produtora de sentidos⁴, analisando a rede de diálogos que se formou em torno da relação jazz/MPB e suas consequências simbólicas e estético-políticas para a prática jazzística no Brasil. Examino, para tanto, os enunciados e práticas dos críticos Tinhorão e Tárík de Souza, atentando para as suas interpretações e intervenções na cena musical da época. Como aporte teórico, destaco Mikhail Bakhtin e Pierre Bourdieu – por meio dos quais examinarei os meandros discursivos desses dois críticos e as inter-relações entre os campos comunicacional e musical. Porei esses autores em diálogo no decurso da

interpretação e análise das fontes, recorrendo, dessa vez, muito mais aos conceitos formulados pelo filósofo-filólogo Mikhail Bakhtin (1895-1975) e seu Círculo⁵. Motivado a me debruçar sobre dilemas na história do pensamento musical brasileiro, seguirei, a rigor, orientado pela proposta da Análise Dialógica do Discurso (ADD), atentando justamente para as possíveis relações dialógicas⁶ estabelecidas nas elaborações da crítica de música; elaborações estas que, como visto demonstrar, ajudaram a compor uma complexa tessitura de sentidos acerca do jazz, com consequências concretas no campo da música brasileira.

Nesse sentido, não obstante julgue incontornável ter em conta a noção chartiana de representação⁷, haja vista a mediação de livros e revistas nacionais que não apenas construíram maneiras de dizer, mas também orientavam as formas de *ver* e *ouvir* o jazz⁸, ao entender o Brasil como um dos itinerários da diáspora global do jazz (Johnson, 2020) – isto é, como parte de um circuito mais abrangente que contribuiu tanto musicalmente quanto simbolicamente no processo de apropriação (Chartier, 1990), de tradução cultural (Hall, 2015) do jazz –, pretendo não perder de vista, em algum grau, o teor conectado no interior da lógica dos usos e abusos do jazz no pensamento musical hegemônico dos anos 1960-70, enquanto fazeres discursivos a partir dos quais as representações dessa prática musical refletiam, no plano da linguagem, noções relacionais/responsivas, porém, socialmente situadas de pertencimento nacional (Hall, 2016).

A escolha do objeto e o quadro teórico indicam que parto do pressuposto de que, uma vez dotada do poder de julgar, classificar, legislar e sancionar o valor dos produtos culturais, o campo intelectual (representado pela crítica musical) cuidou de determinar maneiras de pensar a música brasileira e, nessa operação, ajudou a instituir uma condição normativa e regulatória à incorporação do jazz no fazer musical nacional. Portanto, texto, contexto, valor, significado e projeto estético se emaranham, reforçando a ideia de que o sentido da música “é o resultado de um processo em que a significação do texto em si, a organização específica dos sons (e por texto eu quero dizer a combinação aural de música e palavras) não é nem estática e nem determinante, mas envolve um número de questões contextuais [...]”, o que significa dizer que para compreender o que está por trás dessas valorações, “devemos começar com os discursos que dão aos termos de valor seus sentidos”, pois, “disputas musicais não são sobre a música ‘em si’, mas sobre como localizá-la, sobre o que é a música e como ela deve ser avaliada”⁹ (Frith, 1996, p. 26). Indo mais além e tomando os críticos como mediadores/intermediários culturais¹⁰, acrescento que disputas de sentido sobre a música podem apontar para valores extramusicais: interesses estético-ideológicos sustentados por valores culturais,

orientações políticas e crenças partilhadas por certos grupos sociais, num dado contexto histórico¹¹.

Para dar materialidade a esse debate, me valerei dos discursos da crítica musical que se propuseram, entre os anos de 1960 e 1970, a apreciar o encontro entre o jazz e a música brasileira, articulando contexto, produção discursiva e flagrantes da *cena musical*¹² que deu forma à MPB e ao Jazz Brasileiro. Os escritos de Tinhorão e Tárík de Souza serão os fios condutores da análise, dos quais pretendo destacar semelhanças e distinções, e os diferentes diapasões discursivos dos autores. Utilizarei os livros desses autores, artigos de jornais e revistas, entrevistas disponíveis na internet, documentários, entre outras fontes.

Fundamentos sociais do (des)gosto: o lugar do jazz no pensamento de José Ramos Tinhorão

Completaram-se três anos desde que um dos primeiros historiadores profissionais da música popular brasileira, José Ramos Tinhorão, deu seu último suspiro. A notícia despertou burburinhos não só no meio jornalístico – área de trabalho original de Tinhorão –, mas também no âmbito acadêmico, onde conquistou admiradores, desafetos e analistas críticos. O fato reavivou, naturalmente, a memória sobre aquilo que se tornou mais marcante na vida de Tinhorão, enquanto pesquisador musical: sua rixa intransigente com a Bossa Nova. Se para muitos esse tema pode parecer esgotado, para outros, como Bastos (2011), Fernandes (2010) e Lamarão (2008, 2010), revisitar a trajetória de Tinhorão, sobretudo seus embates musicais, traz a lume questões importantes referentes ao cenário político e cultural que se desenhou no país, entre os anos de 1960 e 1970.

Falecido em agosto de 2021, aos 93 anos, Tinhorão nasceu em Santos (SP), em fevereiro de 1928. Entre outras graduações, formou-se em Jornalismo pela Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi), Rio de Janeiro (cidade onde desenvolveu sua trajetória de pesquisador musical), e depois cursou o mestrado em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Enquanto jornalista, iniciou no *Diário Carioca*, passando logo depois a trabalhar no *Jornal do Brasil*. Dentre os mais de trinta títulos de sua autoria, ao menos três se referem ao contexto analisado neste artigo. São eles: *Música Popular: um tema em debate* (1966), *O samba agora vai: a farsa da música popular brasileira no exterior* (1969) e *História Social da Música Popular Brasileira* (1998). Parte do conteúdo do livro *Música Popular* reutiliza matérias publicadas por Tinhorão no caderno cultural do *Jornal do Brasil*¹³, no qual começou a trabalhar no início dos anos de 1960 e onde

assinou a coluna *Primeiras Lições de Samba* (1961-1962), sucessora da série *Primeiras Lições de Jazz*, do crítico Luiz Orlando Carneiro. Apesar do título, foi nessa coluna que a visão de Tinhorão sobre o jazz se tornou explícita, sendo aos poucos revestida de fundamentação sociológica – prova de sua busca por legitimação intelectual através da cientificação de suas opiniões estéticas com o emprego do materialismo histórico.

Representativo do pensamento de Tinhorão, o texto “Influência Norte-Americana Vem do Tempo da Jazz-Band”, publicado originalmente em junho de 1962, fazia um balanço histórico desde o primeiro contato do público carioca com ritmos afro-americanos (*ragtime, shimmy, charleston*), tocados nos cinemas, gramofones e bailes de gafeira. A partir de então, segundo o autor, apareceram no Rio de Janeiro “os *jazz-bands*, as pequenas orquestras de música de dança que [...] indicavam pelos próprios nomes a origem de sua influência: *American Jazz-Band*, de Silvio de Sousa, *Jazz-Band Sul-Americana*, de Romeu Silva, *Orquestra Pan-Americana* etc.” (Tinhorão, 1970, p. 47). Em outro momento, Tinhorão se desloca para meados dos anos 1940, comentando sobre a carreira internacional de músicos que misturavam samba com jazz, como Dick Farney e Laurindo de Almeida, afirmando que por causa deles “estava, pois, aberto o caminho para o *rush* de artistas da década de 1950 na direção dos Estados Unidos, em meio a episódios de um ridículo atroz” (Tinhorão, 1969, p. 93). A tal ruptura com as raízes da música brasileira iniciada “com a fase do samba tipo *be-bop* e abolerado, fabricado pelos compositores profissionais da década de 1940”, alcançaria seu ápice “em 1958, quando um grupo desses moços da zona sul [...] resolveu romper definitivamente com a herança do samba popular, para modificar o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo” (Tinhorão, 1998, p. 310).

Essa leitura de Tinhorão era veiculada em um contexto em que a Bossa Nova experimentava o auge de seu momento de internacionalização, com a famigerada apresentação no Carnegie Hall, em 1962 – processo, aliás, iniciado a partir do sucesso do filme *Orfeu Negro*, em 1959 (Polleto, 2016, p. 158), quase paralelamente à entrada de Tinhorão no jornalismo. Além disso, vivia-se o ambiente de fim do governo Juscelino Kubitschek e início do período Jânio Quadros/João Goulart, no qual reinavam as promessas de modernização acelerada do país, a recrudescência das disputas político-culturais da Guerra Fria e o estabelecimento de uma nova ideia de Brasil – aos olhos e ouvidos de Tinhorão, subserviente ao capital estrangeiro. A atualização discursiva do jornalismo musical, no enalço da modernização gráfica dos grandes jornais, acontecia justamente na fase inicial da expansão de um mercado de bens simbólicos no país, que deu início, por conseguinte, a um novo nível no desenvolvimento da indústria fonográfica

brasileira (Ortiz, 1994; Vicente, 2008). A crítica musical, portanto, acompanhava as tendências que insurgiam, estabelecendo diálogos entre si, e em sintonia tanto com o mercado fonográfico quanto com as demandas do público letrado – principais consumidores de discos e outros produtos culturais.

Ressalto essa cadeia mercadológica e comunicacional, para enfatizar que os textos de Tinhorão precisam ser tomados como enunciados¹⁴, pois, embora não tratasse a busca pelas raízes da música popular brasileira com o viés revolucionário pequeno-burguês e até populista do CPC-UNE¹⁵, não parece à toa, considerando aquele contexto de proliferação do ideário nacional-popular, que “Tinhorão [fosse] um colunista com fiel e vasto público” (Lorenzotti, 2010, p. 158), sendo muitas vezes “consumido vorazmente, talvez com secretos apetites” (Sanches, 2010, s/p). Em outras palavras, o fato de ter sido requisitado em vários órgãos de imprensa e de ter buscado legitimidade como estudioso do samba são fatores a serem levados em consideração, além do fato de Tinhorão, no fundo, expressar o que muitos queriam ouvir/ler. Afinal, “um crítico apenas pode ter ‘influência’ sobre seus leitores na medida em que eles lhe concedem esse poder porque estão estruturalmente de acordo com ele em sua visão do mundo social, em seus gostos e em todo o seu habitus”¹⁶ (Bourdieu, 2015, p. 191).

Em tempos de busca pelo “homem novo” brasileiro¹⁷, exaltação das raízes populares, politização da cultura popular e construção de uma historiografia do samba, figuras como Tinhorão podiam soar ao mesmo tempo incomodadas e necessárias, pois invocava, através da pesquisa musical, o “dispositivo da brasilidade”¹⁸ (Santos, 2012), atendendo com o seu conteúdo aos anseios e mentalidade nacionalistas de parte das camadas médias brasileiras.

Nacionalismo dialógico e desacordos conectados na gênese do pensamento musical de Tinhorão

O desgosto de Tinhorão por tudo aquilo que julgava como “inautêntico”, “desnacionalizado” e “alienado” precisa ser analisado como algo construído sociohistoricamente. Tal postura tem conexão, por exemplo, com a americanização do Brasil no período entreguerras, quando apocalípticos e integrados¹⁹ trocavam suas farpas em favor ou contra a presença da cultura estrangeira em território brasileiro. Tinhorão dialogava no front, portanto, com nacionalistas novatos e veteranos. Na ala dos mais velhos, a luta contra a inautenticidade e a desnacionalização, no campo do pensamento musical, ia ao encontro dos apreciadores das ideias de Mário de Andrade e do crítico

carioca Lúcio Rangel. Vale recordar que desde os tempos de Mário de Andrade havia se instituído um tratamento ambíguo/instável em relação ao uso de dados culturais externos na música brasileira (Ribeiro Júnior, 2018, p. 20) e mais adiante, com a atualização dessa postura através dos discursos dos “folcloristas urbanos” Lúcio Rangel, Mariza Lira e Ary Vasconcelos, por exemplo (Moraes, 2019) – com maior destaque para Rangel (2007, p. 118-119), que denunciava tanto a modernização do jazz quanto do samba, simbolizada na Bossa Nova. Enquanto leitor e apreciador desses críticos, compreendo que Tinhorão, na condição de herdeiro de suas formulações, traz em seus enunciados ecos dessas vozes nacionalistas; de suas visões estéticas. Desse modo, ainda que discordem num ou noutro ponto a respeito da música brasileira, entendo que Tinhorão complementa os entendimentos desses autores sobre o popular e o nacional, construídos entre os anos de 1920 e 1950, estabelecendo, assim, uma relação dialógica com eles através de um tema e propósito comuns²⁰.

Tinhorão reconhecia, a partir de critérios essencialistas, que o jazz fora, em seus primórdios, uma música “autêntica”, pois tal valor se relacionava a uma suposta origem “pura” desse estilo musical; cultivada e restrita, segundo seu ponto de vista, apenas aos seus criadores legítimos: a população negra pobre dos Estados Unidos. A “queda” do jazz teria ocorrido quando este foi, primeiro, apropriado por frações da camada média branca estadunidense, e depois se tornado um rentável produto comercial via Tin Pan Alley²¹. Meios tecnológicos, urbanização, transformações econômicas e luta de classes no interior das práticas culturais seriam fatores determinantes na transformação da música popular americana, tendo competido, em conjunto, para a degeneração do jazz “verdadeiro”.

Recorrendo a Ribeiro Júnior (2016a, 2016b, 2018), que examina o conteúdo da crítica musical que antecedeu Tinhorão, citando com mais ênfase a *Revista de Música Popular* (1954-1956)²², e as primeiras obras nacionais sobre o jazz²³, desprendo que esse valor negativo atribuído às formas de jazz moderno da época (*bebop* e *cool*) só pode ser entendido num circuito mais amplo de trocas transnacionais; isto é, considerando os empréstimos e faturas localizáveis nas lutas culturais em torno do jazz no cenário Atlântico. Portanto, sob ponto de vista conectado, é importante ter em conta nessa análise a chamada *Guerre du Jazz*, que foi uma disputa estética protagonizada pela crítica de música estrangeira especializada em jazz, notadamente, a estadunidense e a francesa²⁴. Em síntese, tal confronto residia em certa concepção (por vezes, etnocêntrica) de cultura expressa no embate apaixonado entre os detratores e os defensores da dita modernidade musical. O resultado foi que críticos europeus e norte-americanos, que foram categorizados como Tradicionalistas e Modernistas, se digladiavam na defesa do

“verdadeiro” jazz, cizânia que desembarcou no Brasil através de livros e revistas. Por questões ideológicas, Tinhorão se identificou mais com o tradicionalismo, que entendia o “jazz raiz” como de origem restritamente negra, herdando os preconceitos e mitos partilhados por esse “partido estético”²⁵. Tal sobreposição discursiva pode ser lida pela noção de *enunciação* de Bakhtin; especialmente tendo em vista o entendimento de Fiorin (2016, p. 167), de que “[...] todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por uma névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele”.

Das partes litigantes: brasilidades dissonoras nos anos 1960

Ainda no campo da crítica, é válido recordar que essas relações dialógicas não foram estabelecidas tendo como destinatários apenas os que estavam de acordo. Tal como houve aqueles que saíram em defesa do jazz moderno no cenário internacional, existiu um conjunto de críticos favoráveis à incorporação de elementos do jazz na música brasileira. Um marco bibliográfico que reuniu essas apreciações foi o livro *Balanço da bossa*, publicado originalmente em 1968²⁶, com organização do poeta concretista Augusto de Campos. Defensor incansável da Bossa Nova e do Tropicalismo, Campos, a propósito, tinha plena consciência da correlação entre a “guerra do jazz” e os dilemas pelos quais passava a música brasileira. Considerando não só a opinião jornalística, mas também os embates que se sucediam no campo da música popular, ele entendia que “a polêmica travada no Brasil entre adeptos da velha guarda e bossanovistas, tem muito em comum com a que ocorreu, na década de 40, no mundo jazzístico, entre os partidários do estilo antigo (New Orleans) e os do be-bop [...]” (Campos, 1974, p. 185). Enquanto Tinhorão usava Marx para condenar o “colonialismo musical”, numa linha de interpretação da cultura popular distinta das orientações vanguardistas do PCB e do CPC-UNE (Bastos, 2011; Lamarão, 2008), Campos se valia de Marx para condenar o “nacionalismo-nacionalóide”, “tacanho e autocomplacente”, prezando mais, segundo ele mesmo, por um “nacionalismo crítico e antropofágico” (Campos, 1974, p. 161). Desse modo, se Tinhorão se apropriava de Mário de Andrade e dos folcloristas urbanos para forjar o seu discurso nacionalista-conservador, Campos, uma vez posicionado no grupo dos críticos inventores (Bollos, 2007), aplicava preceitos de Oswald de Andrade e de outros modernistas para defender um projeto internacional-popular para a música brasileira, vislumbrando na música de Jobins e Gilbertos formas musicais avançadas, que

havia não somente assimilado “as conquistas do jazz, até então a mais moderna música popular do Ocidente” como feito a música brasileira se tornar “influenciadora do jazz, conseguindo que o Brasil passasse a exportar para o mundo produtos bem acabados e não mais matéria-prima musical (ritmos exóticos) [...]” (Campos, 1974, p. 143).

Esse confronto chegaria à *Revista Civilização Brasileira* (1965-1968)²⁷, importante espaço de debates políticos em tempos de ditadura e que promoveu em suas páginas discussões acerca da situação da música nacional naquele cenário. Numa dessas discussões, objetivando dar um tom sociológico à discussão, o compositor e intelectual Sidney Miller discordou da visão universalista de Augusto de Campos, argumentando que as assimilações musicais deveriam ocorrer sem a intervenção das forças deformadoras do mercado internacional; forças essas que, segundo ele, haviam exotizado e “descaracterizado [a Bossa Nova] como música brasileira” (Miller, 1968, p. 212).

Desviando de reducionismos econômicos e sociologias monolíticas, Nelson Motta (1980) contrapunha Tinhorão e simpatizantes, negando que o jazz fosse elitista/alienante. Para ele, o significado do jazz não poderia se resumir a “um veículo para dominação econômica e cultural”; por isso, aqueles que “sonham com uma arte nacional popular”, disparava Motta, “que poupem seus tiros em direção às influências da música negra norte-americana [...]”, declarando, por fim, de forma um tanto exagerada: “não é moda, não é consumismo, é a cultura de uma raça rica e forte, na qual os brasileiros têm algumas das mais sólidas raízes” (*apud* Santos, 2010, p. 05-06).

Numa linha distinta, Caetano Veloso escreveu em “Primeira Feira de Balanço” (1965/66) que o pensamento de Tinhorão “[representava] a sistematização de uma tendência equívoca da inteligência brasileira com relação à música popular” e que João Gilberto, espécie de precursor da linha evolutiva, “era, ao mesmo tempo, samba popular e música de câmara, com muitos ensinamentos colhidos no jazz”. Diferente de Nelson Motta, Caetano, porém, endossava a ideia de que a produção de artistas como Johnny Alf e Dick Farney correspondia “a uma alienação da classe média subdesenvolvida cuja meta é assemelhar-se à sua correspondente no país desenvolvido dominante, tal como lhe é apresentada pelas cores de sonho do cinema que é produzido para isso” (Veloso, 1965/66, s/p). O cantor desaprovava também a produção pós-Bossa Nova: os conjuntos instrumentais e dançantes associados à MPM (Música Popular Moderna), que tocavam sons alinhados ao sambajazz e ao sambalanço²⁸. Para Caetano (1997, p. 226), todos eles teriam recaído numa “americanização algo tola”²⁹, como o pianista Sérgio Mendes, que, segundo sua opinião, ainda que fosse livre para tocar jazz, estaria, no entanto, “enganando as pessoas” nos Estados Unidos, valendo-se daquela “sabedoriazinha comercial

americana de utilizar certos ritmos brasileiros pra dar uma coisa mais ou menos exótica”. Em suma, para Caetano, Sérgio Mendes estaria vendendo o que Oswald de Andrade chamou de “macumba para turista” (Souza, 2009, p. 159), juízo que José Ramos Tinhorão (1969) consideraria bastante acertado³⁰.

Observar que, em algum grau, mesmo os contrários ao pensamento de Tinhorão repercutiam ideias semelhantes às suas – e aqui me refiro especialmente ao ideário tropicalista em sua fase embrionária – serve para enfatizar o teor polifônico da polêmica instaurada e perceber que essa circulação de vozes se dava em termos contraditórios, aporísticos, sob os ditames dos projetos de brasilidade musical.

Assim, no entendimento de Eduardo Coutinho (2001, p. 05), embora dissonantes

[...] as diversas tendências presentes no debate ideológico sobre a música popular nos anos 60 - populista, folclorista e vanguardista - participam, de alguma forma, do conteúdo de ideias forjado pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros, o ISEB. Todas elas têm em comum o fato de se afirmarem como um projeto nacional, divergindo em relação à forma como articulam nação e povo, ou ainda, pelo sentido que atribuem ao sujeito da tradição. Essencialmente nacionalista, a teoria isebiana é passível de ser assimilada, de alguma forma, pelos diferentes projetos nacionais - de Tinhorão a Augusto de Campos, de Geraldo Vandré a Caetano Veloso. Projetos que pretendem definir a essência do ser nacional brasileiro, mas que divergem em relação à perspectiva a partir da qual operam e atualizam os signos do passado: o folclorismo concebe o popular como objeto; o populismo, ora como objeto (o povo-alienação), ora como um sujeito idealizado (o povo-revolução); o tropicalismo concilia o folclórico e o massivo-industrial numa combinação insolúvel que alegoriza o *espírito do povo*. Todas essas estratégias adotam, como fundamento de seus projetos nacionais, o popular necessariamente mistificado, incapaz de transformar a realidade ativamente, como sujeito da história. Desconsiderando o papel da ação humana na reelaboração do acervo cultural do passado, as posições envolvidas no debate sobre a música popular nos anos 60 são, portanto, fortemente marcadas por uma concepção metafísica que compreende a tradição não como um processo, mas como uma essência que transcende aos seres humanos reais (grifos do autor).

A propósito, com essa perspectiva notoriamente gramsciana, o próprio Coutinho (2001) vislumbrou na obra de Paulinho da Viola um desvio desse esquema nacionalista conservador. Desse modo, no seu ponto de vista, o músico Paulinho da Viola tenderia muito mais para uma noção de nacional-popular contra-hegemônica – na qual a tradição dos subalternos se comportaria de maneira dialética, superando a dicotomia nacional/estrangeiro. Por certo, é uma interessante visão. Contudo, observo que, mesmo representando o olhar dos marginalizados, nem Paulinho da Viola escapou das contradições e armadilhas plantadas pelo nacionalismo musical, sendo capturado pelo dilema da tradição/modernidade: díade labiríntica do contexto em que estava inserido.

Portanto, no intervalo de 1962 a 1968, assim estava orientado o tom do debate cultural sobre a música brasileira. Nesse interregno, que privilegia não apenas a internacionalização da BN e a fase da bossa/canção engajada, mas também a invenção do sambajazz e o início da Tropicália, percebo o impacto dessas posturas para além do universo discursivo, reverberando, por exemplo, no repertório dos Festivais da Música Popular Brasileira, palco no qual “devido à natureza essencialmente polissêmica do signo musical, o nacional-popular na música era reinventado politicamente” (Contier, 1998, s/p), algo perceptível nos repertórios musicais, que apresentavam um amálgama de folclore, patriotismo, populismos e modernismo nacionalista³¹.

Tinhorão, inclusive, não só se articulou para perpetuar seus pensamentos através da publicação de livros, como também começou a se movimentar em uma série de práticas para intervir no campo musical. Uma delas foi se tornar jurado de *Festival Internacional da Canção* (Mello, 2003, p. 330). Quanto a isso, na ótica de Fernandes (2010, p. 175), não seria equivocado “asseverar que o próprio sentido reunido em torno do acrônimo MPB redundaria em parte do *ethos* impresso aos festivais por seus organizadores, no caso, intermediários como Ary Vasconcelos e José Ramos Tinhorão”.

No entanto, uma nova geração de jornalistas emergiu justamente na era de consolidação MPB, no raiar dos anos de 1970. Dentro desse projeto de renovação da apreciação crítica da música no Brasil, estava a promessa de superação dos discursos nacionalistas ao estilo de Tinhorão.

Tárik de Souza e a crítica canibal. Ou: o jazz na geleia geral do jornalismo setentista

Escassos são os trabalhos que discutem a importância de Tárik de Souza enquanto agente mediador e, por conseguinte, auxiliador na formação da ideia de MPB³². Recentemente, o crítico publicou *Sambalanço: a bossa que dança* (2016)³³, um estudo que certamente renovou o fôlego de discussões em torno de sonoridades e personagens ainda pouco trabalhados na historiografia da música brasileira. Ao contrário de Tinhorão, que se manteve, até antes de sua morte, inflexível em sua crítica à BN, Tárik segue firme militando em prol de uma memória que a exalta. O que essa posição aparentemente antagônica ao nacionalismo radical de Tinhorão poderia revelar sobre o lugar do jazz na construção do cânone da MPB (?) é algo que visio discutir neste tópico.

Se Tinhorão havia iniciado sua carreira jornalística num ano simbólico (1958, data de lançamento da canção “Chega de Saudade”), Tárik adentrava o quadro de funcionários da recém-criada revista *Veja*³⁴ como editor de música em meio à *Era dos Festivais*,

iniciada em 1965. O ano era precisamente 1968 e vivia-se um efervescente clima musical com a 3ª edição do Festival Internacional da Canção (FIC) e com o IV Festival da Música Popular Brasileira (o último, antes do Ato Institucional nº 05). Foi também o ano de publicação de *Balanço da Bossa*, que ensejou novo fôlego nos debates musicais e que logo receberia uma contrarresposta com *O samba agora vai: a farsa da música popular brasileira no exterior* (1969) de Tinhorão. Tárík, portanto, estava inserido num contexto convulsivo, no qual arautos da tradição e apóstolos da modernidade disputavam o poder de narrar a nação³⁵ através do pensamento musical.

Oriundo da classe média carioca, Tárík de Souza Farhat, nasceu em 19 de novembro de 1946, sendo filho do publicitário Emil Farhart (1914-2000). Entre outros veículos, contribuiu em jornais de grande circulação como o *Estado de São Paulo*, na imprensa alternativa e semanários (*Opinião*, *CooJornal*, *O Pasquim*), e em inúmeras revistas especializadas (*Isto É*, *Show Bizz*, *Som 3*, *Playboy*, *Revista do CD*), com destaque para a sua atuação na revista *Rock, a história e a glória/Jornal de Música* (1974-1978), a princípio voltada para o público “underground”. Destaco também sua atuação na coluna “Supersônicas”, iniciada em 1974, no *Jornal do Brasil*: meio de publicação que dividiu com José Ramos Tinhorão, coexistindo no periódico duas formas distintas de tratamento da música. De início, chamo atenção para a movimentação do crítico entre a imprensa “nanica” (alternativa) e a hegemônica, atendendo a um público variado no perímetro da classe média. Antes de qualquer exame dos discursos de Tárík de Souza sobre jazz e música brasileira, importa destacar essa sua posição em âmbitos editoriais e jornalísticos variados, bem como o contexto de mudanças musicais e comportamentais da época.

Tárík e outros nomes de sua geração, como Ana Maria Bahiana, Ezequiel Neves e Maurício Kubrusly, fizeram parte do que Lamarão (2012) chamou de “a nova onda do jornalismo musical”. Visando se distinguir dos antecessores, esses jornalistas se propunham a abordar “a ideia de um conceito mais amplo e menos dogmático de MPB, uma visão que abrangia elementos do jazz, rock e música progressiva, e que refletia o crescente ecletismo da MPB daquele momento” (Stroud, 2008, p. 58)³⁶. Clima de renovação crítica e do pensamento musical, vale pontuar, decorrente do impacto dos festivais, do Tropicalismo (Napolitano, 2002, p. 09), da contracultura e de um ambiente de progressiva segmentação do mercado fonográfico; hierarquização sociocultural da produção musical, e fixação de critérios estético-políticos como nortes avaliadores da qualidade das composições e de diferenciação dos artistas (Santos, 2010)³⁷. Nessa dinâmica, a MPB se consolidava como “complexo cultural plural” (Napolitano, 2002),

tentando congregar elementos, à priori, contraditórios: participação política, interesses mercadológicos e ímpetos estéticos ao mesmo tempo nacionalistas e universalistas.

No cenário internacional, promoviam-se misturas do jazz com o rock, originando o chamado *jazz fusion* – formato híbrido cuja bandeira seria levantada no Brasil por bandas como Grupo Um, Pé Ante Pé, Divina Incrência, Metalurgia, Grupo Kali, entre outros, que se distanciavam da musicalidade sambajazzística dos conjuntos dos anos 1960 (Ruiz, 2017, p. 103-104; Ruiz, 2023). No aspecto comportamental, entrava-se na era do desbunde e do transbunde (Dias, 2003; Kucinski, 1991), com investidas libertárias frente à repressão política e moral administrada pela ditadura. No campo jornalístico, a imprensa alternativa serviu como reduto de uma nova esquerda que criticava não apenas o ambiente político, como também punha em xeque “as próprias ações da *intelligentsia* brasileira na formação de uma concepção de ‘identidade nacional’” (Moreira; Santos, 2014, p. 90).

Assim, se nas páginas de alguns desses veículos alternativos reinava “o deboche e um cosmopolitismo cético”, nos “jornalões” (grande imprensa), ao contrário, “vivia-se o ‘Brasil Grande’” (Gaspari, 2014, p. 224). O que não significa, por outro lado, que a imprensa independente tivesse rompido totalmente com certa tradição intelectual de esquerda. Na verdade, essa imprensa estava dividida entre os que ainda defendiam os valores baseados na ideologia nacional-popular e “no marxismo vulgarizado dos anos 60” (Kucinski, 1991, p. 14-15), e aqueles que preferiam hostilizar o “dogma do nacional-popular, base do prestígio dos intelectuais da esquerda tradicional” (Gaspari, 2014, p. 224).

Possivelmente, os discursos de Tárík sobre a produção musical da época se estruturaram a partir do movimento entre esses vários universos, atuando segundo as regras específicas de cada veículo, e atendendo a demandas de públicos etariamente diversos. Ao listar quais eram os seus objetivos, o crítico afirmou que, além de almejar “influenciar o próprio movimento artístico”, visava publicar “o melhor do que estava acontecendo em todos os setores da música, e criticar (sem ser professoral), o que a política editorial da revista [considerava] ser de baixa qualidade” (Stroud, 2008, p. 59)³⁸. Comentários reveladores do fim último, orientação, mudança de linguagem/abordagem em relação à crítica sessentista e os interesses desses novos críticos nos capitais disponíveis – no caso de Tárík, o *econômico*, o *social* e o *simbólico*³⁹, adquiríveis em sua posição estratégica de circulação jornalística; no alto estoque de prestígio como “crítico moderno”, eclético e antenado na música jovem da hora; como mediador do gosto médio num momento em que a MPB ganhava os meios massivos, consagrando certos artistas e

a fórmula musical da canção popular, responsável por toda uma reconfiguração do mercado da música⁴⁰.

Enquanto para Tinhorão, a MPB era mais uma fase de deturpação da música popular, pelo seu vínculo com a BN, e por incorporar (entre a atração e a repulsa) elementos do jazz e do rock, Tárík pensava exatamente o contrário, pois interpretava a música norte-americana pelo prisma da linha evolutiva: primeiro, do jazz em si, com sua trajetória de transformações; depois, de outros gêneros a ele relacionados, como o rock:

[...] com o jazz foi rompida a barreira tonal, ao nível da música popular, e algumas antecipações, como o som espacial do *rock* de Jimi Hendrix (obtido quase uma década antes pelo inquieto Sun Ra), sem dúvida também se devem aos improvisos livres permitidos pelo estilo fluente e mutante do jazz (Souza, 1975, p. 15).

Escrevendo na revista *Rock, a história e a glória* (1974-1976), novamente o jornalista enfatizava o papel da improvisação livre como elemento distintivo do jazz:

Antes de ser um estilo ou um gênero, o jazz é uma porta de percepções. Aberto ao improviso permitiu o nivelamento da complexidade harmônica da música popular com a erudita. Quer dizer, através de suas aberturas, as cucas despregadas de seus músicos levaram o popular às últimas consequências [...]. Do barulho total ao silêncio. Em suma, bateram no teto, uma barreira indefinível, um *point of no return*, a que chegaria em seguida o rock, outra porta de percepções. Como instrumento permanente de vanguarda, então, continua cabendo ao jazz o papel de antecipar os acontecimentos musicais (Souza, 1975, p. 10).

Propondo novamente um diálogo com o criticismo/jornalismo internacional, não seria forçoso supor que Tárík e outros críticos setentistas tenham se apropriado de certas maneiras de perceber, apreciar e avaliar o jazz, considerando a influência que o jornalismo alternativo nacional recebeu do pensamento contracultural da Geração Beat⁴¹ – que, aliás, cultuava o jazz moderno como música insubordinada, intelectualizada e de vanguarda (Hobsbawm, 2011, p. 119); significação que faria os entusiastas encararem o estilo musical como propício para “[...] meditar, divagar e se transportar para outros planos” (Pellegrini, 2004, p. 108). O texto de Tárík, porém, não se limita a abstrações. Seu objetivo é falar da intervenção dos músicos brasileiros nos rumos do jazz internacional. Comenta, assim, acerca do interesse crescente de toda a crítica musical no fenômeno do jazz/latin/rock, iniciado com o álbum *Bitches Brew* (Miles Davis, Columbia Records, 1969), enfatizando, para tanto, a participação do percussionista Airto Moreira, “retrato vivo de como um músico de formação nacional pode fornecer contribuições (a partir de seu país) à vanguarda geral”; “baterista vigoroso entusiasmado com o africanismo na bossa através do uso contínuo do contrarritmo de Dom Um Romão (que mais tarde

integraria o Weather Report da mesma escola” (Souza, 1975, p. 10). Empolgado com o fato do crítico Robert Palmer (*New York Times*) ter falado do Tropicalismo em sua apreciação sobre o disco *Identity* (Arista, 1975) de Aírto, Tárík sentencia: “[...] É a velha questão da resposta nacional ao universal, mesmo dentro da linha de frente jazzística” (1975, p. 10).

Esses comentários sintetizam boa parte do pensamento musical de Tárík de Souza, justapondo/aglutinando rock, jazz, Tropicalismo e Bossa Nova. Por isso, se em meados dos anos 1960 algumas figuras como o compositor Mário Lago afirmavam que “a fase da ‘Bossa Nova’ [estava] encerrada e sua efêmera existência se [deveu] ao fato de que ela fez apenas adaptar a técnica de harmonização do jazz ao samba” (Azêdo, 1966, p. 08-09), Tárík, desde o princípio entusiasta da BN, discordava veementemente, insistindo no argumento de que: “[...] com a Bossa Nova, o país musical passava de fornecedor de turbantes de bananas de Carmen Miranda a exportador de um produto urbano de ponta, industrialista” (Callado, 1995, p. 148). Ou ainda, que João Gilberto, “criticado por causa da influência estrangeira, paradoxalmente, é o bumerangue de sua repercussão no exterior que bate de volta na matriz de tempos em tempos e reaviva a chama” (A Mudança, 2011, s/p). Nesses discursos, percebo ecoar as ideias de Augusto de Campos, que defendia: “sim, a bossa-nova foi uma revolução na música popular, e não apenas na brasileira. Segundo a revista *Down Beat*, há quarenta anos ninguém influenciava a música americana como o fez João Gilberto” (Campos, 1974, p.180). Se os enunciados de Tinhorão eram marcados de alguma forma pela proposta de Mário de Andrade, dessa vez, Tárík retomava Oswald de Andrade e sua visão antropofágica. Araújo (2014, p. 55) confirma isso, ao comparar Tárík e Tinhorão:

Mais velho, mais temido e radical, Tinhorão direcionava sua crítica para uma batalha sem trégua contra a influência estrangeira na MPB. E nisso era um combatente quase obsessivo, como na sua conhecida opinião de que bossa nova é música americanizada – com o que Tárík não concordava, mais identificado com o ideário antropofágico-tropicalista.

À ideia de deglutição dos dados estrangeiros, Tárík adicionou o engajamento como critério de qualidade estética – sintoma do clima político e prenúncio da chamada *Era da Patrulha*⁴² –, julgando como “ruins” artistas que não apresentassem a síntese musical do legado Bossa/Tropicália e não se mostrassem claramente contrários ao regime militar. Se para Tinhorão, política e musicalmente, Tom Jobim era um alienado, para Tárík nem uma coisa, nem outra, pois, para ele, além de gênio, “a postura de Tom nunca [foi] apolítica. Tanto que incomodou a ditadura e o compositor acabou enquadrado como subversivo por participar de um protesto contra a censura num festival no começo dos

anos 70” (Souza, 1995, s/p). Interpreto esse entrelaçamento entre modernismo antropófago e o *mito da resistência*⁴³ levando em consideração a função social atribuída à MPB naquele contexto repressivo e na projeção de universitários e jornalistas (classes bastante reprimidas à época) em produções culturais que lhes representassem, que dessem vazão, de alguma forma, aos seus anseios resistentes. O vanguardismo que residia, à priori, na deglutição de elementos do jazz se combinava à atitude engajada nessa visão neoantropofágica de Tárík de Souza⁴⁴, confirmando que “práticas e ideologias [podem] atualizar-se em ocasiões mais ou menos favoráveis que lhes propiciam uma posição e uma trajetória determinadas no interior de um *campo*⁴⁵” (Bourdieu, 2015, p. 191).

Por certo, é possível, ao modo de Ruiz (2021a), interpretar essas práticas percebendo-as dentro do chamado Longo Modernismo (1920-1980), isto é, assumindo um olhar temporal atento às continuidades e descontinuidades de um efervescente debate cultural que atravessou a história brasileira por boa parte do século XX (Napolitano, 2022). Em contraparte, ao ativar conceitos da teoria bourdiana, como a noção de *campo*, me permito problematizar as relações objetivas, regras de funcionamento, trajetória dos críticos e de seu ramo de atividade; sua função social; grau de intervenção na formação dos gostos e fabricação do sentido dos sons; consagração ou desconsagração de fórmulas musicais/obras de arte. Além disso, em diálogo com o conceito bakhtiniano de *esfera*⁴⁶, posso me lançar aos fios que compõem a relação dialógica entre esses mediadores, aos meandros dos seus enunciados, atentando para o fato de que, para além das condições e demandas externas, o tema “jazz no Brasil” – considerando os trânsitos, mutações e o emaranhado simbólico em torno do gênero – expõe, no plano da linguagem, o alinhamento entre a busca recalcada da brasilidade pela via modernista e o *habitus* (gostos, predileções, condutas, esquemas de percepção e apreciação) subjacente a essas formulações. Nesse sentido, entendo que descortinar tal operação pode ajudar a perceber as disputas estético-ideológicas nas linhas e entrelinhas dos enunciados críticos.

Seguindo essa lógica interpretativa, analiso que em seu projeto de brasilidade musical, Tárík de Souza saía em defesa do pacto entre o jazz/rock e aquilo que considerava pertencer à “boa” música brasileira (isto é, o esquema Bossa/Tropicália/MPB), contrariando obviamente a visão de Tinhorão, mas também em certo desacordo com críticos da estirpe de Ana Maria Bahiana (1980, p. 71), que entendia ser hora de focar nas misturas musicais com o rock, substituindo a ênfase outrora dada ao jazz; destoando ainda dos saudosistas da BN, que encaravam os anos 1970 como momento de “vazio cultural”. Essa geleia geral de dissonâncias, por fim, desagradava a críticos da nova geração que ainda permaneciam radicalmente contrários à presença de

qualquer música estrangeira no país⁴⁷, caso do jornalista Roberto Moura, d'*O Pasquim*, que investia contra aqueles que se predispunham a avaliar as sonoridades internacionais⁴⁸ – dedo na ferida de muitos críticos, inclusive de Tárík de Souza. Para evitar transtornos, seria preciso, então, acrescentar quantidades generosas de tradição na salada contracultural tropicalista. Tudo para o bem do crédito em campo.

Entre as duas faces de Janus: jazz brasileiro e discurso de tradição-modernidade

Muito embora a nova onda de jornalistas musicais tenha surgido com o discurso de superar os dilemas de seus antecessores, as rixas não cessaram. Ironicamente, foi o próprio conservador Roberto Moura quem observou essa nova fase conflitante na crítica musical brasileira, tentando passar uma questionável imagem de crítico mais “esclarecido”:

Estamos vivendo um momento perigoso e equivocado, onde críticos agitam bandeiras e vestem as camisas de seus clubes, perdendo, como todo torcedor, a noção de equilíbrio. No dia-a-dia a rotina de abrir os jornais e assistir a mesma e estéril briga das duas tendências da crítica na música popular, entre os tradicionalistas sedentários, com suas preocupações paternas com a música popular brasileira e completamente alheios ao fato de que ela é um círculo dentro de outro círculo – a música popular – e os modernos incompetentes [...] que pouco podem contribuir criticamente para clarear tão diagnosticado impasse em que dizem se debater a MPB de hoje [...] (Moura, 1975, p. 13).

Quanto à persistência dessa *polifonia*⁴⁹, Bourdieu (1996, p. 330) ensina que os críticos “opõem-se em lutas de concorrência que tem como aposta a definição do sentido e do valor da obra de arte, portanto, a delimitação do mundo da arte e dos (verdadeiros) artistas”. Esses conflitos “entre defensores de definições antagonistas da produção artística e da própria identidade do artista contribuem de maneira determinante para a produção da crença”, sendo essa crença “uma condição fundamental e um efeito de funcionamento do campo” (Bourdieu, 1996, p. 192). Importante recordar que, a exemplo de Roberto Moura, mesmo entre os novos jornalistas, persistia uma postura combativa contra a “subserviência” de consumidores de músicas estrangeiras, e dos críticos que as avaliavam – opinião que pode ter tido impacto na trajetória de Tárík e afins. Análise, por exemplo, que se Tárík demonstrava, entre fins de 1960 e início de 1970, seu apreço pela tradição musical moderna brasileira e pela música estrangeira (jazz e rock), é possível perceber nas suas subseqüentes empreitadas editoriais a inserção progressiva de conteúdo sobre a tradição-raiz da música brasileira⁵⁰.

Assim, se no início dos anos 1970, Tárík e Tinhorão pareciam atuar em zonas apartadas, aos poucos, com as mudanças político-culturais desenhadas na segunda metade daquela década, percebo que os autores vão ocupando e partilhando, muitas vezes, os mesmos espaços de poder; não tensionando, mas, sim, coligando suas visões estéticas: conclusão que compartilho com Araújo (2013)⁵¹. Cito, por exemplo, o trabalho dos dois na preparação dos fascículos da *Coleção História da Música Popular Brasileira* (Abril Cultural/Editora Abril), que circulou primeiramente entre 1970-1972, época na qual Tárík estava envolvido com os shows do Circuito Universitário, centrado em artistas da MPB; suas participações nos eventos da Associação dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira (APMPB), criada em 1975, e cujo principal objetivo era “defender a tradição da música brasileira popular em relação à estrangeira” (Bergold, 2019), sem falar em suas passagens por emissoras de TV, atuando como jurados em festivais de música (vide o *I Festival de Choro*, de 1977, promovido pela Rede Bandeirantes), entre outras atividades que realizavam, juntos ou não, mas que tendiam ao enfrentamento da americanização da música brasileira e à promoção da ideologia estética da Tradição-Modernidade – posição antes dispersa em seus julgamentos críticos nos jornais, revistas e livros, e que agora, numa espécie de movimento retroalimentativo, interferia diretamente nas práticas musicais, consumando e sacramentando suas visões do que era a “música de qualidade”. Atento a isso, ao estudar a música cafona na ditadura militar, o historiador Paulo César de Araújo (2013, p. 350) observou que “[...] esta concepção da nossa música converteu-se numa quase obsessão entre os principais críticos musicais do país”, havendo os que glorificavam os artistas vinculados ou à tradição ou a modernidade, ou ainda àqueles que “na percepção dos críticos, apresentam a mistura entre ‘tradição’ e ‘modernidade’, entre o ‘passado’ e ‘presente’” (2013, p. 350). Eram, em suma, rumações míticas no pensamento musical brasileiro – como se se idolatrasse a imagem monumental de um Janus bifronte no templo da história e da memória da música popular.

Mas, afinal, em que situação estaria o jazz em toda essa teia política-cultural? Explicar essa condição exige sumarizar brevemente um complexo processo que levaria a uma espécie de *revival* da música instrumental no Brasil, entre 1970-80, e que envolveu, além de fatores relacionados à dinâmica do mercado fonográfico (Ruiz, 2017), uma curiosa articulação entre intelectuais e artistas com o governo Geisel, quando se envolveram com os preceitos e ações do chamado Plano Nacional de Cultura (PNC)⁵².

Um dos produtos desse vínculo atípico e um tanto contraditório foi o *Projeto Pixinguinha*. Criado em 1977 e derivado do *Projeto Seis e Meia*, o projeto mirava na divulgação daqueles artistas considerados a *crème de la crème* da brasilidade musical.

Vale destacar que tanto o *Projeto Seis e Meia* quanto o *Pixinguinha* foram idealizados pelo poeta, ativista cultural e vice-presidente da Sociedade Musical Brasileira (Sombrás) Hermínio Bello de Carvalho⁵³, parceiro de Tinhorão e Tárík na APMPB, com a diferença de que o segundo projeto foi subsidiado pela FUNARTE (um dos primeiros rebentos do PNC). O impacto dessa e de outras iniciativas motivou a realização de várias empreitadas musicais pelo país que também carregavam a marca indelével da defesa pela “música autenticamente brasileira”, a exemplo do *Projeto Luís Assunção*, em Belém, do *Festival Moqueca*, em Vitória, do *Segundas Musicais*, em Salvador, entre outros. Essas ações acabaram incitando não só o renascimento do choro no Brasil, mas também, segundo Stroud (2008, p. 129), uma espécie de *mini-boom* do jazz brasileiro nos anos 80. Stroud, porém, não comenta nem examina qual teria sido a importância, por exemplo, das edições do *Festival Internacional de Jazz de São Paulo (1978-1980)*⁵⁴ nesse contexto, tampouco discute criticamente a denominação “jazz brasileiro”⁵⁵, ainda que se proponha a problematizar os movimentos de defesa da tradição da música popular brasileira.

Tomando os estudos de Ferreira Jr e Ribeiro Jr (2017) e Ruiz (2021a, 2023) sobre o processo de construção do jazz brasileiro, percebo que, em termos estético-políticos, a música instrumental/experimental – uma vez não absorvida pela *memória da resistência*; inofensiva aos olhos e ouvidos de uma censura obcecada por letras de canções; distanciada do panteão da “autenticidade musical brasileira” –, ainda que fosse lida como uma “música sofisticada” e “moderna”, habitava um entrelugar, entre as margens e o prestígio, a revolução estética e a atitude esguia; a subversão oblíqua e o grito oculto na improvisação livre: nos usos e abusos do improvisado como *voz codificada*⁵⁶ em meio à política cultural ditatorial e à polifonia discursiva da crítica de música. Analiso que em termos de discurso musical, dialogando com a noção de “fricção de musicalidades” (Piedade, 2005), os traumas sofridos pelo jazz frente ao ideário nacional-popular podem ter dado vazão a uma brasilidade móvel, anárquica, transnacional, que se portava de maneira alternativa diante do dilema identitário, como ficava claro nos discursos de Hermeto Pascoal: “[...] Folclore? O que é isso? Pra mim só existe música. [...] Eu nunca digo que sou ‘um músico brasileiro’, mas um brasileiro que faz música. Porque, como músico, eu sou universal” (Neves, 1975, p. 02); E, no entanto, ainda em busca de uma identidade nos marcos nacionais, para se distinguir do *outro* apropriado (jazz), como expõe Percio Sapia, baterista do conjunto de sambajazz Zimbo Trio: “o jazz brasileiro existe. Existe e é tocado por músicos brasileiros. O jazz brasileiro não é possível ser tocado por um americano, russo [...]. O brasileiro é que criou essa forma de tocar” (Jazz... 2012, 45”). Nessas visões, retorna-se, assim, ao problema do universal versus local, de

negação/afirmação da brasilidade; defesa ou repúdio ao rótulo “jazz brasileiro”. Diante de tais discrepâncias, Calado (2014, p. 579) destaca a questão da (in)classificação do jazz feito no Brasil, oferecendo uma apreciação cara para este artigo:

Nos argumentos dos que defendem esse termo [jazz brasileiro], é evidente a intenção de dissociar essa música do universo da canção (ou da chamada MPB, vertente mais sofisticada da canção brasileira que, desde a década de 1960, abrange vários gêneros, como o samba e a bossa, além de eventuais choros, valsas, baiões e frevos), ainda que a voz também possa ser utilizada como um instrumento musical. No entanto, muitos adeptos do *instrumental brasileiro* rejeitam o rótulo *jazz*, antes de tudo, pelas implicações político-culturais que marcaram as relações entre a música popular brasileira e a música norte-americana desde o século XX (grifos do autor).

As formas de compreensão e significação do jazz brasileiro, portanto, ainda são atravessadas, em alguma medida, pelas cacofonias do debate nacional-popular dos anos 1960-70. Tárík de Souza e José Ramos Tinhorão, como tentei mostrar, foram importantes agentes nessa operação, com trajetórias que interseccionam o moderno/universal (internacional-popular) e o tradicionalismo/nacionalismo radical – lógica cultural binária que, em conjunto e partindo de certa noção/expectativa de brasilidade, ajudou a estatuir e ordenar a dinâmica de assimilação do jazz no Brasil.

Totens & tabus, iconoclastas & rebus: do fetiche nacionalista ao discurso herético do jazz afro-brasileiro (considerações)

Embora ainda seja pouco expressivo o volume de trabalhos em história que problematizam especificamente o papel da crítica musical brasileira como instrumento de significação dos estilos musicais (seja na criação de imaginários, memórias, conceitos e preconceitos), a historiografia mais focada ou na produção musical *per se*, ou mesmo aquela interessada nos fatores exógenos auxiliares na formatação da música urbana, nem por isso negligenciou esse tema. O lugar desses agentes na instituição de uma noção de tradição e de autenticidade na música brasileira (Napolitano, 2007; Fernandes, 2010); a criação de uma linhagem nos debates sobre música caracterizada pela tensão entre tradição e modernidade (Baia, 2014); as estratégias dos narradores que exerceram o *poder simbólico* de avaliar o repertório musical brasileiro – iniciando a historiografia da música popular urbana no Brasil (Moraes, 2019) e ocupando lugares de poder para patrimonializar certos artistas e certa concepção de música brasileira (Garcia, 2017), são ações que, uma vez conectadas, apontam para a instituição de uma noção de brasilidade musical; noção essa que se origina no campo da MPB, mas não se limita a ele. Em vista

dessa engenharia estética, minha hipótese é de que, em conjunto com um mercado fonográfico cada vez mais segmentado nos anos 1970, o pensamento musical brasileiro – orientado em maior ou menor grau pela busca do nacional e do autêntico, consequentemente inventor dos “inautênticos”, dos de “mau gosto”, “nacionalmente duvidosos”, “cópias” e *outsiders* – contribuiu para que o jazz brasileiro desenvolvesse em seu código genético uma tendência a atuar prestando contas às condições, normas e regulações no exercício de sua prática (Ribeiro Júnior, 2018).

Isto é, diante dos marcos impostos pelo pensamento musical vigente, a criação instrumental precisou lidar com a questão da identidade nacional da maneira como estava posta: no nível colonial-policial e elitizado; como regra vigente e intransponível do campo musical; noção de brasilidade enquanto força ao mesmo tempo centrípeta e centrífuga – de inclusão e exclusão. Concepção de música que, enfim, se substancializou em políticas culturais; em sons e sentidos patrimonializados/sacralizados. Nem suficientemente cafona como a música brega, e talvez sofisticado demais para a MPB. Essencial enquanto ingrediente na linhagem Tradição-Modernidade, mas duvidosamente brasileiro, e discutivelmente popular. Assim o jazz nacional foi representado: na corda bamba dos movimentos estéticos da música brasileira; alojado em um lugar impreciso, julgado por critérios e valores oscilantes, sob a tutela do cabedal cultural e ideológico de seus principais narradores; entalhado ora como irmão espúrio, como duplicata incômoda, ora como filho pródigo da Música Popular Brasileira (MPB).

Se é verdade que a tendência modernista/nacional-popular perderia sua força diante de uma outra proposta de identidade baseada na negritude, entre os anos 1970-1980, com a ascensão da *black music* brasileira (Naves, 2010, p. 130), decorrente da internacionalização do debate antirracista e anticolonial, também é fato que isto não se deu sem conflitos com alguns setores da esquerda, e, claro, à direita – contraditoriamente alinhados no culto à mestiçagem e à visão paternalista das populações pretas e pobres. Embora não se possa contar a história da música instrumental brasileira sem mencionar nomes como Djalma de Andrade, Johnny Alf, Moacir Santos, a maranhense Tânia Maria⁵⁷, Paulo Moura, Dom Salvador, Dom Um Romão, José Roberto Branco, entre outros músicos negros que forneceram as bases para o jazz brasileiro, analiso que o discurso de reafirmação racial só se tornaria mais evidente no mundo do jazz nacional nos últimos vinte anos, com a criação da Orkestra Rumpilezz, fundada por Letieres Leite (1959-2021) no começo dos anos 2000, e o despontar das carreiras de músicos nascidos nos anos de 1980/1990, como o afro-pernambucano Amaro Freitas, os afro-cariocas Jonathan Ferr, Juçara Marçal, os afro-paulistanos Rômulo Alexis e Wagner Ramos do

duo Rádio Diáspora, a multiinstrumentista Vênus Garland e o multiinstrumentista afropindorâmico Isaías Alves, e ainda os projetos musicais femininos como o Jazz das Minas, liderado pela pianista Maíra Freitas, filha do sambista Martinho da Vila, e a Funmilayo Afrobeat Orchestra, também formada só por mulheres negras.

Vale mencionar ainda os vários projetos que militam em defesa de um jazz periférico, como o Favela Jazz de São Paulo, Festival Mulambo Jazzagrário do Rio de Janeiro, entre outros. São produções e personalidades que contam com intelectuais/artistas negros (e aliados antirracistas) como mediadores culturais, tais como Nathalia Grilo, Tonny Araújo (Antonio C. Araújo), Rafael Queiroz, Petrônio Domingues, Rafael Galante, entre outros, que se valem de outras chaves analíticas para interpretar essa nova produção instrumental. São ainda autores que repensam criticamente a trajetória do jazz no Brasil, tendo em vista as disparidades no acesso à informação, educação, cultura e lazer por parte da população negra. Almejam, assim, retrabalhar as palavras e os sentidos sobre a música popular, por muito tempo monopolizados pelas elites culturais brasileiras.

Caberia pesquisar até que ponto esses agentes, fortemente marcados pelo discurso afrocentrado, fomentam um reposicionamento e uma re-semantização do jazz brasileiro, causando verdadeiro rebu no tradicional ideal de brasilidade ao confrontá-lo com a noção afrodiaspórica de “contracultura da modernidade” (Gilroy, 2001).

Referências

ALONSO, Gustavo. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

AMARAL, Luiza Spínola. *A mídia e o jazz no Brasil: investigação em torno da recepção crítica dos festivais de jazz na imprensa paulistana*. 2011. 167 f. Dissertação (mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ARAÚJO, Paulo César de. *O réu e o rei: minha história com Roberto Carlos, em detalhes*. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

A MUDANÇA de eixo: por Tárík de Souza. In: OSLO. *Blog MPBJAZZ*, Vitória, Espírito Santo, 25 set. 2011. Disponível em:

<http://mpbjazz.blogspot.com/2011/09/mudanca-de-eixo-por-tarik-de-souza.html>. Acesso em: 12 jun. 2023.

AZÊDO, Maurício. Os novos caminhos da música popular. *Folha da Semana*. Rio de Janeiro, n. 58. 13-19 out. 1966, p. 08-09.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.

BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, p. 154-168, jun. 2014.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Estética da criação verbal*. Tradução: Maria Ermantina G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução: Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Os gêneros do discurso*. Tradução: Paulo Bezerra. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich (Valentin Nikoláievitch Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 16ª ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BARROS, Patrícia Marcondes de. A imprensa alternativa da contracultura no Brasil (1968-1974): alcances e desafios. *Patrimônio e Memória*, v. 1, n. 1, 2005, p. 78-85. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/62>. Acesso em: 12 mar. 2023.

BASTOS, Manoel Dourado. Um marxismo sincopado: método e crítica em José Ramos Tinhorão. *Tempos Históricos*, [S. l.], Vol. 15, n. 1, p. 289-314, 2011. <https://doi.org/10.36449/rth.v15i1.5709>.

BENETTI, Marcia; LAGO, Cláudia. (orgs.). *Metodologias de pesquisa em Jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2010.

BERGOLD, Rogério de Brito. *Aramis Millarch e a criação da Associação dos Pesquisadores em Música Popular Brasileira como instituição da esfera pública - identidade, gosto e consumo na crítica de música brasileira popular em O Estado do Paraná entre 1965 e 1976*. 2019. 189 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais Aplicadas) - Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2019.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BETH, Beth. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.

BEZERRA, Paulo. Uma obra à prova do tempo (prefácio). In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problemas da poética de Dostoievski*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BHABHA, Homi Kharshedji. Introduction: narrating the nation. In: BHABHA, Homi Kharshedji. (ed.). *Nation and narration*. London; New York: Routledge, 1990. p. 1-7.

BOLLOS, Liliana Harb. *Um exame da recepção da bossa nova pela crítica jornalística: renovação na música popular sob o olhar da crítica*. 285 f. Tese (doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. Tradução: Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004a.

BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais do ciênciã: por uma sociologia clínica do campo científico*. Tradução: Denice Barbaro Catani. São Paulo: Editora UNESP, 2004b.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução: Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. 2ª ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2015.

BRAITH, Beth. Estilo. In: BRAIT, Beth. (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2012a, p. 79-102.

BOURDIEU, Pierre. Perspectiva dialógica. In: BRAIT, Beth; SOUZA-e-SILVA, Maria Cecília. (orgs.). *Texto ou discurso?* São Paulo: Contexto, 2012b, p. 09-29.

CALADO, Carlos. *Jazz ao vivo*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CALADO, Carlos. Jazz à brasileira. In: BERENDT, Joachim-Ernst; HUESMANN, Gunther. *O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2014.

CALLADO, Tessa; CEZIMBRA, Márcia; SOUZA, Tárík. *Tons sobre Tom*. Rio de Janeiro: Revan, 1995.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CASTRO, Ruy. *Tempestade de ritmos: jazz e música popular no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na canção de protesto (Os anos 60). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, Vol. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.

COUTINHO, Eduardo Granja. O sentido da tradição na obra de Paulinho da Viola. In: INTERCOM., 24, 2001, Campo Grande. *Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, 2001, s/p.

COUTINHO, Eduardo Granja. *Velhas histórias, memórias futuras: o sentido da tradição em Paulinho da Viola*. 2ª ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. (Col. História, Cultura e Ideias, v. 14).

DIAS, Lucy. *Anos 70: Enquanto corria a barca – anos de chumbo, piração e amor*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 2010. 414 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. Anatomia do gosto da Música Popular Brasileira. In: ENCONTRO DA ANPOCS, 36., 2012. *Anais do Encontro Anual da Anpocs*, 21-25 out. 2012, São Paulo - SP, 2012, v. 1. p. 01-28.

FERREIRA JÚNIOR, José; RIBEIRO JUNIOR, Antônio Carlos Araújo. Prometeus desacorrentados: a influência do discurso nacionalista dos anos 1960 no processo de (des)construção do jazz brasileiro. *História e Cultura*, Franca, v.6, n.2, p. 267-288, ago./nov. 2017.

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, 1º sem. 2009.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2016, p. 161-193.

FRANCISCHINI, Alexandre. *Laurindo Almeida: Música brasileira, identidade e globalização*. 2012. 215 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GARCIA, Tania. Afinidades eletivas. A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 70 - 92, set./dez. 2017.

GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

GEROLAMO, Ismael de Oliveira. *Arte engajada e música popular instrumental nos anos 60: o caso do Quarteto Novo*. 2014. 232 f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2014.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro, 2001.

GRILLO, Sheila de Camargo. Esfera e Campo. In: BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*, São Paulo: Contexto: 2016, p. 133-160.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HARDIE, Daniel. *Jazz Historiography: the story of jazz history writing*. iUniverse. Edição do Kindle, 2013.

HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*. Tradução: Angela Noronha. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

IKEDA, Alberto. Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos. São Paulo: *Comunicações e Artes, USP*, vol.13, p. 111-124, 1984.

IKEDA, Alberto. Jazz bands e ações históricas no Brasil. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 28 nov. 1987. Suplemento Cultural, ano VII/n. 387, p. 08.

JAZZ Brasileiro – Zimbo Trio (documentário). Produção/direção: Vitor Lopes Leite, [S. l.: s. n.], 2012. 1 vídeo (43min), Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QOrrxu9PNxo&t=832s>. Acesso em: 15 jun. 2023.

JOHNSON, Bruce. *Jazz Diaspora: Music and Globalisation*. Routledge (Taylor & Francis Group), New York and London, 2020.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 1ª ed. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda., 1991.

LAMARÃO, Luisa Quarti. *As muitas histórias da MPB: As ideias de José Ramos Tinhorão*. 2008. s/f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

LAMARÃO, Luisa Quarti. O veneno de José Ramos Tinhorão: reflexões sobre a coluna “Música Popular” (1974 – 1982). In: *Antíteses*, vol. 3, n. 5, p. 269-291, jan./jun. de 2010.

LAMARÃO, Luisa Quarti. *A crista é a parte mais superficial da onda: mediações culturais na MPB (1968-1982)*. 2012. 270f. Tese (Doutor em História) – Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2012.

LIMA, Patrícia Ferreira de Souza. *Caderno B do Jornal do Brasil: trajetória do segundo caderno na imprensa brasileira (1960-85)*. 2006. 281 f. Tese (Doutorado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História Social. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz. A. *Dicionário da História Social do Samba*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

LORENZOTTI, Elizabeth. *Tinhorão, o legendário*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. 2ª ed. São Paulo: Global, 2003.

MILANI, Vanessa Pironato. *Samba em fascículos – vertentes do gênero na coleção História da Música Popular Brasileira em tempos de consolidação da indústria cultural brasileira*. 2015. 240 f. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2015.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MILLER, Sidney. O universalismo e a música popular brasileira. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, nº 21/22, p. 207-221, set./dez. 1968.

MONGIOVI, Angelo Guimarães. *Num doce balanço: composições, identidade e tópicos do jazz brasileiro*. 2017. 285 f. Tese (Doutorado em Música), Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2017.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019.

MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino; SANTOS, Rafael dos. O caso do Som Imaginário: contracultura, experimentação e indústria fonográfica entre as décadas de 1960 e 1970. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, nº 30, 200, p. 87-97, jul./dez. 2014.

MOURA, Roberto. Coluna “Samba”. *Jornal de Música – Rock, A História e a Glória*, nº 15, 1975, p. 13.

NAPOLITANO, Marco. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: CONGRESSO DA IASPM-LA, 4., 2002, Cidade do México, *Anais do Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da música popular*, Cidade do México: [s.n.], 2002.

NAPOLITANO, Marco. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul./dez, 2006.

NAPOLITANO, Marco. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marco. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. 1ª ed. São Paulo: Contexto, 2018.

NAPOLITANO, Marco. A semana e o século - o longo modernismo brasileiro em perspectiva histórica. *Santa Barbara Portuguese Studies*, vol. 10, p. 06-22, 2nd Ser., 2022.

- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- NEGUS, Keith, *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Edward Arnold, 1992.
- NEVES, Ezequiel. Hermeto: “Folclore. O que é isso? Pra mim só existe música”. *Jornal de música e som – Rock, A História e a Glória*. nº 13, p. 01-02, 1975.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PARANHOS, Adalberto. A cruzada da purificação nacional contra a bossa nova: ecos de um debate. *Revista de Estudos de Cultura*, São Cristóvão (SE), v. 4, n. 1, p. 19-36, Jan. Mai./2018.
- PARANHOS, Adalberto. Querelas e aquarelas do Brasil: o jazz na mira do nacionalismo musical (anos 1920-1960). *Orfeu*, Florianópolis, v. 5, n. 3, 2020. DOI: 10.5965/2525530405032020225. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/18263>. Acesso em: 29 jun. 2024.
- PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima; SEBADELHE, José Octávio. *1976: Movimento Black Rio*. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- PELLEGRINI, Augusto. *Jazz: das raízes ao pós-bop*. São Paulo: Codex, 2004.
- PENIDO, João. Baú de relíquias musicais (entrevista com Tárk de Souza). *Revista Carioquice*, n. 51, p. 16-21, out./nov./dez. 2016. Disponível em: Revista - Almanaque Carioquice (insightnet.com.br). Acesso em: 17 jun. 2023.
- POLLETO, Fabio Guilherme. Tom Jobim na América: debate sobre a internacionalização da bossa nova na década de 1960. In: EGG, André (org.). *Música, Cultura & Sociedade: dilemas do moderno*. Curitiba: Editora CRV, 2016, p. 157-178.
- RANGEL, Lúcio. *Samba, Jazz & outras notas*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.
- RIBEIRO JÚNIOR, Antonio Carlos Araújo. *O lugar do jazz na construção da música popular brasileira (1950-1956)*. Editora Novas Edições Acadêmicas, Alemanha, 2016a.
- RIBEIRO JÚNIOR, Antonio Carlos Araújo. Balanço do jazz e outras notas: uma breve análise das primeiras obras de jazz nacionais (1950-1953). In: ENECULT, 12., 2016, Salvador. *Anais do Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2016b.
- RIBEIRO JÚNIOR, Antonio Carlos Araújo. *Polifonia de vozes e produção de sentidos na imprensa: um estudo sobre os discursos da crítica musical brasileira acerca da influência do jazz na MPB (1962-1970)*. 2018. 233 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

RIBEIRO JÚNIOR, Antonio Carlos Araújo; RUIZ, Renan Branco. Além das cenas do crime: o fantasma de Tenório Jr. em meio às dissonâncias e disputas na historiografia do jazz brasileiro (1964-1976). *Revista Orfeu*, Florianópolis, v. 6, n. 1, out. 2021.

RIBEIRO JÚNIOR, Antonio Carlos Araújo. Os sons que vêm do exílio: diáspora, identidade e transgressões na trajetória de Tânia Maria. *Faces da História*. Assis/SP, v. 9, n. 2, p. 206-233, 20 dez. 2022. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/2361>. Acesso em: 27 mar. 2023.

RIBEIRO JÚNIOR, Antonio Carlos Araújo. Solos manchados de sangue: o caso do pianista Tenório Jr. e a (re)invenção do jazz brasileiro em meio às tramas ditatoriais do Cone Sul. In: CONGRESSO IASPM-AL, 15., Valparaíso. *Anais do Congresso da IASPM-AL*. Valparaíso, Chile: IASPM-AL, 2023, p. 276-284, 2023. Disponível em: <https://iaspmal.com/index.php/2023/08/01/fronteras-rutas-horizontes/?lang=pt>. Acesso em: 10 ago. 2023.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RUIZ, Renan Branco. “*Procura-se Mecenas*”: Música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984). 2017. 213 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2017.

RUIZ, Renan Branco. Jazz no Brasil ou Jazz brasileiro? Um balanço histórico sobre o jazz durante o Longo Modernismo (1920-1980). *História e Cultura*. v. 10 n. 2, p. 51-81, dez. 2021a. DOI: <https://doi.org/10.18223/hiscult.v10i2.3425>. Disponível em: <https://seer.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3425>. Acesso em: 08 jan. 2023.

RUIZ, Renan Branco. Mobile/Stabile: O Grupo Um no Festival de Jazz São Paulo – Montreux (1978). *Fênix - Revista De História E Estudos Culturais*, 18(1), p. 385-406, 28 jun. 2021b. DOI: <https://doi.org/10.35355/revistafenix.v18i1.1067>. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/1067>. Acesso em: 06 jan. 2023.

RUIZ, Renan Branco. “*O novo rumo para a música popular*”: a Vanguarda Paulista Instrumental entre as permanências e rupturas do jazz no Brasil (1920 – 1980). 2023. 485 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Franca, 2023.

SANCHES, Pedro Alexandre. Tinhorão: um crítico linha-dura. *Portal IG*, [s.l.], 05 mai. 2010. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/um-critico-linhadura-chamado-tinhorao/n1237608813177.html>. Acesso em: 11 jun. 2023.

SANTOS, André Cordeiro dos. Linguagem e construção de sentido: o dialogismo como característica base da interação verbal. *Odisseia*, Natal, RN, n. 15, p. 18-30, jul./dez. 2015.

SANTOS, Daniela Vieira. Notas sobre as representações da MPB nos críticos musicais. In: ENECULT, 6., 2010, Salvador, *Anais do Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2010.

SANTOS, Francisco Sá Barreto dos. *A dor e a delícia de ser o que é: a brasilidade e o caso do pertencimento como disciplina*. 2012. 283 f. Tese (Doutorado em Sociologia). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA). Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAITH, Beth. (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.

SOUZA, Tárík. Do dó de peito à rouquidão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jan. 1974. Caderno B, Coluna “Música Popular”, p. 02.

SOUZA, Tárík. Coluna “Jazz”. *Jornal de Música e som – Rock, A História e a Glória*, nº 13, p. 10, 1975.

SOUZA, Tárík. O Tom da excelência: de JK a FHC. *Voque*, nº 212. São Paulo: Carta Editorial, 1995.

SOUZA, Tárík. Revista da Música Popular: a bossa nova da imprensa musical. In: *Coleção Revista da Música Popular - RJ*: Funarte: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006, p. 16-22.

SOUZA, Tárík. *O som do Pasquim*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009, p. 155-179.

SOUZA, Tárík. *Sambalanço: a bossa que dança – um mosaico*. São Paulo: Kuarup, 2016.

STRAW, Will. Systems of Articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, vol. 3, nº 5, p. 368-388, 1991.

STROUD, Sean. *The defence of tradition in Brazilian Popular Music: politics, culture and the creation of Música Popular Brasileira*. (Ashgate popular and folk music series), Burlington – USA, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: Fon-Fon & Seleta, 1969.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 2ª ed. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1970.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

VARRIALE, Simone. Music, journalism, and the study of cultural change. In: EAST ASIA AND GLOBALISATION IN COMPARISON. *Conference Proceedings*, Chung-Ang University, Seoul, p. 97-107, 2012.

VELOSO, Caetano. Primeira Feira de Balanço, 1965/66. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2020/03/1977-primeira-feira-de-balanco.html>. Acesso em: 13 jun. 2023.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan./jun. 2008.

¹ Artigo derivado de minha dissertação de mestrado (Cf. Ribeiro Júnior, 2018).

² Listo alguns desses artistas ao final do texto. Por hora, cito os projetos Alabê Ketu Jazz, Pradarrum e Terrero de Jesus, que elaboram, à sua maneira, uma fusão/fricção musical entre os dados musicais e rituais das religiões de matriz africana e a música instrumental/jazz contemporâneo. Outros exemplos interessantes, diretamente do Rio de Janeiro, são: o conjunto AfroJazz, formado por Dudu Santana (Trompete), Oswaldo Lessa (Sax), Roque Miguel (Percussão), Rodrigo Ferreira (Baixo), Felipe Chernicharo (Guitarra), Daniel Conceição (Bateria) e Negralha (DJ), e ainda o trombonista Josiel Konrad, que fomenta uma mistura entre o funk carioca e a improvisação jazzística.

³ Reexame porque, além de já tê-la trabalhado com diferentes recortes em trabalhos passados (Ribeiro Júnior, 2016, 2017, 2018), é um tema que tem sido revisitado também por historiadores como Paranhos (2018), que estão interessados em estudar o samba-canção e a bossa nova. Contribuo, uma vez mais, tentando olhar o mesmo problema por outros ângulos e delimitações temporais, retomando uma postura teórica calcada numa possível mistura de construtivismo estruturalista com análise discursiva de perfil marxista (nos termos de Bakhtin), e mirando no processo (traumático) de formatação do Jazz Brasileiro.

⁴ Raciocínio inspirado em Benetti (2010, p. 107), para quem o discurso jornalístico é, a um só tempo, produto e produtor de sentidos. Essa premissa me permite problematizar o uso da palavra “jazz” (e, transversalmente, os discursos sobre as produções a ela associadas) levando em consideração sua semioticidade. Isto é, encarando o termo não como referente a uma verdade primeva, final e absoluta sobre o gênero (embora este fosse o objetivo e o ponto conflitante na crítica especializada), mas como *signo ideológico*, haja vista ser um termo em constante (de)formação no interior dos enunciados. Com isso, aplico a maneira bakhtiniana de tratar a relação linguagem x ideologia: destacando o signo como resultante de um duplo movimento de reflexão e refração do ser/objeto, bem como “arena onde se desenvolve a luta de classes” (Bakhtin/Volochinov, 2014, p. 47), ou entre indivíduos da mesma classe que visam impor suas opiniões/valores.

⁵ O Círculo de Bakhtin surgiu por volta de 1920 e teve, entre seus membros, o músico e linguista Valentin Volochinov (1895-1936), e o historiador e crítico literário Pavel Medvedev (1892-1938). Mais do que seguidores, ambos contribuíram para as elaborações teórico-filosóficas da Metalinguística bakhtiniana – metodologia voltada especialmente para a análise dialógica do discurso. Para saber mais sobre os dois assuntos cf. “Textos do Círculo: recepção” e “Uma nova disciplina: a Metalinguística” contidos em: BRAIT, Beth. História e alcance teórico-metodológico. In: FIGARO, Roseli. (org.). *Comunicação e Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 79-91.

⁶ Conceito de extrema relevância na arquitetônica de Bakhtin e de seu Círculo, as relações dialógicas se manifestam fundamentalmente na interlocução entre enunciados, sendo, portanto, marcas essenciais de uma comunicação verbal bem estabelecida (Santos, 2015, p. 21). Esse tipo de relação, como orienta Bakhtin (1992, p. 353-354), não se limita a uma mera réplica da conversação/diálogo real entre sujeitos, mas, num nível mais profundo, trata-se de uma relação de sentido entre os discursos – relação essa que, por sua vez, deve ser percebida atentando para a dimensão política que a cerca, isto é, para as disputas de poder presentes na circulação de vozes (Fiorin, 2016, p. 169-173). Com esse aporte, tento perceber as conexões discursivas traçadas no debate sobre o jazz no Brasil, considerando as questões da época, a interação entre os diferentes agentes, os diálogos, dissonâncias, construções simbólicas, e os interesses dos sujeitos.

⁷ E aqui estabeleço um diálogo com Paranhos (2020), que utiliza este conceito. A propósito, para Chartier, escreve Milani (2015, p. 10-11), “uma representação é variável, uma vez que decorre da disposição do grupo e/ou classe social que a engendra. Contudo, ela aspira à universalidade, ainda que encetada por interesses grupais, os quais são atravessados por relações de poder e dominação, quer no interior do grupo e/ou classe social, quer no contato com os demais grupos sociais que compõem a sociedade. Logo, uma representação não é um discurso neutro, já que aspira impor uma visão social particular de mundo como geral, sempre dentro de um campo de luta e de concorrência”. No caso da noção chartiana de apropriação, trata-se de “uma prática de produção de sentidos, dependente das relações entre texto, impressão de texto e modalidades de leitura, as quais são [...] diferenciadas por relações sociais distintas” (Milani, 2015, p. 11).

⁸ Refiro-me à mediação feita pelos primeiros críticos de jazz brasileiros: Sérgio Porto, Jorge Guinle, e até mesmo Vinícius de Moraes, cujos empreendimentos editoriais (com sugestões discográficas, bibliográficas e forma de organização da história do jazz) deram o tom historiográfico inicial dessa experiência no Brasil (Ribeiro Júnior, 2016b).

⁹ [No original] “What I want to suggest. in other words. is that to understand what's at stake in arguments about musical value. we have to begin with the discourses which give the value terms their meaning. Musical disputes are not about music ‘in itself’ but about how to place it. what it is about the music that is to be assessed [...]”.

¹⁰ Opção sustentada em Negus (1992), que, discordando de Frith, vê nos jornalistas musicais muito mais do que meros fãs, pois, em sua visão, as intermediações desses sujeitos “exercem importante papel na articulação da identidade do artista”, uma vez que “atuam como formadores de opinião e tradutores dos diferentes públicos”, e estabelecem “uma ligação entre artistas e consumidores de discos” (Negus, 1992, p. 118). [No original] “But They [music journalists] are more than just fans. Journalists operate as opinion formers and interpreters for various audiences. Although often viewed as part of the audience – responding as consumers – music journalists are important cultural intermediaries, forming a link between artists and record buyers. Their writings play an important part in articulating an artist’s identity”.

¹¹ Raciocínio de acordo com Varriale (2012, p. 97-98), no entendimento de que “os julgamentos sobre as artes (e outros bens) são frequentemente entrelaçados com julgamentos sobre o social”, fornecendo, assim, “dados úteis para estudar processos socioculturais maiores”. [No original] “[...] Criticism also provides useful data to study larger socio-cultural processes (like the changing boundaries between the arts and popular culture)”; “[...] However, a number of researches have shown that judgements about the arts (and other cultural goods) are frequently entwined with judgements about the social [...]”.

¹² Na esteira do estudo de Polleto (2016, p. 157), me aproprio também desse conceito desenvolvido por Straw (1991, p. 373), para quem cena musical “é aquele espaço cultural no qual uma variedade de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras dentro de uma variedade de processos de diferenciação e de acordo com trajetórias amplamente variadas de mudança e fertilização cruzada”. [No original] “A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization”.

¹³ Jornal carioca fundado no final do século XIX por Rodolfo Epifânio de Souza Dantas, advogado e jornalista brasileiro. Suas edições impressas circularam de abril de 1891 a março de 2019. O *Caderno B*, como ficou conhecido o suplemento cultural do *JB*, foi implementado em meio ao seu período de reforma gráfica (1956-1962), por sugestão de Reinaldo Jardim, encarregado pela Rádio Jornal do Brasil. A mudança visava adaptar-se às transformações econômicas e sociais que se desenrolavam com a industrialização nacional promovida pela proposta desenvolvimentista do governo JK (1955-1961). Tinhorão fez parte da leva de jovens jornalistas que trouxe o tema da música popular como parte do espírito de novidade e modernização buscado pelo periódico, visando competir com outros jornais como o *Diário Carioca* e o *Tribuna da Imprensa* (Lima, 2006).

¹⁴ Afirmo isso de acordo com Brait (2012a), que ao analisar a concepção de *texto* em Bakhtin, entende que esse fenômeno linguístico, apesar de suas características próprias, está sempre conectado, enquanto produto sociocultural, a um enunciado concreto e a outros discursos que o compõem, além de ligado a “esferas de produção, circulação e recepção”, portanto voltado para “destinatários próximos ou imaginados” (Brait, 2012a, p. 10), o que só reforça que, para Bakhtin, “outro aspecto constitutivo e inalienável é o fato de o enunciado *dirigir-se* a alguém, de estar voltado *para o destinatário*” (Brait, 2012b, p. 95, grifos da autora).

¹⁵ Centro Popular de Cultura dirigido pela União Nacional de Estudantes. Criado em 1961, a partir das ações do Teatro de Arena em São Paulo, o CPC foi uma das organizações envolvidas na discussão sobre o conceito de “arte popular”, sendo esta categoria interpretada pelo viés revolucionário, isto é, no sentido socialmente participativo e de vanguarda – de organização das massas, união de diferentes frações de classe, para fins de transformação social. Suas bases ideológicas, representadas na figura do sociólogo Carlos Estevam Martins, se remetiam ao nacionalismo desenvolvimentista do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), criado no Rio de Janeiro, em 1955. Tinhorão, ao contrário do CPC, adotava uma “teoria da retaguarda” (Lamarão, 2010, p. 280), entendendo, de maneira fatalista, que por seu atraso econômico, o Brasil observava a sua cultura nacional ser deturpada pela indústria do consumo e meios de comunicação.

¹⁶ *Habitus* pode ser definido como um “sistema de esquemas adquiridos que funciona no nível prático como categorias de percepção e apreciação, ou como princípios de classificação” (Bourdieu, 2004a, p. 26), o que reforça o lugar do crítico musical como porta-voz de determinados gostos e portador de mecanismos (também construídos socialmente) de interpretação desses gostos.

¹⁷ Tema profundamente discutido por Ridenti (2000). Grosso modo, tratava-se de uma romântica concepção revolucionária que se alastrou por setores da intelectualidade, grupos militantes e artistas de esquerda, a partir dos anos 60. Tal concepção – calcada em um futuro idealizado cuja modernização se realizaria fora

das demandas do capitalismo e do socialismo soviético –, se corporificava também num projeto utópico de homem: o “homem do povo”, uma vez agente de transformação histórica, se tornaria o *homem novo*.

¹⁸ Embora não me valha da análise do discurso pela ótica de Michel Foucault, compactuo com Santos (2012) a percepção de que as identidades nacionais funcionam como forças disciplinares que competem para a invenção do sentimento de pertença/unidade e formação de subjetividades. Reputo como importante considerar ainda a relação dialética e dialógica entre identidade e diferença à luz de Bakhtin, pois, em sua perspectiva, a construção identitária se dá no diálogo social: entre um “eu-para-si” – condição de formação da identidade subjetiva – e um “eu-para-o-outro” – condição de inserção e materialização dessa identidade no plano relacional responsável/responsivo (Sobral, 2012, p. 22).

Longe de serem harmônicas, essas relações identitárias tendem a conflitar, como acontece com a identidade nacional, que “se estabelece pela marginalização do internacional”, da mesma maneira que “o tradicional [se constitui] pela marginalização do moderno [...] e assim por diante” (Francischini, 2012, p. 24). Tratando-se, portanto, de um processo sempre em aberto, que envolve o diálogo com vários setores da sociedade (Fiorin, 2009), creio que esse debate serve para pensar a invenção do *outro* (ou seja, do jazz enquanto estrangeiro, alienígena, outridade) como parte do processo de fabricação de *si*; isto é, da mesmidade e seus símbolos culturais (nesse caso, a música popular brasileira).

¹⁹ Termos que Tota (2000) tomou emprestado de Umberto Eco, a fim de problematizar os confrontos entre aqueles que eram contra e os que eram a favor da suposta americanização cultural do Brasil no segundo pós-guerra.

²⁰ Bakhtin (2016, p. 88) indica que mesmo não se envolvendo em um diálogo direto, sem saber um do outro, os enunciados, uma vez aproximados na análise, podem apresentar relação de atração, por conta do tema. Nesse caso, a busca pela brasilidade, a crítica aos estrangeirismos e a luta em prol da preservação da cultura popular constituem afinidades entre Tinhorão e esses autores – descontado, é claro, o fato de que Mário de Andrade (1962) não via na música urbana e seus produtores como núcleo duro da brasilidade autêntica, e sim, nas expressões folclóricas, oriundas das regiões rurais, supostamente não maculadas pela industrialização.

²¹ A princípio, um lugar localizado em Manhattan (Nova Iorque), precisamente na West 28th Street, entre a Quinta e a Sexta Avenida no Flower Distric, e onde se concentravam várias editoras musicais. Entre fins do século XIX e primeiras décadas do século XX, seus sócios conjuntamente monopolizaram o mercado musical estadunidense, impactando também o mercado de música mundial.

²² Periódico carioca especializado em música dirigido por Pêrsio de Moraes e Lúcio Rangel, “talvez o principal formador do pensamento crítico da MPB na metade do século passado”, segundo Târik de Souza (2006, p. 18). A RMP contou com vários colaboradores, entre eles folcloristas nacionais e estrangeiros, como no caso de Nestor Ortiz Oderigo, crítico argentino interessado nas origens negras do jazz.

²³ Refiro-me às obras *Jazz Panorama* (Agir, 1953) de Jorge Guinle e *Pequena História do Jazz* (Ministério da Educação e Saúde/Departamento de Imprensa Nacional, 1953) de Sérgio Porto. Após um hiato de trinta anos em publicações deste tipo, ficando as críticas sobre jazz restritas à imprensa especializada, Luiz Orlando Carneiro publica *Jazz, Uma Introdução* (Artenova, 1982), de repente motivado pelo clima de *revival* do jazz no Brasil (cf. Calado, 1989).

²⁴ Alguns desses críticos foram Hugues Panassié, Frederic Ramsey Jr, Ernest Borneman, Charles Edward Smith, Charles Delaunay, entre outros. Para um aprofundamento sobre este tema, ver Hardie (2013).

²⁵ Para Castro (2007, p. 44), essa visão se fundamentava num “mito romântico do jazzista como uma espécie de ‘bom selvagem’” fabricado pelos críticos franceses, que criam que a comercialização e a apropriação do jazz pelas camadas médias brancas ameaçariam a “pureza” do gênero. Sobre a relação dos mitos de origem do jazz e do samba na análise de Tinhorão cf. Ribeiro Júnior (2018, p. 79-84).

²⁶ Rebatizado como *Balanço da Bossa e outras bossas*, em 1974, em razão da inclusão de textos sobre o Tropicalismo, o que indicava, por conseguinte, a reformulação/atualização do debate.

²⁷ “[...] a *Revista Civilização Brasileira*, criada por Ênio Silveira, foi o principal periódico de debates intelectuais entre 1965 e 1968, tornando-se o mais importante espaço editorial de reflexão e debate no campo da esquerda que gravitava em torno do Partido Comunista Brasileiro. Em seus 22 números, foi uma das expressões mais vigorosas da esfera pública que se formara após o golpe, momento em que o intelectual ainda não havia sido incorporado totalmente pelo meio universitário nem pela indústria da cultura” (Napolitano, 2018, p. 224).

²⁸ O sambajazz foi uma “vertente eminentemente instrumental do samba, consolidada no ambiente da bossa nova”, resultante da “aproximação do samba com o bebop, que já era experimentado no ambiente das gafieiras, revelando ou consolidando o prestígio de inúmeros instrumentistas brasileiros” (Lopes; Simas, 2017, p. 268). Os pioneiros desse idioma teriam sido o saxofonista Juarez Araújo, no disco *Bossa Nova nos “States”* (Masterplay, 1962) e o conjunto Os Ipanemas num disco homônimo lançado pela CBS, em 1964. Já o sambalongo foi estilo dançante de samba com influências do jazz e da música afro-caribenha igualmente desenvolvido nas boates cariocas por nomes como Ed Lincoln, Orlandivo e Djalma Ferreira. Para saber mais cf. Souza (2016).

²⁹ Um discurso dissonante interessante nessa polifonia se enunciava na canção “Samba Só” de Walter Santos, presente no LP *Bossa Nova* (1962, Audio Fidelity). “Bossa nova ou samba jazz / Sambalanço ou samba só / O que importa é que o balanço é bom / Interessa é balançar / Bossa nova, ou sambajazz / Nosso samba agora está demais! [...]”. Posição bem diferente de Carlos Lyra, que em 1957 compôs a música “Critizando”, que dizia: “Todo ritmo estrangeiro / Tem a sua aceitação / Mas o samba brasileiro / Já nasceu no coração [...] / É mania dessa gente / Que o bip-bop faz vibrar / Mas o samba é bem mais quente / E bem melhor de se dançar”.

³⁰ Com o sinal trocado, o autor certa feita disparou, ironizando o trabalho deste músico ligado ao sambajazz: “está claro que – como ia salientar dois anos depois na Seção ‘Jazz Bossa Nova’ do matutino carioca *O Jornal* o cronista Flávio Eduardo de Macedo Soares – o que esse conjunto Rio Bossa Rio (sic) tocava ‘com certeza não é música brasileira, à maneira de um Eduardo Lobo ou de Carlos Lira, mas mesmo em termos de samba-jazz o seu nível artesanal é tão elevado que pode fazer frente sem nenhum receio aos melhores representantes da tradição que imita” (Tinhoro, 1969, p. 129).

³¹ Disposição estética que, aliás, reverberava no próprio público consumidor daquela música popular, a exemplo dos confrontos que se deram na final paulista do III FIC, em 1968, em meio à apresentação de Caetano com Os Mutantes. O cartaz com os dizeres “folclore é reação!”, em sinal de protesto contra a música “alienada” dos tropicalistas, foi um exemplo disso (Mello, 2003, p. 277-278). Outra evidência do impacto dessas ideias pode ser observada na trajetória do conjunto Quarteto Novo, que em seu primeiro e único disco (*Quarteto Novo*, Odeon, 1967) tentou se afastar dos procedimentos jazzísticos em nome de uma sonoridade consonante com o ideário nacional-popular (Gerolamo, 2014). Acrescente-se o apelo do uso de instrumentos musicais vistos como “tradicionais” nas performances musicais nos festivais de música (a exemplo de Airto Moreira tocando queixada de burro, em 1966, quando acompanhava Jair Rodrigues no II Festival de Música da TV Record). Também serve de exemplo a conhecida Passeata Contra a Guitarra Elétrica, em 1967. Entendo essas atitudes estético-políticas como formas de transmissão de signos ideológicos, uma vez que, para Bakhtin/Volochinov (2014, p. 33) o “signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou outra coisa qualquer”.

³² Exceção de Lamarão (2012) e Santos (2010). Napolitano (2006, p. 11), por sua vez, ao discorrer sobre uma série de críticos musicais dos anos 70, também cita Tárík de Souza, mas em sua visão este não ofereceu “nenhuma grande contribuição ao debate”, apesar das informações interessantes em seus trabalhos. Ribeiro Júnior (2018) demonstra que apesar de não haverem formulações sociológicas explícitas na escrita do jornalista, sua intensa atividade como narrador da história e da memória da MPB; sua construção como autoridade no campo da crítica, exercendo o poder de selecionar, consagrar ou rebaixar sons e artistas; sua mobilização por instâncias influentes na canonização de artistas e fórmulas musicais, enfim, sua trajetória no campo da crítica de música popular é importante para entender como a mediação cultural não apenas construiu a MPB, como também, de forma colateral, ajudou a inventar os que estavam fora desse acrônimo.

³³ O livro – derivado do ensaio “*A Bossa Dançante do Sambalanço*”, publicado no nº 87 da *Revista USP* – deu origem ao documentário homônimo, lançado em 2019.

³⁴ Um parêntese: a criação da *Veja* estava diretamente relacionada às profundas mudanças na dinâmica do mercado editorial brasileiro, motivadas, por seu turno, pelo aquecimento econômico e investimento do Estado no setor de telecomunicações. A Editora Abril, responsável pela *Veja*, foi um desses meios de comunicação massivos agraciados por este estado de coisas, marcado pelo crescimento da classe média e pela “criação de um espaço cultural para consumo de bens simbólicos”, sob os auspícios da ideologia de integração nacional do governo militar (Ortiz, 1994, p. 83); fenômeno que afetou, como já mencionei, o mercado fonográfico. Neste ponto, a figura de Tárík foi crucial na inserção de matérias sobre música na revista, como relata Júlio Medaglia: “[...] foram jornalistas como Paulo Cotrim, que dirigia a sessão de música da *Veja* e Tárík de Souza que abriram as portas dessa revista àqueles acontecimentos [musicais], antecipando-se à própria opinião pública – na maioria das vezes contrária a muitas daquelas ideias [...] cansei de ver Cotrim e Tárík encher o saco do Mino Carta para que ele compreendesse a importância daqueles movimentos musicais e desse mais espaço e mesmo capas para as suas matérias” (Medaglia, 2003, p. 193-194). Revelador que depois de cursar direito, Tárík tenha decidido fazer o curso de jornalismo da Editora Abril pelo fato de que “com a bossa nova e o surgimento da gravadora Elenco, [foi] ficando cada vez mais louco por música. Queria participar daquilo como jornalista” (Penido, 2016, p. 19).

³⁵ Elaboração-chave para Bhabha (1990) ao problematizar a paradoxal operação de construção da nação através do discurso narrativo – ou seja, lá onde habitam “o campo de significados e símbolos associados à vida nacional” (Bhabha, 1990, p. 03), que, por seu turno, abrigam a ambivalência bifronte da retórica da nação, “sua indeterminação conceitual”, “sua oscilação entre vocabulários”, “os prazeres *heimlich* do coração, o terror *unheimlich* do espaço ou da raça do Outro; o conforto do pertencimento social, as ocultas feridas de classe; os costumes do gosto [...]” (Bhabha, 1990, p. 02). [No original] “If the ambivalent figure of the nation is a problem of its transitional history, its conceptual indeterminacy, its wavering between vocabularies, then what effect does this have on narratives and discourses that signify a sense of

‘nationness’: the heimlich pleasures of the hearth, the unheimlich terror of the space or race of the Other; the comfort of social belonging, the hidden injuries of class; the customs of taste [...]”.

³⁶ [No original] “They championed the idea of a broader, less dogmatic conception of MPB, a view that encompassed elements of jazz, rock and progressive music, and which reflected the increasing eclecticism of MPB of the period”.

³⁷ “[...] grandes gravadoras, como a *WEA*, *CBS*, *Chantecler*, *Odeon*, *Phillips*, *RCA-Victor*, *Continental* e *Elenco* investiam na composição de um elenco de artistas nacionais e respeitados que escapassem à pura lógica comercial, ao mesmo tempo em que davam azo à busca por artistas vendáveis. Era o que se denominava, à época, da montagem de duas espécies de catálogos de artistas: o ‘cultural’ e o ‘comercial’” (Fernandes, 2012, p. 02-03).

³⁸ [No original] “the third concern is to influence the artistic movement. In the following way: publicising as much as possible (but always when justified) the best of what is happening in all sectors of music, and criticising (without being professoral) what the editorial policy considers to be of poor quality”.

³⁹ Três das formas de como o capital é concebido na perspectiva bourdiana. Há ainda o *capital cultural*, que envolve o acúmulo de conhecimentos socialmente legitimados. Tal fragmentação se relaciona com as maneiras pelas quais Bourdieu percebe o poder e sua dimensão multifacetada. Logo, o *capital econômico* se relaciona às aquisições materiais (poder econômico), enquanto que o *capital social* está ligado ao poder social: às redes, contatos, posições de prestígio. Para um grau diferenciado de prestígio, o agente precisaria contar com *capital simbólico*, principal via de acesso ao poder simbólico, que é o “poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo [...]”. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem [...]; é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras. O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder [...]” (Bourdieu, 1989, p. 14-15).

⁴⁰ Segmentação, convém dizer, que estabeleceu um novo lugar fonográfico e, portanto, um rearranjo da condição valorativa das práticas associadas ao jazz no Brasil (Ribeiro Júnior; Ruiz, 2021, 2023).

⁴¹ Barros (2005) afirma que o jornalismo alternativo brasileiro foi influenciado pelo *New Journalism*, que, por sua vez, estava ligado às ideias contraculturais da Geração Beat. Esse modelo norte-americano de jornalismo permitia tratar “questões comportamentais e sociais sob um ‘novo olhar’, aberto às transformações ocorridas no mundo em todas as instâncias”, fazendo surgir “não apenas novos conteúdos abordados da forma advinda da ‘nova visão’, mas também no seu formato, na sua estética” (Barros, 2005, p. 79).

⁴² Expressão cunhada no final dos anos 70 pelo cineasta Cacá Diegues para criticar a excessiva cobrança, na forma e no conteúdo, por posicionamentos políticos dos artistas.

⁴³ Conceito utilizado por Alonso (2011), Lamarão (2008, 2012) e Ribeiro Júnior (2021) para examinar a construção histórica e seletiva da imagem heroica dos cantores da MPB; suas consequências em termos de consumo, dinâmica fonográfica, produção de memória e representação historiográfica da música popular brasileira.

⁴⁴ A propósito, Araújo (2014, p. 55) elucida: “Ideologicamente, [José Ramos Tinhorão e Tárík de Souza] foram formados pelo pensamento nacional-popular da esquerda do PCB. Daí a cobrança, mais por parte de Tinhorão, de uma arte genuinamente brasileira, autêntica, pura e, da parte de Tárík, comprometida com a transformação social, com a mensagem de protesto, de oposição ao regime militar”.

⁴⁵ Quanto a este conceito, explica Bourdieu (2004b, p. 20): “[...] Minha hipótese consiste em supor que, entre esses dois polos [elementos internos/externos de uma produção cultural] muito distanciados [...], existe um universo intermediário que é o *campo literário, artístico, jurídico* ou *científico*, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse é um mundo social como todos os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas. A noção de campo está aí para designar esse espaço relativamente autônomo, esse microcosmo dotado de suas leis próprias”.

⁴⁶ Elaboração inspirada na discussão de Grillo (2016). Pontuando sobre a oposição mútua de Bakhtin e Bourdieu ao objetivismo e ao subjetivismo, a autora sublinha que para ambos “a constituição sócio-histórica do sujeito agente [...] não é um produto de um determinismo mecânico da estrutura, mas também não é um individualidade autoconsciente e livre de coerções” (Grillo, 2016, p. 142). Essa hipótese é testada justamente aproximando os conceitos de esfera e campo. Para obter um efeito metateórico, me aproprio desse debate, no sentido de tecer um dialogismo conceitual entre os autores no momento mesmo da análise.

⁴⁷ Enquanto a *Billboard* e a *CashBox* colocavam o Brasil, em meados de 1970, entre primeiro e quinto lugar no ranking de países consumidores de música estrangeira, “[...] a crítica se tornava contumaz [...], numa época em que era proibitivo aceitar referências estrangeiras na MPB ou nas esferas culturais” (Peixoto; Sebadelhe, 2016, p. 105).

⁴⁸ Expressou Roberto Moura, em 1971: “Proliferam, ainda, os ‘críticos’ especializados na música internacional e considerável crédito lhes é dado para divulgar, quase sempre com irritante superficialismo,

o que a ‘moda’ nos recomenda. O prejuízo indireto desta postura ideológica subserviente, no entanto, transcende aos números de venda, ao dinheiro e aos direitos autorais que saem do país. Além disso, tendo as suas ‘verdades’ consubstanciadas pelos *mass-media*, ela provoca o nascimento de nefastos e indesejáveis macaquismos internacionais” (apud Lopes; Simas, 2017, p. 154-155).

⁴⁹ Originalmente desenvolvida a partir da análise da escrita romanesca, a polifonia, em Bakhtin, “se define pela convivência e pela interação [...] de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes” (Bezerra, 2012, p. 194-195), que, por vezes, tendem a polemizar em torno de um tema. Por isso, o discurso polifônico é marcado por questões sem fechamento; por vozes que se chocam em certos momentos, sem que haja uma voz totalitária, silenciadora das diferenças e contradições. Por outro lado, a voz do autor funciona como aquela que organiza esse caos (cf. Bezerra, 2013, p. 10), o que dialoga perfeitamente com o trabalho do historiador que lida com a agência de sujeitos dotados de interesses divergentes.

⁵⁰ Por exemplo, na progressiva inserção de matérias sobre choro e samba na revista *Rock, a História e a Glória*, e em reportagens e entrevistas, muitas delas posteriormente publicadas em livros como *Rostos e gostos da música popular* (1979) e *Som nosso de cada dia* (1983); *Brasil Musical: viagem pelos sons e ritmos populares* (1988). Por essas e outras, Fernandes (2010, p. 171) observou que “[...] os críticos forçados sob o império da MPB – penso aqui em Ana Maria Bahiana (1950-), Lena Farias (1944-2004), Tárík de Souza (1946-), Maurício Kubrusly (1945-), e tantos outros saídos das fileiras dos cadernos culturais dos jornalões e revistas semanais que não se faziam de rogados a dissertarem sobre artistas internacionais, sobretudo filiados ao *Rock*, e a posicioná-los em pé de igualdade com os “gênios” da música popular brasileira – viam com bons olhos não só a “autenticidade” das formas musicais contemporâneas de sua predileção, como também a que habitava o samba e o choro “autênticos”.

⁵¹ “É importante frisar que, passado o momento de radicalismo inicial, estas duas vertentes interpretativas [tradição e modernidade] necessariamente não se opõem entre si; na maioria das vezes se complementam” (Araújo, 2013, p. 342).

⁵² O PNC foi criado em 1975 pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) e constituiu investida estratégica do governo militar no sentido de cooptar os setores culturais e intelectuais à esquerda, sobretudo aqueles que pendiam para o ideário nacional-popular. Encabeçado pelo ministro Ney Braga e inspirado nos princípios institucionais da APMPB, o Plano objetivava garantir “a proteção, a salvaguarda e a valorização da herança histórica e artística nacional, bem como dos elementos tradicionais geralmente expressos por meio do folclore e das artes populares, características de nossa personalidade cultural, sínteses do verdadeiro sentimento da nacionalidade [...]” (Stroud, 2008, p. 114). [No original] “One of the key goals identified by the government’s strategy was: ‘The protection, the safeguarding and the valorisation of the national historic and artistic heritage, and those traditional elements generally expressed in folklore and the popular arts, characteristics of our cultural personality, expressing the very feeling of nationality’”. Para saber mais sobre a relação PNC/intelligentsia e artistas da música popular cf. Stroud (2008), Dmitri (2010) e Garcia (2017). Para uma possível análise da importância e do impacto dessa política cultural no campo do jazz brasileiro cf. Ribeiro Júnior (2018).

⁵³ Outro dado importante sobre Hermínio Bello de Carvalho é que este foi supervisor da programação musical do restaurante carioca *Zicartola*, “foco de irradiação da cultura popular tradicional na década de 1960”, vindo, assim, “ao encontro das expectativas de um setor da sociedade que estava em busca das raízes da identidade nacional” (Coutinho, 2011, p. 81-82). Hermínio foi ainda idealizador e diretor do *Rosa de Ouro*, espetáculo musical cujo principal fundamento foi germinado nas rodas de samba do *Zicartola*.

⁵⁴ Evento realizado em parceria da Secretaria de Cultura do estado de São Paulo com o *Montreux Jazz Festival*; ambas as edições ocorridas nas dependências do Palácio das Convenções, Anhembi. Line-up da primeira edição: Hermeto Pascoal, Al Jarreau, Etta James, George Duke Band, Aírto Moreira, Bem E. King, George Benson, Bill Evans, Larry Coryell & Phillip Catherine. Em média, sessenta mil pessoas frequentaram as oito noites da primeira edição do festival, o que evidencia a crescente procura pela sonoridade instrumental no final de 1970. No mesmo ano, a WEA (Warner) lançou um LP duplo do evento. A segunda edição, que durou cinco dias, ocorreu em 1980 e contou com atrações nacionais como o Grupo Um, Márcio Montarroyos, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Victor Assis Brasil, Milton Nascimento, Luiz Eça, Trio Elétrico de Dodô e Osmar, entre outros. Embora exitosa, não se lançou um LP desse segunda edição do festival. Para uma apreciação do evento cf. Amaral (2011) e Ruiz (2021b).

⁵⁵ Sobre o tema cf. Piedade (2005), Ferreira Jr. (2017), Mongiovi (2017) e Ruiz (2021a; 2023).

⁵⁶ Assim como Piedade (2005) percebe a música como gênero do discurso inspirado em Bakhtin (2016), considero composições instrumentais como discursos musicais, bem como o par performance/improvisação enquanto enunciados não-verbais, pois se estabelecem na comunicação com o público no *aqui e agora* da apresentação. Ou seja, penso essas expressões não como meramente vozes/discursos/diálogos interiores (cf. Bakhtin, 2013), mas como enunciações voltadas para um público específico, pois até o artista antissocial direciona seu discurso a um destinatário. Por isso, prefiro entender que, ao se resguardarem no mundo musical abstrato, artistas e público consumidor de jazz brasileiro/música instrumental criavam um

diálogo cifrado, oculto, inteligível somente entre iniciados, onde se protegiam de ameaças exteriores ao campo; excluindo os não alfabetizados no idioma por eles inventado, fabricando sua própria autonomia e driblando classificações estanques, pretensamente definitivas sobre suas práticas musicais-performáticas.

⁵⁷ Destaco a figura de Tânia Maria, mulher negra e nordestina, que sofreu (alguns silenciosos, outros ruidosos) boicotes no Brasil, chegando a sair do país nos anos 70 para construir sua carreira no exterior. Bastou explodir na Europa e nos EUA, cantando em outras línguas, para a crítica conservadora recair sobre ela, criticando até mesmo o seu inglês. Sintomático dos cacoetes, patriarcalismos e obsessões autoritárias de certa fração das classes privilegiadas brasileiras. Para saber mais sobre o ocorrido a Tânia cf. Ribeiro Júnior; Ruiz (2022).

Artigo recebido em 28/07/2023

Aceito para publicação em 16/11/2023