

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PABLO GARCIA DA COSTA

“Modernizei meu choro sem descuidar do roteiro tradicional”: tradição e inovação em K-ximbinho
(Sebastião Barros)

Brasília, agosto de 2009

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PABLO GARCIA DA COSTA

“Modernizei meu choro sem descuidar do roteiro tradicional”: tradição e inovação em K-ximbinho (Sebastião Barros)

Dissertação apresentada ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^{ta} Dr^a Beatriz Magalhães Castro

Brasília, agosto de 2009.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de
Brasília
Número de acervo 973823

Costa, Pablo Garcia da
C837m "Modernizei meu choro sem descuidar do roteiro tradicional"
: tradição e inovação em Ximbinho (Sebastião Barros)
/ Pablo Garcia da Costa. -- 2009.
132 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,
Programa de Pós Graduação Música em Contexto, 2009

Inclui bibliografia

1. Ximbinho, K. 2. Música popular - Brasil. 3. Jazz.
4. Biografia. I. Castro, Beatriz Magalhães. II. Título.

ODU 78.071.1(81)

Pablo Garcia da Costa

**“Modernizei meu choro sem descuidar do roteiro tradicional”:
Tradição e inovação em K-ximbinho (Sebastião Barros)**

Dissertação de Mestrado aprovada em 21 de agosto de 2009 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre na área de Música (Musicologia) do Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, da Universidade de Brasília.

Profª Drª Beatriz Magalhães Castro _____

Orientador

Prof. Dr. Carlos Sandroni _____

Membro externo (UFPE)

Profª. Drª. Maria Cristina de Carvalho Cascelli de Azevedo _____

Membro interno (UnB)

Profª. Drª Maria Alice Volpe _____

Suplente (UnB/UFRJ)

Brasília

2009

Dedico essas páginas à minha querida mãe, Auxiliadora Garcia, por me ensinar sobre seriedade e determinação diante dos projetos da vida, e meu pai, Nilton Barros, por não esquecer que tudo isso pode ser prazeroso. À Simone Ferla, minha esposa por aceitar e dividir, com amor e companheirismo, esse e outros desafios.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho de pesquisa foi apoiado pela CAPES e é fruto dos esforços conjuntos de alguns professores do Programa de Pós-graduação em Música em Contexto da UnB, preocupados com a produção do conhecimento e formação dos futuros mestres que ali passam. Agradeço especialmente a dedicação da professora Dra. Beatriz Magalhães Castro, que muitas vezes deixou de ser Dra. Beatriz e se mostrou “Bia”, preocupada, correta, curiosa e instigadora sempre. Guardarei como um marco na minha trajetória de pesquisador o exemplo e dedicação de sua orientação.

Universidade de Brasília

Beatriz Magalhães Castro

Maria Alice Volpe

Luis Ferreira Makl

Maria Isabel Montandon

Ricardo Dourado Freire

Mércia Pinto

Maria Cristina Azevedo

Cristina Grossi

Família

Tia Bárbara Sena, Tiago,

Daniel e Clarinha

Morena e Erik

Carlos Ferla e família

Tia Ana Garcia e família

Tia Rita Garcia

Tio Manduca e família

Tia Yvone Garcia

Avó Irene Barros

Tio Nélio Barros

Tio Nilson Barros (Tuca)

Tio Pedro Garcia

Safira Garcia

Tio Hugo Barros

Tia Teca, Dudu, Sílvia e Raquel

Amigos

Alda e Ronaldo Weigand

Daniela Beretta Marçal

Edson Hansen

Erika Kallina

Eunice Dias

Giovanni Sena e Thatiany Felix

Gustavo Torquato e família

Ivaldo Gadelha e família

Juliana Lima

Leonardo Brasileiro e Tainá Nunes

Luciana Gifoni

Tiago Macedo

Tito Barros Leal e Ana Alice Menescal

Todos BSB Musical - Guará II e Asa Sul

Depoentes

Gilka Barros

Paulo Moura

Leide Câmara

Paulo Sérgio Pinheiro

RESUMO

Este trabalho possibilita a análise e compreensão, além da própria produção musical de K-ximbinho, dos contextos pelos quais passou o compositor, percebendo elementos fundamentais para a sua formação, com quem conviveu e pessoas influentes na sua formação musical e atuação profissional. Busca-se entender também a noção de significado musical a partir do discurso do compositor, que define prática e gênero musical, estabelecendo os critérios que promovem a modernização e inovação do samba e do choro pela presença do *jazz* em suas obras. São observados e analisados os processos e questões relacionadas à mistura de elementos musicais e extra-musicais, aqui principalmente fundamentados pelo conceito de hibridação cultural e globalização, de Garcia Canclini.

Palavras-chave: K-ximbinho; jazz; choro; hibridação cultural

ABSTRACT

This research aims to analyze and understand, alongside with the music produced by K-ximbinho, the contexts through which the composer was immersed, noticing key elements to his development, such as people with whom he lived and ones that influenced his musical training and professional performance. It also proposes a reflection on the notion of musical meaning from the composer point of view, which defines genre and musical practice, establishing criteria to promote modernization and innovation of Samba and Choro by the presence of Jazz in his works. Processes and issues related to the mixture of musical and extra-musical elements, based here primarily by the Garcia Canclini's concept of cultural hybridization and globalization.

***Keywords:* K-ximbinho; jazz; choro; cultural hybridization**

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1: Escala Pentatônica Maior.	86
Fig. 2: Escala Pentatônica Menor.	86
Fig. 3: Escala Blues Maior.	87
Fig. 4: Escala Blues Menor.	87
Fig. 5: Escala Pentatônica Dominante.	87
Fig. 6: Brasileirinho - Tema - <i>blue note</i> na escala blues de D maior e <i>blue note</i> na escala pentatônica dominante de D maior.	89
Fig. 7: Embraceable You, acorde bII7, compassos 3 e 4.	90
Fig. 8: Sonoro - tema. Compasso 2, 3 e 4. Progressão harmônica.	92
Fig. 9: Caramelo - tema. Compasso 49 a 52. Eb, acorde bII.	93
Fig. 10: Magoado - tema. Compasso 14 a 16. Bb, acorde bII.	93
Fig. 11: Sonoroso - tema. Compasso 3. Escala Blues - Am	93
Fig. 12: Sonoroso - tema. Compasso 5. Escala Pentatônica Dominante - E7.	94
Fig. 13: Sonoroso - tema. Compasso 21. Escala Pentatônica Dominante - A7.	94
Fig. 14: Manda Brasa - tema. Compasso 16-17. Escala blues Fá maior.	98
Fig. 15: Manda Brasa - tema. Compasso 34-35. Escala blues Ré menor.	98
Fig. 16: Manda Brasa - tema, compasso 44 ao 48. Progressão harmônica de <i>blues</i>	98
Fig. 17: Concerto de Jazz realizado na Boite Beguin, em junho de 1954. Enedir Santos - trompete, K-ximbinho - clarinete, Malagutti - contrabaixo, Dick Farney - piano.	100
Fig. 18: Ritmos e Melodias, Odeon 1956. Capa e contra-capas.	101
Fig. 19: Em Ritmo de Dança vol. 3 - Polydor 1958. Capa e contra-capas.	103
Fig. 20: O Samba de Cartola - Polydor 1958. Capa e contra-capas.	106
Fig. 21: K-ximbinho e seus "play-boys" musicais - Polydor 1959. Capa e contra-capas.	109
Fig. 22: K-ximbinho e seus "play-boys" musicais - Polydor 1959. Texto contra-capas.	110
Fig. 23: Concerto de Jazz de Camera no Teatro Municipal - 1960 - Capa.	111
Fig. 24: Recorte de notícias sobre o 2o concerto de jazz. Paulo Santos acima à direita e K-ximbinho em duas imagens no centro à direita. Acervo da família.	113
Fig. 25: K-ximbinho - Saudades de um clarinete 1981 - Capa.	114
Fig. 26: Partitura de Sonoroso.	129
Fig. 27: Partitura de Penumbra.	130
Fig. 28: Partitura de Ternura.	131
Fig. 29: Partitura de Manda Brasa.	132

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: Lista de discos e obras analisadas.	75
Tabela 2: Tabela comparativa de acordes e progressão harmônica	90
Tabela 3: Análise harmônica do acorde bII em Sonoroso.....	92
Tabela 4: Formação instrumental - comparação.	95
Tabela 5: Estrutura do tema por instrumentos solistas - comparação.	95
Tabela 6: Ternura - formação instrumental.	96
Tabela 7: Ternura - estrutura do tema por instrumentos solistas.....	96
Tabela 8: Ritmos e Melodias - Odeon 1956 - K-ximbinho e Seu Conjunto	101
Tabela 9: Em Ritmo de Dança vol. 3 - Polydor 1958 - Quinteto de K-ximbinho.....	103
Tabela 10: O Samba de Cartola - Polydor 1958 - K-ximbinho e Seu Conjunto.	106
Tabela 11: K-ximbinho e Seus "play-boys" musicais - Polydor 1959 - Lista de músicas. ...	109
Tabela 12: 2o Concerto de Jazz de Câmara no Teatro Municipal - Prestige 1960. Tenteto de K-ximbinho.....	111
Tabela 13: Saudades de Um Clarinete - Eldorado 1981. K-ximbinho.	114

SUMÁRIO

Introdução	12
1 Tradição e Inovação	16
1.1 Mobilidade, Inserção e Adaptação de K-ximbinho	16
1.2 Vertentes Sobre Tradição, Modernização e Inovação	23
2 Ação e Discurso Modernizador	32
2.1 Processos de Hibridação Cultural	32
2.2 Processos de Mistura e Definição de Gênero Musical.....	38
2.3 Tecnologia e Quebra de Barreiras Culturais.....	42
3 O Discurso de K-ximbinho	52
3.1 Contexto - Influência, Modernização e Música de Consumo.....	53
3.2 Tocar Jazz, Samba e Choro - Tradição e Inovação na Definição dos Gêneros	59
3.3 Deslocamento.....	67
3.4 Crítica ao Mercado Musical.....	69
4 Aspectos Musicais e Extra-Musicais na Obra e K-ximbinho	74
4.1 Forma, Interpretação e Improvisação no Choro Segundo K-ximbinho.....	75
4.1.1 Forma.....	75
4.1.2 Improvisação e Interpretação.....	77
4.1.3 Batuque, Ritmo e Síncopa - Relação Entre Jazz Samba e África.....	82
4.2 Aspectos Musicais - Elementos na Partitura.....	85
4.2.1 Lamento Negro, <i>Blue Note</i> e Escala Pentatônica	85
4.2.2 Escala Pentatônica Maior e Menor.....	86
4.2.3 Escala <i>Blues</i> Maior e Menor.....	86
4.2.4 Acordes bII.....	90
4.3 Análise das Músicas de K-ximbinho	91
4.3.1 Sonoroso	91
4.3.2 Penumbra	94
4.3.3 Ternura	95
4.3.4 Manda Brasa.....	97
4.4 Elementos Extra-Musicais - Análise das Capas De Disco.....	99
4.4.1 K-ximbinho e Seu Conjunto - Ritmos e Melodias - 1956.....	101
4.4.2 Quinteto de K-ximbinho - Em Ritmo de Dança Vol.3 - 1958.....	103
4.4.3 K-ximbinho e Seu Conjunto - O Samba de Cartola - 1958.....	106
4.4.4 K-ximbinho e Seus “Play-Boys” Musicais - 1959	109
4.4.5 Concerto de Jazz de Camera no Teatro Municipal - 1960	111
4.4.6 Saudades de Um Clarinete - 1981	114
5 Considerações Finais - Análise, Classificação e Legitimação	117
Referências Bibliográficas	125
Discografia	128
Anexos	129

INTRODUÇÃO

Durante minha graduação no Bacharelado em Música da Universidade Estadual do Ceará, entre os anos de 1998 e 2002, me deparei com três discos fundamentais para o ponto de partida sobre a pesquisa em torno da obra de K-ximbinho; o LP *Antologia do Chorinho*¹, do flautista Altamiro Carrilho e os LPs *Mistura e Manda* e *Confusão urbana, suburbana e rural*², ambos do clarinetista Paulo Moura. No primeiro disco, há uma faixa com as músicas *Sonoroso* e *Sempre*, no segundo e terceiro disco há, respectivamente, a gravação da composição *Ternura*, e *Eu Quero é Sossego*, todas de autoria de K-ximbinho.

A motivação inicial para desenvolver uma pesquisa, surgiu em torno do LP de Altamiro Carrilho, pois meu pai colecionava discos de vinil e me revelou que K-ximbinho era irmão de minha avó paterna, Irene Barros. Tal motivação por anos não me pareceu elemento suficiente que justificasse uma pesquisa acadêmica, mas na medida em que os álbuns acima descritos foram sendo escutados e analisados, as questões sobre os processos de composição, sonoridade e arranjos sugeriram investigação sobre os contextos vivenciados pelo compositor.

Durante o ano de 2001, paralelo ao meu desenvolvimento do projeto de pesquisa sobre K-ximbinho que culminaria numa monografia de conclusão do bacharelado, Paulo Moura publicou o álbum *K-Ximblues* (Rob-Digital, 2001), disco em homenagem ao compositor em questão, contendo só músicas de sua autoria. Os arranjos desse disco, bem como a formação instrumental³, sugeriam indagações sobre os formatos em que o choro se apresentava, quais eram e como se manifestavam os elementos oriundos do *jazz* na música de K-ximbinho, e o que revela esse período em que viveu o compositor podia contar sobre uma transformação, além de cultural, também na forma de compor, improvisar e interpretar choro no Brasil. Essas perguntas surgiam sem detalhes, datas precisas ainda eram desconhecidas e o contato com pessoas ou personagens que pudessem descrever algo sobre o contexto em que se inseria K-ximbinho era difícil. Ainda hoje é possível perceber dificuldade em localizar manuscritos ou publicações dos seus arranjos e composições.

A discussão em torno de K-ximbinho para esse trabalho, inicialmente, baseou-se na questão sobre a caracterização de sua obra: em Fabris (2005), uma obra caracterizada pela

¹ Phonogram, 1975.

² Respectivamente Kuarup, 1983 e RCA Victor, 1976.

³ Paulo Moura: clarineta e sax alto, Mauricio Einhorn: gaita, Nelson Faria: violão e guitarra, Tony Botelho: contrabaixo.

hibridação dos gêneros choro e *jazz*; em Cazes (1999, p. 118), por sua importância ao realizar “o casamento perfeito entre o choro e os elementos harmônicos oriundos do *Jazz*”; e em Geus (2006), a idéia de fusão entre *jazz* e choro em sua obra.

Os autores supracitados têm em mente uma terminologia que dê conta de classificar o processo composicional de K-ximbinho e, a partir da classificação de Fabris, passei a me dedicar sobre o entendimento das questões relacionadas à hibridação musical, aqui principalmente fundamentada pelo conceito de hibridação cultural e globalização, mais adiante fundamentadas e discutidas a partir da obra de Garcia Canclini (2000, 2001).

A trajetória e biografia de K-ximbinho são explicitadas no primeiro capítulo com a finalidade de listar os elementos que sugerem as transformações culturais e econômicas responsáveis pela incorporação do *jazz* na obra do compositor. A fim de resolver uma dúvida inicial sobre a interpretação de Fabris (2005) ao classificar a música de K-ximbinho como híbrida, foi elaborado, ainda no primeiro capítulo, uma discussão sobre vertentes que tratavam de terminologias sobre processos de **mudança** e a relação entre **tradição** e **inovação** ou **modernização**. Esse último termo surge diretamente associado a uma frase, segundo Cazes (1999, p. 119), de K-ximbinho, em que o compositor supostamente teria dito: “modernizei meu choro sem descuidar do roteiro tradicional”.

A noção de modernização, assim como hibridação, é aqui entendida como processo e não como classificação de um produto musical. Essa percepção nos leva, no segundo capítulo, à fundamentação a partir da obra de Garcia Canclini (2001) que observa fatores diversos num contexto econômico e cultural, em que a globalização sugere duas possibilidades de transformação na prática musical do compositor em questão: a homogeneização, identificada pelo surgimento de uma cultura musical de massa, e a diversidade, identificada por iniciativas particulares de artistas individuais e coletivos buscando se destacar em meio à massificação dos bens de consumo em música.

No terceiro capítulo o discurso de K-ximbinho é analisado com a finalidade de identificar como o compositor (e o instrumentista) refletia sobre sua prática musical inserida no contexto de transformação pela presença, no Brasil, dos elementos culturais dos Estados Unidos. Em seguida, parte dos depoimentos revelou quais os elementos musicais que K-ximbinho considera tradicionais e modernos no samba, no choro e no *jazz*. Esses elementos inicialmente foram extraídos de seus discos e partituras. Em seguida, após obter acesso aos áudios de três entrevistas que K-ximbinho concedeu em 1975 e 1980, muitos dos depoimentos do compositor reforçam as análises sobre os materiais musicais, pois evitam especulações sobre discurso e prática musical.

O levantamento que se pretendeu teve como estratégia o mapeamento de estudos que discutiam a questão referente aos processos composicionais caracterizados pela hibridação, mistura e fusão na obra de K-ximbinho: composições, arranjos e improvisação. Foram selecionados trabalhos que analisam tendências e transformações no samba entre as décadas de 1950 e 1960 (Saraiva, 2007) e obras de outros compositores contemporâneos e/ou parceiros de K-ximbinho, como Zé Bodega (Fabris, 2005). A escolha desses trabalhos se justifica pela escassez de trabalhos específicos sobre análise de K-ximbinho, em seguida por acreditar que muitos desses trabalhos dão suporte para recriar e entender o contexto sócio-econômico, cultural e o pensamento musical em que se inseria o compositor na cidade do Rio de Janeiro.

O ambiente, o bar, encontros musicais, diálogos e terminologias dos *chorões*⁴, comumente são observados a fim de compreender que o choro, como gênero musical, possui um jogo de relações que influenciam a *performance*. Embora *performance* não seja o foco dessa pesquisa, observar esses elementos auxilia na compreensão da noção de musicalidade - adequada por K-ximbinho a determinados intérpretes, principalmente na situação em que se analisa a mistura de elementos de dois gêneros musicais performaticamente bem distintos; choro e *jazz*.

O capítulo quatro divide-se em análises dos elementos musicais e extra-musicais na obra de K-ximbinho. Inicialmente elementos específicos da partitura são explicitados e discutidos a partir das citações que o compositor faz sobre a presença de cada um nas suas obras e como figuram no processo de modernização. Algumas músicas são analisadas somente pela estrutura e divisão das partes por instrumentos, observando como K-ximbinho pretendia evidenciar cada instrumento, além do tema e improviso, conforme a proposta fosse ressaltar o *jazz*, o samba ou o choro em suas composições.

No caso da música feita por K-ximbinho, a transferência de lugar onde se fazia e tocava choro, saindo da roda de choro e dirigindo-se para as boates e demais casas noturnas, revela a percepção dos elementos do *jazz*, exigindo outra técnica de improvisação e a alteração da formação dos acordes, mantendo a idéia de identificação, comparação e análise de elementos entre gêneros musicais que se influenciam, se transformando por meio de mistura.

Ainda no quarto capítulo temos como ponto central a observação dos elementos extra-musicais nas capas de discos de K-ximbinho. Muito do que se observa por meio das

⁴ Terminologia utilizada para designar os músicos que tocam e pertencem a comunidade do choro.

palavras, imagens, listagem e identificação das músicas de cada disco revelam como o compositor intervinha na produção dos discos, ao negociar a presença dos elementos extramusicais que remetem ao *jazz*, ao samba e ao choro. Essa comunicação pelas capas revela como os músicos daquela época pretendiam veicular as propostas para modernizar gênero e prática musical, além de estabelecer um vínculo comercial com o público consumidor por jogadas de *marketing* em que o *jazz* representava objeto de valor agregado ao samba e ao choro. Essa estratégia de propaganda não estava somente nas capas, segundo Saraiva (2007) outra forma de divulgar um artista era citar seu sucesso no exterior:

Um pouco mais à frente, ainda na mesma avenida, estava a boite *Fred's*. Esta casa era mais especializada em grandes atrações (e pelos anúncios no jornal, investia-se alto na divulgação). Por exemplo, no dia 23 de novembro de 58, o anúncio da próxima atração ocupava metade da página do jornal: “No Fred’s Leny Eversong. A cantora brasileira mais aplaudida nos Estados Unidos”. Já naquela época, falar do sucesso adquirido lá nos EUAs era uma ótima jogada de marketing. (SARAIVA, 2007, p. 27)

A pergunta geral em torno das análises e observações sobre o contexto e os personagens que circundam K-ximbinho é como se dá a influência, nas gerações seguintes da música brasileira, de um compositor que possui poucas obras, cerca de trinta composições. Em seguida surgem indagações sobre o ambiente cultural, a presença da rádio e suas conseqüências e interferências no modo de pensar e fazer música entre os compositores de um dado lugar, e como os músicos de um grupo social se articulam entre si construindo uma espécie de tendência e/ou estilo composicional e interpretativo marcantes na história de um gênero musical.

O choro é discutido por K-ximbinho como gênero musical autêntico do Brasil. Generalizações ou opiniões de entusiastas, mesmo que exaltadas ou preconceituosas, servem como ponto de partida para falar de música brasileira sem especulações. Busca-se também na academia uma melhor compreensão da produção e criação musical de uma obra que traz consigo noção de construção de identidade.

Sem excluir tal possibilidade, não há o propósito específico nesse trabalho de discutir as questões de conflito ou construção de identidade nacional a partir do choro produzido por K-ximbinho, tampouco reforçar características que possam estratificar elementos oriundos do *jazz* e do choro. A forma como K-ximbinho constrói suas idéias musicais e o discurso que ampara e justifica sua obra, além das articulações entre o compositor e colegas de trabalho, motivam essa e outras discussões em torno do tema.

1 TRADIÇÃO E INOVAÇÃO

1.1 Mobilidade, Inserção e Adaptação de K-Ximbinho

Após levantar dados sobre os ambientes por quais passou K-ximbinho, foram reveladas características de um instrumentista e compositor que se permitiu mudanças e adaptações diversas, conforme necessidades profissionais e artísticas enfrentadas em sua trajetória. Mesmo percebendo que sua produção musical relevante nasce no Rio de Janeiro, o contexto *jazzístico* de improvisação e a experiência em bandas militares são elementos que já faziam parte do primeiro momento do compositor no contexto musical da cidade de Natal. A trajetória biográfica do compositor tem como constante sua mobilidade, transferindo-se de cidades em diferentes etapas da vida.

Nasce em Taipu, Rio Grande do Norte, no dia 20 de janeiro de 1917. Ainda nessa cidade Sebastião Barros assistiu às aulas de música escondido de seu pai. Em seguida assiste às aulas de solfejo ministradas pelo professor Luis Pereira, então contratado pela prefeitura. Segundo seu depoimento (K-ximbinho, 1975), o pai somente permitia que as aulas fossem ministradas em sua casa. Em 1931 se transfere junto com toda a família para Natal e aprende a tocar requinta na Banda da Associação de Escoteiros do Alecrim e na adolescência integra o grupo *Pan Jazz*. Durante o alistamento militar, em 1935, aprende a tocar saxofone, integrando a banda da corporação. É nesse período que Sebastião Barros recebe o apelido de K-ximbinho, por sua semelhança com um colega veterano de mesmo apelido. Transferido pelo exército muda-se para Recife, Pernambuco. Em 1938, já desligado do exército, integra a Orquestra Tabajara na Rádio Tabajara, na cidade de João Pessoa, Paraíba. Viaja para o Rio de Janeiro no ano de 1942, a convite do instrumentista Porfírio Costa⁵, permanecendo nessa cidade até 1980, ano de sua morte.

Antes de K-ximbinho ser legitimado como compositor no processo de mistura entre os elementos dos gêneros musicais jazz e choro, verificamos sua atuação como saxofonista na Orquestra Tabajara, liderada inicialmente por Olegário de Luna Freira, fundador da orquestra e em seguida liderada pelo clarinetista Severino Araújo. K-ximbinho também atuou como músico e arranjador em outras bandas semelhantes, cuja atividade estava ligada a festas, bailes e demais eventos de entretenimento. Como essas orquestras faziam música para consumo, em geral tinham que se mostrar atualizadas com a demanda do público. O que fazia

⁵ Dados fornecidos por informações cruzadas entre Câmara (2001) e depoimentos do próprio K-ximbinho em entrevista concedida à Fundação José Augusto, na cidade de Natal, RN em 1975.

uma orquestra como a Tabajara se sobressair era o elemento criativo de Severino Araújo aliado à capacidade interpretativa de seus integrantes.⁶ A fórmula consistia em executar sambas e canções brasileiras segundo arranjadores de *big-bands* como Benny Goodman, Duke Ellington, Tommy Dorsey e Artie Shaw, e o inverso, tocar músicas como *Rhapsody in Blue* de George Gershwin em ritmo de samba.

Mesmo atuante durante um longo período em bandas de baile, gravando em sessões de estúdio e acompanhando cantores, veremos mais tarde, em suas entrevistas (K-ximbinho, 1975, 1980b), que esses ambientes e eventos passaram a incomodar K-ximbinho. A atividade profissional deixava de ser interessante, mesmo recebendo dinheiro, quando a prática revelava o interesse comercial sobre o artístico. Esse ponto será discutido posteriormente quando trechos de depoimentos seus serão analisados a fim de estabelecer um elo entre a prática musical e o discurso de K-ximbinho sobre o contexto e os elementos que se utiliza para compor ou arranjar.

Também se poderá verificar a diversidade na atuação de K-ximbinho como saxofonista, ocupando o nível de musicista - servidor federal, na Orquestra da Rádio Ministério de Educação, pelo Serviço de Radiodifusão Educativa no ano de 1961. Relatos seus e de outras fontes ditas especializadas descrevem também sua participação na Orquestra Sinfônica Nacional, mas participações breves.

K-ximbinho, no contexto musical brasileiro, está envolto por uma teia de relações específicas, que diz respeito à questão globalizadora e à tensão entre indústria musical versus produto artístico. Citamos como aspectos mais específicos a presença e interferência das bases militares estadunidenses na vida cotidiana e cultural da cidade de Natal (local onde K-ximbinho viveu durante a adolescência). Essa percepção leva à necessidade de conhecer o contexto cultural, político e social do Estado do Rio Grande do Norte, durante a Segunda Guerra Mundial, e as possíveis conseqüências sobre a música que se ouvia no rádio e na música produzida por grupos específicos.⁷ Em seguida, observar o período de efervescência das bandas e orquestras de boate no Rio de Janeiro enquanto capital federal e principal local de atuação profissional do compositor. Questões que podem ser dimensionadas de um modo geral no contexto das relações políticas Brasil - Estados Unidos.

Os Estados Unidos, após a Primeira Guerra, desencadeariam um processo de evolução industrial que se expandiria e a entrada dos produtos industrializados daquele país

⁶ Só para citar, K-ximbinho (clarinete e saxofone) e Zé Bodega (saxofone).

⁷ Sobre os impactos causados pela instalação de bases militares estadunidenses na vida cotidiana da cidade de Natal, RN, recomendamos os trabalhos de Klöckner (2006) e Campos (1999).

no Brasil teria impacto não só na assimilação pelos músicos, mas também nas estratégias comerciais para que se criasse um produto nacional competitivo. Embora pareça que o Brasil já tivesse uma cultura de massa definida, alguns setores de produção musical em torno do samba e do choro elaborariam mudanças na formação instrumental para se aproximar da referência musical do *jazz*. Aliás, a palavra *jazz*, bem como outras do vocabulário inglês passa a ser incorporada para compor uma vitrine, ou espécie de “avatar” do sedutor e moderno Estados Unidos. Dois focos iniciais são percebidos na tentativa de renovar ou modernizar a música brasileira popular⁸. O primeiro visa atender às demandas comerciais de produtores de rádio e disco, o segundo a mudança ou aproximação com padrões sonoros e estéticos que agradassem às elites.

O clarinetista e saxofonista Paulo Moura (2008) nos conta do seu contato com a música dos Estados Unidos, acompanhado pelo seu interesse maior pela interpretação da música brasileira e sua atuação nos bailes de gafieira no Rio de Janeiro. O primeiro estilo musical que Moura diz ter escutado em sessões com colegas e músicos, seria o *bebop*. Cita instrumentistas que tiveram influência sobre seu aprendizado e defende que hoje, a junção desses vários elementos oriundos de fontes culturais diversas é importante para a formação e o resultado na obra e interpretação musical de um artista.

Excluindo as experiências de Paulo Moura com gafieiras, K-ximbinho, pelos dados colhidos e a trajetória analisada em seus discos, persegue a mesma trajetória. Embora se verifique primeiramente a presença do *jazz*, o elemento inovador na obra do compositor, isto não denota que os músicos citados desconhecem os elementos do choro e do samba. Adiante, baseado no discurso do próprio K-ximbinho, serão observados dados que revelam seu conhecimento sobre os elementos musicais que deseja inserir em suas composições, desde a improvisação segundo um modelo oriundo do *jazz*, elementos harmônicos e melódicos do *jazz* e *blues* até a percepção de elementos rítmicos e forma do choro. (Farias, 1991, SÈVE, 1999)

Ainda segundo Paulo Moura (2008), outros arranjadores surgiram com destaque na década de 1930 e 1940, cada um deles com referências específicas: Cipó influenciado por Duke Ellington e Count Basie, Severino Araújo por Artie Shaw, Zacharias por Benny Goodman. Moura descreve essas influências dos arranjadores estadunidenses no estilo de tocar e arranjar de K-ximbinho, mas o destaca por imprimir no resultado musical identidade própria. Havia uma tendência musical que o mercado fonográfico estava disposto a

⁸ Segundo definição de Ulhôa (1999), uma terminologia que não se confunde com a sigla MPB, que atende como rótulo guarda-chuva de um segmento do mercado de discos.

comercializar e muitos além de K-ximbinho e Severino Araujo buscaram se destacar em meio ao risco de proliferação e massificação desse produto musical. O que os distingue são as adaptações de saberes que transformam a música num produto de interesse para as camadas sociais urbanas.

Vale ressaltar que o ambiente das rádios é fundamental para compartilhar uma informação ou tendências musicais, agregando instrumentistas, cantores e compositores em torno de idéias ou práticas novas sobre a criação e o fazer musical. Formatos diferentes de divulgação da cultura estadunidense; cinema, roupas, utensílios do lar e música foram aos poucos sendo diluídos no cotidiano brasileiro. Entre as décadas de 1920 e 1960 o rádio permitiu que a difusão de obras musicais não se restringisse somente aos grandes centros comerciais e culturais urbanos. Após a segunda guerra mundial e durante a guerra fria a presença dos Estados Unidos ainda era constante, “o Brasil já tinha produzido uma cultura de massa que se fazia presente no rádio e no cinema.” (OLIVEIRA, 2004, p. 96) e consequentemente teremos como exemplo produtivo e de maiores proporções, o surgimento e sucesso da Bossa Nova.

Essa rede parece fundamental para a formatação de um estilo peculiar de K-ximbinho, destacando-se entre os demais, mas também se juntando a um grupo de notáveis⁹ que acaba por formar uma espécie de estilo dentro do gênero musical choro. Esse estilo negocia características de gêneros musicais distintos, numa relação entre música, alteridade e identidade.

Saraiva (2007) faz uma investigação sobre a efervescência das bandas que tocavam *jazz* e samba durante a década de 1950 na cidade do Rio de Janeiro, e dedica-se a analisar o discurso e as articulações, de alguns daqueles que vivenciaram tal período, para tocar, promover eventos ou noticiar as festas e lançamentos de discos. O que se percebe é um período em que o samba está envolto por dois lados específicos e divergentes: saudosistas e modernos. Esses pólos estavam preocupados em discutir a possível descaracterização do samba tradicional e transformação e modernização do gênero musical brasileiro pela influência do *jazz*.

K-ximbinho chega ao Rio de Janeiro no ano de 1942 e toca profissionalmente em muitos dos discos e eventos citados por Saraiva em sua pesquisa. Por isso a relação entre mistura de *jazz* e choro se faz necessária com o samba e *jazz* investigados pela autora. Muitas das opiniões de K-ximbinho parecem se formatar a partir daquelas experiências, inclusive a

⁹ A citar Severino Araújo, Zé Bodega, Maestro Cipó, Nestor Campos e demais músicos que circulavam entre os grupos que tocavam música instrumental brasileira e *jazz*.

polêmica falta de interesse que o compositor tem pelos cantores da época, mesmo os mais afamados; uma crítica à glamorização destinada aos cantores sobre os músicos instrumentistas, situação que K-ximbinho achava injusta, mesmo assim se submetia.

A trajetória de adaptações e negociação entre *jazz* e choro na obra de K-ximbinho é verificada numa linha temporal sobre seus discos de carreira e algumas composições publicadas fora desses discos. Numa breve ilustração observam-se dois discos lançados por K-ximbinho, em 1956 o álbum *Ritmos e Melodias* (Odeon, 3039) e em 1959 *K-ximbinho e Seus "Play-boys" Musicais* (Polydor, 4048). O segundo disco contém apenas uma música de autoria do compositor, todo o restante do repertório no primeiro e segundo discos é composto por *Standards* do *jazz* e do cancionero estadunidense, além de sambas e canções brasileiros. Todos arranjados no formato de *big-band*.

Em seguida há um disco lançado em 1958, *Em Ritmo de Dança vol.3* (Polydor, 4015), cujo formato instrumental se diferencia dos álbuns citados. A formação composta por instrumentos de metal sai e destacam-se apenas piano, contrabaixo, bateria, guitarra e clarinete (tocado por K-ximbinho). Também é mais presente o elemento da improvisação sobre um *chorus* pré-determinado. No mesmo ano K-ximbinho lança o álbum *O Samba de Cartola* (Polydor, 4025), disco que contém repertório apenas de músicas brasileiras, algumas delas já de compositores que mais tarde seriam representantes da Bossa Nova.

No ano de 1980 K-ximbinho dá início às gravações de seu último disco, *Saudades de Um Clarinete*. Nesse álbum se percebe a presença de todos os elementos citados acima nos discos anteriores com o acréscimo dos instrumentos que compõem um regional característico do choro. Também é um disco que tem lançamento póstumo, cerca de um ano após sua morte.

Segundo descrição fornecida na contracapa, sobre o disco ser lançado graças a interesses particulares de artistas e produtores¹⁰, Gilka, filha primogênita de K-ximbinho, nos conta que a produção e sessões de gravação do disco aconteceram sem problemas financeiros, e mesmo após as mortes do pai e do produtor do disco, Aírton Barbosa (1942 – 1980)¹¹, ela juntamente com a mãe Maria Stella Barros, conseguiram apoio para o evento de lançamento do disco em 14 de setembro de 1981, às 19:30h na Funarte, cidade do Rio de Janeiro e noticiada no caderno B, do Jornal do Brasil por João Máximo, na mesma data.

¹⁰ A saber: Fernando Faro, jornalista e produtor do programa Ensaio, veiculado pela TV Cultura e Paulinho da Viola, cantor e compositor de samba e choro, entre outros.

¹¹ Fagotista, fundador e integrante do Quinteto Villa Lobos.

Entre os anos de 1978 e 1979, K-ximbinho levou a público o choro *Manda Brasa*¹², concorrente e vencedor do II Festival Nacional do Choro, promovido pela Rede Bandeirantes de televisão. O festival foi registrado em disco contendo a composição de K-ximbinho e os onze finalistas restantes. Segundo observação de Cazes (1998), *Manda Brasa* é uma composição, que pela data de lançamento, se difere das anteriores de K-ximbinho e remonta certas características reverberadas como tradicionais na forma de compor choro.

Compondo choros que por vezes sugeriam acompanhamentos tipo bossa nova, K-ximbinho esteve presente até os anos 70, quando venceu o II Festival Nacional do Choro – Carinhoso, da Rede Bandeirantes de Televisão, com “Manda Brasa”, por sinal um de seus Choros de caráter mais tradicional. (CAZES, 1998, p. 119)

A observação do autor sobre um choro composto em “caráter mais tradicional” refere-se à presença de instrumentos comuns às rodas de choro; especificamente na música *Manda Brasa* há clarinete, flauta, bandolim, cavaquinho, violão, pandeiro e tamborim reforçando a característica sonora do regional de choro em contraponto à melodia e harmonia, mais tarde discutidas sobre os aspectos musicais do jazz e choro na obra do compositor.

Após observar a trajetória e obra de K-ximbinho, foram organizadas as questões que problematizaram essa pesquisa.

- Como se constituiu o contexto musical, social e econômico na cidade do Rio de Janeiro entre as décadas de 1950 e 1960.
- Inserção e adaptação de K-ximbinho nos diversos ambientes musicais durante sua atuação profissional.
- Identificar os elementos do *jazz e choro* na obra de K-ximbinho e qual sua compreensão sobre tradicional e moderno para cada um dos gêneros musicais e como se reorganizavam sugerindo um estilo musical inovador.
- Quais e como os elementos da cultura musical brasileira e estadunidense eram negociados segundo estratégias de mercado nos arranjos e capas de disco ao longo da carreira de K-ximbinho.

De uma maneira geral, surge a partir desses dados e fatos a questão sobre como um compositor de poucas obras as tem legitimadas e se estabelece como um legado referencial (dentre outros compositores e arranjadores) para um estilo de tocar, compor e arranjar no choro. Interessa-nos entender como K-ximbinho se insere em diferentes ambientes de produção musical associados ao *jazz e choro*, assimilando e reinsere elementos musicais e extra-musicais em suas composições, e como o compositor se relaciona com o mercado musical vigente entre as décadas de 1940 até 1960. E mais tarde, durante a década de 1970,

¹² K-ximbinho, 1978. *Copyright*, Editora Morumbi.

adapta suas obras e composições ao formato que lhe pareça adequado, seja num disco ou num festival.

Não há como deixar de relacionar esse jogo que negocia os elementos de gêneros musicais distintos, conforme a demanda profissional dos músicos, com algumas análises encontradas em Valente (2009) e corroboradas por Silva e Oliveira Filho (1998) sobre Pixinguinha. Uma citação inicial extraída de um longo capítulo de Silva e Oliveira Filho (1998) que defende a pouca ou nenhuma influência do *jazz* na música de Pixinguinha, revela a disposição do instrumentista e compositor em somar diversas informações musicais ao seu conjunto conforme necessidade comercial e profissional:

Pixinguinha relembra: “nós tocávamos comercialmente, como profissionais e pegávamos de tudo, no conjunto íamos para os bailes para tocar o que é nosso. Agora, uma vez ou outra, incluíamos um *fox-trotezinho* para variar. Comercialmente tínhamos que tocar um bocadinho de cada coisa. E ficamos vivendo assim. Variando o programa. Fazendo o baile.” (Pixinguinha apud SILVA e OLIVEIRA FILHO, 1998, p. 74)

Ainda sobre a questão das adaptações, ressaltando que o termo influência não é exatamente o cerne dessa discussão, Valente (2009) estabelece uma comparação entre Pixinguinha e K-ximbinho, daí verifica similitudes sobre os ajustes que cada um fazia para se manterem no mercado.

Em relação às influências observadas em cada um deles, notamos que para um músico popular, como no caso de Pixinguinha e K-Ximbinho, que circulavam por gêneros, estilos e performances variadas, sobreviver dentro do mercado de trabalho significava se adaptar aos gostos e modas do público e da época.

Tanto Pixinguinha quanto K-Ximbinho, sempre se ajustaram ao mercado, e compunham além de choros, outros estilos. Essa flexibilidade sempre fez parte da produção dos músicos brasileiros, e a assimilação das novidades estrangeiras muitas vezes se combinou às tendências musicais brasileiras. (VALENTE, 2009, p. 8-9)

Como exemplo, Paulo Moura nos conta sobre as situações em que correu o risco de perder algum trabalho como arranjador por conta de sua identificação com o *jazz*. Essa possibilidade e crítica, segundo o instrumentista, o mobilizou a se familiarizar mais com os elementos rítmicos e melódicos do samba e do choro por não achar correto um músico brasileiro desconhecer os elementos que compunham os diversos estilos e gêneros musicais de seu país.

Embora sugira, esse discurso não soa nacionalista. Moura declara-se profissional, e assim como na citação sobre Pixinguinha, adaptação e versatilidade lhe asseguravam alguns postos de trabalho.

Gilka acrescenta que o pai estudava constantemente. Sendo autodidata, ao chegar à cidade do Rio de Janeiro, percebeu que precisava aprimorar seus conhecimentos como compositor e instrumentista. Relatos de Cazes (1998), de Gilka e do próprio K-ximbinho descrevem o período em que o compositor estudou com Hans-Joachim Koellreutter (1915 - 2005) entre os anos de 1951 a 1955. O compositor entendia que esse aprendizado daria um suporte mais preciso para sua formação como arranjador. Durante esse anos e conforme documento expedido e assinado por Koellreutter, K-ximbinho aprendeu técnicas de harmonia e contraponto com especialização em *jazz*. Mais tarde, em entrevista, K-ximbinho descreve um curso de harmonia do *jazz* feito por correspondência, fornecido pela *Berklee College of Music*.

1.2 VERTENTES SOBRE TRADIÇÃO, MODERNIZAÇÃO E INOVAÇÃO

“Quando a organização social se estabiliza, a ritualidade se esclerosa.” (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 266).

Tradição e inovação podem ser entendidas como antíteses, pólos que se repelem, pois se caracterizam pela defesa de particularidades que não se equivalem.

Equivocadamente se podem analisar as práticas e produtos que compõem uma dada tradição como a cristalização dos elementos que a caracterizam. Por outro lado o conceito de inovação como ação revolucionária sofrerá o mesmo risco de interpretação equivocada dos processos e objetivos a que se quer chegar. A quebra de rituais e mesmo dos referenciais que identificam uma dada cultura ou prática musical, desconsidera inovação como ação que propõe reformulações, mas que não descaracteriza a referência sobre modelos tradicionais.

Carvalho (1992) referindo-se a questão do folclore e demais culturas populares reflete:

[...] a posição do folclore e das culturas populares no continente latinoamericano. A aceitação de ambos os temas como relevantes nos desafia a pôr em prova nossa capacidade de compreender as várias faces da produção cultural contemporânea e, muito especialmente, o lugar que ocupa a tradição nesse universo tão aberto e plurifacético. (CARVALHO, 1992, p. 02)

Tal observação sugere que os conceitos de tradição e mesmo as normas que definem gêneros e práticas musicais tradicionais, encontram-se diante da crescente relação entre os espaços urbano e rural, nacional e estrangeiro, mediados pelos meios de comunicação de massa. Essa quebra de barreiras espaciais e culturais fornece conjuntos diversos de elementos teóricos, ferramentas e referenciais novos que alteram os processos criativos, a forma com que

grupos e músicos se articulam em torno de novas práticas, como negociam a inserção de novos elementos na tradição e como legitimam o novo. Essa readequação de elementos poderá se caracterizar como gênero musical ou estilo dentro de um gênero¹³.

K-ximbinho se insere nesse contexto de renovação das práticas musicais no choro pela presença dos elementos culturais estadunidenses: o jazz como elemento musical, o idioma inglês e demais costumes, aqui entendidos como elementos extra-musicais.

Em contrapartida verificam-se os meios de produção e difusão cultural de massa como possíveis responsáveis pela perda da aura e do valor artístico dos produtos e práticas musicais de K-ximbinho e contemporâneos. Essa relação associada ao pensamento de Benjamin ([1936] 1978) é melhor definida pelo próprio autor sobre o deslocamento e reprodução em massa da obra de arte:

[...] na época da reprodutibilidade técnica, o que é atingido na obra de arte é a sua *aura*. [...] sua significação ultrapassa o domínio da arte. [...] as técnicas de reprodução destacam o objeto reproduzido do domínio da tradição. Multiplicando-lhes os exemplares, elas substituem por um fenômeno de massa um evento que não se produziu senão uma vez. Permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão ou à audição em qualquer circunstância [...]. Estes dois processos conduzem a um considerável abalo da realidade transmitida: ao abalo da tradição [...]. (BENJAMIN, 1936, p. 213-214)

O contexto em que se insere a citação tem na obra original o ponto de partida para a dissolução e rememoração do belo e o desencadear de fatos da reprodutibilidade, mas no contexto musical do choro em que se insere K-ximbinho, a noção de perda da aura, é aqui entendida e justificada pela rotina e padronização de um conjunto de práticas e não somente pela execução incessante (o que também acontece) de uma obra legitimada como potencial comercial. Claro, o próprio Benjamin ressalva que há obras que já nascem para ser reproduzidas.

Não se pretende com essa discussão fundamentar toda uma questão sobre o valor da obra de K-ximbinho, nem tampouco associar as análises de Benjamin ao presente contexto, mas sim perceber a noção de perda de algo que o compositor considera como afetivamente valioso em sua prática de compor e tocar. Segundo significados particulares e compartilhados entre seus contemporâneos, essa perda acontece na medida em que as rádios, por meio de tendências, sugerem que uma prática tenha que ser repetida quantas vezes for preciso para que se consiga retorno financeiro satisfatório.

Aliás, o fator financeiro como engrenagem que move as práticas musicais comerciais é observado no discurso de K-ximbinho como elemento de descontentamento. Depoimentos

¹³ Terminologias mais tarde discutidas segundo definição de Fabbri (1982).

repetidos por K-ximbinho em épocas distintas reforçam sua crítica sobre a prática comercial quase obrigatória.

Quatro agentes ou grupos são verificados nesse contexto de transformação comercial e musical do choro: a rádio, a indústria fonográfica, os instrumentistas e os arranjadores. Rádio e indústria fonográfica chegam a se confundir, pois determinam ou são responsáveis pelos elementos que justificam a citação de Garcia Canclini como epígrafe deste capítulo. Instrumentistas e arranjadores são responsáveis pela experimentação na prática musical, aqui compreendida como inovação, que atende tanto ao mercado da indústria fonográfica e radiofônica e demais eventos de circulação e consumo de música.

Um conjunto de práticas em transformação sugere que a entrada de determinados elementos novos possam criar uma tendência comercial sob o incentivo da rádio e produtoras de disco. Os reflexos desse investimento nas camadas consumidoras de disco ou mesmo das pessoas que consomem esse produto em eventos, como bailes e festas, tratará a obra musical como produto de consumo em massa. E como produto que se dissemina ou se executa em larga escala, esse talvez se encontre mal interpretado como música ligeira, passageira¹⁴. Essa transformação dá margem para a observação de K-ximbinho segundo dois perfis. O instrumentista e o compositor que adota estratégias e experimentações no choro e no samba com os elementos do *jazz*, e segue duas vias de possibilidade criativa: atender às demandas comerciais e se manter no mercado de trabalho e atender seu desejo particular como artista e compositor.

Anteriormente discutido, analisa-se a responsabilidade da rádio sobre um projeto comercial que poderá ter como consequência o esgotamento das possibilidades de uma prática ou tendência musical como produto comercial. Relatos encontrados em alguns jornais¹⁵ especulavam sobre K-ximbinho como um compositor que via a utilização de sons e recursos eletrônicos como “uma vitória da máquina sobre o artista”.¹⁶ Também o mesmo jornal cita uma declaração de Paulo Moura: “vivendo numa época de grande massificação através do rádio e da TV, [K-ximbinho] conseguiu manter e desenvolver sua espontaneidade”.¹⁷

¹⁴ Essa referência ao conceito de música ligeira embora remeta à definição desenvolvida por Adorno ([1963] 1996), foi verificada como sinônimo de música de consumo sem a noção de regressão ou decadência, descritas e classificadas em algumas capas de discos analisadas para essa pesquisa.

¹⁵ João Máximo - Jornal do Brasil, 1981.

¹⁶ Máximo, *ibid.*

¹⁷ Máximo, *ibid.*

Aqui não se faz somente uma crítica à rádio por suas possíveis conseqüências, mas também há de se ressaltar que, nesse meio, diversas informações são agregadas. Essa dinâmica de mudanças sugere que o compositor, arranjador ou instrumentista que trabalha no rádio tem que se renovar ou se adaptar constantemente. Sob esse ponto de vista há um lado positivo que, embora sugira pressão, também tem como resultado o “jogo de cintura” para se sobressair em diferentes situações.

Dessa discussão surge a noção de modernidade segundo intenção do próprio compositor. Modernizar é uma ação criativa que sugere mudanças, inovar, não exatamente confrontar o tradicional com o que venha a surgir, mas permitir que um gênero ou estilo musical se transforme para continuar, sem desfiguração.

Sobre tradição, observamos que o termo adquire duas faces distintas de identificação; autenticidade e estabilização. Aquela idéia de estabilização que, numa organização social, esclerosa o ritual, está intimamente ligada às imposições mercadológicas associadas às gravadoras. Entende-se estabilização da tradição como uma tradição inventada, segundo o conceito de Hobsbawm (1997):

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM, 1997, p. 09)

Essa estabilização por uma tradição inventada sugere em parte o desafio dessa pesquisa, de certa forma uma contribuição para a pesquisa em música popular, enxergando-a também como produto artístico, não só pelas articulações ou valor contido no discurso das pessoas (e legitimado por elas) de uma comunidade e contexto específico, mas pela possibilidade de verificar elementos musicais que sugerem perguntas e análises particulares àquele contexto.

Tradição como um lugar referencial dos símbolos, práticas e demais elementos que a compõem tem em Carvalho (1992) a discussão em torno do termo folclore. A noção de resignificação das tradições, face ao conceito de modernização e inovação, emerge como legado de sua reflexão. Esse termo se insere num contexto de misturas e relações com novos processos de inovação e modernização, adquirindo um caráter assim definido pelo autor:

[...] há algo de específico no folclore que não se perdeu: ele ainda funciona como um núcleo simbólico para expressar um certo tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo que, ainda quando totalmente reinterpretado e revestido das modernas técnicas de difusão, continua sendo importante, porque remete à memória longa. (CARVALHO, 1992, p. 17)

Adiante se pode verificar, no discurso de K-ximbinho, que há na tradição, daquilo que ele entende como música popular genuinamente brasileira, um porto seguro para se trabalharem as idéias musicais legitimadas por cânones que regem o gênero choro, mas também há na tradição os elementos que não deixam com que o compositor se distancie do seu lugar de origem pela entrada de elementos vindos de outras culturas musicais, no caso o *jazz*.

Dessa forma inovação está sempre ligada à tradição. O objetivo não é negar-se a si mesmo, mas repensar elementos e práticas do choro, associados aos elementos de qualquer outro gênero musical com que se pretenda misturar.

Embora se venha discutindo sobre cultura popular e sua relação com processos tradicionais, inovação e as reflexões de Carvalho (1992), o mesmo trabalho ressalta que não se deve confundir cultura popular tradicional com folclore. Dessa maneira se verifica que:

O folclore, [...] ‘cultura oral tradicional’ seria o ‘que afunda suas raízes no tempo e que é a autêntica cultura produzida pelo povo’, enquanto cultura popular seria a ‘que anda entre o povo e que este assimila’, sem haver interferido no seu processo de criação. (ARETZ apud CARVALHO, 1992, p. 6)

Essa pesquisa trata tão somente da música popular urbana, regida segundo regras particulares, mas também música transplantada, oriunda de processos de mistura anteriores. Então a própria prática e conjunto de normas composicionais e interpretativas do choro podem ser pensados como tradição inventada, cujo conceito de sentido é amplo e abrange tanto “tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar [...]”. (HOBSBAWM, 1997, p.09) Ainda baseando essa associação com as definições do autor, seria o estilo de K-ximbinho e sua geração um costume relacionado aqui nessa pesquisa com a noção de inovação e modernização:

O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sansão do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história. (HOBSBAWM, 1997, p. 10)

A percepção de um estilo dentro do gênero musical choro que negocia identidades de gêneros musicais distintos nos leva a reflexão sobre música, alteridade e identidade.

Essa discussão remeterá a noção de música e alteridade discutidas em Oliveira (2004) e Cambria (2008). Inicialmente relacionada à questão da identificação, simplesmente

percebê-la distinta diante do outro, conforme o lugar que se estabelece o ponto de vista, o que Cambria (2008, p.67) pensa como “*continuum* entre esses dois extremos”.

[...] a importância que as práticas musicais podem assumir, na construção, definição e negociação das mais diversas “identidades”. Para que um “nós” possa ser definido, é necessário que os “outros” o sejam também. As fronteiras entre “nós” e os “outros” são concebidas, hoje, como definidas relacionalmente, mais do que com base em uma suposta essência. (CAMBRIA, 2008, p. 67)

Dois pontos, ainda em Cambria (2008) são verificados: a análise sobre grupos e comunidades que, pela frequência de suas práticas musicais em público, fazem do seu discurso uma luta visível e que possivelmente se estabelecerá; a questão da globalização e o processo de homogeneização, onde as múltiplas identidades correm risco de dissolução.

Ainda sobre música e alteridade, Oliveira (2004, p. 91) reflete o seguinte: “[...] as pessoas comuns [...] assumem crenças, gostos, valores, a partir de um *mix* que envolve experiências pessoais, associações de lembranças afetivas, informações e influências as mais variadas para formar seus gostos.”

Em função da discussão que se segue até aqui, podemos citar Merriam (1964). O autor lista um conjunto de funções para a música, dos quais destacamos algumas: a função de gozo estético, a função de entretenimento e a função de contribuição à continuidade e estabilidade de uma cultura.

Estas funções relacionadas aos julgamentos e opiniões de K-ximbinho sobre seu fazer musical, revelam em seu discurso a defesa valorativa da sua prática musical, seja executando ou improvisando sobre uma peça de sua autoria ou de outro compositor. Atribui-se a função do gozo estético a alguns depoimentos do compositor uma vez que pretende estabelecer uma relação julgamento e de valor sobre o resultado. Essa observação sugere que K-ximbinho busque se libertar de determinadas obrigações profissionais, mas também se alinha com a função de entretenimento quando se preocupa com própria prática e atuação nas orquestras de dança e o resultado que essa prática tem para o público que a consome. Essa função de entretenimento é muitas vezes verificada no discurso do compositor quando chama as músicas comerciais produzidas para rádios e eventos de música ligeira.¹⁸

Ainda sobre a questão da função ou papel que uma determinada música cumpre na sociedade. Essa função é atribuída entre os grupos que produzem e os que consomem música. A observação de Merriam sobre a contribuição para a continuidade e estabilidade de uma cultura é entendida aqui como um jogo de relações e articulações que se ilustra pela prática

¹⁸ Associação com Adorno já discutida anteriormente.

musical e se reforça pelo discurso. No caso de K-ximbinho serão evidenciadas suas preocupações com o rumo que tomam os gêneros e estilos musicais nas mudanças sofridas, o consumo e o investimento diferenciados de gêneros musicais e a necessidade de trabalho para poder se manter na sua prática. Alinhada a essas questões há a expressão de emoções pelo veículo da música. Pode-se verificar adiante que muitas de suas músicas, mesmo instrumentais têm títulos que sugerem alguma impressão sobre os acontecimentos que o cercam. Analisar a intenção de K-ximbinho ao batizar suas composições não é o foco dessa pesquisa, mas alguns pequenos elementos encontrados nas classificações das músicas por gênero e estilo, os títulos de seus álbuns e a composição visual das capas também podem sugerir quais impressões o compositor tinha sobre o período de transformações no samba e choro no Brasil durante as décadas em que foi atuante.

Diferente da música instrumental, o samba tinha o suporte da letra cantada, e essas composições traziam descrições acerca do posicionamento crítico de seus compositores como cronistas de seu tempo. Relatos de elementos estrangeiros não só na música, mas no dia a dia em geral, desde a utilização de termos e palavras noutra idioma, como a interferência nos hábitos de consumo em geral, podem ser verificados nas letras de música.

Na busca por modelos nacionais que pudessem competir ou se equiparar com aqueles vindos dos Estados Unidos, era de se esperar ironias, cópias infieis, mas também resultados satisfatórios. Carvalho (2004) sugere análise sobre duas composições de Noel Rosa, *Não tem tradução*¹⁹ e *Tarzan, o filho do alfaiate*²⁰. A frase que dá início à letra de primeira música revela um compositor atento às transformações que se sucedem na música popular, especialmente o samba, em seguida elenca uma série de estranhamentos que pudessem ocorrer diante desse contato.

O caso de *Não tem tradução* deixa clara sua opinião sobre a discrepância no contato entre as culturas de Brasil e Estados Unidos. Noel Rosa quando diz “as rimas do samba não são *i love you*” vê incompatibilidade primeiramente entre os idiomas inglês e o brasileiro, fazendo alusão a um dialeto que supera o português e está bem desenvolvido entre gírias e expressões na voz do malandro no morro e legitimada pela cidade.

Parece-me natural que um primeiro olhar sobre a presença da cultura do outro na sua própria desperte rechaço ou preconceito, assim como na sucessão dos fatos, a possibilidade de

¹⁹ Rosa, N. “Não tem tradução.” Noel Rosa [compositor], João Nogueira [intérprete]. In: Songbook. Rio de Janeiro: Lumiar Discos. P 1991. 1 CD. Faixa 20.

²⁰ Rosa, N. “Tarzan, o filho do alfaiate.” Noel Rosa [compositor], Djavan [intérprete]. In: Songbook. Rio de Janeiro: Lumiar Discos. P 1991. 1 CD. Faixa 02.

aceitação por meio de estratégias diversas, sugira imitações ou adaptações, satisfatórias ou não ao gosto popular.

Se a letra de *Não tem tradução* revela desconforto com as expressões do inglês nas rimas do samba, em *Tarzan, O Filho do Alfaiate*, o compositor sugere uma figura ridícula, caricata, resultado da imitação dos tipos atléticos norte-americanos.

Esse processo evolutivo quanto ao tratamento que é dado à informação que vem de fora do país, nos mostra que, de forma porosa, o artista brasileiro termina por assimilar e readequar a cultura do outro conforme suas necessidades. Mesmo que o tom crítico de Noel Rosa se faça perceber em suas letras, acredito que só o fato de aparecerem elementos ou citações da cultura dos Estados Unidos no seu discurso já se caracteriza como evidência do contato entre os dois países e seu reflexo.

Sobre o confronto entre elementos da cultura dos EUA (superior, país imperialista) e o Brasil (filho bastardo, complexo de inferioridade), Carvalho (2004) analisa o tom crítico presente no samba de Noel Rosa permitindo que o riso e a ironia sejam a forma de ridicularizar a incapacidade de imitar a matriz norte-americana, então a réplica nacional deve ser distorcida, para que o ridículo seja uma terceira via. O que se pode fazer diante do processo modernizador de misturas, do novo e do original é uma recombinação, e com o passar do tempo um gênero ou estilo musical adquirirá identidade e característica própria.

A música consumida e tocada nesse período ainda se distingue facilmente; os grupos que se denominavam *jazz-bands*, hora tocavam sambas, hora tocavam *jazz*, mas nada que pudesse ainda ser classificado como síntese desses dois gêneros pelas palavras *samba-jazz* ou *choro jazzístico*. A noção de hibridação, ou mistura, será discutida adiante segundo fatores comerciais, econômicos e musicais que revelam estratégias de um músico, compositor ou arranjador para se destacar em meio ao surgimento de grande número de grupos em função de uma moda. Essa estratégia aliada ao elemento criativo de um músico ou um grupo é que nos permitirá enxergar a importância que a música popular adquire para além do consumo e modismo, chamando a atenção de gerações futuras de músicos e pesquisadores.

Uma vez explanados os conceitos de tradição e inovação, passando por tradição inventada, chegamos ao ponto que se refere à modernização, como recurso utilizado por K-ximbinho para, segundo Garcia Canclini (2001) entrar e sair da modernidade. Sugerir mudanças, experimentá-las, todas essas ações são amparadas por um conjunto de saberes que K-ximbinho readequa e utiliza em suas idéias na hora de compor. Alguns casos propositais, outros intuitivos, mas no geral conscientes. Por essa percepção da consciência de K-ximbinho ao utilizar os elementos musicais que dispõe conforme a situação, também deixar de usar

aquilo que é considerado como inovador, faz com que o compositor se retire voluntariamente desse processo de modernização. Essas ações, entrar e sair da modernidade, são vistas por Garcia Canclini (2000, 2001) como estratégias que artistas se utilizam para se destacar em meio ao risco de homogeneização por conta do processo globalizador e massificação promovida por veículos de mídia, todos inseridos numa nova organização cultural entendida pelo autor como hibridação cultural.

2 AÇÃO E DISCURSO MODERNIZADOR

2.1 PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO CULTURAL

K-ximbinho foi compositor e instrumentista, protagonista de uma fase de transformação na música brasileira. Questões como a soma entre o samba, o *jazz* e choro na sua música e os diversos ambiente profissionais que atuou estão presente num processo modernizador da música em meio ao contexto de globalização. Esse contexto se caracteriza pela organização de uma cultura de massa, pela disseminação da informação musical promovido pelo rádio e o circuito musical de apresentações e festas nas casas noturnas do Rio de Janeiro promovidas por uma elite econômica que cumpria, além do papel de consumidor, também o papel de financiadores e promotores da relação entre a música do Brasil e Estados Unidos.

Diante dessa estrutura, verifica-se na trajetória de K-ximbinho, assim como das orquestras Tabajara de Severino Araújo, e do Maestro Cipó entre outros arranjadores e instrumentistas da época, um processo de adaptação e reorganização de saberes musicais para a formatação de um novo estilo musical que permitisse aos músicos lugar de destaque no cenário musical. Da intenção de inovar ou modernizar o samba e o choro, nos deparamos com um conjunto de nomes para estilos e gêneros musicais novos; samba-jazz e especificamente discutido por K-ximbinho (1980b) o choro-jazz. Apesar de a trajetória de K-ximbinho se estender até o fim da década de 1970, o período entre 1950 e 1960 desponta de forma significativa por verificar que a efervescência cultural daquela época coincide com a fase mais atuante do compositor. Dessa época temos o lançamento de três dos seus quatro discos de carreira investigados aqui nessa pesquisa. Também a participação de K-ximbinho como solista ou arranjador em outros discos de cantores, colegas arranjadores ou grupos formados por sindicatos de músicos ou gravadoras.

Surge aqui a necessidade de explicitar e entender a mescla desses elementos, oriundos do *jazz*, do samba e do choro na obra de K-ximbinho. Considerando que há um consenso entre os executantes, compositores, estudiosos e demais interessados pelos gêneros musicais em questão, admitirei que o *jazz*, bem como o choro, são gêneros que se consolidaram pela mescla de elementos tais como instrumentação, arranjos, melodias e “jeito” de tocar segundo referências européias e africanas, produzindo algo novo, cada um com características específicas do contexto cultural em que foram produzidos. (Berendt, 1975, Cazes, 1999)

Garcia Canclini (2000) enumera uma série de conseqüências oriundas do processo globalizador, algumas com características de interdependência entre sociedades, outras que julgo mais adequadas à análise e entendimento que se pretende em nossa pesquisa.

Estos cambios en la producción son acompañados por la formación de una 'cultura internacional-popular' (Ortiz) que organiza a los consumidores de casi todos los países con información y estilos de vida no homogeneizados, pero sí compartidos en un imaginario multilocal constituido por los ídolos del cine hollywoodense y la música pop, los héroes deportivos y los diseños de ropa. (GARCIA CANCLINI, 2000, p. 4)²¹

Esta citação corroborada pela descrição de Saraiva (2007) abaixo, alinha-se à observação sobre as influências e fontes musicais que permeiam a obra de K-ximbinho, quando este, além de seus contemporâneos não escondiam o interesse e admiração pelos arranjos e composições das *big-bands* estadunidenses e demais artistas daquele país.

Em outras ocasiões, a atração da noite era o conjunto do saxofonista e maestro Cipó, que contava, no seu conjunto, com K-ximbinho (clarinete e sax alto), Julinho (piston), Paulinho Magalhães (bateria) e Chaim Lewak (piano). Nesta boate, como contou Julinho, quase não se tocava música brasileira; o que estava na moda eram as melodias francesas e americanas, principalmente aquelas que faziam sucessos nos filmes da época. [...] também fazia parte da programação da boate noites em que o artista principal era algum cantor importante da época, como Murilinho de Almeida, Jamelão e até Ella Fitzgerald. (SARAIVA, 2007, p. 29-30)

Garcia Canclini (2001) discute os processos de mistura entre elementos de gêneros musicais distintos, sobre artistas que têm o propósito em criar e/ou pesquisar os elementos que formam suas obras. A hibridação no conceito proposto pelo autor descarta a velha limitação biológica em que só é híbrido aquilo que nasce de fontes puras, mas em ciências sociais a hibridação é um processo cíclico e dinâmico, e por vezes identificaremos o híbrido do híbrido, facilitando a percepção de novas estruturas, a busca de distinção entre tudo aquilo que se produz na sociedade.

O foco não é a hibridez, mas sim o processo de hibridação. Contudo deixaremos claro aqui que, analisar a obra de K-ximbinho tendo processo de hibridação como suporte para definir a metodologia de análise, não imprime na obra do compositor esse caráter, pois como alerta Kartomi ([1981] 2001), a terminologia pode não ter grande significado para o compositor ou grupo social em que se insere. Tal terminologia não serve como adjetivo para a obra analisada, mas os processos de produção da obra de K-ximbinho assim como o contexto,

²¹ Tradução nossa (TN): “Estas mudanças na produção são acompanhadas pela formação de uma “cultura internacional popular” que organiza os consumidores de quase todos os países com informação e estilos de vida não homogeneizados, mas sim compartilhados em um imaginário multi-local constituído por ídolos do cinema de *Hollywood* e a música pop, os heróis do esporte e *design* de moda.”

o contato, as trocas de experiências, me levam a crer que a definição de Garcia Canclini para processos de hibridação se assemelha às escolhas e experiências vividas pelo compositor e corroboradas pelos personagens que descrevem tal história por meio de depoimentos e entrevistas.

O conceito de hibridação no contexto sócio-cultural ajuda a entender mesclas fecundas, o termo hibridação como processo e não como produto põe em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas mesclas interculturais, a saber, os alguns exemplos; a relação da música indiana com os ingleses The Beatles, Paul Simon e grupos como o sul-africano Ladysmith Black Mambazo. Numa síntese rápida sobre essas relações, percebe-se que esses grupos ou artistas solo se unem e conseguem produzir uma música que terá referências particulares de cada uma das fontes. Essa readequação não suprimirá nenhuma fonte anterior, o resultado não deve ser classificado como híbrido, mas como um novo produto, de significado diferente daquilo que foi produzido antes por cada um dos artistas. Essa criatividade coletiva utiliza saberes e referências anteriores e as remodela para um novo contexto, sugerindo uma nova interpretação diante das quebras de barreiras culturais.

O que diferirá os exemplos citados acima do caso em análise nessa pesquisa é o fato de K-ximbinho, no contexto brasileiro, estar envolto por uma teia de relações muito específica, que diz respeito à questão globalizadora e à presença e interferência da cultura dos Estados Unidos, representada musicalmente pelo *jazz*, na vida cotidiana e cultural das capitais Natal e Rio de Janeiro. Em geral as relações políticas Brasil - Estados Unidos e a indústria musical versus produto artístico.

A preocupação para que o objeto de estudo esteja focado no processo de hibridação e não no híbrido mostra que por meio de estratégias de reconversão de patrimônios, práticas e estruturas, a hibridação interessará “tanto a setores hegemônicos como aos populares que querem se apropriar dos benefícios da modernidade.” (Garcia Canclini, 2001, p. 17). Este conceito de modernidade está associado à inovação e não se contrapõe diretamente com o conceito de tradicionalidade. Dessa forma poderemos observar que transformações podem ocorrer num processo evolutivo, sem descartar elementos canonizados que regem ou resguardam um determinado gênero musical, evitando a perda de suas referências pelo erro da resistência ou total desfiguração.

O processo visa permitir a relativização da noção de identidade em contraponto a uma tendência antropológica e de setores de estudos culturais que consideram a identidade como objeto de investigação sob a idéia do puro e do autêntico. Essa delimitação de

identidades locais, auto-suficientes permite riscos de posicionamento contrário à globalização e nega uma história de mesclas anteriores em que se formaram. Como consequência ao entendimento absoluto da noção de identidade há o rechaço de formas heterodoxas de falar, fazer música ou interpretar tradições.

Carvalho (1992) apresenta discussão semelhante à de Garcia Canclini quando concorda que tradição e inovação são pólos que se cruzam ou fornecem elementos que apontam tendências ou bases para se compreender uma linha temporal sobre o que se fez ou se poderá fazer em música num contexto urbano pautado pela globalização comercial de bens artísticos; o acesso e a readequação de informações sob a dinâmica das mudanças na música popular.

A música popular, produto típico do novo mundo urbano-industrial surgido no século XX, é um termômetro sutil dos complexos processos de transformação e inter-relação entre significados tradicionais e modernos, refletindo as experiências sempre cambiantes das várias camadas sociais que conformam nosso mundo. Não é possível compreender a tradição sem compreender a inovação, sendo que a tensão entre essas duas correntes de criatividade se manifesta especialmente no caso da música. Por exemplo, o vertiginoso crescimento de uma vertente mais comercial e *kitsch* da música "sertaneja" no Brasil (análoga ao estilo country comercial nos Estados Unidos) tem contribuído enormemente para que as grandes obras da canção sertaneja tradicional sejam reabilitadas e revalorizadas (a ponto de elas do serem agora chamadas de "clássicos" sertanejos pelos cultores do gênero tipicamente comercial). (CARVALHO, 1992, p. 09)

Por outro lado existem riscos contrários de contato entre culturas distintas que não se adequam ao se misturarem, mas o projeto de Garcia Canclini, assim como esta pesquisa, está mais centrado nos resultados que lograram êxito. Ressaltar aqui a possibilidade de misturas pelo contato entre duas culturas que não se adequam e dão origem a uma resultante insatisfatória ou caricata, que sugere o ridículo, dará margem à discussão sobre reações não passivas de artistas ou grupos sociais diante da entrada de culturas de países hegemônicos como Estados Unidos em países como o Brasil. Essa observação direciona a reflexão sobre processo paulatino de hibridação, há possíveis estranhamentos iniciais: o rechaço, a imitação, a caricatura, ironia, o pastiche, e mais tarde admiração e mistura discreta, ou seja, a hibridação. Consciente das possibilidades negativas e positivas no processo de hibridação, Garcia Canclini se apóia sobre a expressão metafórica “entrar e sair da modernidade” e “entrar e sair da hibridação” (Cornejo Polar, 1997 apud Garcia Canclini, 2001, p. 19), pois ao pensarmos hibridação como um processo em que se pode ingressar ou sair, adotar ou excluir, é possível que possamos entender como os sujeitos se posicionam em respeito às relações interculturais. O posicionamento crítico e consciente de K-ximbinho ao saber de cada

elemento musical e extra-musical do *jazz* e do choro na sua obra, permite que o compositor se insira ou se distancie de determinadas tendências ou experimentações na sua obra.

Há o risco de se pensar a hibridação como conceito que dê conta quase exclusivamente de descrever mesclas interculturais, e para que não haja análises limitadas ou meras descrições de elementos, outras redes de conceitos devem ser observadas: “contradição, mestiçagem, sincretismo, transculturação e creolização”. (Garcia Canclini, 2001, p. 18) Um olhar em meio ao caráter ambivalente da industrialização e massificação globalizada de bens simbólicos e possíveis conflitos de poder. Para a reformulação sociocultural do conceito de hibridação o autor busca dar-lhe poder explicativo e hermenêutico, onde o primeiro refere-se ao estudo dos “processos de hibridação situando-os em relações estruturais de causalidade” e o segundo “útil para interpretar as relações de sentido que se reconstroem nas mesclas”.

Por tanto a hibridação como processo permite que a multiculturalidade seja percebida como interculturalidade, evitando segregação e trabalhando com a democratização da diversidade cultural e amenização de choques entre elementos divergentes.

Anteriormente foi dito sobre a atenção dada a outros processos de mistura tais como mestiçagem para questões étnicas, sincretismos para religião, creolização para mesclas interculturais, entre outras. Essas terminologias se ocupam em tratar de contextos particulares, mas não dão conta de tratar de fusões que geram produtos das novas tecnologias e processos sociais modernos e pós-modernos. Garcia Canclini procura enxergar, além dos processos de contato tradicionais, novas relações de contato cultural e político entre grandes centros urbanos; Londres, Berlim, Nova Iorque, São Paulo, México, Hong Kong. Acrescento a essa lista a cidade do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1930 e 1960, visto que na época e contexto daquela cidade, a capital do Estado também se caracterizava como capital do Brasil, permitindo acontecimentos diversos que promoveram maiores conflitos e criatividades culturais. (Garcia Canclini, 2001, p. 22).

“La hibridación ocurre en condiciones históricas y sociales específicas, en medio de sistemas de producción y consumo que a veces operan como coacciones, según puede apreciarse en la vida de muchos migrantes.” (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 22)²²

Ao falarmos de questões comerciais, migração e imigração, todo um conjunto de contato, interação e, de certa forma, quebra de barreiras culturais gerando novos espaços ou interseções culturais, surge o conceito de globalização. Um conjunto de transformações que

²² TN: “A hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, por meio de sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações, segundo pode se apreciar na vida de muitos migrantes.”

supera as modalidades clássicas de fusão. Dessa observação surge a necessidade de “examinar processos de internacionalização e transnacionalização ao se ocupar das indústrias culturais e migrações entre América Latina e Estados Unidos” (Garcia Canclini, 2001, p. 23), sem abranger a discussão sobre toda a questão globalizadora, mas sim a relação entre artistas e como esses se readequam diante de novos contextos de produção cultural em torno do fazer música e exercer a atividade de músico, os dois aliados ao processo de criação artística em contraponto à cultura e mercado de massa.

Vejo atractivo tratar la *hibridación* como un término de traducción entre mestizaje, sincretismo, fusión y los otros vocablos empleados para designar mezclas particulares. Tal vez la cuestión decisiva no sea convenir cuál de esos conceptos es más abarcador y fecundo, sino cómo seguir construyendo principios teóricos e procedimientos metodológicos que nos ayuden a volver este mundo más traducible, o sea convivible en medio de sus diferencias, y a aceptar a la vez lo que cada uno gana y está perdiendo al hibridarse. (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 29)²³

As observações sobre novos processos de mistura, diante de novos contextos culturais, econômicos, artísticos e mesmo políticos, suscitam analisar manifestações que não se enquadram em modalidades, cultas e tradicionais, que nascem de seus cruzamentos ou à margem de cada um. A proposição de classificar um conjunto de processos como culturas híbridas, embora tenha caráter abrangente, procura entender o desfazer de ordens comuns, habituais, se justaposições e rupturas se manifestam. Em diversos momentos me pareceu contraditório ao longo do discurso de Garcia Canclini enfatizar que seu foco não é a classificação pelo termo híbrido e sim o interesse pelo processo de hibridação, algo como “as coisas estão sendo” e não “as coisas são”. Essa definição de uma rede ou teia de acontecimentos onde pessoas articulam suas formas de pensar os processos de produção musical no contexto em que se inserem, revela uma ligação de transformação mútua entre artista e produto musical e ambiente onde vige cada prática, gênero ou estilo musical. A dinâmica das transformações é constante, e o significado de cada manifestação artística se vê relativizado para evitar a cristalização, mantendo sempre o elo que liga artista e obra.

O híbrido parece óbvio do ponto de vista de países que surgem e se desenvolvem após décadas de transplantes de informação e costumes. Interessante observar que Brasil e Estados Unidos, e nessa mesma ordem os gêneros musicais choro e *jazz* se fizeram de múltiplas informações, e vêm se transformando ou ressignificando ao passar dos anos entre

²³ TN: “Vejo atractivo tratar a hibridação como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e os outros vocábulos empregados para designar mesclas particulares. Talvez, a questão decisiva não seja admitir qual desses conceitos seja mais abarcador e fecundo, senão como seguir construindo princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a refazer esse mundo mais traduzível, ou seja, convivível em meio às diferenças e a aceitar de vez o que cada ganha ou perde ao se hibridar.”

seus músicos, estabelecendo novas relações com outros gêneros musicais e entre si e abarcando estilos diversos.

2.2 PROCESSOS DE MISTURA E DEFINIÇÃO DE GÊNERO MUSICAL

O contexto particular onde cada gênero musical se desenvolve oferece variados elementos de observação e análise, desde a *performance*, questões econômicas, ou mesmo algumas questões relacionadas à política cultural de determinado país. Esse conjunto de fatores pode ter impacto na produção artística de determinados grupos, se não na obra, na forma como se articulam e refletem sobre o fazer artístico ou desenvolvem estratégias para se realocar ou se destacar no ambiente em que vivem.

Fabbri (1982) apresenta uma definição sobre gênero musical que se caracteriza como um conjunto de eventos musicais cujo curso é regido por um quadro de regras socialmente aceitas e descreve um tipo de sub-gênero que acontece na interseção entre dois ou mais gêneros. Diante esse sub-gênero pertence a cada um dos gêneros anteriores. Sua ampla definição para gênero, considerando a existência de sub-gêneros, por vezes se confunde e a solução está na relação de oposição entre os eventos musicais; quando esses eventos se opõem com outros conjuntos, são gêneros, quando a oposição ocorre entre sub-conjuntos, são sistemas. Interessante observar que aquilo que o autor compreende como sub-gênero ou sistema, aqui é percebido como um estilo dentro do gênero choro, a saber, o jazz-samba entre as décadas de 1950 e 1960 e o choro jazzístico de K-ximbinho.

Sobre os gêneros samba, choro e *jazz*, poderá surgir a questão sobre remeter suas origens às matrizes rítmicas da África e elementos harmônicos e melódicos da música de concerto da Europa, a relação com a síncope, a improvisação. Ora, se elementos tão semelhantes são verificados em gêneros musicais tão distintos, é natural que consideremos que o contexto, condições e fatores particulares de cada lugar é que permitirão distinta identificação de cada um dos gêneros a fim de reconhecer valores particulares e considerações históricas de como cada músico ou grupo social articula, pensa e desenvolve sua música. Numa discussão sobre contato musical, terminologias e processos, Kartomi reflete:

Por supuesto, es históricamente interesante intentar establecer los parentescos musicales y, en casos en los que se cuenta con suficiente evidencia histórica,

aventurar hipóteses creíbles en relación con las contribuciones precisas de las músicas progenitoras. (KARTOMI, [1981] 2001, p. 365)²⁴

Essa relação histórica dos elementos musicais com sua cultura de origem estabelece um lugar referencial, mas não é suficiente para analisar o resultado apresentado, no caso, pela música proposta por K-ximbinho e seus colegas contemporâneos. A autora ainda verifica que é possível se constatar a presença desses elementos por meio de análise musical e assim sustentar algumas informações históricas, mas o objeto musical é uma síntese nova e deverá ser compreendido como tal.

[...] a despecho de su herencia mixta, ante todo debe ser vista como música digna de estudio en sí misma - , sino también porque la nueva música se encuentra ahora alojada en un contexto social nuevo, que cuenta con su propio conjunto de significados extramusicales. (KARTOMI, [1981] 2001, p. 365)²⁵

Sustenta-se nessa pesquisa a crítica de que a análise musical de fato poderá auxiliar na constatação de algumas referências históricas dos elementos oriundos do samba, do *jazz* e do choro na música de K-ximbinho, mas esses elementos algumas vezes se assemelham e se confundem. Por tanto a verificação do novo contexto em que esses elementos se unem, produzindo uma nova música, e das articulações daquelas pessoas que compõem tal contexto revelam significados particulares, por vezes tão ou mais importantes do que a simples constatação de harmonias, instrumentos ou melodias presentes na música de K-ximbinho. Numa referência o *jazz* e sua história, citamos o seguinte exemplo:

[...] los ritmos de tambores africanos pueden estar en la base de muchos ritmos sincopados de idioma del jazz; pero sus significados musicales y extramusicales han experimentado cambios esenciales en el nuevo contexto. Una investigación sobre el jazz que se limitara a considerar el listado mecánico de sus rasgos musicales africanos, europeos y de otras procedencias no comprendería el proceso general que ha dado origen a esta música. Y sería también un medio muy poco fiable de establecer la historia musical del jazz. (KARTOMI, [1981] 2001, p. 365)²⁶

Posterior a essa preocupação com os elementos que estão na gênese e formam o DNA de um gênero musical, há discussões que refletem sobre o contato entre culturas

²⁴ TN: “Certamente, é historicamente interessante tentar estabelecer os parentescos musicais e, nos casos em que se conta com evidência histórica suficiente, aventurar hipóteses críveis em relação às contribuições precisas das músicas progenitoras.”

²⁵ TN: “A despeito de sua herança mista, antes de tudo deve ser vista com música digna de estudo em si mesma - , senão também porque a nova música se encontra agora alojada em um novo contexto social, que conta com seu próprio conjunto de significados extra-musicais”.

²⁶ TN: “[...] os ritmos de tambores africanos podem estar na base de muitos ritmos sincopados do *jazz*: mas seus significados musicais e extra-musicais têm experimentado mudanças essenciais em um novo contexto. Uma investigação sobre o *jazz* que se limita em considerar uma lista mecânica de suas características musicais africanas, européias ou de outras procedências não compreenderia o processo geral que deu origem a esta música. Seria também um meio pouco confiável de estabelecer a história musical do *jazz*.”

distintas, e mesmo havendo distinção, se reconhecerão em alguns aspectos, estabelecerão pactos, ou sofrerão adaptação para que na entrada, esses novos elementos vindos de fora se misturem e se tornem discretos com o passar do tempo. Acredito que essa noção de estruturas e práticas discretas descritas por Garcia Canclini seja fruto de uma mistura já bem sucedida, superando fases anteriores de estranhamento ou imitação insatisfatória.

Sobre a questão da classificação de gêneros e estilos musicais, entre as décadas de 1950 e 1960, Saraiva relata que “era bastante comum na época operar com um tipo de nomenclatura híbrida para indicar a fusão do samba com outros gêneros: “sambalada”, “sambolero”, “sambablues”, “sambop”, “sambossa”, “sambalanço”, etc.” (SARAIVA, 2007, p. 23). K-ximbinho também tem suas composições divididas por grupos: *K-ximblues*, *K-ximtemas*. E mesmo seus choros chegam a ser citados em entrevista como choro-jazz. Mas é preciso observar que processos sugerem cada uma das nomenclaturas citadas e o significado que têm para aqueles que compõem determinado grupo ou tendência musical. Aqui falamos de tendência, pois se verifica que muitos dos termos surgiram pela estratégia comercial, com o intuito de promover ou propagandear algum tipo de inovação do samba, fosse pelo jazz ou outro gênero qualquer. O problema é que surge uma série de nomes para estilos e gêneros e muitos deles podem levar a não identificação do que realmente se está propondo, seja pela mistura de elementos musicais ou pela classificação. Do ponto de vista comercial, todos aqueles nomes citados por Saraiva são apresentados como gênero, mas de certa forma se abrigam de baixo de um termo maior, o samba. Fica então o questionamento sobre até que ponto essas mesclas podem continuar a se valer da referência do samba e qual é o momento em que se convertem plenamente em um novo gênero, por exemplo, o êxito da Bossa Nova. Sobre essa questão temos a seguinte observação: “A crítica às taxonomias e classificações pode ser válida em muitos casos, mas permanece o problema de como fazer distinções e traçar limites entre processos e formas que, certamente, não se confundem.” (CARVALHO, 1992, p. 07)

Hoje é possível identificar uma espécie de “jazz brasileiro”. Mas verifiquei no discurso de muitos músicos que essa nova modalidade de fazer música instrumental é chamada de “música instrumental brasileira”. Um título que me remete à discussão levantada por Piedade (2005), quando define o termo “fricção de musicalidades”.

A fricção de musicalidades surgiu então como uma situação na qual as musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças. (PIEADADE, 2005, p. 200)

Durante a *performance* um músico munido de referências musicais diversas, lança mão de cada uma delas, mas as suas referências principais, ou seja, aquelas que o identificam com sua cultura de origem se manifestam não exatamente em choque, mas se contrapondo à idéia de universalização do *jazz*. Piedade considera, e não quero entrar no mérito do questionamento, que o *jazz* hoje se constitui como música internacional, essa mesma afirmativa foi dada pelo Maestro Spok, saxofonista e diretor da Spok Frevo Orquestra, em entrevista concedida ao canal de TV Futura²⁷. “O *jazz* não é mais americano e sim universal”. Spok assegura sua afirmativa, pois acredita que o conceito de liberdade na *performance* musical é quem rege o resultado. *Jazz* é liberdade independente das formas frases ou padrões, remontando o significado inicial da palavra, e defendida até hoje por músicos diversos nos Estado Unidos.

Piedade analisa: o *jazz* brasileiro “ao mesmo tempo em que canibaliza o *paradigma bebop*, busca incessantemente afastar-se da musicalidade norte-americana, isto através da articulação de uma musicalidade brasileira.” (PIEIDADE, 2005, p. 200)

O que há de divergente entre os discursos de Maestro Spok e Piedade é que o primeiro não separa os elementos do frevo e do *jazz*, o segundo defende que a informação dos elementos musicais do *jazz* foi sistematizada, e pode ser adotada por qualquer um em qualquer lugar do planeta. Pessoas de diferentes culturas se encontrarão e conseguirão tocar algo baseado num padrão de musicalidade, mas os elementos que fazem parte de suas culturas também se manifestarão durante o improviso, esses elementos não se fundem, tampouco se chocam repelindo-se em seguida, apenas sofrem um processo de fricção, se aproximam, como um processo dialético, mas não se misturam.

Não há no artigo de Piedade um grupo ou artista em foco, mas no caso do depoimento do Maestro Spok sobre o frevo e o *jazz*, assim como os depoimentos de K-ximbinho sobre modernizar ou revolucionar seu choro aliado ao *jazz*, verifica-se clara manifestação estratégica de reformular ou modificar estruturas e padrões musicais. Uma reconversão de recursos anteriores em novos contextos, segundo uma visão otimista dos processos de hibridação por meio de utilização produtiva. (Kraniauskas, 1998 apud Garcia Canclini, 2001).

²⁷ Spok Frevo Orquestra: Frevo Centenário mas Sempre Moderno. In: Sala de Notícias Entrevista. Canal Futura. Exibido em: 10 fev. 2009. Acesso em: <http://www.futura.org.br/main.asp?ViewID={D2EF690E-49AB-498F-9011-7957E4D9F702}¶ms=itemID={556B3C59-64B8-408F-9196-03E77D5E71FB};&UIPartUID={D90F22DB-05D4-4644-A8F2-FAD4803C8898}>. Em: 11 maio 2009.

2.3 TECNOLOGIA E QUEBRA DE BARREIRAS CULTURAIS

Retomando a discussão em torno das culturas híbridas, tal definição se apóia segundo três chaves básicas; quebra e mescla de coleções que organizavam sistemas culturais, desterritorialização dos processos simbólicos e a expansão de gêneros impuros. Análises que permitirão entender articulações entre cultura e poder, modernidade e pós-modernidade.

As tecnologias e mudanças na produção e circulação de bens simbólicos não são mais de exclusividade dos meios e comunicação, portanto se faz necessário buscar noções capazes de englobar novos processos associados ao crescimento urbano. (Garcia Canclini, 2001, p. 260) O autor descreve crescente mudança na identificação de regiões camponesas com culturas tradicionais, hegemônicas e locais, para um novo quadro de características urbanas, onde a heterogeneidade predomina e se renova por meio de interações constantes entre redes de comunicação locais, nacionais e transnacionais.

É possível relacionar essa observação com o caso brasileiro nas décadas em que a relação Brasil x Estados Unidos, por meio da lei da boa vizinhança e a entrada e consumo de produtos diversos daquela cultura, fizesse dos principais centros urbanos, no caso o Rio de Janeiro entre as décadas de 1930 e 1960, até mesmo Rio Grande do Norte, durante a 2ª grande guerra como principal base militar das forças armadas estadunidenses, centros de convergência. Mas no caso do Rio de Janeiro, capital do país, até então, percebe-se grande número de músicos nordestinos, de certa forma já instigados pela nova música instrumental vinda de fora e divulgada pela rádio, que buscavam naquela cidade cosmopolita e dinâmica, novas tendências e possibilidade de ascensão artística e financeira. Por tanto capacidades, conhecimento e criatividade se readequam diante de um novo contexto de produção cultural.

O processo de urbanização nas sociedades contemporâneas pode se desencadear num anonimato da produção, mas não significa que viver numa grande cidade implique no anonimato, dissolvido na massa. Garcia Canclini enumera outras formas, legitimadas como confiáveis de praticar encontros, socializações e consumo específicos dentro de espaços domésticos ou lugares selecionados em contraponto à violência e insegurança pública e incapacidade de conhecer a cidade em que se vive na totalidade. O rádio e a televisão vêm restabelecer virtualmente esse elo com os acontecimentos urbanos, já o computador para um número restrito, hoje mais popularizado e acessível, vem estabelecer um elo com o consumo de serviços básicos, “o alcance da informação e do entretenimento em domicílio.” (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 261)

Essa é uma questão atual quando se exemplifica a televisão e o computador como forma de restabelecer o contato das pessoas com as redes sociais em que pretendem se inserir. O caso específico dessa pesquisa analisou outro contexto, anterior a essa nova configuração e migração das referências entre pequenas e grandes cidades. Mas o rádio como veículo fundamental de comunicação dos produtos artísticos musicais nas décadas em que K-ximbinho atua como arranjador e músico, vem quebrar barreiras culturais regionais, ampliando o acesso até a informação do que vem de fora do país. Não só o que vem de fora, mas também democratizando o acesso à música entre os estados brasileiros. Claro que o rádio não adquire mérito exclusivo, há toda uma rede de músicos, entusiastas, profissionais, investidores, mecenas e consumidores que realimentam ou renovam constantemente a informação que desejam fazer circular.

La eficacia de estos movimientos depende, a su vez, de la reorganización del espacio público. Sus acciones son de baja resonancia cuando se limitan a usar formas tradicionales de comunicación (orales, de producción artesanal o en textos escritos que circulan de mano en mano). Su poder crece si actúan en las redes masivas: no solo la presencia urbana de una manifestación de cien o doscientas mil personas, sino -más aún- su capacidad de interferir el funcionamiento habitual de una ciudad y encontrar eco, por eso mismo, en los medios electrónicos de información. (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 263)²⁸

Diante de todo o processo massificador promovido pelos meios de comunicação, é natural que grupos ou pessoas procurem se ressignificar nos espaços em que vivem. Surgirão novas fragmentações e posteriormente será mais difícil totalizar esses micro-grupos em uma unidade. Mas o rádio, e de uns tempos para cá a televisão, vêm amenizar essa noção de fragmentação. O autor fala da mídia como um todo, mas aqui reduzo ao meio “rádio”, que se transforma num mediador, substituindo outras interações coletivas. Parodiando a reflexão de Garcia Canclini sobre a exposição dos agentes sociais em diversos meios da atualidade, aparecer em público, na época de K-ximbinho, já corria algum risco de se ver diante de um público disperso. Aparecer no rádio ou nas revistas especializadas²⁹ significava reestruturar a cultura urbana, sucumbindo ao que os meios de comunicação definiam ou instigavam como tendência ou moda. Participar seria relacionar-se com uma cultura radiofônica. Nesse sentido vemos ainda como um grande elo entre a casa, os espaços públicos e o rádio, a produção

²⁸ TN: “A eficácia desses movimentos depende da reorganização do espaço público. Suas ações são de baixa ressonância quando se limitam a usar formas tradicionais de comunicação (oral, artesanal, texto escrito distribuído de mão em mão). Seu poder cresce quando atuam nas redes de massa: não só a presença urbana de uma manifestação de cem ou duzentas pessoas, mas sua capacidade de interferir no funcionamento habitual de uma cidade e encontrar eco nos meios eletrônicos de informação.”

²⁹ A citar a Revista do Rádio, edição nº 309, publicada em 13 de agosto de 1955.

crecente de discos de vinil, que sela essa rede de relação do consumo e produção de samba choro e *jazz* no formato de *big-band*, além das festas e bailes em que se ouvia música ao vivo.

Dessa forma a relação entre artistas, rádio, espaços públicos de evento e casa dos consumidores se encontrará numa relação cíclica, onde o que se ouve no rádio, se encontra nas casas e nos eventos, e vice versa.

A partir de uma discussão sobre tradição e inovação, diante do choque entre monumentos que homenageiam figuras importantes do passado e o contexto em que se encontram essas imagens, Garcia Canclini (2001) analisa a possibilidade de inovação que não deixa de revisar o passado. O espaço do museu sugere um congelamento eternizante, as obras expostas em espaços urbanos sofrem a dinâmica do dia a dia, sujeitas à intervenção das pessoas. Essa observação faz da linha histórica uma dinâmica renovadora, que não descarta, mas permite refletir sobre mudanças, a aceitação do novo se fará ponderadamente consciente. Remontando à questão sobre intenção, muitos dos processos de hibridação nas artes pode ser fruto da criatividade, mas também aliada ao propósito do artista em combinar elementos. Para a questão da música, considerando-a imaterial do ponto de vista do referencial sonoro e de sua existência pela *performance*, acredito que ela esteja localizada num lugar que se difere dos espaços citados anteriormente. Mesmo que a iniciativa dos Museus da Imagem e do Som (MIS) se posicione na preservação de dados históricos musicais, essa está totalmente refém dos materiais. O rádio como veículo também se mostrará um colecionador de discos, mas a relação que as pessoas, instrumentistas e compositores estabelecem com esse material encontra-se no plano interpretativo, segundo opinião própria, resguardada na particularidade de cada um. A intervenção do artista sobre a obra musical de outro ou sobre a junção de elementos de diversas culturas e práticas se fará independente dessas instituições, de forma mais fluida, nem contradizendo a preservação vigiada dos museus, nem infringindo leis ou corrompendo monumentos públicos. O patamar da intervenção, inovação e mudança dos elementos musicais, a mistura de elementos musicais de culturas distintas encontra-se num nível abstrato e a manifestação desse produto musical só encontrará barreiras ou críticas após sua criação. E mesmo assim esse resultado não se desfaz. Ao passo que uma intervenção onde se desenham bigodes sobre o rosto da Mona Lisa de Leonardo da Vinci, pichações em estátuas ou mesmo o roubo dos óculos da estátua de Drummond na cidade do Rio de Janeiro, podem ser desfeitos, retomando o original.

Retomando as questões sobre processos e contato musical, refletimos sobre o significado que os elementos têm antes e depois de se misturarem. Teremos processo de

mistura classificados como aculturação, embora aculturação seja irreversível. A partir dessa observação citamos o seguinte argumento:

No sirve ponerse a desenmarañar los elementos musicales de su nueva matriz cultural y reconstruirlos, porque éstos se encuentran mezclados y reorganizados en líneas enteramente específicas. Extendiendo la metáfora biológica, podría afirmarse que el “híbrido” se ha convertido en una especie nueva. (KARTOMI, [1981] 2001, p. 365)³⁰

O resultado musical que remete a elementos diversos de outras culturas musicais fará essa ponte referencial, mas esses elementos são apenas parcelas do todo em que foram retiradas. Não se pode apagar como borracha sobre a rasura, pode-se dissecar os elementos, mas estes perderão significado do ponto de vista da obra como um todo.

Esses elementos, misturados ou reorganizados em novos contextos em que referências diversas se encontram num mesmo lugar são tratadas sob a noção de quebra das coleções. Garcia Canclini (2001) desenvolve a discussão sobre coleção como um conjunto de obras organizadas, categorizadas. As bibliotecas, museus, folcloristas, especialistas organizam coleções de bens simbólicos segundo ordem hierárquica, “conhecer sua organização já era uma forma de possuí-los, que distinguia daqueles que não sabiam relacionar-se com ela.” (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 276). Mas em contraponto a essas coleções organizadas, o autor descreve uma espécie de [des]coleccionador³¹ que possui seu acervo particular e, em meio a livros encontram-se revistas, periódicos, jornais, e tudo se organiza de uma outra forma segundo os interesses particulares desse outro tipo de coleccionador. A própria manipulação desses materiais será diferente, atenderão mais ou menos às questões conforme a necessidade, assim poderão se encontrar no chão, ou mudando de estante a todo tempo.

Essa figuração do tratamento que é dado aos bens simbólicos remete à observação de que o ato [des]coleccionador formata um novo espaço aonde a diversidade de informações convive harmoniosamente, os espaços entre cada informação só serão cruzados à medida em que o interesse se manifesta por meio da ação criativa. Há um processo de deslocamento da obra, artística ou não, do seu centro de origem para outros contextos, no caso da análise de Garcia Canclini, sobre objetos produzidos por culturas indígenas nas tribos e aldeias, que recebem o nome de artesanato. Sua técnica de produção é sistematizada e reproduzida no

³⁰ TN: “Não se pode desemaranhar os elementos musicais de sua nova matriz cultural e reconstruí-los, porque esses se encontram misturados e reorganizados em linhas inteiramente específicas. Estendendo a metáfora biológica, poderia afirmar-se que o híbrido converteu-se em uma nova espécie.”

³¹ Garcia Canclini usa o termo sem separação, realmente o contrário de “coleccionar”, mas aqui preferi apresentar o sufixo “des” destacado da palavra “coleccionar”, pois creio que as formas de coleccionar se diferenciam, mas não deixam de ser coleções, desordenadas, mas ainda assim formam uma espécie de acervo.

contexto urbano sob a alcunha de artesanato. Dessa forma não é preciso mais que se vá até uma tribo ou aldeia camponesa para adquirir tais obras, já é possível que se encontre algo semelhante em lojas de artesanato. O acesso a essas peças chega a suscitar a impressão de que, ao adquiri-las, se está familiarizado com o um modo de vida e produção cultural em torno da arte, se é que o conceito de arte se aplica ao contexto original da peça em questão, mas ainda assim o que fica é a migração de um conjunto de técnicas de produção de uma obra, que noutro contexto se ressignifica, adquire novo valor e se adapta conforme as necessidades de uma demanda comercial ou necessidade criativa.

Com a música não acontece de forma diferente; a sistematização de um conjunto de práticas, informações teóricas, a audição diletante, exportação e importação de discos de música, o rádio nos anos de apogeu, e hoje a internet, permite que o *jazz* dos Estados Unidos, choro do Brasil ou raga da Índia estejam dispostos em estantes especializadas de forma organizada, em acervos particulares fora de qualquer ordem, ou mesmo num mix de sonoridades, como é o exemplo do Festival de Jazz de Montreal. É possível que se assista a *performances* do pianista cubano Chucho Valdés, o grupo californiano de Hip-hop La Coka Nostra, o baixista nova-iorquino Marcus Miller ou o alagoano multi-instrumentista Hermeto Pascoal. Hoje *jazz*, pela característica [des]coleccionadora, parece um termo abarcante de diversos gêneros e estilos que, se não primam pela criatividade ao compor, primam pela liberdade ao interpretar e improvisar.

Las culturas ya no se agrupan en conjuntos fijos y estables, y por tanto desaparece la posibilidad de ser culto conociendo el repertorio de “las grandes obras”, o ser popular porque se maneja el sentido de los objetos y mensajes producidos por una comunidad más o menos cerrada [...]. Ahora esas colecciones renuevan su composición y su jerarquía con las modas, se cruzan todo el tiempo. (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 277)³²

Para citar um exemplo atual de convergência entre fontes artísticas de natureza diversa, há na cidade de Fortaleza, capital do Ceará, uma praça chamada de Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, nesse ambiente se encontram além das manifestações ao ar livre, espaços reservados para teatro, cinema e apresentações musicais. Esse espaço tem suas apresentações selecionadas e divulgadas pela direção do centro cultural. No entorno há vários bares e restaurantes que oferecem de quarta-feira a domingo música ao vivo tocada por formações instrumentais diversas, desde o cantor que se acompanha com violão até bandas e

³² TN: “As culturas já não se agrupam em conjuntos fixos e estáveis, por tanto desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das “grandes obras”, ou ser popular porque se maneja o sentido dos objetos e mensagens produzidas por uma comunidade mais ou menos fechada. Agora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas e se cruzam a todo tempo.”

DJs. Essa programação é desassociada do critério de seleção dos diretores do centro cultural. A arquitetura do prédio principal se destaca do local onde está construído. Ali está o antigo bairro portuário da cidade, por tanto muitas das casas e prédios comerciais remetem a arquitetura rudimentar dos pescadores ou grandes galpões com detalhes colônias na fachada. Chegando ao espaço, no alto, a primeira vista se percebe a cúpula de um planetário em tons de prata, ao alcance da vista se vêem prédios antigos restaurados por uma fundação privada, em seguida uma grande passarela de metal na cor vermelha, que corta o centro cultural em duas partes. Em resumo lá se ouve a música executada nos bares, dos *shows* promovidos pela organização, o barulho dos artistas de rua, palhaços, titereiros e artesãos, a agitação das pessoas que se encontram pra tocar violão e conversar em rodas no chão, além da mistura de informação visual proporcionada pelo choque entre a arquitetura nova e velha do antigo bairro diante do novo centro cultural.

Proliferan, además, los dispositivos de reproducción que no podemos definir como cultos ni populares. En ellos se pierden las colecciones, se desestructuran las imágenes y los contextos, las referencias semánticas e históricas que amarraban sus sentidos. (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 277)³³

O autor vê essa quebra ou “decomposição” de coleções rígidas como algo que não se deve lamentar, pois na separação dos elementos cultos, populares, massivos promovia-se a desigualdade. A irreverência dos cruzamentos é observada como situação em que podemos relativizar fundamentalismos religiosos, políticos, nacionais, étnicos e artísticos, dessa forma se evita que certos patrimônios sejam absolutos e discriminadores de todo o resto.

“Os sentidos das tecnologias se constroem segundo modos em que se institucionalizam e se socializam.” (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 280) Se pensarmos o rádio e o disco como uma tecnologia que permite antes de tudo a disseminação de uma obra musical, a tecnologia adquire um caráter especial, principalmente quando artistas se valem dela para circular e trabalhar os elementos musicais ou estratégias comerciais, que desejam divulgar. “A questão é entender como a dinâmica própria do desenvolvimento tecnológico remodela a sociedade, coincide com movimentos sociais ou os contradiz.” (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 280).

A noção de autenticidade cultural não se sustenta mais como universo autônomo. Descolecionar, cruzar, misturar, desterritorializar, são todas terminologias que permitem a reflexão sobre inovação e tradição, sem contrapor uma à outra. A tecnologia da mesma forma

³³ TN: “Proliferam, ademais, os dispositivos de reprodução que não podemos definir como cultos nem populares. Nos elos se perdem as coleções, se desestruturam as imagens e os contextos, as referências semânticas e históricas que amarravam seus sentidos.”

que sugere mudança ou desperta criatividade, também reproduz fórmulas e estruturas conhecidas.

O conceito de modernização que sugere inovação, seguido pelos processos descritos acima, culmina naquilo que o autor descreve como pós-modernismo; uma situação que não se configura como estilo, mas sim como a presença tumultuada de todos, onde história e tradição se cruzam com as novas tecnologias. Também um processo onde os artistas abandonam o seu lugar de nascimento e sua obra já não é necessariamente oriunda daquele lugar, tampouco do lugar onde vivem atualmente; um lugar híbrido em que se cruzam os lugares realmente vividos. Artistas como Caetano Veloso, Chico Buarque, recentemente surgidos como Lenine ou Paulinho Moska, mesmo que se sujeitem às imposições de contratos profissionais com gravadoras, abrem seu repertório nacional a artistas de fora, chegam a fazer apresentações ou adaptam suas obras conforme o desejo criativo os impulsiona.

Dessa forma pode-se verificar a relação de Caetano Veloso com a música dos Beatles, quando a interpreta como bossa-nova, ou sua presença num filme de Pedro Almodóvar, cantando em espanhol. Quando Chico Buarque reinterpreta alguns de seus discos no idioma italiano. O caso de Lenine, que desde muito cedo deixa sua cidade natal Recife, para figurar no Rio de Janeiro como compositor pernambucano, adjetivo que o próprio compositor acha estranho, pois declara que sua obra é um amálgama desse novo mundo de cruzamentos vividos noutra cidade. O que dizer quando encontramos num disco de Paulinho Moska, músicas cantadas em inglês, tradução para o português de uma música de Jeff Buckley ou a presença de um bandoneon, remetendo ao drama contido nos tangos argentinos, apenas para ressaltar num samba composto por Moska, o clima de separação e tragédia contidas na letra da música em questão.

A questão que se segue é como dois pólos distintos de produção artística, jazz e choro, samba e rock, tradicional e moderno, culto e popular constroem sentido diante de mesclas que não se podem evitar e como interagem com a massificação dos bens simbólicos. Contudo é preciso ressaltar que todos os processos citados até então não se caracterizam unicamente como culturas de fronteiras, as artes se desenvolvem em relação umas com as outras, apenas “perdem relação exclusiva com seu território, e ganham em conhecimento e comunicação.” (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 316)

Quatro características de movimentos que definem a modernidade são enumerados por Garcia Canclini: emancipação, expansão, renovação e democratização. Interessa-nos ressaltar a noção de renovação e democratização, pois se ajustam com muitos dos elementos analisados a cerca da vida e obra de K-ximbinho e contextos específicos. Renovação se

verifica pelo crescente número de exemplos de experimentação artística, o dinamismo com que diversos setores culturais se adaptam às inovações tecnológicas, mesmo que se verifique ainda distribuição desigual desses benefícios tecnológicos e apropriação desigual das novidades de produção e consumo entre diversos países, regiões e classes.

Em contrapartida a democratização é um elemento vigente, e verificado pela conseqüente difusão da arte propiciada por meios eletrônicos e organizações que o autor classifica como não tradicionais; juvenis, feministas, urbanos, ecológicos. Não é bem o caso classificar ou inserir K-ximbinho e demais bandas e colegas contemporâneos em algum tipo de organização, mas verificar a relação entre alguns desses processos com os casos analisados em torno de sua obra e trajetória artística.

Os diversos setores, elite e popular, culto ou massivo devem restabelecer seus patrimônios por especificidade, mas principalmente buscando novos signos de diferenciação. De uma maneira geral esses setores se reformulam em meio a mesclas e intercâmbios. Aquilo que o autor define como cultura híbrida nada mais é do que um grande espaço, não muito específico do ponto de vista nacional ou regional, mas é o lugar que nos leva a participar constantemente de diversos grupos; populares, regionais, cultos, tradicionais ou modernos. “Deve ser visto agora como a capacidade de interagir com as múltiplas ofertas simbólicas internacionais desde posições próprias.” (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 321)

De um modo geral o conceito de Garcia Canclini discute sobre um processo que dá conta de muitos elementos que perpassam pelas instituições culturais, políticas culturais, mercados, artistas e projetos artísticos, todos diante de mecanismos tecnológicos e disseminação de elementos estrangeiros que cortam esses grupos como uma linha diagonal, e cada um deles precisa refletir, reconverter seus bens e valores diante de novos contextos.

Muito dessa discussão será encontrado no depoimento de K-ximbinho, e é a partir daí que se destacam os elementos musicais e extra-musicais que definem as características de sua música. O compositor enumera uma série de elementos e situações que têm relação com seu aprendizado e formação musical e também aqueles que são somados e resultam em suas composições. Além dos elementos musicais, uma série de processos e acontecimentos culturais e econômicos na cidade do Rio de Janeiro tem implicâncias na prática profissional musical e no resultado do produto musical, esse último verificado nos discos de K-ximbinho. Esse conjunto de elementos será entendido como estratégias que o compositor se utiliza para obter o resultado esperado sobre a veiculação e fim específicos de sua obra, aliados ao conceito que a define.

Os processos de entrar e sair da modernidade são a metáfora que o autor utiliza para ilustrar a referência que as pessoas têm com o tradicional, sem confrontá-los com a possibilidade das inovações. Esses processos serão verificados no discurso de K-ximbinho, utilizados muitas vezes não só pra justificar os objetivos e destino que pretendia dar a determinada música ou arranjo, mas também terá relação com as negociações profissionais que o compositor estabelece e também com a crítica sobre o fazer musical.

Entendemos como elementos musicais destacados do discurso de K-ximbinho os seguintes pontos³⁴:

- Música brasileira - definição sobre gênero choro e samba;
- Música dos Estados Unidos - definição sobre gênero *jazz*;
- O samba jazz - a noção de samba estilizado e por sua vez o surgimento do choro jazz.
- Ritmo africano - relação com o *jazz* e o samba;
- *Blue note*: utilização dessas notas para caracterizar a adição do elemento que o compositor considera como modernizador na música brasileira;
- Lamento negro - elemento aonde, segundo o autor, se encontra a *blue note*.
- Escala pentatônica - relação com a *blue note*;
- Improvisação - elemento que segundo o compositor carrega o material que define quão jazzístico ou brasileiro será o resultado musical na execução e composição.
- Instrumentos musicais - utilização de formações instrumentais específicas para sugerir o caráter moderno das bandas e orquestras populares daquela época.

Dentre as definições de K-ximbinho sobre cada um dos elementos acima listados, poderemos verificar os elementos extra-musicais:

- Estrangeirismos - Utilização de palavras em inglês para dar nome aos discos e composições de K-ximbinho.
- Terminologias em português - palavras que remetam à idéia de moderno, modernização e inovação no samba e no choro.
- Iconografia - composições visuais encontradas nas capas de disco que sugiram o ambiente ou mesmo a relação do produto musical com o consumidor ou mercado específico.

A mistura desses elementos é aqui percebida como processo de hibridação cultural, como “estruturas e práticas discretas” que dão origem a novas estruturas e práticas, ação oriunda da criatividade individual e coletiva. (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 16) Estas “estruturas e práticas discretas” são aqui entendidas remetendo aos elementos musicais e aos

³⁴ Embora K-ximbinho fale pouco sobre harmonia e acordes no *jazz* e no choro, foram encontradas algumas relações entre suas composições com *Standards* do *jazz*.

extra-musicais. Como estruturas podem se considerar os elementos do jazz e do choro: melodia, instrumentos, ritmos característicos em cada estilo e gênero, além da assimilação de palavras do idioma inglês. Como prática: interpretação e improvisação, a ação performática, tanto no processo transmissor como receptor de informação. Contudo esses elementos se convergem no processo de hibridação mencionado. “Busca-se reverter um patrimônio para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado. (GARCIA CANCLINI, 2001, p. 16)

3 O DISCURSO DE K-XIMBINHO

Aquele que fala, no momento em que fala simula, pelo menos para si mesmo, se não para os outros, que possui um poder de atuação, capaz de transformar as coisas naquilo que ele diz que são, pelo ato mesmo de enunciá-las como tal. Assim, aquilo que começa como mero trabalho de conceito ou filosofia se transforma numa crítica da cultura, na medida em que a própria trajetória conceitual deixa entrever, implícita ou explicitamente, uma postura valorativa em relação ao dilema cultural analisado. (CARVALHO, 1992. p. 03)

A principal fonte de depoimentos de K-ximbinho contém uma série de pistas sobre uma época da indústria cultural musical e fonográfica além das opiniões e reflexões do compositor sobre concepções composicionais, interpretativas e estratégicas para se sobressair ou atender às demandas comerciais das rádios. Dados que permitem a percepção de como músicos e grupos artísticos pensam e articulam sobre prática e criação musical. O desafio é estabelecer uma análise que compreenda os reflexos entre discurso e prática musical e, no caso de K-ximbinho muitas de suas opiniões são defendidas na medida em que o contexto ou prática musical passam por mudanças. Observa-se no seu discurso delegação de atividades, críticas, sugestão de mudanças de paradigmas composicionais e estilísticos, mas também ponderação, que o torna capaz de sair de determinado modelo composicional se achar que contraria algum cânone específico de cada gênero musical. Ainda assim, diante desses dilemas há no impulso ou planejamento criativo de K-ximbinho o desejo de transformação, algo que sugira um legado ou evolução.

K-ximbinho disserta sobre as influências que acredita sofrer na sua formação como compositor, a presença do *jazz* no choro e no samba sugere o elo que permitirá ao compositor a universalização da sua obra num sentido de quebra das barreiras do nacional. Parece-me que a intenção do compositor não é defender ou ressaltar o Brasil por sua música e identidade nacional, esses elementos são inerentes e talvez não o preocupem.

Foram coletadas três entrevistas que K-ximbinho deu em períodos e situação diferentes, embora próximos. A primeira entrevista, com áudio fornecido pela pesquisadora Leide Câmara, foi realizada em 03 de fevereiro de 1975, na cidade de Natal, RN, mediada pelo radialista Tarcísio Gurgel pela Fundação José Augusto. Essa entrevista acontece após evento comemorativo promovido pelo então governador do Estado na época, Cortez Pereira e contava com a presença de músicos nascidos no Estado que obtiveram êxito profissional em outras capitais brasileiras, dentre eles o violonista e cantor Paulo Tito e K-ximbinho.

A segunda e terceira entrevistas foram realizadas pela rádio MEC no ano de 1980, alguns meses antes da morte de K-ximbinho. Os áudios fornecidos por Lílian Zarembo revelam na íntegra a entrevista transcrita em parte no último de disco de K-ximbinho tendo como entrevistador o clarinetista Paulo Moura. A terceira foi realizada na mesma ocasião, mas agora sob o comando de Zarembo como entrevistadora.

Percebeu-se que a segunda entrevista, publicada no sítio de internet do Paulo Moura, foi publicada de forma resumida. A mesma entrevista, anteriormente publicada no álbum póstumo de K-ximbinho em 1981, fornece maiores detalhes nas respostas de compositor às perguntas de Paulo Moura. Independente de investigação sobre os fins que levaram a publicação de cada uma das entrevistas. Citá-las e compará-las permitiria a correção de possíveis falhas interpretativas das fontes documentais, mas, a partir do áudio fornecido por Lílian Zarembo temos como encerrar dúvidas anteriores e acrescentar novas informações.

As três entrevistas revelam dados importantes sobre datas, parcerias e atuações profissionais de K-ximbinho. Também confirmam informações encontradas em outras fontes sobre dados biográficos. Podem se verificar assuntos distintos, dessa forma os trechos destacados têm função específica de explicitar as opiniões e articulações de K-ximbinho sobre seu fazer musical e o contexto que se insere. Outros dados serão utilizados das mesmas entrevistas, mas para fins específicos que ressaltem os aspectos musicais presentes no processo composicional de K-ximbinho e que se alinhem com a noção de modernização e inovação e a ação de entrar e sair da modernidade (Garcia Canclini, 2001).

3.1 CONTEXTO - INFLUÊNCIA, MODERNIZAÇÃO E MÚSICA DE CONSUMO

K-ximbinho atesta que o Rio de Janeiro era o lugar que viabilizava e permitia trabalhar com o gênero musical *jazz*, sem se desligar dos ritmos brasileiros, atento principalmente à possibilidade de aprender, paralela à oportunidade de trabalho. Em um rápido resumo o compositor lista os locais e grupos que trabalhou e que considera significativos em sua trajetória na cidade.

K-ximbinho - E no Rio de Janeiro, a orquestra de Fon-fon foi onde eu encontrei mais campo para essa coisa, me senti mais a vontade, dado a competência do maestro Fon-fon, Otaviano Romero. Em seguida com a ida do Severino Araújo pra lá eu ingressei, re-ingressei na orquestra a convite dele, tive a oportunidade de ficar até 1949, fiz uma viagem, na volta fui pra Mayrink Veiga, de lá fui pra Nacional onde passei 10 anos, depois fui transferido para o serviço público, que hoje me acho ainda na Rádio MEC, rádio do ministério da educação, pertencente à orquestra

sinfônica e na TV Globo também. São essas as minhas atividades profissionais no Rio de Janeiro e particularmente eu tenho lá alguns alunos que oriento sobre orquestrações, alunos profissionais, alunos que já tem alguma tarimba e que não tem o devido conhecimento escolástico referente à orquestração moderna, essa coisa toda. Eu conheço o material graças a um professor alemão, professor Koellreutter, conhecido, esse é um tanto. Eu aproveitei com vários colegas que estudaram com ele, o Severino, vários outros. (K-XIMBINHO, 1975)

Percebe-se que o compositor deixa claro seu interesse pelo *jazz*, mas tocar saxofone, além do clarinete, lhe permitiu outras oportunidades. Desde a participação na Orquestra Tabajara, recém saída do Nordeste, gravações de discos diversos, como também na orquestra da Rádio Nacional.

Essa relação com outros gêneros musicais levanta a discussão sobre a versatilidade do músico instrumentista que precisa ganhar dinheiro e aprende a se adaptar em ambientes diversos para garantir postos de trabalho. A escolha do instrumento musical participa desses eventos e o saxofone na vida de K-ximbinho aparece exclusivamente para atender a demandas específicas.

Lílian – Mas o Sr. tocava que instrumento?

K-ximbinho – Sempre clarinete, lá na Orquestra Tabajara é que eu passei a tocar saxofone também. Porque nas orquestras de dança os clarinetistas têm que tocar saxofone e vice-versa, porque são instrumentos de palheta, e que os dois instrumentos são necessários na orquestra... orquestra de dança folclórica e orquestra de dança moderna. Então dessa época pra cá eu passei a tocar dois instrumentos, saxofone e clarinete. (K-XIMBINHO, 1980b)

A escolha do saxofone, ao contrário do que se reverbera entre alguns músicos, nada tem a ver com o apelido que Sebastião Barros recebe. O nome K-ximbinho, embora remeta ao formato do saxofone, segundo o compositor vem de outra associação, dos tempos de alistamento militar. O depoimento a seguir, embora repita algumas informações sobre o evento, discute o impacto que teve sobre o compositor e, sob o ponto de vista de como a figura do artista se assimila por um pseudônimo, se fixando até os dias atuais.

Entrevistador 05 - [...] por que K-ximbinho?

K-ximbinho - Ah sim, porque quando eu servi no exército, um colega me achou parecido com outro, tinha a semelhança, eu era parecidíssimo com ele, quer dizer, o colega me achou parecido com o camarada que tinha o mesmo apelido e daí surgiu. “aquele num parece com o cachimbinho?” [a escrita com k foi definida pelo compositor]³⁵ aí eu fiquei “nossa, eu Sebastião Barros saí da minha casa e ganho esse apelido? eu que sou inimigo do fumo, principalmente de cachimbo, fumo, por que cachimbinho?” eu comigo! Me zangava, a princípio me zanguei muito, respondia, depois eu disse “sabe de uma coisa, vou deixar passar isso porque num vou dar jeito mesmo”, aí se tornou conhecido no meio musical, então até hoje. Muita gente me conhece por Sebastião, mas fala K-ximbinho como qualquer apelido, tipo, “conhece Ambrósio? Não. Ambrósio Pé Torto. Conhece Pé Torto?” É aquele negócio como qualquer apelido. (K-XIMBINHO, 1975)

³⁵ Notas do autor.

Sobre adotar o clarinete ou o saxofone e qual contexto de banda ou orquestra sugere o instrumento que deva ser tocado, K-ximbinho tem em mente que cada um dos dois atende a exigências específicas, dentro das possibilidades ou limitações particulares. O compositor não atesta claramente sua atuação como um músico experiente na música erudita, mas ressalta que há no músico popular uma versatilidade que o encoraja a lidar com situações distintas. Os desafios de tocar em programas musicais de repertórios diversos não impedem que possam obter êxito em algumas atuações em orquestras de música erudita.

Entrevistador 03 - K-ximbinho, quando você entrou na Rádio Nacional, já estava ligado à música erudita?

K-ximbinho - Não, apenas estudava um pouquinho, mas não tinha entrosamento, porque, apesar das orquestras da Rádio Nacional tocarem todo gênero, tinha ocasião que tinha trecho de obras tocados pela orquestra, nós tínhamos três orquestras, mas se reunia, reunidas davam uma orquestra sinfônica do tamanho de uma outra qualquer. Então tinham trechos, aparecia uma cantora contratada ou a cachê que fosse fazer um programa, era acompanhada por nós, daí tive algum princípio de música erudita. Mas fiquei mais entrosado, não muito, quando fui transferido para a rádio do ministério da educação, lá o tipo de música era essa, música erudita, não era outra coisa. (K-XIMBINHO, 1975)

Essa mesma observação é feita pelo compositor na entrevista de 1980. E nesse caso K-ximbinho chega a citar e explicar quais características estão presentes no músico vindo de orquestras populares e porque têm grandes possibilidades de êxito noutro contexto musical.

Lilian – O Sr. estudou também música sinfônica, contemporânea?

K-ximbinho – Não. Sabe por que? Eu vou lhe explicar. Aqui no Brasil, quem se dedica à música sinfônica é aquele que cursou o conservatório de música e dali vai direto pra uma orquestra sinfônica [...]. O meu caso assim como o de muitos colegas, nós estudamos na bandinha o suficiente pra tocar música popular, mas na hora que precisa de uma participação na orquestra sinfônica estamos aptos praquilo. Independente de ter estudado numa escola superior, numa escola, isto é, não é bem uma escola superior, é um conservatório [...]. A maioria tem técnica suficiente pra enfrentar uma orquestra sinfônica, às vezes com vantagem porque é um músico mais versátil... um músico popular. Leopold Stokowski já falou isso numa ocasião. Que gostava mais de trabalhar com músicos populares porque são ritmicamente mais precisos, enquanto aqueles que se dedicam só à orquestra sinfônica desde o princípio do seu estudo, ele é um antecipador de ritmo. Não tem aquela precisão do músico popular, que se tornou versátil porque se dedica, porque trabalhou em orquestras rítmicas e tem o ritmo dentro de si, no sangue. entendeu? De forma que num foi preciso estudar pra, como muitos colegas em orquestras tiveram, pra, por exemplo, enfrentar ou tocar numa orquestra sinfônica, uma parte, um solo, porque já temos uma prática extraordinária que num faz diferença. (K-XIMBINHO, 1980b)

Aqui se pode verificar um jogo de adaptações, diante de possibilidades distintas, e antes mesmo de encontrar estímulo para compor. O erudito e o popular, o jazz e o samba, tais contextos já apresentavam ao K-ximbinho instrumentista o desafio de lidar com todas essas informações. Apesar de os depoimentos acontecerem muitos anos depois dos referidos eventos, havia um entusiasmo movido pelo aprendizado, que K-ximbinho acreditava ser a

razão pela qual se mantinha no contexto musical efervescente daquela época. Os depoimentos seguintes descrevem os locais onde K-ximbinho tocava e o repertório musical.

O ambiente dos cassinos e a predisposição de uma elite econômica aparecem como fatores para desenvolver uma rede de produção e consumo de música que foi se formatando ao gosto daquela elite. Saraiva (2007) mapeia os locais onde se podia ver e ouvir vários conjuntos e artistas de destaque na época. Dessa cartografia da noite carioca a autora levanta detalhes sobre a rotina dos músicos, roteiro de apresentações e o ambiente das apresentações.

Muitos músicos circulavam de boate em boate, às vezes na mesma noite tocavam em duas ou três. Este circuito de boates era um importante mercado de trabalho onde se misturavam músicos experientes e iniciantes, e onde se trocavam experiências a partir das “canjas” e “jam sessions”. Era o lugar de experimentações, além de mercado também pelos modismos, pela música de entretenimento. (SARAIVA, 2007, p. 24-25)

Gilka Barros, conta que o pai frequentemente participava de sessões de shows na boate Sacha's, do pianista austríaco Sacha Rubin. Acrescenta ainda que era comum eventos encomendados por personagens de alto poder econômico, a citar Jorge Guinle, que eventualmente ligava para K-ximbinho pedindo que organizasse um grupo de músicos pra tocar em determinado evento ou boate. O próprio compositor descreve sua atuação no Copacabana Palace, além de outros que foram responsáveis pela introdução e circulação do repertório jazzístico na música que se tocava na noite das boates cariocas.

Lílian – E o Sr. tocava em outros lugares além da orquestra?

K-ximbinho – Sim, vez em quando numa boate. Naquele tempo era a época dos cassinos, eu toquei no Cassino Atlântico, no Cassino Copacabana. No Cassino Copacabana eu toquei com a orquestra de um americano, aliás tinha uns dois ou três americanos na orquestra... C. Austin [incerteza quanto a esse nome] que já morreu. Nós tocávamos numa boate que ficava no Copacabana Palace, além do Cassino propriamente dito onde se apresentavam companhias estrangeiras etc. Tinha outra dependência para danças, por exemplo, tinha boate lá dentro mesmo do cassino aonde eu trabalhei com esse conjunto. (K-XIMBINHO, 1980b)

Mesmo se verificando posteriormente que o samba estava incluído no repertório dos músicos que tocavam nas várias boates do Rio de Janeiro, o interesse pelo *jazz* vai fornecendo material para que os instrumentistas fossem assimilando os elementos musicais daquele gênero. Entende-se por elementos, desde a simples formação instrumental que sugerisse uma formação *jazzística*, até assimilação de harmonia, ritmo e melodia característicos.

Lílian – E vem dessa época assim uma certa influência na prática de música de *jazz*?

K-ximbinho – Sim, muita, muita influência! Porque sendo uma boate de envergadura internacional como era o Cassino Copacaba, como era essa a do cassino, a frequência era internacional, então a música predominante era a música americana, naturalmente um misto de *jazz* com música de dança e daí a minha

introdução dentro desse tipo de orquestra, desse tipo de música. (K-XIMBINHO, 1980b)

Não apenas a questão da música do *jazz*, mas também a presença de artistas trazidos dos Estados Unidos dava um caráter mais autêntico à boate que tentava se destacar em meio aos concorrentes vizinhos. Ainda em Saraiva (2007)³⁶ há a citação de uma passagem que descreve a presença de Nat King Cole no Copacabana Palace e de outros músicos estadunidenses reforçados pela cor negra.³⁷ Dado que K-ximbinho atesta como elemento que garante a autenticidade e qualidade do *jazz* nos Estados Unidos e do samba no Brasil. K-ximbinho, aliás, sem precisão de data, faz referência a uma apresentação do maestro Quincy Jones no Rio de Janeiro e sua percepção sobre as referências do *jazz* na música do maestro.

K-ximbinho - Então, Quincy Jones, por exemplo, ele teve aqui num festival... oh! Que músico! Esse camarada num é brincadeira. Ele tem um coro completo, parece coro de opereta, afinadíssimo, com sentido jazzístico e o rock tá lá presente, através do ritmo, aquele ritmo da pesada mesmo, mas as harmonias que ele introduz é jazz puro, porque num podia deixar de ser. (K-XIMBINHO, 1980b)

Daí surge a noção de influência que K-ximbinho, embora relativize, admite que há uma transformação na sua prática e nas composições pela presença dos elementos do *jazz*. Essa influência será pensada pelo compositor como a utilização consciente dos elementos do *jazz* junto aos elementos do choro e do samba, como se pudesse escolher quando e como utilizar ou não cada informação.

Paulo Moura – [...] em que época você começou a se interessar por *jazz* e como você consegue, mesmo gostando de *jazz*, desenvolver um outro lado que é a sua composição e a interpretação da música brasileira.

K-ximbinho – Nesse caso o chorinho né? [...] O chorinho me despertou a atenção muito cedo. Junto ao choro, pelas músicas... pelas linhas melódicas que eu tenho demonstrado, apresentado ao compor... não é que tenha influência jazzística, eu num acho que haja influência, eu acho o desenvolvimento... eu acho... a música tem sido desenvolvida na proporção que anos vão passando. [...] À proporção que o tempo vai passando a linha melódica atualiza-se. Há choros atuais em que a melodia, eu acho, está de acordo com a época. (K-XIMBINHO, 1980a)

Sobre a questão da influência, ou da distinção dos gêneros na música de K-ximbinho, a partir da pesquisa de Fabris, mapeando e descrevendo os elementos do *jazz* e do choro na música daquele compositor, é preciso que busquemos entender como o contexto em que se

³⁶ Sobre a questão dos ambientes em que se tocava *jazz* e ou música de dança nas boates do Rio de Janeiro durante a década de 1950, recomenda-se o trabalho de Saraiva (2007) especificamente os capítulos “Boates e ‘conjuntos de boites’” e “Espaços de jazz”.

³⁷ “Apesar de pequena em tamanho físico, a casa do Barão von Stuckart, apresentava a excelente orquestra de negros importados dos EUA [...]” In *Copacabana, 1982 -1992: subsídios para sua história*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p 114. *apud* Saraiva (2007, p. 25).

inseriria K-ximbinho influenciava sua música e considerar uma série de fatores que vão, desde os ambientes de trabalho, grupos musicais, músicos com quem trocava informações até a música e determinantes comerciais que vigoravam na época. Segundo Kallberg (1988) um sistema social tem grande influência nos gêneros e obras que vão sendo escritas e a instituição em que um gênero parece ter sido influenciado, ajuda a distinguir um gênero do outro. Desse modo a designação do gênero se resume pela esfera social na qual uma obra está inserida.

Estas normas mediadas entre as intenções do compositor e as expectativas do grupo social a quem o gênero são direcionadas. O peso relativo das características individuais que determinam um gênero assim como o significado relativo do conceito do gênero próprio varia sobre o tempo. (KALLBERG, 1988, p. 241)

Envolto por diversas informações e protagonista do mercado da música de entretenimento, K-ximbinho na maioria dos depoimentos esclarece que gostaria de poder tocar mais por prazer do que por dinheiro. Esse discurso parece se alinhar com um compositor que está vendo outras tendências musicais e gêneros se sobressaindo no rádio. Essa relação com o rock nas rádios se transformando no novo produto vendável, e incorporando instrumentos musicais eletrônicos.

Lílian – e o seu chorinho “Eu Quero é Sossego” quando foi composto?

K-ximbinho – há alguns anos, talvez uns dez anos. Eu tive pouca oportunidade de gravar. Acontece com o advento do rock que muita coisa boa foi afastada, quer dizer, do comércio, devido as fábricas passarem a aceitar aquilo que o povo tava querendo. O rock passou uma década dominando, ou mais. E aquela coisa pura, brasileira foi sendo posta pra trás. Chorinho principalmente, agora que ele tá em ascensão novamente, quer dizer, agora que ele voltou. (K-XIMBINHO, 1980b)

É de se estranhar porque o compositor associa a época em que compôs a música *Eu Quero é Sossego*, 1952, ao período de ascensão do rock no Brasil. Potencialmente a Jovem Guarda e a Tropicália ascendem o interesse pelo rock durante a década de 1960, após esses eventos é que muitas referências do rock fora do Brasil passaram a ser mais consumidas no país. Ainda assim tocar rock fazia parte de algumas imposições na profissão de K-ximbinho.

Lílian – O Sr. não toca rock?

K-ximbinho – olhe, na música popular, nas orquestras a gente tinha que tocar tudo, então o rock era parecido com o jazz, o jazz já num é muito, agora é que tão introduzindo mais, alguns compositores, aí é que entra o negro. O crioulo num é brincadeira em matéria de música. Nos Estados Unidos, por exemplo, Quincy Jones, é um grande compositor, é um grande arranjador. O rock do Quincy Jones é jazz, apenas a base, a característica do ritmo é rock, aliás, o rock veio da baladinha, num é? Tá lembrada do Belafonte? Aquele rock lá daqueles ingleses, aquilo ali num tem nada com jazz, apenas um “rockzinho” canção. Os Beatles e alguns... depois é que quando o crioulo tomou conta o negócio ficou melhor, porque aquilo é quase na base do blues e eles... os *blue-notes* deles, aquelas três notinhas que falei ainda agora, que nós temos no samba também... tem outro apelido aqui [risos] outro nome, mas é a mesma coisa e ninguém pode fugir. (K-XIMBINHO, 1980b)

K-ximbinho argumenta sobre tocar *rock*, mas sob a condição de que os elementos do *jazz* e do *blues* emprestavam qualidade ao gênero em questão. As variações do gênero e a prática pelos ingleses, segundo o compositor, descaracterizavam o *rock* pela perda de elementos fundamentais, no caso a *blue note*. A referência as *blue notes* será especificamente explicada adiante, mas já levanta a discussão sobre muitos dos elementos musicais que K-ximbinho se utiliza para identificar a música negra dos Estados Unidos, representada pelo *jazz* e *blues*, e promover a modernização em seus arranjos e composições.

Uma vez mencionado, novamente se faz referência aqui ao fato das entrevistas produzidas pela Rádio MEC no ano de 1980 coincidirem com a época em que faleceu K-ximbinho, por tanto muitas das críticas e posicionamentos diante das mudanças que o mercado musical sofria estavam relacionadas ao encerramento das atividades artísticas do compositor e instrumentista.

Lilian – mas então o Sr. chegou a tocar rock?

K-ximbinho – ah sim, a pergunta! Sim, porque até pouco tempo eu toquei, hoje é porque, agora, hoje em dia eu nem quero mais, eu to fugindo da atividade, mas fui obrigado a tocar rock pelo seguinte, dentro do ritmo popular surge um rock, então tem um solo, aquele solo dentro do rock, a diferença é pouca, a gente dá um, por exemplo, um fraseado, introduz um fraseado meio jazz meio rock e dá tudo certo. Terminei tocando rock também porque a diferença é pouca, dentro do jazz, aquela coisa, na hora de tocar uma série de músicas americanas vem o rock, a gente ia, o som era quase a mesma coisa. A diferença era que tinha uns gritinhos e eu num tolero muito, num tolero bem aquilo, aquele negócio [risos]. Pra mim num dá, porque aquilo já tirou a pureza, eu fico meio afastado. Cheguei a tocar rock. (K-XIMBINHO, 1980b)

3.2 TOCAR JAZZ, SAMBA E CHORO - TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NA DEFINIÇÃO DOS GÊNEROS

Antes de investigarmos os elementos encontrados no discurso de K-ximbinho que definem o processo de mistura entre samba e *jazz* e choro e *jazz*, é preciso que se explicita a noção que o compositor tem dos três gêneros musicais destacados um do outro. A definição de cada um permitirá a análise dos pontos específicos em cada gênero que devem mudar segundo o projeto de modernização verificado nos choros de K-ximbinho.

Uma vez legitimado por alguns músicos brasileiros como o “compositor que se destacou [...], realizando um casamento perfeito entre o choro e os elementos harmônicos oriundos do jazz” (CAZES, 1999, p. 118), K-ximbinho frequentemente era indagado sobre o que definia cada um dos gêneros samba, jazz e choro, separadamente. Dessas definições

podemos destacar dados que se relacionam com diferentes regiões no Brasil e a diferença do choro ou samba produzido em cada uma.

Lílian – O Sr. falou em chorinho carioca e chorinho regional, qual seria a diferença?
K-ximbinho – Há sempre uma diferença. Em cada Estado, em cada região há sempre a sua própria formação musical, tem seu próprio ritmo. O choro em geral é um só, porém há sempre uma diferença melódica, tipo rítmico diferente, desenhos musicais rítmicos diferentes, a própria linha musical um pouco diferente e varia de Estado para Estado. O chorinho carioca tem aquele estilo que nós conhecemos, já o chorinho nordestino tem um estilo que obedece a outro caminho e assim por diante. São Paulo já tem outro tipo de melodia. Tipo, mesmos desenhos rítmicos [...] (K-XIMBINHO, 1980b)

Aquilo que K-ximbinho define como “diferença melódica” entre as regiões do Brasil sugere a noção de música representada por modos gregos característicos; um breve exemplo é a noção que temos sobre a relação da música nordestina com o modo mixolídio³⁸. Ainda sobre a questão de variações rítmicas e melódicas no choro conforme a região do Brasil, K-ximbinho associa a influência dos ritmos mais populares em cada região, como um elemento que se liga fortemente ao choro durante a composição ou *performance*. Dessa maneira verifica-se que até a Orquestra Tabajara, no início de sua carreira no Rio de Janeiro não se desassociava da relação com o frevo.

Lílian – E qual era o repertório mais assim tocado pela orquestra?
K-ximbinho – Era variadíssimo. Eram sambas, eram choros também, frevos, principalmente frevo, porque a orquestra sendo do “Norte” tem a característica do músico nordestino e executava sempre frevo e então predominava o frevo. Depois foi misturando, foi adaptando ao repertório outro tipo de... inclusive música internacional, populares né!; música americana, música de dança em geral. (K-XIMBINHO, 1980b)

O que vem a definir as características do choro e do samba se assemelha, segundo o compositor na próxima citação. Verifica-se que os dois gêneros são determinados por ritmos característicos e instrumentos específicos, com o diferencial que, o choro é brasileiro por ter se desenvolvido aqui no país. Em contrapartida o samba não seria brasileiro, mas sim africano. Nesse ponto creio que o compositor tem uma visão folclorista quanto à trajetória histórica em que surge e se molda o gênero.

Lílian – o Sr. falava que o choro seria a verdadeira música brasileira, por que?

K-ximbinho – porque ele tem um ritmo próprio, melodias próprias, por exemplo, diferente do samba, porque o samba nós sabemos que é de origem africana e que o verdadeiro samba é aquele lamento negro através dos negros importados, que

³⁸ Para uma leitura mais aprofundada dessa relação entre modos gregos e especificamente a música folclórica brasileira, recomenda-se a obra de SIQUEIRA (1981).

ganhou melodia através da nossa colonização portuguesa, o batuque, a melodia dentro do batuque que difere um pouco do acompanhamento do choro, que o estilo deve ser muito leve em seu acompanhamento, porque a linha melódica do choro é pura, é uma história, tem sequência, enquanto o samba não tem. O samba ganhou alguma sequência através da melodia introduzida com a colonização portuguesa. O chorinho, ele é nosso porque, ele, em toda e qualquer região, como já falamos atrás, se faz o choro, se faz a sua melodia em ritmo de choro, enquanto o samba autêntico mesmo, o brasileiro, que ao meu ver não é brasileiro, é africano, ganhou terreno aqui na Bahia, dentro daquele batuque, frases curtas e sem um sentido... mais aquilo na base... ou gíria ou... por outra... folclórica e o chorinho quase que não se podia cantar, o choro devia ser só executado, depois vieram as letras de chorinho e continua assim, mas o verdadeiro é aquele tocado e toda região do Brasil tem seus chorinhos, por isso que eu acho que é a verdadeira música brasileira. (K-XIMBINHO, 1980b)

Esse pensamento dentro da noção que K-ximbinho tem sobre matrizes que definem como autêntico um gênero musical força a idéia de que samba já era samba na África, e no Brasil segue uma evolução pra se tornar algo mais sofisticado ou civilizado pela presença dos elementos musicais portugueses. Os depoimentos de K-ximbinho não se aprofundam a fim de explicar essas características do samba antes e depois do elemento melódico vindo de Portugal durante a colonização brasileira. Mas a questão é muito clara sobre quais as matrizes que K-ximbinho vê; ritmo africano, melodia portuguesa.

O que fica confuso nesse depoimento é o detalhe daquilo que o compositor vê como lamento negro. Inicialmente o verdadeiro samba tem esse lamento que está associado com o canto negro africano, o que mais tarde é verificado como *blue note*. Em seguida destaca que o samba é apenas batuque, e só ganha sentido melódico com a presença desse elemento pela colonização portuguesa. O depoimento de K-ximbinho sugere que existem dois tipos de samba, o tradicional e velho samba que se destaca por batuque e falta de sentido melódico, e o novo, fruto da mistura, que agora tem sentido e melodia.

A forma mais clara de entender essa distinção dos elementos no samba, segundo K-ximbinho é não pensar especificamente em samba, mas sim em matrizes; do negro temos ritmo e melodia tipo lamento e *blue note*, do português temos melodia que estabelece sentido. Como K-ximbinho lê partitura e trabalha com arranjos para orquestra popular essa noção de começo, meio, fim e refrão tem que estar clara, talvez por isso ele veja como importante a presença da melodia portuguesa como uma estrutura que emprestou ordem ao samba.

A distinção desses elementos de certa forma auxilia no processo de identificação daquilo que considera como tradicional no próprio gênero brasileiro, ou seja, mesmo o samba antes de passar por esse processo de modernização pelo *jazz*, segundo a visão de K-ximbinho, também sofreu mudança anterior com a presença do elemento melódico.

Sobre a polarização verificada pelo lado rítmico e o lado melódico do samba segundo K-ximbinho, percebemos que o choro ganha destaque como o gênero que conseguiu se desenvolver desde o nascimento até então, pois ritmo africano e melodia européia foram responsáveis, mas esse processo se deu dentro do Brasil. Assim não havia choro antes disso, nem pelo ritmo, nem pela melodia. Sobre o choro a visão de antigo e novo, folclórico e moderno também se verifica pela diferença na execução. Antes choro só era instrumental, em seguida surge o choro cantado. A voz, acompanhada por sua vez de letra, representa outra etapa e inovação, dessa maneira qualquer elemento que seja acrescido e sugira distanciamento dos modelos antigos é visto por K-ximbinho como novo.

Adiante na entrevista há o questionamento sobre o que é música popular brasileira. Na tentativa de definir um gênero, o compositor destaca uma noção que tem sobre pureza e autenticidade. Essas características só aparecem se K-ximbinho constatar que qualquer elemento estrangeiro à cultura a qual ele se refere esteja distante do gênero que ele considera puro. Parece-nos que há na questão temporal em relação ao passado certa tendência à pureza definida por K-ximbinho e que identifica a autêntica música popular brasileira, segundo sua concepção; o velho é puro, o novo não.

Entrevistador 04 - Maestro, pro Sr., para podermos fazer um diálogo mais direto, pro Sr. o que é exatamente música popular brasileira?

K-ximbinho - Na minha opinião? Começa pelo nosso ritmo. Bem brasileirinho, nosso ritmo puro, a linha melódica pura sem sofisticação. Esses choros meus não valem não, porque tem alguma coisa que foge à brasilidade, um ou outro ainda se salva. Mas eu comecei a querer introduzir um negócio lá pra ficar diferente dos outros, quis esnobar um negócio... eu acho que não dá, tem que ser puro como o Pixinguinha, tem que ser tão puro quanto o Pixinguinha, aquela coisa sadia, Waldir Azevedo, esses são puros. Agora, aliado a isso, um bom ritmo, ritmo mesmo brasileiro, que nosso amigo aqui o Paulo Tito, ele faz umas coisas bonitas no violão, verdadeiramente... que me fazer aí um ritmo, aquele ritmo que você fazia... [pede a Paulo Tito que toque, desse ponto o violonista começa um samba em seguida para e começa a tocar um baião]. (K-XIMBINHO, 1975)

K-ximbinho destaca os elementos que, mesmo no choro ou no *jazz*, já promovem uma distorção da referência que tem de música pura. Mesmo verificando sua tentativa de discutir sobre os elementos do samba, choro e *jazz*, suas composições foram o ponto de partida para as perguntas que problematizaram essa pesquisa e se caracterizam pela mistura de elementos de culturas musicais distintas. Embora levante a noção de autenticidade, observa-se que a trajetória de K-ximbinho, sua carreira é assimilada pela comunidade de músicos primeiro como arranjador de bandas que tocam *jazz* e samba, segundo como compositor de choros que inovou ao acrescentar os elementos do *jazz*, mesmo com poucas obras. Logo após

essa entrevista, entre 1978 a 1979, o compositor reaparece vencedor de um festival de choro promovido pela TV Bandeirantes.

Como observado por Cazes (1996), nessa época discutia-se muito a possibilidade de modernizar ou não o choro. Numa comparação entre as primeiras composições de K-ximbinho e a última, *Manda Brasa*, vencedora do festival, o autor observa características que remetem mais à forma de choros tradicionais, do que outras obras apresentadas em discos anteriores.

A trajetória profissional de K-ximbinho se adequou na medida em que as demandas ou imposições profissionais surgiam ao longo de sua carreira como músico, compositor e arranjador. Dessas experiências podemos perceber que, apesar de consciente da sua posição em atender as exigências que lhe garantiam trabalho, formula e discute suas opiniões e críticas sobre as transições ocorridas na maneira de se trabalhar, vender e consumir música, como também na formatação de estilos, instrumentação e participação em grupos diversos.

K-ximbinho - [...] Dizem que eu toco jazz. Eu não quero dizer que toco, mas eu sinto bem que é uma atração espetacular, tanto que aqui quando eu frisei que a orquestra do Severino Araújo foi sempre uma boa orquestra, mas na minha opinião uma orquestra *standard*, uma orquestra comercial, e se não fosse comercial ela não estava rica, bom, para danças, eu senti a diferença quando cheguei na orquestra de Fon-fon que lá naquela época não se visava muito dinheiro, o Fon-fon era um artista que nos ensinava mesmo. Ele pegava 10 elementos e fazia uma orquestra como se tivesse 20 ou 30, dada a sua forma de ensinar, de executar, não devia nada a qualquer disco americano. Não, porque, sabe, ele nasceu para aquilo. Por isso que eu digo que eu me senti bem sobre esse ponto, [...] sobre a minha tendência jazzística eu penso que é isso. (K-XIMBINHO, 1975)

Em seguida K-ximbinho levantará uma discussão sobre a noção de orquestra popular e/ou orquestra de *jazz*, como era comum no Brasil da década de 1950.

Tarcísio Gurgel - [...] Como é que o Sr. caracterizaria esse problema da orquestra de *jazz* como, enquanto grupo musical? Porque o Sr. falou que fala-se orquestra de *jazz*, mas não é necessariamente uma orquestra que tenha que tocar *jazz*, mas então como é que seria essa orquestra?

K-ximbinho - na minha opinião foi a formação de orquestra, foi o tipo de orquestra mais adequada todo e qualquer estilo de música popular, a formação criada pelos americanos. (FJA, 1975)

Essa noção do que vem a ser a orquestra de *jazz* ou orquestra popular é verificada no discurso de K-ximbinho como semelhantes, pois se percebe naquela época a intenção de muitos arranjadores em criar algo que promovesse uma mudança na maneira de tocar samba. Aqui vale ressaltar que o samba se faz mais presente como gênero musical na obra de K-ximbinho do que o Choro.

Retomando a discussão sobre os elementos que definem música popular brasileira, o jazz, o choro e o samba, K-ximbinho explicita os elementos que também podem definir o *jazz* puro e o *jazz* “impuro”, relacionando-os com um fim específico, no caso a música de dança para festas e bailes. Essa noção que o compositor tem de tradicional é observada também pela legitimação de um artista e sua obra. Embora numa outra citação em que se declara profundamente influenciado pelos discos de Charlie Parker, figuram Louis Armstrong e Dizzy Gillespie como referenciais no elo entre moderno e tradicional no *jazz*, cada um em sua época.

K-ximbinho - [...] essa música pra ser bem brasileira tem que figurar como os americanos, não relaxam. Eles tocam o jazz, não aquele jazz standard que eles tem que botar melodias inglesas pra poder... música dançante, não. É aquele jazz tocado por [Louis] Armstrong, que morreu e outros mais, [Dizzy] Gillespie, eles não se afastam, tinha aquela técnica moderna, o fraseado atual, mas tem isso aqui, as raízes, porque assim que deveria ser no Brasil. (K-XIMBINHO, 1975)

Os músicos citados são reverenciados pelo compositor e, segundo ele mesmo, preservam as características tradicionais do autêntico *jazz* não somente pela relação com elementos musicais tradicionais, mas também pela questão étnica.

K-ximbinho - [...] Aí fui pro Rio de Janeiro [...] trabalhar pra orquestra de Fon-fon. A maior orquestra popular, a maior orquestra de *jazz*. Fala-se *jazz* não era pelo simples fato de tocar *jazz*, mas pela formação era uma orquestra de *jazz*, ninguém pode fugir disso. [...] Inclusive a nossa história musical se baseia em *jazz* também, é batuque, é música de negro. (K-XIMBINHO, 1975)

Discussão sobre autenticidade no *jazz* associada ao negro dos Estados Unidos, especificamente de Nova Orleans também é verificada por Saraiva (2007), quando analisa a questão da influência jazzística nas orquestras de sambajazz das décadas de 1950 e 1960 e como os críticos musicais da época viam a entrada do *jazz* na música brasileira.

Tal critério para definir o jazz como “verdadeiro” ou “falso” se baseia numa concepção de música em que a questão da autenticidade reside numa escuta da música popular como manifestação folclórica. O jazz é, sob este ponto de vista, “privilégio do negro de New Orleans” e “só sua gente sabe executá-lo”, nem mesmo outro negro norte americano ou de qualquer outro lugar, ainda mais de outro país... e “do branco nem se fala”. (SARAIVA, 2007, p. 43)

Se o *jazz* de Nova Orleans foi estabelecido pelos críticos brasileiros como autêntico, então “diversas outras formas híbridas – *progressive jazz*, *bebop*, *cold jazz*, *hot jazz* – são prontamente descartados como *falso jazz*”. (SARAIVA, 2007, p. 43) Seguindo essa linha de raciocínio o *hot jazz* de Louis Armstrong e o *bebop* de Dizzy Gillespie estariam sendo interpretados como puros ou autênticos de forma equivocada por K-ximbinho.

Sobre a questão das “melodias inglesas” descritas por K-ximbinho, vemos clara referência à formatação feita para *big-bands* em que o próprio Louis Armstrong, durante a

década de 1930, na tentativa de estruturar um *jazz* orquestral foi acusado de apenas querer abarcar maior público e sucesso. A citar, Berendt faz a seguinte observação:

Nesse período Louis procurava relacionar e ligar o seu toque cada vez mais ao som compacto dos metais e palhetas da *big-band*, pois estava convicto que assim chegaria a novos e maiores resultados [...]. muitos *experts* chegaram a criticá-lo por isso, dizendo que eles estava, através do maior impacto orquestral, em busca de maior público. (BERENDT, 1975, p. 64-65)

Ainda segundo descrição de Berendt, Dizzy Gillespie sofreu críticas junto a Charlie Parker por suas experiências com orquestra de cordas junto à formação instrumental da *big-band*.

No ano de 1950, ambos fizeram gravações com grande orquestra de cordas - Dizzy na Califórnia e Bird³⁹ em Nova Iorque. [...] Os fãs mais fanáticos, porém, os acusavam de terem apelado para soluções mais “comerciais”. (BERENDT, 1975, p. 91)

A diferença que se verifica na interpretação de K-ximbinho sobre os músicos de *jazz* citados e as críticas que sofreram diz muito a respeito da assimilação e crítica de cada inovação ou experiência conforme a época. E o próprio K-ximbinho é narrador e protagonista do estranhamento sobre alguns arranjos ditos inovadores que sua obra sofreu.

K-ximbinho - Eu inclusive introduzi um estilo lá que ficaram boquiabertos, não sei porque, porque na cidade do Rio de Janeiro chega um pau de arara lá e faz um negócio desse. Eu peguei três instrumentos de sopro, tenor, clarinete e piston, fiz uma pequena orquestra, tipo de *dixieland*, clarinete em cima, o piston no meio, e o sax tenor em baixo, era eu, o Zé Bodega, e outro piston lá. O Plínio que nesse tempo tocava piston, depois foi tocar bateria. E regional, dois violões, o violão, o regional do Benedito Lacerda, meu amigo Benedito! Tá lá em cima. Meu amigo Benedito. Dois violões bons, Canhoto do Cavaquinho, pandeirista Risadinha e fazia uma pequena orquestra e regional ao mesmo tempo. Fiz uma série de arranjos pra esse pessoal, Gilberto Alves principalmente. Ele diz “olha, ainda tem gravação daquela época” ainda quando o Bangu foi campeão. (K-XIMBINHO, 1975)

Aquela “esnobação”, como disse o próprio compositor, diz respeito às suas tentativas de compor choros e fazer arranjos se utilizando da formação instrumental das *big-bands* dos Estados Unidos e algumas referências harmônicas e melódicas que diz ter aprendido com o H. J. Koellreutter. Por tanto o termo também é utilizado como argumento por K-ximbinho para excluir suas composições do repertório tradicional do choro.

Esse termo também se assemelha com a noção de sofisticação caricata e é encontrada em alguns discos de K-ximbinho, onde a presença de termos do inglês ou a associação do samba com acessórios de roupas de gala das elites que consumiam sua música em boates de

³⁹ Nota do autor: Apelido de Charlie Parker, inicialmente Yardbird, depois somente Bird.

hotéis de luxo do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro. Adiante, em um capítulo específico, os elementos musicais e extra-musicais agentes desse processo modernizador de K-ximbinho serão melhor explicitados e analisados.

Há também uma crescente no número de consumidores das elites econômicas do Rio de Janeiro, por tanto as orquestras tentavam apresentar programas variados de formato padrão que atendessem às exigências de cada um. Nesse processo de formatação o termo *jazz* entra como elemento inovador, num tom de modernização que dava ao samba uma roupagem mais sofisticada segundo o gosto das elites econômicas daquela época.

Saraiva (2007) observa no período entre a virada da década de 1950 para 1960 um conjunto de transformações e elenca títulos para sub-gêneros diversos do samba. Dessa análise fica claro que a tônica dos músicos e arranjadores era propor em disco algo novo. Aliás, o termo “novo” adquire um caráter especial tanto na tentativa de inovar como de convencer o público consumidor que alguém estava realizando tal proposta de combinar o samba com outros gêneros, oferecendo assim algo diferente. Surgem desse conjunto de intenções os termos “samba-jazz”, “jazz-samba” e “sambop”, explicitando que viria da música estadunidense o elemento que modernizaria o samba brasileiro.

Entre termos diversos para classificar os vários estilos musicais que se tentavam criar sobre o samba terminam por refletir num processo semelhante com o choro. Dessa maneira podemos verificar uma série de composições que K-ximbinho organizava por associação ao *jazz* ou por encomenda. Inicialmente o compositor explica a existência do que chamava de *K-xim-temas* (K-ximbinho, 1976?).

Lílian – E os K-xim-temas? Quando é que eles foram escritos?

K-ximbinho – Bom, eu aproveitei, para confeccionar um álbum, alguns temas. Porém, na época em que foi lançado o álbum eu compus a maioria dos choros que estão nesse álbum por encomenda. Precisávamos confeccionar o álbum e não tinha número de choro suficiente, então tive que completar e foi uma combinação do editor comigo, para em determinado tempo, apresentar tantas composições, um número de composições pedidas pela editora. Então eu não tinha. Completei, compus talvez em uma semana. Foi encomenda, por isso nasceram esses K-xim-temas contidos nesse álbum. (K-XIMBINHO, 1980b)

Em seguida podemos verificar a existência de temas específicos associados a um gênero musical específico, mas K-ximbinho não cita que músicas faziam parte daquela coletânea. Paulo Moura no ano de 2001 publica o álbum *K-ximblues* em homenagem ao colega, mas em entrevista ao autor não deixa claro o critério que utilizou para enquadrar as músicas contidas no disco na classificação associada ao *blues*.

Paulo – Uma coisa, aquela série de composições de temas de *jazz*, K-xim-blues. E esses temas, você tem muita coisa nesse gênero aí?

K-ximbinho – não, não tem muita coisa. Tem... você era componente do conjunto, você está lembrado que a gente tinha um número ilimitado de músicas para repertório e como passou aquela época, parei de compor aqueles temas, porque a essa altura o conjunto se dissolveu, uma série de coisas, eu tive que parar. (K-XIMBINHO, 1980a)

Mesmo na falta de esclarecimento específico para classificar as obras compostas por K-ximbinho num grupo ou outro de gênero ou estilo, podemos verificar que o compositor tem uma visão bastante ampla do que é música popular. Por esse parâmetro, K-ximbinho relaciona samba, *jazz* e choro por aspectos que estão além do contexto que os produziu; o caso da síncope que remete ao *suingue* ou *bossa*. Já a improvisação é o elo entre os gêneros, o elemento que promove a inovação sugerida pelo compositor.

Lilian – Agora, esses k-xim-temas, a gente pode falar que eles são choros jazzísticos?

K-ximbinho – Olha, é o seguinte: tudo é jazzístico e jazz é música popular. Num tema de choro como num tema de qualquer nação, o choro, coitadinho, ele tem sobrevivência, ele tem que ser apresentado... se um músico é jazzista ele pega um tema de choro e desenvolve jazzisticamente. Como os americanos fazem com a nossa música, desenvolvem jazzisticamente. Os solos que se apresentam num disco americano em relação à música brasileira são sempre jazzisticamente. Isso é choro, isso é samba, canção, qualquer melodia... e a nossa música tá incluída nessa relação de música jazzística, principalmente o chorinho que, seja qual for sua origem ele apresenta ritmos sincopados e tem... naturalmente ele se apresenta jazzisticamente, dependendo do solista. Quanto mais jazzístico o solista, mais jazzístico se apresenta a música brasileira, choro, samba, tudo. (K-XIMBINHO, 1980b)

3.3 DESLOCAMENTO

Pela investigação da trajetória de K-ximbinho, surgiu a questão do êxodo de muitos músicos do nordeste para o sudeste brasileiro⁴⁰. Esse processo migratório é percebido de várias formas no discurso do compositor. Inicialmente sair, significava buscar conhecimento e desenvolver a prática musical. O desejo de se aperfeiçoar permitia que K-ximbinho suportasse qualquer percalço.

Paulo Tito - [...] você se emocionou então quando foi pro sul?

K-ximbinho - Não, porque eu tinha vontade de voltar, sabe, logo. Eu vou te contar porquê. [...] o Porfírio disse “eu quero te levar lá no ponto dos músicos” e lá fui eu. De roupa de carôá, bacana! Aí eu cheguei lá e disse “olha esse aqui é o primeiro alto da orquestra de Fon-fon atualmente, os caras olhavam assim de baixo pra cima com o instrumento debaixo do braço e eu comeci a escutar uma conversa que não me agradava. “eu gravei hoje com fulano, eu gravei hoje com cicrano, eu amanhã vou fazer um show com Carlos Machado”. Eu disse “viii, já num gostei desse negócio não, eu to com vontade de ir embora amanhã, detesto esse negócio de auto-elogio,

⁴⁰ Embora nos depoimentos se verifiquem os termos Sul e Norte, apenas se referem às noções de extremidade e distância; uma relação mais espacial do que precisamente geográfica.

farol, essa coisa toda”. Porfírio disse “não, deixa isso pra lá, o negócio é assim mesmo”. Daí já tive vontade de ir embora. Não fiquei empolgado. Depois tive que pegar um bonde, nesse tempo tinha bonde. O navio ficou atracado no armazém 17, tive que vir pela Rodrigues Alves, eu com a mala na mão e gente pra burro, os caras tinham que trabalhar. Eu disse “não, no norte num tem disso não, eu vou é voltar, ficar em casa em uma praia, comer um peixinho, a coisa toda.” Depois quando eu ensaiei, comecei a ensaiar no dia seguinte, aquela coisa toda, aí veio aquela empolgação do mestre [Fon-fon]. Porque o primeiro dia foi ensaio só pra testar, num sei o que, ele já gostou, inclusive mandou buscar uma boquilha especial no Paulo, tinha um som! É um mestre, foi um mestre. No segundo ensaio em diante, eu já fiquei. Disse “não, vou deixar essas coisas que escutei pra lá, porque eu vim aqui foi pra aprender né e aqui é a escola que eu preciso.” Depois me habituei. (K-XIMBINHO, 1975)

A longa citação se justifica pela quantidade de informações que fornece sobre a questão da adaptação. Inicialmente K-ximbinho se vê e é visto como um emigrante do distante e calmo nordeste brasileiro para a turbulenta e ousada capital do país, até então a cidade do Rio de Janeiro. Nesse processo de adaptação que se confunde inicialmente com acomodação, K-ximbinho se estabelece na cidade e segue trabalhando em formações instrumentais para fins diversos. Em seguida a noção de adaptação passa a ser entendida aqui como estratégia e negociação, dessa forma, verifica-se que K-ximbinho, ao mesmo tempo em que atende às demandas profissionais e financeiras, também obtém retorno quando começa e refletir sobre sua atuação antes como instrumentista, em seguida também como compositor. O retorno se verifica pela liberdade que o compositor encontra para sugerir seus arranjos nas sessões de gravação que participa e posteriormente na possibilidade de gravar seus próprios discos com a formação instrumental e arranjo que lhe agradasse. Essa reflexão passa a ser percebida em suas composições e mais tarde em seus depoimentos.

A versatilidade do músico, e nesse caso se estende também aos músicos que não saíram do nordeste, é analisada por K-ximbinho como um elemento que foi forjado pela formação nas bandas de música e pela atuação em várias formações instrumentais e musicais. Essa vivência, segundo o compositor permitiu que o músico popular se adaptasse a qualquer desafio profissional, tocando em orquestra popular ou erudita.

Além da possibilidade de tocar outros gêneros musicais profissionalmente, a cidade do Rio de Janeiro, segundo K-ximbinho, permitiu acesso às informações diversas, nesse caso, quando os elementos do *jazz* não se faziam presente por meio de discos, o estudo sistemático já era possível.

K-ximbinho – [...] agora mesmo eu estou fazendo um... que é pra não estar parado, estar em dia com o movimento musical do mundo, to fazendo um curso na Berklee School of Music, de Boston, Estados Unidos, onde estou satisfeítíssimo, além de já ter feito um curso de orquestração e contraponto com o professor Koellreutter, muito conhecido no mundo.

[...] é por correspondência, mas é um curso que é preciso que se tenha algum conhecimento, antes já tenha estudado bastante pra poder assimilá-lo.
 [...] eles mandam a apostila e a gente vai remetendo as lições... por exemplo o meu caso, eu paguei logo o curso completo, recebi todas as lições e vou mandando, eles vão corrigindo e tudo corre normalmente. Estou muito satisfeito. (K-XIMBINHO, 1980b)

A referência a Koellreutter é significativa para K-ximbinho. Segundo o compositor, antes mesmo de poder estudar, mesmo que por correspondência, pela Berklee, foi por meio de Koellreutter que se viu de fato fazendo um curso de resultados concretos e que permitiram, além de aperfeiçoamento da técnica como arranjador e instrumentista, repassar o conhecimento que tanto valorizava.

Tarcísio Gurgel - Que momento na tua vida de músico, de artista marcou mais você,[...] que você desenvolveu pra chegar até o ponto em que você chegou como músico?

K-ximbinho - foi quando consegui achar um professor que eu gostaria de ter que foi esse que eu citei há pouco [Koellreutter] e apanhar com ele o material que eu desejava mesmo, ou seja, harmonia para orquestrações, harmonia moderna e, em suma, estudo geral da música durante cinco anos e com esse material eu fazer o que eu faço hoje, lecionar. Pra mim é o maior prazer que eu tenho foi o auge da minha atividade artística. [...] esse foi o momento culminante, foi apanhar com esse professor, que é considerado um dos maiores do mundo, Koellreutter, cuja atividade todo mundo conhece, [...] eu me senti talvez realizado musicalmente com essa aprendizagem, com esse aprendizado. (K-XIMBINHO, 1975)

Essa dificuldade em encontrar formação específica é verificada quando o compositor faz referência à falta de estudo sistemático e específico sobre *jazz* no Brasil. O que sugere além da crítica posterior sobre o mercado musical, uma crítica sobre a formação musical diversificada.

Lílian – aqui no Brasil é difícil encontrar uma extensão pra esse tipo de coisa?

K-ximbinho – sim, muito difícil, nós não temos infelizmente escolas avançadas, musical, que sirva para o músico moderno. Tem que se fazer sacrifício para obter bons ensinamentos. A Berklee School é uma das maiores do mundo nesse ramo, então como a atividade aqui no Brasil quase que já cessou eu to sempre estudando pra transmitir pra alguém que me peça orientação. (K-XIMBINHO, 1980b)

3.4 CRÍTICA AO MERCADO MUSICAL

Os depoimentos seguintes se referem às críticas sobre as transformações no mercado musical brasileiro e como o instrumentista vê prejudicada a posição do músico em relação aos cantores e a posição do profissional em relação ao dinheiro, todos em função de uma estrutura de cultura de massa, que vem cada vez mais se desenvolvendo.

Deve-se relativizar a questão sobre sua velhice. Nas entrevistas de 1980, Lílian Zarembo, então produtora do programa Chorinhos e Chorões da Rádio MEC, relata que K-

ximbinho, aos 63 anos de idade, já estava bem doente e por isso mesmo recebeu ela e Paulo Moura em sua casa. Então uma série de críticas e reflexões pode ser relacionada a um K-ximbinho cansado e decepcionado com um conjunto de transformações que alteraram o tratamento dedicado à música instrumental.

Primeiramente a questão da composição livre, desassociada de obrigação profissional. Esse protesto primeiro se relaciona com a relação que K-ximbinho tem com o ato de compor.

Lilian – o Sr. acha então que a criação musical deve ser inteiramente independente de qualquer compromisso.

K-ximbinho – qualquer compromisso. Eu acho, não deveríamos ter compromisso nenhum, preocupação nenhuma em vender música. Música não deveria ser vendida. Eu não sei, é muito difícil aquilo que eu imagino, que eu queria pra uma música, é difícil. Um meio que não tivesse remuneração, uma vida independente, mas é muito difícil isso, é um sonho [risos].

Lilian – por exemplo, o trabalho nas gravadoras ele é um trabalho que restringe muito a criação do músico, num é?

K-ximbinho – perfeito, porque nós somos obrigados a executar músicas contra, às vezes conta a vontade. A música não tá na sua alma e você tem que participar daquilo, o tipo da música, o ambiente, tudo isso. Não quero me estender sobre isso [risos com tom de desculpa]. (K-XIMBINHO, 1980b)

A partir de dois depoimentos, um sobre tocar e outro sobre compor, K-ximbinho tenta argumentar que sua relação com o fazer musical é uma atividade, embora séria e profissional, parte do deleite e a mercantilização do produto e da atividade musical começam a se figurar como um problema nos últimos anos de vida do compositor.

K-ximbinho - Num foi propriamente tocar, como já lhe disse, é bom tocar, tocar quando a gente... nunca consegui isso, tocar a vontade sem ter que receber remuneração por aquilo, não gosto, mas não gosto mesmo, sinceramente. Todos que convivem comigo no Rio de Janeiro sabem disso, mas por força das circunstâncias eu tenho que abraçar o profissionalismo.

[...] Olha, essa palavra, compositor, é muito séria pra mim, eu não sei se porque comecei a estudar e verifiquei que composição é uma coisa seríssima. Então como se fala de composição de um modo geral, todo mundo faz uma música “olha eu compus uma música e tal”. Eu me sinto mais... eu não sei bem dizer, se executante... gosto mais de tocar do que compor. Agora uma coisa que acontece comigo é que dentro dos solos que eu faço, principalmente sem tocar pra dança, sem receber dinheiro pra tocar, à vontade entre amigos, eu gosto dentro das composições ou dos temas que eu componho ou de qualquer um, fazer uma composição dentro daquilo, isto é, improviso, variação sobre o tema. É isso que eu gosto, dois, três, quatro... me sinto à vontade. (K-XIMBINHO, 1975)

De início a crítica aos cantores poderá ser interpretada como preconceito, mas se verifica que K-ximbinho apenas protesta por um lugar que foi cada vez mais se transferindo para um plano secundário. Em contraponto o compositor considera o cantor como um instrumento somado à banda, por tanto não reconhece neles o status que o mercado musical lhes imprime. Dois depoimentos de K-ximbinho esclarecem a crítica:

Tarcísio Gurgel - [...] Que fato você considera, você tendo participado, tendo presenciado esse fato nesse período na época de ouro do rádio brasileiro, [...] alguma coisa que de certa maneira tivesse marcado a sua vida como músico e como artista?

K-ximbinho - lá dentro desse setor quase nenhum, nenhum porque aquela época, eles como hoje essa turma que está em cartaz, eles também tinham os seus fãs e todo o público e toda a legião de fãs se voltavam pra esse elementos, a Emilinha, a Marlene, etc. e músico, o papel do músico foi sempre acompanhar, entendeu? Foi sempre acompanhar esse pessoal, acompanhadores. O músico perdeu um pouco, começou a perde, o rádio começou a introduzir aquele sistema de comércio. Quando eu cheguei ao Rio, o músico, as orquestras tinham mais valor. Não tinha auditório pago. [risos] Desculpem falar isso aqui. Mas posso falar. [consentido pela equipe toda].

[...] pra mim tanto faz o valor de um como de outro, não senti emoção em acompanhar nenhum deles, porque eu nunca, desculpem os cantores, mas eu nunca quis, eu nunca aceitei o cantor estar na frente de uma orquestra, isto é, na frente artisticamente, nunca aceitei essa coisa. A orquestra tem que estar muito bem, em primeiro plano. Por isso que eu não senti, eu nunca senti emoção por nenhum deles, dando naturalmente valor a todos eles, que são grandes cantores. O primeiro cantor que acompanhei foi, aquele garoto que morreu num acidente de automóvel, Chico Alves [Francisco Alves], cantando “Maria Helena”. [cantarola a melodia da música citada]. (K-XIMBINHO, 1975)

Os conflitos são interpretados aqui como resultado de uma estrutura de cultura de massa que, mesmo na época em que K-ximbinho se sentia a vontade e destacado como instrumentista nas orquestras populares, fez dos cantores figuras importantes. A comparação de valor entre instrumentistas e cantores não vem ao caso como discussão relevante nessa pesquisa, mas ilustra uma situação em que os profissionais de música reconhecem que a questão mercadológica vem alterar as estruturas e valores sobre o fazer e vender música. E sobre vender ou viver à custa de retorno financeiro pela música, K-ximbinho em qualquer uma das entrevistas que deu, deixa claro que precisa, mas se pudesse escolher, a prática diletante e a composição descompromissada viriam em primeiro lugar. Estabelecendo uma relação diferente com o mercado musical do Rio de Janeiro na década de 1970, bem diferente daquela vivida entre as décadas de 1940 e 1960.

K-ximbinho - Mas a influência era grande e para conhecimento a juventude procurava ver a orquestra, procurava conhecer tipos de orquestram, tipos de orquestração, quem fez tal arranjo, aplaudia, tinha duas orquestras na Tupi, até 1945 a coisa andou bem nesse setor, a orquestra de Carioca e a orquestra de Severino Araújo, cada semana um fazia um programa. Então não tinha comercialização. Era um patrocinador praquele programa, auditório à vontade e havia aquele interesse do público, principalmente dos jovens pra se entrosar dentro... mas depois virou comercial. Agora depois na Rádio Nacional, apesar disso, eu tive chance de tocar, fazer uns conjuntos, ser convidado pra solar alguma coisa com o maestro Chiquinho, mas tinha outro caráter, não muito comercial, mais música do que comércio. Isso me agradava bastante. É que eu fico muito triste que a gente tenha que vender música. (K-XIMBINHO, 1975)

Diante dessas transformações, K-ximbinho reflete que o mercado musical está perdido, e vítima de si mesmo, não sabem mais como atender a todas as demandas de consumidores.

Entrevistador 04 - Mas o Sr. não acha que essa música popular brasileira nesses termos que o Sr. toca e acompanha não está morrendo com essa coisa da música importada, da música pop, da música da guitarra, isso em termos de Brasil?

K-ximbinho - Se está morrendo? Tá morrendo mesmo! Tá moribunda.

Entrevistador 04 - O Sr. acha que não existe mais a época...

K-ximbinho - não, ninguém tá entendendo, eu não estou entendendo o ritmo, eu não sei se querem tocar samba, música pop, ou aquilo. Eu acho que essa turma que está gravando agora encontra uma grande dificuldade pra fazer, pra separar e não acha. Não sabe, pra poder agradar. Eles não sabem se pra poder agradar o público eles tenham que dosar, eles tenham que botar um pouco da música pop, o samba, já apelaram pro baião, porque o baião eles não gostavam, o baião foi aquela época do Luis Gonzaga, mas aquele povo sofisticado dizia “ah o baião é atrasado, de pau de arara, o baião é música subdesenvolvida. Temos que tocar o nosso samba aqui.” Então estão apelando pro baião pra ver se dá um jeito de salvar a música, tão fazendo tudo. Eu acho que se deve a falta de propaganda, em suma um pouco de incompetência no meio, desculpe. (K-XIMBINHO, 1975)

Retomando a discussão, na busca por um elemento que revalorizasse o produto musical, o compositor faz referência ao gênero musical Baião, como um elemento que foi utilizado como um novo elemento exótico, que estilizado, ganhará novo destaque no mercado.

Num breve parêntese, a observação sobre a utilização do Baião, revelará um caminho inverso. Antes os elementos modernizadores do samba ou do choro, especificamente nas composições de K-ximbinho, eram as melodias, harmonias e instrumentos do *jazz*, agora o Baião, antes “atrasado” e “pau de arara” será inovado e reaproveitado noutro contexto, para atender ao pedido de socorro, segundo o compositor, do moribundo mercado musical brasileiro.

Aqui alguns pontos específicos entram em contradição e merecem discussão. Segundo a noção que o entrevistador tem de “música importada”, essa adquire caráter negativo. Mas é preciso ressaltar que música importada também é a que K-ximbinho se deixou influenciar e declaradamente admite inseri-la nos seus arranjos e composições, quando na década de 1950 o samba seria modernizado pelo *jazz*.

Também a questão da guitarra elétrica, como figura emblemática de um movimento contra a autêntica música popular brasileira, entra nessa lista de críticas. Contudo, no capítulo que se ocupa dos aspectos musicais se pode verificar que o próprio K-ximbinho faz uso de guitarra em alguns de seus discos. E segundo consulta nossa nos acervos de Gilka Barros, filha de K-ximbinho, há registro em partitura de uma música inédita e ainda não registrada⁴¹ com grades separadas e organizadas por instrumentos e a guitarra figura entre a presença de baixo elétrico e bateria. Trio que considero particularmente tão emblemático da música estadunidense quanto um só instrumento ou mesma a idéia superficial de representação do *jazz* pelo saxofone, fazendo outro exemplo.

⁴¹ Reserva-se o direito de não citar o nome da música em respeito ao pedido da filha de K-ximbinho.

Voltando à questão das mudanças na indústria musical relacionadas às tendências e instrumentos musicais eletrônicos, embora K-ximbinho não se sinta a vontade com o tipo de música ou som produzido por instrumentos eletrônicos, nesse caso especificamente os sintetizadores e demais teclados eletrônicos, o compositor admite que a mudança é inevitável e temos de acompanhar ou nos acostumar, mesmo não concordando com a substituição de alguns instrumentos acústicos e eletroacústicos por eletrônicos. A indagação feita sobre o efeito que diferentes instrumentos produzem no resultado musical sugere que o processo de modernização do samba ou do choro passa não somente pela soma de elementos melódicos, rítmicos ou harmônicos, mas a escolha do instrumento musical, do vestuário e do jogo de palavras estrangeiras ou locais pode sugerir também transformações comportamentais ou simples estratégia de propaganda do produto ou o projeto empreendido. Das mudanças promovidas veremos que a música já está associada a outros veículos de entretenimento, tais como a TV e o cinema.

Lilian – da mesma forma a nova instrumentação não é? [...] instrumentos elétricos, eletrificados, também é uma coisa que vai acrescentar ao choro né?

K-ximbinho – é qualquer instrumento, mesmo o eletrônico... eu não sou muito favorável aos instrumentos eletrônicos que já tiram aquele sabor da pureza do verdadeiro som... a guitarra... um dos instrumentos que eu aceito, dos instrumentos eletrônicos que eu aceito para acompanhamento de qualquer conjunto, mesmo o regional é o contrabaixo. Porque é a base que ele engrandece a harmonia. Porém eu não sou muito favorável a esses sintetizadores [fala com certa dificuldade e desprezo]. É sintetizador? Esses instrumentos elétricos, órgão elétrico, não têm aquela pureza. Uma guitarra tocada sem auxílio eletrônico, pura sim, tem muito mais valor. Pra mim tem muito mais valor. Mas temos que acompanhar a época, temos que aceitar. Porém gosto mais dos instrumentos tocados, soprados. (K-XIMBINHO, 1980b)

4 ASPECTOS MUSICAIS E EXTRA-MUSICAIS NA OBRA DE K-XIMBINHO

A seguir temos explicitada uma série de depoimentos de K-ximbinho a cerca de suas composições e reflexão sobre as mudanças possíveis no choro, de uma maneira geral; composição, forma, interpretação e improviso. Esses elementos se alinham às questões mercadológicas, estratégias e conceitos de K-ximbinho que se ajustam ou se adaptam às mudanças que ele, como compositor e arranjador de música de entretenimento precisa obedecer, mas também ajustes que dão espaço para a criatividade. O elemento criativo será aquele que termina por legitimá-lo como um dos arranjadores e compositores que busca inovar o samba e o choro pela adição dos elementos da cultura dos Estados Unidos, verificados por elementos musicais do *jazz* e elementos extra-musicais, desde o uso de palavras em inglês até costumes e roupas.

Anteriormente, foram extraídos depoimentos de K-ximbinho que davam luz às questões específicas sobre o contexto e como o compositor articulava suas idéias com os demais músicos com quem conviveu. Os depoimentos listados naquelas entrevistas suscitam agora atenção e análise sobre elementos que ilustram musical e visualmente os acontecimentos e idéias de K-ximbinho a fim de estabelecer o elo entre discurso e prática.

As análises sobre a obra musical de K-ximbinho estão divididas em duas partes; aspectos musicais, listados a partir dos elementos musicais levantados em depoimento e aspectos extra-musicais a partir de textos e imagens contidos nos álbuns de carreira do compositor.

As análises serão feitas sobre as músicas de sua autoria contidas em cinco discos. Desses, três são discos de carreira e tem o nome do compositor junto ao título. Nos dois discos restantes apenas uma música em cada; o primeiro da Orquestra Tabajara e o segundo em função de um evento específico. Além dos quatro discos listados uma música específica e não gravada por K-ximbinho em seus discos será analisada por se destacar entre demais no repertório de choros no Brasil. Questões gerais como a escolha do repertório de cada disco, título dos álbuns e composição visual das capas servirão como suporte para ilustrar estratégias utilizadas para se inserir ou atender demandas comerciais e artísticas específicas.

Tabela 1: Lista de discos e obras analisadas.

Discos analisados	Composições - disco de carreira	Composições - outros discos
		Sonoroso - 1945. (K-ximbinho e Del loro)
K-ximbinho - Ritmos e Melodias - 1956. ODEON MODB 3039		
Quinteto de K-ximbinho - Em Ritmo de Dança vol.3 - 1958. Polydor LPNG 4015	Penumbra - 1956. (K-ximbinho)	
K-ximbinho e Seu Conjunto - O Samba de Cartola - 1958. Polydor LPNG 4025		
K-ximbinho e Seu Conjunto - K-ximbinho e Seus "Play-boys" Musicais - 1959. Polydor LPNG 4048		
K-ximbinho - Saudades de Um Clarinete - 1981. Eldorado.	Penumbra - 1956 (K-ximbinho) Ternura - 1977. (K-ximbinho)	
		Manda Brasa - 1978. (K-ximbinho)

Essa lista não exclui a citação de outros álbuns. K-ximbinho participou de diversos grupos além da Orquestra Tabajara e algumas capas de discos desses grupos também serão citadas para reforçar as análises iconográficas e comunicação de cada obra conforme a época.

4.1 FORMA, INTERPRETAÇÃO E IMPROVISAÇÃO NO CHORO SEGUNDO K-XIMBINHO

4.1.1 FORMA

K-Ximbinho defendia que o “conteúdo melódico de uma composição popular” poderia ser demonstrado com apenas duas seções da música, duas partes, A e B. Justificava que o choro deveria evoluir conforme a época em que vivemos e as músicas que ouvimos. Citado no capítulo anterior, o compositor dizia não acreditar numa influência específica do *jazz* em sua música, mas na idéia de que uma melodia sofria constantes variações e mudanças com o passar dos anos. O choro precisava de mudanças que revitalizassem sua execução, por isso sugeria uma redução na quantidade de partes do choro bem como a adição de uma parte para o improvisado. As argumentações de K-ximbinho serviam para defender apenas uma opinião muito particular, reiterando que talvez não queira fugir às regras, mas somente dar suporte à sua análise sobre composição de um choro.

Paulo Moura– Agora, sobre [...] Sonoroso e aquele outro, Sonhando. São choros que têm três seções diferentes né? E também entre as seções há uma relação tonal... essa relação tonal é bastante característica na música brasileira. O que eu queria saber é o seguinte, nesse... nos últimos choros né, acho que parece que você não continua a fazer três seções num é? Você reduziu um pouco.

K-ximbinho – Sim. Reduzi porque na minha opinião isso faz parte da evolução. É menos tempo, menos enfadonho. Porque três partes é o choro característico brasileiro no tempo dos bandolins... os bandolins ainda existem hoje, mas no tempo que os bandolins iniciaram a apresentação do chorinho, as flautas, tudo... o choro tinha... parece que, talvez obrigatoriamente tinha que apresentar três seções. Hoje eu acho que é desnecessário. Hoje em duas seções você demonstra o conteúdo melódico de uma peça ligeira, um chorinho, uma composição popular como é o chorinho. Eu acho desnecessário, três seções?! Não! Primeira, segunda, volta pra primeira e já demonstra o conteúdo, a sua linha melódica já está estabelecida, já está planejada, já está esclarecida. Sim, é uma maneira de pensar, não sei se estou fugindo da regra [...] se estou fugindo eu volto pras três seções pra cumprir o andamento. (K-XIMBINHO, 1980a)

A forma do choro, segundo o compositor, poderia também sofrer reestruturação no que diz respeito à duração. Durante a entrevista os dois músicos discutem sobre a quebra das regras comerciais, vigentes nas rádios durante o período pós segunda guerra mundial, que determinavam o tempo de duração entre dois minutos e dois minutos e meio para a veiculação das músicas. Esse novo desafio de estender a duração de uma composição musical se resolvia a partir da idéia de K-ximbinho em adicionar partes improvisadas à música ou mesmo variação e modulação da melodia inicialmente já demonstrada.

Paulo Moura – Outra coisa, a música, a tendência da música de hoje, a música popular é estender um pouco mais além daqueles três minutos, desde o tempo da guerra de 39 a 45, a última guerra mundial... desde aquele tempo a composição popular ficou estabelecida entre dois minutos e meio e três minutos... porque tempo era aquele negócio de “*time is money*”, talvez seja isso. Agora qual é a solução que você daria pra que o choro pudesse se estender além daqueles dois minutos, três minutos sem a necessidade de usar o trio ou a terceira parte de choro, que também eu acho que hoje já não funciona mais né?

K-ximbinho – É. Eu acho que nesse caso aí não... aproveitaria bem as duas partes com modulação para que ele ficasse mais... se estendesse mais a fim de completar o tempo, ou improvisos! Improviso que é muito necessário. O improviso no chorinho é lindo. E que antigamente num havia, e hoje está aos poucos surgindo com vários *choristas* aí que estão improvisando naquele tema do choro. Isso é muito necessário, obviamente numa ocasião dessa em que precise estender mais o tempo. Num é questão de apelar, mas beneficiar a composição em geral e faríamos ou fariam um improviso uma modulação na primeira parte, na segunda, enriqueceria a composição e completaria o tempo, na minha opinião. (K-XIMBINHO, 1980a)

Um tópico importante para essa discussão é alteração da estrutura tradicional do choro. Entre os músicos na comunidade desse gênero, esperava-se que uma peça fosse composta em três partes A, B e C. K-ximbinho achava que um choro em três partes era enfadonho e o tema poderia ser demonstrado em apenas duas partes. Mudar a forma do choro para duas partes ao invés de três não seria exatamente o elemento central da modernização

sugerida pelo compositor. Essas informações servem como ponto para outra discussão, que se refere à questão da improvisação, como elemento que entra para quebrar a forma tradicional do choro. O que vem promover uma mudança estrutural significativa junto à mudança do número de partes é a adição de uma terceira parte para o improviso, assim como no *jazz*, o tema seria demonstrado e em seguida improvisava-se sobre um *chorus* que obedecia a seqüência de acordes das partes A e B.

Essa quebra da expectativa de um modelo de composição foi verificada por Cazes (1999), sobre a repercussão das composições *Lamentos* e *Carinhoso* de Pixinguinha. *Lamentos* foi publicada em disco junto da composição *Amigo do Povo*, de Donga, no ano de 1928 e *Carinhoso* no ano de 1929 interpretada por Orlando Silva e segundo, o autor, nos dois momentos o crítico Cruz Cordeiro acusou os dois compositores de se deixarem influenciar “pelos ritmos e melodias da música *jazz*”. (CRUZ CORDEIRO, 1928, apud CAZES, 1999, p.72) O autor analisa que o crítico, incapacitado em teoria musical, não entendeu o arranjo de *Carinhoso* confundindo o tema com uma introdução que nem existe.

Não encontrei relatos suficientes que descrevessem algum tipo de crítica semelhante com a obra de K-ximbinho. Apenas boatos, sem fonte confirmada, que justificavam seus repentinos desaparecimentos dos ensaios das bandas que integrava, porque estava chateado com alguma crítica a um choro seu. Mas esses relatos, a meu ver, não descrevem críticas de impacto que pudessem entrar no mérito de discussão sobre o que é legitimado ou não por uma comunidade de músicos em torno de um gênero musical.

Contudo Paulo Moura nos conta que K-ximbinho tinha uma boa relação com suas composições e, se haviam críticas, não pareciam interferir muito no processo composicional. Ainda Paulo Moura narra um fato sobre K-ximbinho, por vaidade, sempre procurar freqüentar programas musicais onde tocassem algumas de suas composições.

Paulo - Moura - O K-ximbinho, ele tava vivo ainda, ele mesmo... nos lugares aonde programavam as músicas dele, ele queria assistir. Eu dizia “só você mesmo” e ele “mas a música num é boa?”, eu digo “É boa sim”. (MOURA, 2008)

4.1.2 IMPROVISACÃO E INTERPRETAÇÃO

Cazes (1999) refere-se a Pixinguinha sobre sua vocação para a improvisação e a capacidade de adicionar “bossas” que não se encontravam na música original. Improvisar ou ter “bossa” seriam a mesma coisa, revelavam um músico que reinterpreta uma música, dando-lhe outra execução adicionada de novas notas e variações rítmicas sobre o tema

original. K-ximbinho, também se refere a essa habilidade do instrumentista para reinterpretar ou mesmo improvisar sobre um tema musical, como “bossa”.

Paulo Moura – Agora, dos solistas de choro consagrados, os compositores... quais são as características, aquelas que características da interpretação do choro, gostaria que você dissesse quais as que você não gosta e quais as que você gosta.

K-ximbinho – Eu gosto é do chorista que apresenta em primeiro lugar a melodia, mas dentro dessa apresentação, a primeira vez pra nós músicos, e sabemos que tem a primeira vez, segunda vez, aquela casa que vem e determina... que na primeira vez, mesmo dentro da melodia pura ele demonstrasse um pouco de colorido, um pouco de bossa, a fim de não ficar tão restrito a execução melódica do choro, dentro da melodia. Porque todo mundo os choros que saem nas gravações quase que diariamente. Então, ao executar, pra mim o melhor solista é aquele que apresenta dentro da melodia já conhecida por todos um pouquinho de bossa, [...] Agora, que na volta... to falando pra quem conhece música, na volta, depois de tocar a melodia ele tocasse inteiramente dentro daquele tema em forma de bossa[...]Na terceira vez ele voltaria a tocar a melodia direitinho. Isso é que eu acho que deva ser executado, em qualquer música popular. Dentro do chorinho também. (K-XIMBINHO, 1980a)

Ainda que indagado sobre a origem da palavra “bossa” e não sabendo ao certo como justificar seu uso e o que significa, K-ximbinho volta a usá-la para identificar músicos e formas distintas de tocar do choro tradicional, além do possível conhecimento musical do ouvinte no que diz respeito à musicalidade e rítmica de determinado repertório estabelecendo uma relação entre músico e ouvinte pela *performance* musical.

K-ximbinho - porque isso faz parte até do ensinamento ao público em geral, dessa forma de tocar em bossa. Porque não é só o músico, que conhece o instrumento, que conhece a bossa. O povo que gosta de chorinho, vamos dizer, os ouvintes de choro, eles se cantarem o chorinho nosso, eles são capazes também, mesmo não sendo músicos de introduzir uma bossa à moda deles e tudo. Eles gostam de escutar isso e gostam até de cantar dentro dessa bossa. Porque daria mais chances ao conhecimento musical inclusive, porque é um conhecimento musical a bossa dentro da melodia, a improvisação. [...] e o povo não iria perder o fio melódico, a linha melódica que já escutou na primeira vez. Pelo contrário, ia bater palmas, ia gostar. (K-XIMBINHO, 1980a)

O compositor discute sobre as características de um bom solista e possíveis contribuições para a peça a ser tocada. Interpretar, reinterpretar, adicionar bossas, improvisar, todos esses ações de *performance* por vezes parecem se confundir, quando o elemento principal que as define é a variação ou re-elaboração do tema original.

A reflexão sobre a possibilidade de discutir a obra de K-ximbinho, sobre seus processos composicionais nos levará a discutir o papel que Zé Bodega exerce como intérprete, solista e improvisador das músicas de K-ximbinho além do próprio compositor atuando também como solista.

Zé Bodega, segundo o compositor, detinha todas as características esperadas pelo mesmo, para executar improvisar e interpretar choros, tocando saxofone. A admiração e

amizade renderam homenagem em música, quando no ano de 1953 K-ximbinho compôs a peça *K-ximbodega*, unindo no título da obra seu apelido ao do amigo. Em dois depoimentos de K-ximbinho, podemos verificar que o compositor não escondia sua admiração pelas habilidades musicais do amigo e colega de Orquestra Tabajara.

Zé Bodega era um monstro em seu instrumento. [...] Em 1978, ao enumerar os grandes instrumentistas brasileiros vivos, em sua opinião, cada qual numa especialidade, falou do bandolim de Del Rian [...], do cavaquinho e do violão de Neco, [...]. Na hora de enumerar as palhetas, não vacilou: – o melhor sax? – Zé Bodega; – o melhor clarinete? – Zé Bodega; – a melhor flauta? – Zé Bodega. (MÁXIMO, João. *Saudades de Um Clarinete, Lembranças de Um Chorão*. In: *Jornal do Brasil*, 14/09/1981)

K-ximbinho - é uma questão de competição, jogar um ou outro. Eu digo o seguinte, todos são bons, cada um no seu estilo, todos são bons. O Zé Bodega é uma coisa extraordinária, é grande improvisador [...]. (K-XIMBINHO, 1975)

Essas declarações bem como a opinião de K-ximbinho sobre como um bom músico deve improvisar e interpretar um choro traz à tona a questão sobre o papel criativo de Zé Bodega ao tocar as músicas do compositor. Sob o ponto de vista técnico, Zé Bodega seria capaz de tocar os temas e solos nas músicas de K-ximbinho, mas a questão está na relação compositor e intérprete; não há uma bula ideal de interpretação de suas músicas, o compositor ao mesmo tempo em que exige dos músicos em geral a apresentação algo de particular e criativo na música que interpretam, improvisando, também parece reconhecer essa habilidade especificamente em Zé Bodega.

Além da improvisação, em alguns casos, eram comuns solos escritos nas interpretações de *standards* do *jazz* por *big-bands* nos Estados Unidos, deixando de lado o momento de livre improvisação tão importante no *jazz*. Mas, mesmo demonstrando admiração pelas orquestras de *jazz*, a improvisação praticada por K-ximbinho se baseia numa forma livre, ou reinterpretando o tema ou numa composição instantânea.

Se escutarmos boa parte das músicas que compõem os discos de K-ximbinho, podemos perceber distinção entre estilos de improvisação⁴². Um estilo muito característico em suas músicas é semelhante ao estilo improvisador de Pixinguinha. Segundo Cazes (1999, p. 53) o choro, improvisado por Pixinguinha, ao ser tocado tinha o tema exposto e em seguida repetia-se o tema com variações rítmicas e melódicas. Essa habilidade de Pixinguinha não se parecia com a idéia de improvisação que estamos acostumados a ouvir no *jazz*. O músico tocava o tema e se permitia inserir pequenas mudanças no curso da melodia, alterando

⁴² Kernfeld (2006) sugere uma lista de técnicas de improvisação; Improvisação por paráfrase, uso de motivos, improvisação segundo uma fórmula, improvisação motívica, técnicas inter-relacionadas, improvisação modal.

seqüências rítmicas e mantendo a melodia original, ou inserindo pequenas notas de passagem entre as notas e frases da melodia original. Ao passo que no *jazz* o músico expõe o tema e já tem pré-combinada a seção para a improvisação. Essa improvisação, sobre um *chorus*, se dá de forma livre, deve seguir uma seqüência harmônica, mas a improvisação nesse caso é basicamente a criação de uma nova e inusitada melodia. É dessa forma que a virtuose do gênero musical norte-americano é demonstrada pelo instrumentista.

Diferentemente, no contexto do *jazz*, muitos músicos são legitimados e ovacionados pela virtuose e criatividade durante a livre improvisação e mesmo a interpretação do tema com variação não tem tanto status quanto o momento em que o solista improvisa.

Essa possibilidade, percebida na obra de K-ximbinho, é bem praticada atualmente por grupos e músicos brasileiros. Hamilton de Holanda, Yamandu Costa e o grupo Tira Poeira, só para citar alguns, reservam um momento da música só para a improvisação. Esse modelo de improvisação baseia-se sobre uma seqüência de acordes que chamamos de *chorus*⁴³, e podem ser os acordes das partes que compõem a música ou acordes extras, combinados entre os músicos.

Essa discussão revela que no choro, a partitura reserva-se apenas a função de ensinar a melodia e acordes principais. Apesar de ser diferente do *jazz*, onde a improvisação é o grande momento da *performance*, no choro essa possibilidade é nova e vem sendo desenvolvida há poucos anos se compararmos o tempo de existência dos dois gêneros.

Encontrei em Cook (2008) uma discussão sobre as limitações da notação, mas também de valores positivos. A notação pode servir como guia, sugerir algumas características ou um modo de pensar a música, estabelecendo estruturas que identificam atributos particulares essenciais de cada música. O autor ainda ressalta a importância de como se relacionam os vários indivíduos em torno de uma cultura musical.

O modelo que é determinado ou não pela notação, o que deve ser considerado como determinado e o que é uma questão de interpretação na execução, faz parte dos elementos que definem uma cultura musical; e não só define como a música é transmitida, mas também como se relacionam entre si os vários indivíduos, cujas atividades formam conjuntamente uma cultura musical. (COOK, 2008, p. 67-68)

Bowen (1993), numa discussão sobre a tradição e regra na relação entre obra musical e sua *performance*, analisa diferenças entre performances, percebendo que no *jazz*, há maior flexibilidade interpretativa, sobressaindo a notação na partitura. Por meio dessa análise põe em questão qual a função da partitura; um exemplo, um esboço ou um resumo. Conclui então

⁴³ Esse *chorus* pode ser executado uma vez apenas ou se repete conforme combinado pelos integrantes de um grupo musical antes ou durante a execução da música.

que no *jazz* se provê um modelo diferente de como escrever um texto musical que relate ambos *performance* e tema.

Acreditamos que essa análise sobre os músicos de *jazz* conseguirem descrever elementos da *performance*, sem tolher a livre improvisação durante a interpretação de uma música, tenha relação com a descrição feita por Kernfeld (2006), sobre o esforço de estudiosos em transcrever solos improvisados de músicos de *jazz*, a fim de entender os elementos que os músicos lançam mão para criarem suas improvisações.

Atualmente já é possível encontrar livros no Brasil, com estudos semelhantes sobre o choro, onde os autores⁴⁴ buscam ou explicitar frases melódicas⁴⁵ que definem uma linguagem do choro ou descrever dentro da partitura de alguma música, os elementos que o intérprete adicionou ao tema original. Assim o que antes era transmitido por tradição performática, hoje vem sendo difundido por meio da transcrição. Não pretendo aqui discutir os efeitos desse material de estudo musical nos novas gerações que tocam choro, mas apenas comparar com o caso do *jazz*; nos Estados Unidos várias editoras publicam grande variedade de livros dissecando o máximo de informação sobre o estilo de improvisar de subgêneros do *jazz* e seus músicos.

Bowen (1993, p. 142-144) quando diz que toda obra musical é uma construção social que muda através de mecanismos de *performance*, baseia-se na analogia de música como linguagem para entender a *performance* com um discurso musical e conclui que toda *performance*, como o ato verbal da fala, é também um discurso único e pessoal.

Quando K-ximbinho determina o que espera de um bom músico para interpretar suas composições e reconhece esses elementos em Zé Bodega, o compositor admite o discurso musical e pessoal de Zé Bodega ao improvisar e interpretar suas músicas, havendo assim um diálogo de idéias musicais entre compositor e intérprete.

Ainda em Bowen (1993, p. 147) há uma discussão sobre a *leadsheet*, modelo de partitura que traz apenas os elementos essenciais da música, funciona como um resumo que traz as qualidades essenciais da obra. Atualmente no *jazz* e no choro as diferentes *performances* tocam essa *leadsheet* de maneira distinta, segue de acordo com o arranjo ou interpretação que cada músico se propõe a fazer, resguardando os elementos primeiros que permitem reconhecer a música tocada.

⁴⁴ Séve (1999).

⁴⁵ No *jazz* essas frases melódicas são denominadas de *patterns*, e podem estar associadas a estilos como bebop ou a músicos e suas particularidades ao interpretar ou improvisar.

Para exemplificar, Fabris (2005), sobre a composição *Catita*, pretende comparar a partitura original (a *leadsheet*) publicada pela Editora Irmãos Vitale (K-ximbinho, 1976?) e a partitura produzida por meio de transcrição da gravação presente no disco em questão. A transcrição serviu para reconhecer práticas de *performance* geralmente não descritas em partituras de música popular, tais “como nuances de articulação, tipos de ataque, timbre e efeitos instrumentais” produzidos por Zé Bodega no saxofone. (Fabris, 2005, p. 02)

Após destacar as expectativas de K-ximbinho sobre o resultado musical quanto à forma e improvisação, alguns elementos especificamente musicais são levantados a partir de depoimentos anteriores aos transcritos aqui nesse capítulo.

Na tentativa de explicar quais os elementos do *jazz*, do samba e do choro, alguns elementos musicais são listados e se caracterizam como material que o compositor identifica para utilizar ou não no seu processo de modernização do choro e do samba.

4.1.3 BATUQUE, RITMO E SÍNCOPE - RELAÇÃO ENTRE JAZZ SAMBA E ÁFRICA

A discussão a seguir partirá de um depoimento de K-ximbinho, onde relaciona a música brasileira, especialmente o samba, juntamente com o *jazz* pela herança do ritmo africano, música de negro.

K-ximbinho - na minha opinião [...] a formação de orquestra de jazz dá um outro caráter, dá um caráter mais sério. Ajuda mais a quem está solando ou cantando. Tornou-se popular não só no Brasil como no mundo inteiro, principalmente entre nós, porque nós temos o ritmo africano, que os americanos também têm, que deu origem ao jazz, o nosso também deu origem ao samba (K-XIMBINHO, 1975)

Sandroni (2001) discute seu conceito de “síncope brasileira” a partir da idéia que, de uma maneira geral, nós brasileiros que tocamos, compomos e falamos de música ‘sincopada’, especificamente o samba, nos utilizamos dessa terminologia não diretamente associada à tradição rítmica africana, mas também pela informação oriunda da teoria musical tradicional européia.

A partir dessa observação discuto o equívoco de classificar gêneros musicais apenas por suas características técnicas, principalmente no que diz respeito à síncope. Numa leitura superficial de uma definição dicionarizada sobre gêneros musicais como samba, *jazz* e até choro, encontrei similitudes, que embora verdadeiras, não dão conta de descrever a

musicalidade⁴⁶. Termos como “sincopado” e “caracterizado pela síncope” são demonstrados como elemento fundamental de uma música, mas se nos dispusermos a escutar um exemplo musical de *jazz* e outro de *samba*, As diferenças começam a brotar para além da percepção da síncope, e se quisermos nos aprofundar, simplesmente pela comparação, vários elementos, como melodia e instrumentação, se mostrarão distintos uns dos outros, cada um em seu gênero musical específico.

Trago à tona questões como a percepção e aprendizado de ritmos complexos que são transmitidos ao longo dos anos sem o tradicional suporte da teoria musical européia. A importância da *performance* como veículo transmissor de tudo que envolve o *samba*, desde a música, passando pelos instrumentos musicais e o fabrico dos mesmos até a dança.

Segundo Blacking (1995), a *performance* musical é um evento modelado por um sistema de ação social, e seus meios não podem ser entendidos ou analisados de forma isolada dos outros eventos desse sistema.

Para entender o problema do uso da terminologia ‘síncope’, Sandroni (2001) parte para a pesquisa do significado da palavra bem como sua suposta associação com a música africana. Percebe-se então que a síncope, segundo a tradição musical ocidental está caracterizada pela quebra do andamento normal, um deslocamento da célula forte, à qual estamos acostumados. Mas por essa tradição, síncope classifica-se como um recurso, catalogada e classificada entre tantos outros artifícios melódicos e rítmicos. Segundo essa definição o deslocamento da célula forte passa a ser algo previsível e normal, dentro da divisão por compassos, como espaço de ritmos organizados, onde as acentuações são responsáveis pelo surgimento do evento rítmico síncope. Mas essa normalidade não significa que a síncope seja um recurso rítmico constante em nossa música e por isso é sentida como algo que soa estranho, na contramão do ritmo.

O autor descreve pesquisas de Arom e Kubik que revelam essa sensação de deslocamento, para nós entendida por síncope, como uma constante na música africana. Em comparação, se temos, na música afro-brasileira, a síncope como um elemento extraordinário, que eventualmente nos utilizamos dela para causar sensação de deslocamento, estranheza ou *suingue*, na música africana esse deslocamento do tempo forte é constante, natural daquele ritmo. O entendimento dessa característica na música africana fez com que os pesquisadores, para que continuassem a estudá-la, compreendendo-a como cultura e dentro de um contexto particular, abandonassem os modelos de organização métrica comuns à tradição musical

⁴⁶ Elemento que considero só poder ser detectado se houver a escuta do material musical de cada gênero citado.

européia e até mesmo a utilização da terminologia síncope, porque havia a contradição de também não haver o apoio rítmico em tempos ímpares. (Sandroni, 2001, p. 22)

Há de se admitir que não só no samba, mas nos diversos ritmos executados no Brasil, percebe-se um elemento e deslocamento rítmico que compreendemos como síncope. Ainda segundo descrição de Sandroni, vários compositores de formação acadêmica do séc. XIX tentaram reproduzir de forma escrita a diversidade rítmica que sentiam na música africana e afro-brasileira, mas não acostumados com “a interpolação de grupos binários e ternários”, obtiveram relativo sucesso, sujeitados às limitações métricas dos símbolos musicais que dispunham; ligadura e ponto de aumento, representados pelo termo síncope. Dessa análise o autor conclui: “[...] se a noção de síncope inexiste na rítmica africana, é por síncopes que, no Brasil, [...] a música escrita fez alusões ao que há de africano em nossa música de tradição oral.” (SANDRONI, 2001, p.26)

Pellegrini (2004) busca o significado da palavra *Jazz* a partir da definição dada pelos principais músicos e compositores do gênero nos Estados Unidos e percebe que muitos deles se utilizavam do termo síncope também para embasar uma suposta autoridade ao falar de música ou elevar a música a um patamar de excelência pela glamorização da síncope. O autor percebe que essas definições estão aquém para descrever o contexto e os processos que originam e caracterizam o *jazz*, mas ainda assim cai no erro de recorrer, como recurso final, ao verbete de dicionário, que descreve o *jazz* como gênero musical de ritmo sincopado.

Berendt (1975) dedica-se em seu livro a analisar origem, características, prática e criação ao longo da história do *Jazz*. Descreve que somente em países que sofreram uma mistura entre a tradição musical européia e africana, conhecem certa capacidade em iludir o sentido de tempo no ouvinte. Esse *suingue*, segundo o autor, não se conhece na tradicional música européia, mas é bem comum nos Estados Unidos, Brasil e Cuba. Também descreve os fatores que contribuíram para o desenvolvimento da concepção rítmica do *Jazz* nos EUA, diferenciando-se da música de concerto européia.

O autor é preciso em criticar que, mesmo havendo essa percepção do ouvinte para quebras de andamento no *jazz*, essa prática é recorrente na criação, interpretação e improviso desse gênero musical. Classifica síncope como uma definição tradicional em música e que seria errôneo analisar como síncope as superposições de ritmo com acentuações em diferentes momentos do compasso, comuns no *jazz*, uma vez que síncope em música clássica é algo extraordinário. No *jazz* as acentuações fora do tempo forte ou as linhas melódicas que não tenham uma só nota percutida sobre os tempos 1 e 3 do compasso, são práticas comuns, chegando a identificar o “*suingue jazzístico*”.

Percebo aqui a confusão entre gêneros musicais por terem definições parecidas que não dão conta de descrever com exatidão as características específicas e distintas entre *jazz* e Samba e dentro da minha intenção de pesquisa sobre os elementos do *jazz* e choro na música de K-ximbinho. Se definições que se prendem a características ou análises apenas pelos termos que descrevem um evento rítmico ou melódico dentro de uma peça fossem suficientes, muitos gêneros musicais auditivamente distintos estariam confusa e equivocadamente igualados. O que deixa claro aqui que, definir choro, *jazz* e samba pede análises mais profundas, pois mais do que definir, importante para uma identificação ideal de cada gênero é o estudo que permita o entendimento dos processos que motivam a produção e execução de uma música respeitando suas características e contexto.

Nesse sentido não se busca apenas contestar ou provar se K-ximbinho está certo ou errado sobre suas definições de elementos e gêneros musicais, mas entender o significado que cada elemento tem e a função que exercem em seu processo de composição e *performance*.

4.2 ASPECTOS MUSICAIS - ELEMENTOS NA PARTITURA

4.2.1 LAMENTO NEGRO, *BLUE NOTE* E ESCALA PENTATÔNICA

K-ximbinho afirma que a *blue note* é o elemento melódico característico que trará um efeito moderno para a música que produz. O compositor identifica a *blue note* a partir do lamento negro verificado por ele como base do *jazz* e *blues* dos Estados Unidos e do samba no Brasil.

K-ximbinho - [...] o lamento negro, os *blue notes*, as notas de blues, mas os americanos têm, e nós temos isso com outro nome, temos sem ter quem ensinasse aquela coisa do 4ª de tom [solfeja algo parecido com a pentatônica de A maior com a blue note na terça] isso é uma frase americana. Mas tem no samba, o negro que veio da África para o Brasil também cantava isso. [solfeja outra melodia]. Sabe o samba do crioulo do Rio de Janeiro, tanto do Rio como do Brasil inteiro, o da Bahia, eles se baseiam no lamento. E o lamento tem essa característica, tem esses sons, são três notas que tem na escala, indispensáveis, se não tiver isso não tem samba, se não tiver isso não tem *blues*, se não tem [solfeja a melodia sem as blue notes] não é jazz e nem é samba. (K-XIMBINHO, 1975)

Desse depoimento verificamos questões contraditórias no discurso de K-ximbinho que necessitam de discussão. Conforme citado anteriormente, o compositor explica que o samba é basicamente batuque e, o que hoje conhecemos como samba urbano é uma mistura do elemento rítmico africano com a melodia herdada pela colonização portuguesa no Brasil. A contradição entre os depoimentos de K-ximbinho reside na questão da *blue note*, oriunda do

lamento no canto negro. Se o samba para K-ximbinho era africano, negro, somente música de batuque, e a melodia oriunda da colonização portuguesa, como o recurso da *blue note* entra nas melodias do samba?

Para fins de esclarecimento vamos explicitar os elementos que definem a escala pentatônica e em seguida a inserção da *blue note* dentro do contexto escala/acorde nas tonalidades maior e menor. Farias (1991, 1999) lista três tipos de escalas pentatônicas e duas escalas pentatônicas com *blue note*.

4.2.2 ESCALA PENTATÔNICA MAIOR E MENOR

A escala pentatônica maior, como sugere o nome, possui apenas cinco notas e pode ser entendida como a escala maior ou o modo iônico sem os 4º e 7º graus.

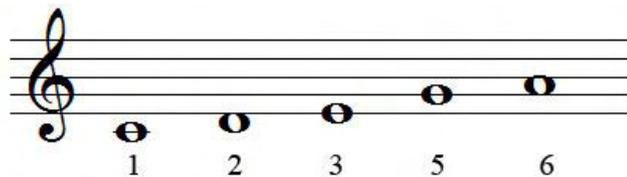


Fig. 1: Escala Pentatônica Maior.

A escala pentatônica menor, também possui cinco notas e deriva da escala menor melódica. Pode ser interpretada como o modo dórico ou modo eólio sem os 2º e 6º graus da escala.

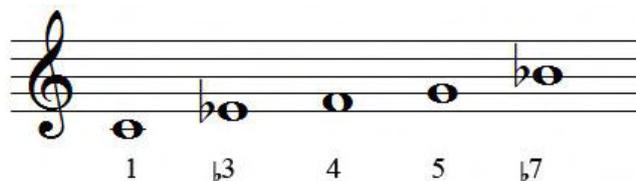


Fig. 2: Escala Pentatônica Menor.

4.2.3 ESCALA BLUES MAIOR E MENOR

Na escala de *blues* maior a *blue note* tem a função de 2º grau aumentado ou 9º grau aumentado. Pode ser aplicada à escala pentatônica maior entre os 2º e 3º graus da escala, gerando assim uma passagem cromática. Normalmente é tocada sobre progressões harmônicas, características do *blues*, do tipo I7 - IV7 - V7. Na tonalidade de Dó maior essa progressão seria C7 - F7 - G7. O efeito gerado pela *blue note* como nota de passagem entre o 2º e o 3º grau daria a sensação de tom menor sobre acorde maior.

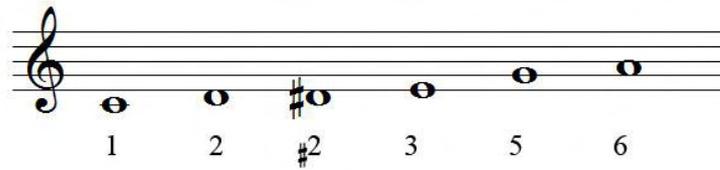


Fig. 3: Escala Blues Maior.

Na escala de *blues* menor a *blue note* tem a função de 4º grau aumentado. Pode ser aplicada à escala de pentatônica menor entre os 4º e 5º graus da escala, gerando também uma passagem cromática. Pode ser tocada sobre progressões de *blues* maior ou menor e sobre acordes de tonalidade menor.

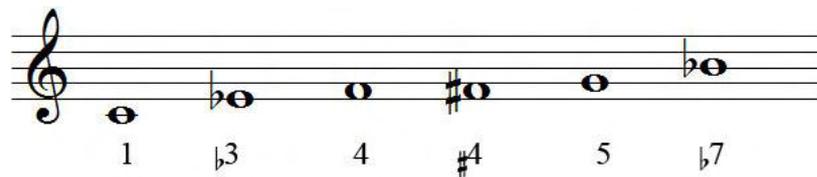


Fig. 4: Escala Blues Menor.

Farias (1999) apresenta, apenas dois tipo de *blue notes*; 2ª aumentada sobre pentatônica maior e 4ª aumentada sobre tom menor. Aquilo que K-ximbinho pensa ser uma terceira *blue note* é o 7º grau menor que gera função dominante. Esse 7º grau está presente tanto na escala pentatônica menor, acima descrita, como também num terceiro modelo de escala, a pentatônica maior com sétima. Essa escala deriva do modo mixolídio e terá função dominante. Mas Farias não a descreve como *blue note*.

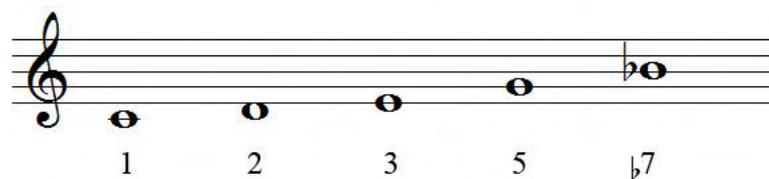


Fig. 5: Escala Pentatônica Dominante.

Conforme descrição de Kubik (2001), esse 7º grau abaixado também é um recurso melódico sobre a escala diatônica e está listado entre os exemplos de *blue-note*. Essa análise se alinha melhor com a suspeita que temos sobre o que K-ximbinho entende por *blue-note* e quais são essas notas.

It was already observed in the 1920s that blues and jazz singers, as well as instrumentalists tend to present the 3rd and 7th, sometimes also the 5th degree in a diatonic framework by pitch values a semitone lower, often with microtonal fluctuations. From this observation musicologists have tried to construct 'blues scales'. The earliest proposition was that blues singers were using minor-3rd

intonations or ‘blue 7ths’ such as Eb and Bb respectively over a C major triad. (KUBIK, 2001, p.1)

K-ximbinho refere-se às *blue notes* como três notas características e sem elas não há identificação do samba ou do *jazz* representados pelo lamento negro na melodia. Infelizmente não foi possível verificar por meio de exemplos, aonde K-ximbinho constata a presença da *blue note* no samba. A informação fica mais imprecisa quando o compositor declara que temos aqui essa referência por outro nome, que ele não sabe qual é, mas sente nas melodias. Suspeita-se que essa sensação talvez já seja um amálgama de informações pelo uso de harmonias e escalas que K-ximbinho já acostumado ao longo dos anos, crê que existe no samba.

K-ximbinho - [...] Ao passo que se verificar que se tiver a 3ª nota descendente, a 5ª nota descendente e a 7ª nota descendente tem um cunho jazzístico e cunho “sambístico”. [...] O verdadeiro jazz parte de quem? Dos crioulos lá do Harlem cuja origem foi a base do canto. Aquela escala pentatônica que eles cantavam no sul dos EUA, todos nós conhecemos isso né. [solfeja] é parecido com isso né, tem entrosamento. (K-XIMBINHO, 1975)

O fato é que se tomarmos os exemplos de Farias (1991, 1999) como única referência, teremos detalhes incompletos sobre quais notas se caracterizam como *blue note*, inclusive a substituição na história do 7º grau abaixado pelo 5º grau.

Segundo Kubik (2001) e Berendt (1975) inicialmente as notas que apareciam como *blue note* eram a 2ª aumentada (ou terça menor) e a 7ª menor. Essas notas surgem do confronto entre as escalas pentatônicas sobre a escala diatônica de sete notas. Somente durante o *bebop* é que verificamos a presença da 4ª aumentada ou 5ª diminuta (*flatted fifth*) funcionando como *blue note*.

[...] os negros assimilaram o sistema tonal, sendo que apenas duas notas da escala que conhecemos permaneciam, para eles, ainda com uma entoação dúbia: a terceira e a sétima nota da escala tonal. Essas notas (mi e si), não existiam no sistema pentatônico (dó, ré, fá, sol e lá) e eles não sabiam se cantavam mi ou mi bemol e si ou si bemol (terça maior ou menor e sétima maior ou menor). No nosso sistema acústico, porém, essas duas notas da escala decidem a tonalidade de uma música, isto é, se ela está composta em tom maior ou menor. (BERENDT, 1975, p. 125)

Essa informação de Berendt sobre a 3ª e a 7ª não existirem, apesar de largamente difundida é, segundo Kubik (2001, p.1), refutada. Já foi verificado que não faltava nenhuma nota no sistema pentatônico e há pesquisas que descrevem a *blue note* como um recurso estilístico e não exatamente uma adaptação do escravo nos Estados Unidos.

Sobre o surgimento do termo *blue note* relacionado ao termo lamento, observamos que a noção de *Blues* ou *blue* denota estado de espírito, muitas vezes ligado à tristeza e de fato

lamento, como explicou K-ximbinho. Mas não especificamente as *blue notes* significam lamento. Ainda em Kubik (2001), verifica-se que entre alguns cantores de blues se falavam termos como *worrying* ou *bending* sobre as notas, variações melódicas e desenvolvimento de temas que seguiam independentes dos acordes produzidos por instrumentos harmônicos, as notas com essa característica funcionavam como melismas ou glissandos entre as escalas.

Aprofundar a questão sobre o surgimento da *blue note* não é o cerne desse tópico, mas sim perceber que a referência de K-ximbinho se baseia sobre três notas largamente difundidas pelo cancionário negro dos Estados Unidos e que têm relação direta com os elementos musicais que K-ximbinho readequa em novo contexto para promover a modernização do samba e do choro em suas obras.

Também se percebe que o recurso de terças, quintas e sétimas abaixadas, aqui descritas por K-ximbinho como *blue note*, podem ser encontrados em exemplos de outros compositores sem fazer associação com o *jazz* e o *blues*. As análises sobre algumas composições de K-ximbinho demonstrarão a presença das *blue notes* entre as melodias, mas não significa essa constatação sirva como exemplo para confirmar seu depoimento sobre haver *blue note* no samba.

A composição *Brasileirinho*⁴⁷, do cavaquinista Waldyr Azevedo, contém algumas passagens de escala *blues*; no compasso 12 com a *blue note* Fá natural acrescida entre a 3º e a 2º graus da escala pentatônica de Ré maior e no compasso 17 a *blue note* Dó natural acrescida entre o 8º e 7º graus da escala pentatônica dominante de Ré maior. As duas melodias resolvem no tom central Sol maior.

The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains measures 11 through 14. Measure 11 has a G6 chord. Measure 12 has a D7 chord and a blue note (F natural) between the 3rd and 2nd degrees of the D major pentatonic scale. Measure 13 has a first ending with G6 and D7 chords. Measure 14 has a second ending with G6 and D7 chords. A box highlights the notes in measure 12 with the text: 1-2-#2-3-b3, D-E-E#-F#-F. The second staff contains measures 15 through 18. Measure 15 has a G6 chord. Measure 16 has a D7 chord. Measure 17 has a blue note (D natural) between the 8th and 7th degrees of the D dominant pentatonic scale. Measure 18 has a G6 chord. A box highlights the notes in measure 17 with the text: 8-7-b7, D-#C-C.

Fig. 6: Brasileirinho - Tema - *blue note* na escala blues de D maior e *blue note* na escala pentatônica dominante de D maior.

⁴⁷ AVEZEDO, Waldyr. Copyright 1950 by TODAMÉRICA MÚSICA LTDA. Rio de Janeiro - Brasil.

4.2.4 ACORDES bII

Não há nos depoimentos do compositor referência ou esclarecimento sobre a utilização de determinados acordes na progressão harmônica de suas composições, tampouco a questão das inversões de acordes. Entre as partituras de K-ximbinho coletadas para essa pesquisa não foram encontradas notações de acordes com inversão, mas é possível verificar nas análises de Fabris (2005) transcrições que descrevem acordes invertidos executados por Raphael Rabello no violão de sete cordas. O que mais uma vez levanta a discussão no choro não apresentar sempre todos os elementos, nesse caso harmônicos, de uma obra.

Um recurso harmônico verificado nas composições de K-ximbinho diz respeito à utilização de acordes dominantes substitutos. Podem ser interpretados como acordes subdominantes ou bII, segundo sua função no campo harmônico.

Essa mesma progressão é encontrada na versão de Barney Kessel para *Embraceable You* de George e Ira Gershwin, arranjo para guitarra elétrica em Fá maior⁴⁸. Kessel, nos compassos 3 e 4, se utiliza do recurso de IIm7 (Gm7) e bII7 (Gb7^{#11}). O acorde de Gb7^{#11} é o mesmo que C7, sem a nota Db, 5ª grau de Gb e 9º grau abaixado de C. A diferença entre o caminho seguido por cada uma das peças é a resolução; K-ximbinho, após a utilização da sequência bII-V7 (acorde bII sem sétima), retorna para a tonalidade principal da peça, enquanto Kessel desenvolve a progressão repetindo essa sequência num ciclo em que Ab7^{#11} é sub-dominante que finaliza na tonalidade original sobre o acorde de Gm7 que representa a função IIm7 de F maior.

Fig. 7: *Embraceable You*, acorde bII7, compassos 3 e 4.

Tabela 2: Tabela comparativa de acordes e progressão harmônica

	bII7 (subdominante)	V7	I
<i>Embraceable You</i>	Gb7(#11)	C7	F6

⁴⁸ Barney Kessel - *Embraceable You*. Transcrição de Josh Workman. In: *Guitar Player*, na ponta dos dedos! Edição Novembro de 2004.

Demonstrei os acordes com suas respectivas dissonâncias para ilustrar melhor as variações que os acordes podem sofrer durante a execução musical ou para revelar melhor a semelhança entre os acordes subdominantes e dominantes das composições em questão. O caso de *Embraceable You* apresenta o acorde subdominante com *b7* e *#11*, por escolha de seu intérprete, mas a ausência dessas dissonâncias não descaracterizam a função do acorde, como é o caso de “Sonoroso”, analisado adiante, em que o acorde subdominante é apresentado sem *b7* ou demais dissonâncias possíveis.

4.3 ANÁLISE DAS MÚSICAS DE K-XIMBINHO

Em seguida serão analisadas quatro músicas de K-ximbinho com a finalidade de explicitar os elementos melódicos, harmônicos e estruturais discutidos até aqui. *Sonoroso* (1945) e *Manda Brasa* (1978) serão analisadas por meio da partitura destacando as passagens onde se verifica o uso da *blue note* na melodia e dos acordes *bII*, quando houver. *Penumbra* (1956) e *Ternura* (1977) serão analisadas observando a estrutura, forma e distribuição do tema pelos instrumentos e como a improvisação acontece ao longo do tema.

4.3.1 SONOROSO

Sonoroso foi uma das primeiras composições de K-ximbinho em parceria com o guitarrista Del Loro. Segundo registro da editora Irmãos Vitale, a composição data de 1945. A primeira gravação foi publicada pela Orquestra Tabajara em 1946⁴⁹ e nessa época K-ximbinho integrava novamente, tocando saxofone, a orquestra já na cidade do Rio de Janeiro.

Essa obra pode ser considerada como uma das mais populares de K-ximbinho, talvez a que o tenha legitimado como compositor de choros no Brasil. Segundo levantamento da pesquisadora Leide Câmara (2001), essa é também a obra mais gravada por artistas diversos.

A peça inicia com progressão *bII*, *V7* e *Im*, na tonalidade de *Dm*⁵⁰. O acorde *bII* caracteriza-se como acorde napolitano sem inversão de terça no baixo, ou seja, *Eb* é subdominante e representa o trítone de *A7*.

⁴⁹ Instituto Moreira Sales - acervo José Ramos Tinhorão.

⁵⁰ Valente (2007) analisa a composição Sempre de K-ximbinho e encontra o mesmo acorde *Eb* com função subdominante de *Dm* na progressão *bII* - *IIm7(b5)* - *V7* - *Im*.

Na composição de K-ximbinho, o que sustenta a adequação dos acordes, além da relação com as notas que compõem o acorde dominante, é a melodia que contextualiza o acorde bII, em posição fundamental. Já em *Embraceable You*, apenas o compasso 3 contém notas da melodia original, o compasso 4 já se caracteriza por embelezamentos feitos por acordes de passagem.

Tabela 3: Análise harmônica do acorde bII em Sonoroso.

Escala de Dm melódico									
D	E	F	G	A	B	C#	D		
Escala de A7 – lídio #5 b7 a partir de Dm melódico - acorde gerado: A7(b9 #11)									
A	Bb	B	C#	D	Eb	E	F	G	A
I	b9	9	3	11	#11-b5	5	#5 - b13	b7	8
Escala de Eb iônico - acorde gerado: Eb									
Eb	F	G	Ab	Bb	C	D	Eb		
Progressão de Sonoroso									
Função	bII (subdominante)			V7			I		
Acordes	Eb = A7(b9#11)			A7			Dm		

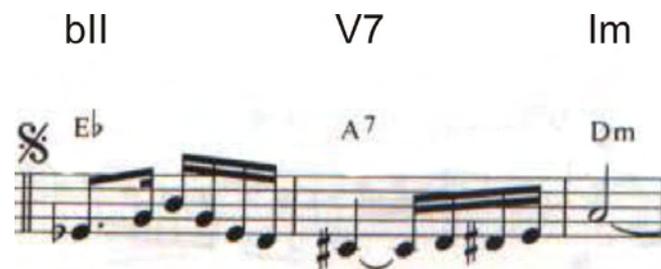


Fig. 8: Sonoro - tema. Compasso 2, 3 e 4. Progressão harmônica.

Não se pode concluir aqui que K-ximbinho tenha lançado mão desse recurso harmônico baseado somente nas referências que tinha do *jazz*. O exemplo citado da peça *Sonoroso*, se assemelha com *Embraceable You*, mais pela possibilidade da utilização dos acordes bII, mas resguardando contextos e funções distintas, onde em *Sonoroso* o acorde analisado tem função subdominante, caracteristicamente napolitano. E em *Embraceable You* o acorde analisado é subV7, substituto do dominante.

Conclui-se que acorde bII verificado em *Sonoroso* pode ser analisado como elemento harmônico do choro. A seguir, exemplos semelhantes, de datas distintas, reforçam essa análise. Inicialmente na peça *Caramelo* (Garoto, 1951) pode-se verificar a presença do acorde Eb maior (bII de D maior), preparado antes por seu dominante, Bb7, em seguida a progressão harmônica se desenvolve para A7 e D maior.



Fig. 12: Sonoroso - tema. Compasso 5. Escala Pentatônica Dominante - E7

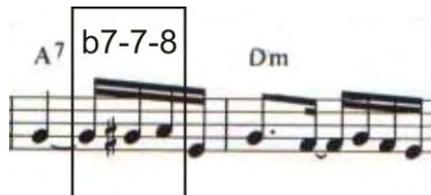


Fig. 13: Sonoroso - tema. Compasso 21. Escala Pentatônica Dominante - A7

Sonoro é uma das primeiras composições de K-ximbinho e é considerada como uma das mais tradicionais entre suas composições por apresentar três partes na forma que segue em [A-B-B-A-C-C-A]. A primeira parte na tonalidade de ré menor (Dm), a segunda parte na tonalidade de fá maior (F maior) e a terceira parte em ré maior (D maior). A presença da terceira parte nessa composição é exatamente o ponto que se contrapõe à idéia de K-ximbinho que sugere a substituição dessa parte em tema, por uma improvisação livre. Mesmo legitimada como choro tradicional por resguardar alguns elementos do cânone do choro quanto à forma, *Sonoroso* já apresentava na sua estrutura melódica e harmônica, elementos que o compositor mais tarde relaciona ao *jazz* e se utiliza para atestar essa inserção de elementos de outra cultura musical readequados em novo contexto, promovendo a modernização que defendia.

4.3.2 PENUMBRA

A escolha dessa música para análise justifica-se pela formação instrumental distinta entre as duas datas de gravação e forma como as partes seguem entre apresentação do tema e improvisação. *Penumbra* foi composta em 1956 somente por K-ximbinho, publicada em disco pelo Quinteto de K-ximbinho no álbum *Em Ritmo de Dança vol. 3* de 1958 e mais tarde no álbum, também de K-ximbinho, *Saudades de Um Clarinete*, publicado em 1981.

A composição divide-se em duas partes distribuídas na sequência [A-A-B-B-A-A]. A primeira parte na tonalidade sol menor (Gm) e a segunda parte em sol maior (G maior). Inicialmente as gravações diferem por formação instrumental. Na gravação de 1958 o

conjunto se assemelhava aos conjuntos que tocavam nos cafés e boates durante as décadas de 1950 e 1960 na cidade do Rio de Janeiro e o principal solista era o clarinete. A segunda gravação, de 1981, sugere a formação de um regional de choro onde o solista ainda é o clarinete junto ao cavaquinho.

Tabela 4: Formação instrumental - comparação.

Em Ritmo de Dança vol. 3 - 1958	Saudades de Um Clarinete - 1981
Clarinete - K-ximbinho (Sebastião Barros)	Clarinete - K-ximbinho (Sebastião Barros)
Piano - Walter Gonçalves	Cavaquinho - Neco (Daudeth de Azevedo)
Contrabaixo - Vidal (Pedro Vidal Ramos)	Violão - Damázio Baptista de Souza Filho
Bateria - Hugo Tagnin	Violão 7 cordas - Raphael Rabello
Guitarra - Nestor Campos	Pandeiro - Jorginho

A peça se distribui entre solistas em partes distintas e mesmo os temas tocados diferem um do outro em cada gravação. A presença de improvisação livre é verificada na forma de introdução e coda, que finaliza o tema, na gravação de 1958. Na gravação de 1981 essa improvisação livre só ocorre na coda, a introdução é feita pelo cavaquinho tocando 4 compassos iniciais do tema A com variação nos dois últimos.

Tabela 5: Estrutura do tema por instrumentos solistas - comparação.

Em Ritmo de Dança vol. 3 - 1958			Saudades de Um Clarinete - 1981		
Introdução	piano	improvisado	Introdução	cavaquinho	4 compassos de A com variação
Tema A - 2x	clarinete	tema	Tema A - 1x	clarinete	tema
Tema B - 2x	clarinete	tema	Tema A - 1x	cavaquinho	tema
Tema A - 1x	piano	tema com variação	Tema B - 1x	clarinete	tema
Tema A	clarinete	tema	Tema B - 1x	cavaquinho	tema variação
				clarinete	tema
Coda fim	guitarra - baixo	improvisado	Tema A	clarinete	tema com variação
			Coda final	cavaquinho	improvisado

4.3.3 TERNURA

Ternura foi composta por K-ximbinho e, segundo consta no caderno de partituras publicado pela editora Irmãos Vitale (K-ximbinho, 1976?), a composição data de 1977. Foi gravada pelo compositor no álbum *Saudades de Um Clarinete* em 1981 e por Paulo Moura em 1984. A formação instrumental não segue exatamente os modelos verificados na peça anterior.

Tabela 6: Ternura - formação instrumental.

Ternura - álbum Saudades de Um Clarinete - 1981	
Clarinete	K-ximbinho (Sebastião Barros)
Saxofone	Zé Bodega (José de Araújo Oliveira)
Flauta	Carlos Seabra Rato
Oboé	Eros Martins de Melo
Clarinete	Paulo Sérgio dos Santos
Bateria	Bituca (Edgar Nunes)
Guitarra	Damázio Baptista de Souza Filho
Cavaquinho	Neco (Daudeth de Azevedo)
Baixo	Antônio Augusto V. Botelho de Magalhães

Tabela 7: Ternura - estrutura do tema por instrumentos solistas.

Introdução	Clarinete, oboé, flauta, baixo, cavaquinho e violão	Pequena frase - arranjo
Tema A	Clarinete e oboé	Tema dobrado
Tema A'	Clarinete	Tema com variação
Tema B	Clarinete	Tema
Tema B'	Saxofone, base de sopros e clarinete	Clarinete faz a segunda metade de B' com variação
Tema A	Clarinete e oboé	Tema dobrado
Tema A'	Clarinete, flauta e oboé	Tema dobrado
Coda final	Clarinete, flauta e oboé	Pequena frase - arranjo
	Cavaquinho e violão	Improviso

A peça é dividida em duas partes distribuídas na forma [A-A-B-B-A]. A primeira e segunda partes estão na tonalidade de Dó menor (C menor). Embora pareça uma estrutura pequena, Ternura é uma das peças mais longas de K-ximbinho. E aqui esse recurso de alongar as partes A e B revela que a música na verdade se divide em [A - A'], [B - B']. Cada parte tem o início e meio do tema iguais, mas os compassos finais mudam. K-ximbinho poderia ter feito o tema identificando as partes A' e B' apenas como recurso de repetição tipo Casa 1 e 2. Para evitar que a música ficasse repetitiva, distribuí o tema pelos instrumentos, além do clarinete. Essa estrutura remete ao depoimento que o compositor deu a Paulo Moura sobre alongar o tema pra fins específicos comerciais, além dos 2'30" praticados na década de 1950. Embora o contexto em que se encontre essa gravação difere dos discos anteriores e K-ximbinho busca na verdade explorar o caráter melancólico de andamento lento da música. Mesmo a improvisação acontece sobre o tema com variação respeitando sempre a presença do arranjo de metais executado pelo Quinteto Villa-Lobos. O únicos elementos do regional de

choro são o violão e o cavaquinho, realizando pequenas frases improvisadas ou de resposta ao tema entre as partes.

4.3.4 MANDA BRASA

Manda Brasa foi composta por K-ximbinho em 1978. Se pensarmos a respeito da trajetória musical do compositor, trabalhando nas rádios e *big-bands* entre as décadas de 1940 a 1960, poderemos observar que K-ximbinho aprendeu a compor música aliando demandas diversas, desde a necessidade de atender questões mercadológicas de sua época até o desejo de inserir os elementos listados em seus arranjos e composições. Em 1978, no mês de outubro, a rede de TV Badeirantes promoveu o II Festival Nacional de Choro – Carinhoso, registrados em três LPs. Finalmente em 1979 publica o LP “*II Festival Nacional de Choro – Carinhoso – as 12 finalistas*”. Nesse último álbum a composição *Manda Brasa* de autoria de K-ximbinho, figura como primeira da lista e vencedora daquele festival.

A primeira audição de *Manda Brasa* não sugere os elementos característicos das demais composições de K-ximbinho. A composição divide-se em duas partes distribuídas em [A-A-B-B-A] e uma coda com 10 compassos que se confunde com terceira parte. A primeira parte da música está na tonalidade de fá maior (F maior) e a segunda parte em ré menor (D menor). A formação instrumental é composta por um regional de choro com dois instrumentos de sopro e um de corda, responsáveis pelo tema. Apesar de K-ximbinho, nas músicas anteriores, sugerir a repetição do tema com variação, aquilo que o compositor chamava de “apresentar o tema com bossas”, somente na coda, que se repete para finalizar o tema, há dois estilos de improvisação distribuídos entre os instrumentos solistas; variação sobre o tema da coda e livre improvisação.

Após análise da estrutura melódica podemos perceber que há várias aproximações cromáticas e passagens melódicas semelhantes às investigadas e definidas por Valente (2007) que remetem aos elementos melódicos do *jazz*. algumas dessas aproximações cromáticas se assemelham às passagens com *blue note* em escalas *blues* maior e menor conforme exemplos nos compassos 17 e 34. As duas frases são praticamente idênticas com exceção da nota que inicia cada uma. O compasso 17 aparece após uma progressão IIm-V7 de Fá maior no compasso 16, por isso a primeira nota do compasso 17 é Fá, o que contextualiza a tonalidade e a escala blues de Fá maior. Já o exemplo do compasso 35 surge após uma progressão de Im-V7 de Ré menor no compasso 34, por isso a primeira nota do compasso 35 é ré, contextualizando a escala blues menor de Ré menor sobre a tonalidade também de Ré menor.

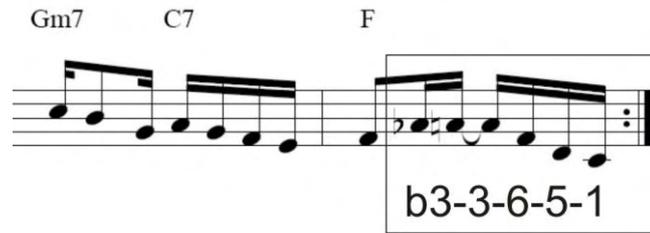


Fig. 14: Manda Brasa - tema. Compasso 16-17. Escala blues Fá maior.

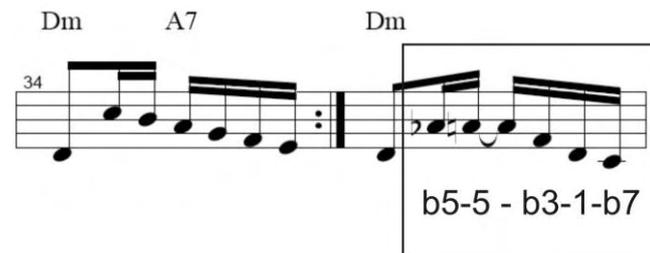


Fig. 15: Manda Brasa - tema. Compasso 34-35. Escala blues Ré menor.

Também é possível verificar entre os compassos 44 e 48 uma progressão harmônica I-IV7-V7 típica de *blues*, representada pelos acordes F-Bb7-C7, que serve como base para toda a coda na sessão final do tema.



Fig. 16: Manda Brasa - tema, compasso 44 ao 48. Progressão harmônica de *blues*.

Infelizmente os depoimentos que dispomos de K-ximbinho não descrevem o festival, tampouco detalhes sobre essa composição. Mas fica a impressão de que a escolha de apresentar o tema com um grupo regional de choro e inserir pequenos momentos de improviso só no fim da música, amenizou nos ouvintes a referência que se tinha de K-ximbinho como o compositor que mistura choro e *jazz*.

Em conversa informal, Leide Câmara levanta a suspeita que K-ximbinho, durante a década de 1970 estava cada vez menos atuante no cenário musical por ser taxado como “jazzista demais” e não atendia mais às demandas do mercado musical vigente. Luis Nassif, em coluna na Revista Veja, após criticar o festival pelo corpo de júri polarizado entre “renovadores e tradicionais” apresentar na maioria composições que não inovavam o gênero, descreve que K-ximbinho foi “resgatado de um injusto anonimato” e acrescenta comentário sobre um possível desinteresse das gravadoras pelo compositor.

[...] a premiação de “Manda Brasa” - o choro vencedor - vale pelo choro em si e pelo fato de resgatar seu autor - o clarinetista K-ximbinho, autor de choros clássicos, como “Sonoroso” e “Sempre” -, do anonimato a que foi relegado pelo desinteresse das gravadoras.” (NASSIF, Luís. Choro antigo: um festival convencional mas de muito bom nível. In: Revista Veja, seção Música. Edição N. 530, 1º de novembro de 1978, p. 56.)

4.4 ELEMENTOS EXTRA-MUSICAIS - ANÁLISE DAS CAPAS DE DISCO

Muitos dos elementos que K-ximbinho considera como importantes para definir as características do jazz, do samba e do choro, puderam ser verificados em seus depoimentos e confirmados por meio de análise das partituras e gravações de algumas de suas composições. Mas além desse material surgiram, ao longo das observações, elementos não musicais que se ligavam diretamente às estratégias de promover uma mudança no samba e no choro entre as décadas de 1950 e 1960.

Uma breve observação sobre as capas dos discos que K-ximbinho lançou ou participou sugerem a relação entre Brasil e Estados Unidos não só pela música, mas assumindo a cultura daquele país como um avatar que simulasse ou atestasse a prática e o estilo musical do *jazz* que K-ximbinho e seus contemporâneos admiravam.

Saraiva (2007) faz um trabalho de investigação na história, seguindo um caminho inverso; parte de uma coleção de discos relançados em CD e percebe que muitos desses discos, além de sugerir um gênero musical, também ressaltavam a intenção de propagandar uma nova tendência ou sucesso em realizar uma espécie de samba novo. Esse novo passa a ser verificado como “sambajazz” e, da mistura desses nomes percebe-se que a novidade é constatada não só pelos elementos melódicos, rítmicos ou instrumentais do *jazz*. Verifica-se também que durante as décadas observadas uma tendência em consumir determinada música envolvia os bares, cafés e boates na noite de Copacabana. Grande número de músicos se firma como operários da música, chegando a tocar em lugares diferentes na mesma noite. Dentre esses, destacavam-se aqueles que assumiam a iniciativa de lançar formas diversas para promover a mudança do samba, e por sua vez em K-ximbinho o choro, adotando não só a música vinda dos Estados Unidos, mas também expressões do idioma inglês, vestimentas, comidas, composição visual. Esse ambiente não só se destacava pela música produzida, mas também era responsável por uma forma específica de veicular o produto musical que ofereciam. Como o *jazz* representava elemento estratégico comercial não somente apresentar uma música era suficiente, mas caracterizar o ambiente e os músicos garantiria veracidade e autenticidade; *jazz* supostamente autêntico tocado no Brasil.



Fig. 17: Concerto de Jazz realizado na Boite Beguin, em junho de 1954. Eneir Santos - trompete, K-ximbinho - clarinete, Malagutti - contrabaixo, Dick Farney - piano.

Foram analisadas capas de discos da orquestra, além de discos do próprio K-ximbinho, e nelas há o apelo comercial que visa informar ao consumidor o objetivo daquele material fonográfico pelos seus título e faixas executadas. Frases de efeito no título dos discos como “no *hit parade*” ou “*play-boys*”, músicas com o título em inglês (mesmo algumas compostas por brasileiros), sinalizavam a flexibilidade das orquestras com os novos ouvintes. Títulos com as palavras “dança” ou “festa” sugeriam a proposição de cada álbum; simular em casa, por meio da audição dos discos, a sensação de festa pela música, em referência às festas e bailes em que o conjunto musical do compositor toca.

Não há classificação de importância entre cada álbum para essa pesquisa, qual atuação é mais ou menos importante, pois cada material há de compor um quadro da atuação de K-ximbinho e sua relação com os elementos do *jazz*, do samba e do choro no resultado musical. Com exceção do último disco de K-ximbinho, *Saudades de Um Clarinete* (1981) que merece discussão destacada, pois se acredita aqui que esse disco encerra um arco na trajetória particular do compositor, essencial para as considerações finais sobre o referencial teórico e a vida artística do compositor.

4.4.1 K-XIMBINHO E SEU CONJUNTO - RITMOS E MELODIAS - 1956



Fig. 18: Ritmos e Melodias, Odeon 1956. Capa e contra-capa.

Ritmos e Melodias é o primeiro compacto de K-ximbinho a ser publicado com mais de duas músicas. Segundo Câmara (2001) há discos anteriores de K-ximbinho contendo apenas uma música em cada face. O repertório é formado por oito composições, nenhuma de sua autoria. Verbalmente o álbum não comunica muito, mas visualmente já podemos perceber a intenção do compositor em ilustrar a formação instrumental da banda que o acompanhava.

Tabela 8: Ritmos e Melodias - Odeon 1956 - K-ximbinho e Seu Conjunto

Músicos participantes:	Lista de músicas
K-Ximbinho (arranjos e clarinete)	Lado A:
Leal Britto (piano)	Jura (Sinhô)
Orlando Silveira (acordeon)	Unchained Melody (Zaret e North)
Scarambone (vibrafone)	Washer woman (Morales e Sunshine)
Geraldo Miranda (guitarra)	Love me or leave me (Donaldson e Kahn)
	Lado B:
	Gosto que me enroscô (Sinhô)
Walter Rosa (sax-tenor)	Rock around the clock (Freedman e De Knight)
Julinho Barbosa (trompete)	I'd never forgive myself (Martin e McAvoy)
Trinca (bateria)	Murmurando (Fon-Fon)
Jorge Marinho (baixo)	
Jorge Viñolas (bongô)	
Mario Godoy (percussão)	

A formação instrumental escolhida por K-ximbinho remontava aquela praticada pela Orquestra Tabajara, com a intenção de tocar samba com instrumentação e arranjos semelhantes aos das *big-bands* dos Estados Unidos. Além de constar no repertório músicas, como diria K-ximbinho, internacionais, a presença no repertório de músicas brasileiras como *Jura*, *Gosto que me enrosco* de Sinhô e *Murmurando* do Maestro Fon-Fon serviam como exemplo de samba e choro tocado no formato instrumental de orquestras populares⁵².

Ainda sobre os instrumentos listados, ganham destaque na frente da capa o violão e o contrabaixo acústico, entendidos aqui como elementos que reforçam a ponte entre samba e *jazz* no disco e na música.

Mesmo que haja a proposta de tocar músicas do cancionero estadunidense, especificamente nesse disco verifica-se a tradução de alguns títulos. Talvez na tentativa de ainda preparar o consumidor ou gerar alguma identificação entre o disco e o ouvinte que não estivesse familiarizado com expressões do idioma inglês. Assim “*Unchained melody*” aparece com o título *Esperando Você*, “*Washer Woman*” traduzida para *Suba Espuma*, *I’d Forgive Myself* traduzida como *Nunca me Perdoei* e o caso mais curioso para *Rock around the clock* que ficou traduzida como *Ronda das Horas* excluindo a palavra *rock* do título sugerido em português e ilustrado pelo desenho de um híbrido entre bateria e relógio despertador, onde o prato se assemelha ao sino do relógio e os ponteiros e horas estão estampados no centro do bumbo.

Outro detalhe a se observar, e de certa forma irônico, é a presença de cachimbos na boca de alguns integrantes sugerindo associação com o apelido de Sebastião Barros, K-ximbinho. Esse detalhe se choca principalmente com a declaração que deu à Fundação José Augusto em 1975 sobre não aprovar fumo de espécie alguma e o receio de receber um apelido que sugerisse associação com a prática de fumar. Além claro de negar outra associação, também desmentida pelo compositor de o nome K-ximbinho referir-se ao cachimbo que empresta formato ao saxofone.

⁵² Usarei o termo “orquestra popular” para estabelecer associação com a definição de K-ximbinho, assim teremos distinção de banda de música, associada à banda militar, orquestra erudita, associada ao repertório de música erudita e orquestra popular, associada às *big-bands*.

4.4.2 QUINTETO DE K-XIMBINHO - EM RITMO DE DANÇA VOL.3 - 1958



Fig. 19: Em Ritmo de Dança vol. 3 - Polydor 1958. Capa e contra-capa.

Tabela 9: Em Ritmo de Dança vol. 3 - Polydor 1958 - Quinteto de K-ximbinho.

Músicos participantes:	Lista de músicas
K-ximbinho - Clarinete	Lado A:
Walter Gonçalves - Piano	Lá vem a baiana - samba (Dorival Caymmi)
Pedro Vidal Ramos - Contrabaixo	An affair to remember - fox (Adamson, McCarey, Chandler, Warren)
Hugo Tagnin - Bateria	Zezinho teimoso - choro (Nestor Campos)
Nestor Campos - Guitarra	Tá? - baião (K-ximbinho - Hianto de Almeida)
	Por causa de você - samba-canção (Antônio Carlos Jobim, Dolores Duran)
	Mambo do Panamá - mambo (Steve Bernard)
	Lado B
	Teleguiado - choro (K-ximbinho)
	Love me forever - calypso (Lynes, Guthrie)
	Não diga não - samba-canção (Tito Madi, Georges Henry)
	I've got you under my skin - fox (Cole Porter)
	Penumbra - choro (K-ximbinho)
	Se acaso você chegasse - samba (Lupércio Rodrigues, Felisberto Martins)

Em Ritmo de Dança Vol.3 foi lançado em 1958 e já sugere uma formação compacta em relação ao disco anterior. A formação de quinteto sugere um grupo menor para tocar em pequenas boates, e pelo título e imagem podemos perceber clara sugestão em oferecer ao ouvinte simulação do evento em que se produzia a música do disco.

Esse é o primeiro álbum entre os listados que além da informação visual pelas imagens traz um texto explicativo sobre o compositor e o repertório. O texto na contra-capa do álbum, além de já relacionar música com dança, traz como referência de modernização os arranjos e improvisos dos integrantes sobre as músicas listadas. Mesmo a composição de “*I’ve got you under my skin*” de Cole Porter é apresentada como ultrapassada e ganha renovação pelos arranjos sugeridos. Também é o primeiro álbum do próprio K-ximbinho a conter entre o repertório, músicas de sua autoria⁵³.

Foi nossa intenção neste LP, apresentar o conjunto, ou melhor, o Quinteto de K-ximbinho, em arranjos dançantes e modernos, que procuram fugir um pouco a vulgaridade reinante no gênero, seja pela valorização harmônica e contrapontística do material melódico, seja pela atuação individual dos executantes, cada qual verdadeiro mestre do seu instrumento.

O repertório, além de incluir dois clássicos do nosso cancionário popular (Lá vem a baiana e Se acaso você chegasse), apresenta também dois números da nova geração de autênticos valores (Por causa de você e Não diga não). O clássico de Cole Porter (*I’ve got you under my skin*) em roupagem nova e brilhante, além de dois números da parada de sucessos atuais (Love me forever e An affair to remember), juntamente com o Mambo do Panamá que defendem a parte internacional. Incluímos também quatro números dos próprios executantes do Quinteto (Tá?, Zezinho teimoso, Penumbra e Teleguiado), onde chamamos a atenção dos ouvintes para as passagens improvisadas, verdadeiros achados no gênero. (K-XIMBINHO, 1958a)

O título poderá sugerir que outros álbuns em série foram produzidos pelo mesmo grupo, mas após verificar outros discos da época, foi constatado que algumas dessas séries tinham em cada volume um músico ou grupo diferente.

As imagens sobrepostas na capa não mostram claramente casais ou grupo de pessoas dançando, apenas um homem diante de uma mulher, talvez convidando-a para dançar, mas sugere o ambiente de boate a meia luz, com pessoas bem vestidas e garrafas de vinho o que se pode relacionar com a classe social a que se destinava o álbum. Conforme verificado por Saraiva (2007), entre outras a boate Sacha’s, onde tocava K-ximbinho, oferecia cardápios variados de bebida e comida, mas a taxa de consumação, *couvert* artístico e preço dos produtos no cardápio eram sempre caros o que já segregava e determinava a condição financeira dos frequentadores. A autora também observa que alguns desses lugares não se destinavam somente à dança, mas também apenas ver e ouvir os grupos musicais.

[...] No Sacha´s uma porção de faisão custa 700 cruzeiros, *couvert* e whisky 130. No Arpège a consumação mínima é de 400 cruzeiros, o que dá pra três doses de whisky ou um estrogonoff e duas cubas-libres. No Fred´s o *couvert* é de 500 cruzeiros e mais 500 de consumação mínima porque está em temporada internacional com Roy

⁵³ Composições anteriores como “Sonoroso” e “Sonhando” foram gravadas pela Orquestra Tabajara em 1946, tendo K-ximbinho como integrante tocando saxofone alto. Em seguida o compositor publica em disco compacto as composições “Perplexo” e “Tudo Passa” no ano de 1952.

Hamilton. (...) Para termos uma idéia de custos, o dólar está a 141,30 cruzeiros, uma cadeira numerada no maracanã 150, arquibancada 34, e salário de uma garota propaganda de TV em fase de início é de 4000. (apud SARAIVA, 2007. p. 30)

Sobre as músicas já podemos verificar que o gênero ou estilo musical já era citado ao lado dos títulos das composições, embora se verifique que, no álbum anterior essa informação também estava disponível, mas apenas no selo sobre as faces do disco. Aqui a citação dessas músicas ainda não sugere a quantidade de estilos e gêneros musicais, conforme observado por Saraiva (2007), que viriam a surgir pela tentativa promover a modernização ou mudança no samba. Mas já levantava a noção de diversidade musical entre músicas brasileiras e estrangeiras. A classificação das músicas de K-ximbinho por samba-jazz ou choro-jazz ainda não está evidente, mas já se pode verificar que os elementos de cada cultural musical já vinham se misturando, a definição desse resultado só acontece em seguida por meio de termos e expressões internas. Muitas ditas somente entre os músicos, mas não explicitadas nas capas de disco.

4.4.3 K-XIMBINHO E SEU CONJUNTO - O SAMBA DE CARTOLA - 1958



Fig. 20: O Samba de Cartola - Polydor 1958. Capa e contra-capa.

Tabela 10: O Samba de Cartola - Polydor 1958 - K-ximbinho e Seu Conjunto.

Músicos participantes	Lista de músicas
August Keller e Hans Breittinger - Oboé	Lado A
Luiz Barbosa Mendes - Trompete	Viva Meu samba - Billy Blanco
Nestor Campos - Guitarra	Agora é cinza - Bide e Marçal
Pedro Vidal Ramos - Contrabaixo	Chove lá fora - Tito Madi
Paulo Fernandes Magalhães - Bateria	Aquarela do Brasil - Ary Barroso
Milton Marçal e K-ximbinho - Seção de ritmo	E eu sem Maria - Alcyr Pires Vermelho - Dorival Caymmi
Ary Paulo da Silva - Trompa	A voz do morro - Zé Ketí
Aderbal Moreira - Saxofone barítono	Lado B
Juarez Assis de Araújo - Saxofone tenor	Onde o céu azul é mais azul - João de Barro, Alberto Ribeiro e Alcyr Pires Vermelho
Jorge Ferreira da Silva - Saxofone alto	Se você jurar - Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves
Meireles e Antônio Souza - Flauta	Sucedeu assim - Antônio Carlos Jobim e Marino Pinto
K-ximbinho - Arranjos e clarinete	João valentão - Dorival Caymmi
	Ai! Que saudades da Amélia - Aaulfo Alves e Mário Lago
	Falsa baiana - Geraldo Pereira

Samba de Cartola foi lançado no mesmo ano do álbum anterior, 1958. Antes de desenvolver qualquer discussão sobre o trabalho, vale citar o texto que descreve a proposta do álbum na contra-capa do disco.

À primeira vista, o título deste LP dá a impressão de que a idéia era vestir o samba com roupagem de salão de festas, tira-lo do morro e do asfalto, jogando entre as quatro paredes de um ambiente “snob” e falsamente erudito.

Na verdade quando imaginamos esse álbum, juntamente com o completo musicista K-ximbinho, o que esteve sempre presente, foi apresentar o que de melhor já se compôs ontem e hoje, em concepções modernas e arrojadas, utilizando os recursos da harmonia contemporânea, os efeitos instrumentais agora em voga, tudo dentro das possibilidades técnicas da alta fidelidade.

O repertório clássico, bem como as baladas românticas hoje em grande evidência garantem a facilidade do entendimento temático deste novo idioma aqui expressado por K-ximbinho.

Alguns puristas poderão ver nesses arranjos uma forte influência da linguagem “jazzística”, mas por outro lado, chamamos a atenção para o fato de se ter abolido o piano e em seu lugar aparecer a guitarra, o que vem trazer ao conjunto aquela sonoridade das antigas serenatas (no caso serenatas à la 1958).

Do repertório não há muito o que explicar, uma vez que, se trata de títulos todos eles por demais conhecidos e já permanentemente incluídos no cancionário popular de nossa gente.[...] Os que gostam, encontrarão neste micro-sulco uma forte motivação para tal, e os que preferirem apenas ouvir, temos a certeza, terão muito o que apreciar e assimilar neste “revolucionário” (se é que assim podemos chamar...) lançamento da Polydor. (K-ximbinho, 1958b)

Embora se verifique o esclarecimento sobre evitar a primeira impressão em associar samba vestido de cartola, de fato é o que a imagem da capa sugere; um mulato carioca sambista de traje de gala. Nesse caso as impressões vão além, antes de consultar as capas do álbum e mesmo colher o depoimento de K-ximbinho sobre as intenções com esse disco, ressaltava-se a suspeita de que o álbum fosse todo constituído de músicas do sambista Agenor de Oliveira, o Cartola (1908-1980). Alguns dicionários ditos especializados listam esse álbum entre na discografia de K-ximbinho, mas não dão maiores informações sobre as músicas que compõem o repertório o que dificultou parte da investigação. Esse é o único álbum que, até o fechamento da pesquisa, não dispomos dos arquivos de áudio.

Não se sabe se na elaboração desses textos das contra-capas tinham participação de K-ximbinho, mas já diziam muito sobre os processos composicionais e observações do compositor e produção com o mercado musical. É o único álbum até aqui inteiramente composto por músicas brasileiras, algumas de compositores que mais tarde protagonizariam a Bossa Nova; Tito Madi e Antônio Carlos Jobim. Também não há informação sobre musical ao lado das composições nas capas, o que se alinha com a descrição no texto sobre não precisar falar muito sobre o repertório.

Pode se notar certo cruzamento e divergência entre novo e velho, moderno e tradicional quando na justificativa se falam de “concepções modernas e arrojadas, utilizando os recursos da harmonia contemporânea, os efeitos instrumentais” e a defesa quando se fala da substituição do piano pela guitarra associada à “sonoridade das antigas serenatas”. Essa atribuição de que o piano seria o grande o responsável pela execução da “linguagem

jazzística” não parece menos diferente da proposta de K-ximbinho quando se utiliza dos “recursos da harmonia contemporânea”, visto que o compositor declara que esse aprendizado veio, com as aulas que teve com H. J. Koellreutter entre 1951 e 1954, para garantir um diferencial que lhe faltava no ensino de música popular no Brasil.

Nota-se também que a percepção da tecnologia como aliada no registro e veiculação da obra musical já entra como elemento estratégico na propaganda do disco. Alta fidelidade é o que se esperava de um disco que contivesse arranjos com harmonias contemporâneas e garantisse uma experiência auditiva satisfatória, a altura da proposta “revolucionária” a que se intitulava o disco.

Ainda assim, se não houve sugestão direta, pelo repertório, de algo que remetesse à influência da cultura dos Estados Unidos, a citação da expressão “língua*jazzística*”, a referência visual do mulato de fraque e cartola e a instrumentação utilizada no disco resguardavam a tendência em promover, agora de forma discreta, a mudança ou modernização do samba pelos elementos da cultura estrangeira. Segundo depoimento de K-ximbinho, tanto o termo **cartola** nesse disco, como *playboy* no próximo disco a ser analisado refletiam a intenção do compositor em acrescentar novo elemento ao samba.

K-ximbinho – [...] na Polydor gravei dois discos. O primeiro foi Samba de Cartola, sambas com arranjos modernos porque o conjunto que eu introduzi aqui foi aproveitando alguns instrumentos de orquestra sinfônica dentro da música popular. Com esse tipo de conjunto eu gravei dois discos; Samba de Cartola e K-ximbinho e Seus Playboys Musicais. Nesse tempo essa palavra *playboy* tava na moda, então eu aproveitei e pus o título. Depois fiquei gravando, fiquei fazendo festivais de *jazz* com esse tipo de conjunto também. (K-XIMBINHO, 1980b)

4.4.4 K-XIMBINHO E SEUS “PLAY-BOYS” MUSICAIS - 1959



Fig. 21: K-ximbinho e seus "play-boys" musicais - Polydor 1959. Capa e contra-capa.

Tabela 11: K-ximbinho e Seus "play-boys" musicais - Polydor 1959 - Lista de músicas.

Lado A:	Lado B:
Deixa por minha conta - Cipó	Convite ao samba - Gaúcho e Inaldo Villarin
De corazon a corazon - Ruiz/Mendes	Em meus braços - Almeida Rego e Irany de Oliveira
Exaltação a Mangueira - Enéas Brites e Aloísio Costa	Mistura Fina - Luis Bandeira
Eu quero é sossego - K-Ximbinho	The song is you - versão cantada - Kern/Hemmerstein
I've got you under my skin - versão cantada - Cole Porter	Chega de Saudade - Antônio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes
Carioca 1954 - Ismael Netto	A woman in love - Frank Loesser

Conforme citado anteriormente, K-ximbinho gravou esse álbum pela Polydor em 1959, mas ao contrário do que está dito e, talvez por esquecimento, o compositor gravou três discos e não dois pela gravadora. A capa desse álbum traz mais referências e de forma mais direta sobre a presença da cultura dos Estados Unidos na obra de K-ximbinho, sugerindo também um estilo de vida no Rio de Janeiro daquela década. Nesse sentido as imagens sugerem que a orquestra ou banda de boate foi à rua pela ilustração dos ladrilhos e da moto. Sobre os instrumentos, a presença do pandeiro, do afoxé e do violão juntos de trombone e trompete sugere a formação instrumental das orquestras populares assegurando o ritmo do samba e a melodia do *fox-trot* ou *beguine*, conforme classificação das músicas na contra-capa.

O texto na contra-capa foi escrito como se interagisse com o ouvinte nesse caso a associação com festa é maior, mas agora sugerindo que a festa seja em casa e não mais na

boate. O repertório continua a misturar músicas estrangeiras entre músicas brasileiras e novamente a presença de referências da Bossa Nova pela música *Chega de Saudade*. Essa observação levanta a discussão sobre uma formação já bem sucedida de música dos Estados Unidos e música brasileira, ou *jazz* e samba, especificamente. Podemos verificar que a década de 1950 passa por todo um processo de divulgação e experimentação dos elementos musicais de dois países na busca pela modernização do samba. Esses elementos se encontram ao longo da década, mas ainda distintos, mas a Bossa Nova talvez aqui no disco de K-ximbinho sugira um resultado bem sucedido de mistura, embora ainda se precise atender a demanda de consumo tocando ainda a música A, de fora e B, nacional.

Sobre os estrangeirismos pelas palavras verificamos diversos exemplos; *play-boy*, descrevendo pessoas descontraídas e de bem com a vida, *party* substituindo *festa*, talvez sugerindo a maior animação, “El-Rey Whisky” e outras bebidas destiladas que muito pouco se equivalem com a tríade samba, suor e cerveja, mas sim com vestimentas elegantes, músicas de salão e civilidade financiados por um alto nível financeiro.

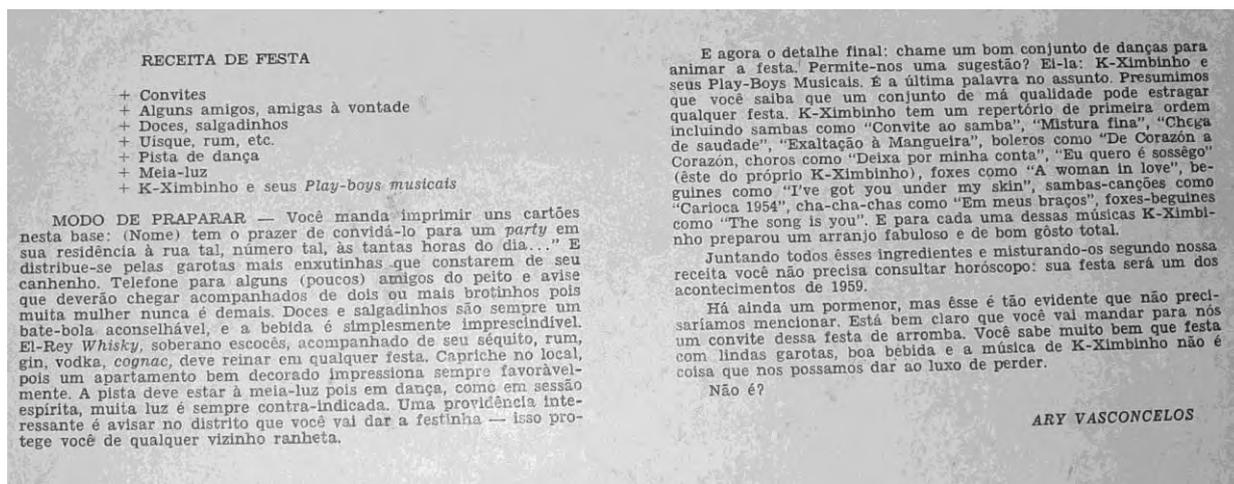


Fig. 22: K-ximbinho e seus "play-boys" musicais - Polydor 1959. Texto contra-capá.

4.4.5 CONCERTO DE JAZZ DE CAMERA NO TEATRO MUNICIPAL - 1960



Fig. 23: Concerto de Jazz de Camera no Teatro Municipal - 1960 - Capa.

Tabela 12: 2o Concerto de Jazz de Câmera no Teatro Municipal - Prestige 1960. Tenteto de K-ximbinho.

Músicos participantes	Lista de músicas
K-Ximbinho - clarinete	DICK FARNEY TRIO
Augusto Keller - oboé - solo faixa 05	01 - Risque (Ary Barroso)
Ary Paulo - trompa	02 - Um Tema em Fuga (Dick Farney)
Juarez - sax tenor	03 - We'll Be Together Again (Fisher - Laine)
Aurino - saxofone barítono	TENTETO DE K-XIMBINHO
PauloMoura - saxofone alto - solo faixa 06	04 - Scarlet's Gone (Vrs. Paulo Santos)
Luiz Mendes - piston	05 - Sophisticated Lady (Duke Ellington)
Pedro Vidal Ramos - baixo	06 - Just Walking (K-Ximbinho)
Paulinho "Baterista" - bateria faixas 05 e 06	BRAZILIAN JAZZ QUARTET
Oswaldo Oliveira Castro - bateria faixa 04	07 - Not So Sleepy (Mat Mathews)
Ramon, Rubens Bassini, Jorginho - seção rítmica	08 - Smoke Signal (Gigi Gryce)
	ALL-STARS
	09 - Tema sem Nome (Cipó)

Desse álbum destacaremos a presença de K-ximbinho com uma formação denominada como tenteto. Essa formação intitulada pelo número de integrantes tem Paulo Moura tocando saxofone alto. Ressalto a presença de Moura aqui por dois fatos específicos; o saxofonista sola o tema *Just Walking* de K-ximbinho, em entrevista nos conta sobre ter dado o nome a música.

Essa é a única composição de K-ximbinho com título em inglês e foi composta especialmente para esse evento. O grupo tem na formação muitos dos músicos presentes nos discos anteriores. Essa formação é descrita pelo compositor como aquela que lhe permitiu

trabalhar melhor esse formato de samba com *jazz* e está presente nos discos anteriores publicados pela Polydor. Nota-se que a presença da bateria paralela à seção rítmica revela as bases rítmicas responsáveis por evidenciar de forma mais característica o *jazz* ou o choro conforme a música tocada no programa.

Esse evento em especial teve como regra que seus participantes apresentassem músicas novas, que estreariam naquela ocasião. Segundo Paulo Moura *Just Walking* não tinha título e como o evento era de *jazz*, K-ximbinho lhe perguntou que título seria adequado para a peça. A importância de que se mantivesse no evento um programa exclusivamente jazzístico é evidenciado pelo repertório escolhido por K-ximbinho, além dos *Standards* citados na tabela acima, *Just Walking* é a que menos se assemelha com as demais de sua autoria e o tema da parte A remete ao tema inicial da composição de *Autumn Leaves* de Joseph Kosma e Jacques Prévert.⁵⁴

Segundo K-ximbinho, essa banda o acompanha em outros festivais de *jazz* entre Rio de Janeiro e São Paulo que aconteciam sob organização de Paulo Santos, descrito pelos jornais da época como *disc-jockey* e responsável por eventos e lugares diversos selecionando grupos de *jazz*. Esses concertos pareciam ter grande receptividade ou pelo menos despertavam interesse de um público específico, uma vez que K-ximbinho cita cerca de três eventos dessa natureza.

K-ximbinho - Com esse tipo de conjunto eu gravei dois discos; Samba de Cartola e K-ximbinho e Seus Playboys Musicais. [...] Depois fiquei gravando, fiquei fazendo festivais de *jazz* com esse tipo de conjunto também.

Lílian – Quando, esses festivais de *jazz*?

K-ximbinho – Isso faz muito tempo, 1955, 1957, sob a direção de Paulo Santos, nosso locutor.

Lílian – Mas eles eram realizados no rádio?

K-ximbinho – Não. Eram realizados em palcos, em teatros, como o teatro municipal. Ele realizou vários concertos desse. Então tinham vários conjuntos, dos quais o meu.

Lílian – Mas eram conjuntos de músicas nacionais? [...] os músicos eram brasileiros?

K-ximbinho – Não. São *jazz*, conjuntos com música americana, música variada, mas predominava mais *jazz*. [...] Brasileiros, músicos brasileiros. O músico brasileiro é versátil. Depois no Copacabana Pallace, dessa vez organizado pelo Sindicato dos Músicos... O Paulo Santos é pioneiro nessa questão de organização de festivais e em todos eles eu fiz parte. (K-XIMBINHO, 1980b)

⁵⁴ *Autumn Leaves* foi composta pelos autores franceses citados acima em 1945 com o título de *Les Feuilles Mortes*, recebeu letra em inglês de Johny Mercer em 1945, em seguida foi assimilada pelo cancionista estadunidense e pelo repertório *standard* do *jazz*.

4.4.6 SAUDADES DE UM CLARINETE - 1981



Fig. 25: K-ximbinho - Saudades de um clarinete 1981 - Capa.

Tabela 13: Saudades de Um Clarinete - Eldorado 1981. K-ximbinho.

Músicos participantes	Lista de Músicas:
K-ximbinho - Clarinete	Lado A
Zé Bodega - Clarinete e saxofone	Eu Quero é Sossego (K-Ximbinho e H. de Almeida)
Edson Antônio Marin (Marinho) - Piano	Sempre (K-Ximbinho)
Daudeth de Azevedo - Cavaquinho	Meiguice (K-Ximbinho)
Bituca (Edgar Nunes) - Bateria	To Sempre Ai (K-Ximbinho)
Damázio B. de Souza Filho - Guitarra e violão	Gilka (K-Ximbinho)
Neco (Daudeth de Azevedo) - Cavaquinho	Mais uma Vez (K-Ximbinho)
Antônio Augusto V. Botelho de Magalhães - Baixo	Lado B
Raphael Rabello - Violão de 7 cordas	Velhos Companheiros (K-Ximbinho)
Jessé Sadoc Alves do Nascimento - Trombone	Penumbra (K-Ximbinho)
Jorginho - Pandeiro	Simoninha na Barra (K-Ximbinho)
Heraldo Reis - Piston	Ternura (K-Ximbinho)
Quinteto Villa-Lobos: Paulo Sérgio dos Santos - Clarinete	Catita (K-Ximbinho)
Carlos Seabra Rato - Flauta	
Eros M. de Melo - Oboé	
	Carlos Gomes de Oliveira - Trompa
	Aírton Barbosa - Fagote
Quinteto de sax: Ademir Gomes	
Dulcilando Pereira (Macaé)	Clóvis Timóteo Guimarães
Alberto Vianna Gonçalves	Hélcio Jardim Brenha

A escolha do álbum em questão para ilustrar a discussão que se segue nesse capítulo se justifica pela quantidade de informações que sintetizam a trajetória de K-ximbinho. Citado anteriormente, seus primeiros discos de carreira têm apenas uma ou duas músicas de sua autoria, o restante do repertório atende uma demanda comercial que pode ser verificada pelos títulos e o repertório composto majoritariamente por músicas do *jazz* e do cancionero estadunidense, além de músicas de seus contemporâneos brasileiros.

O álbum *Saudades de um Clarinete* foi o último disco gravado por K-ximbinho. Encerra uma trajetória por dois sentidos: a morte do compositor em junho de 1980, e o único álbum que se constitui inteiramente de composições suas, com instrumentação e arranjo diversos, remetendo às experiências verificadas nos álbuns anteriores. O repertório e o título desse último disco revelam uma obra diferente dos álbuns anteriores de K-ximbinho. Nesse disco há a referência direta pelo título do álbum ao clarinete, instrumento que K-ximbinho preferencialmente tocou durante sua trajetória. Não há mais descrição dos gêneros musicais nem texto que faça propaganda do projeto. Se antes sobre o repertório de cada disco as músicas se diferenciavam por gêneros e estilos descritos na contra-capa, agora as músicas de K-ximbinho se encontram apenas como músicas de sua autoria, talvez o que permita uma nova possibilidade de categorizá-las em outro estilo ou gênero.

O título sugere uma opção nostálgica, uma vez que o álbum teve lançamento póstumo, cerca de um ano após a morte do compositor, mesmo assim é um título que não se compromete em vender um produto comercial que acompanha tendências ou destina-se a públicos e eventos específicos. A contra-capa do disco exhibe uma breve explicação sobre o projeto e o esforço para publicar o álbum, o que permite a percepção sobre o projeto estar desamparado de estrutura da indústria fonográfica.

Este disco foi gravado pouco antes da morte de K-ximbinho e seria o primeiro lançamento de uma nova gravadora brasileira. Idealizada por Paulinho da Viola, Chico Buarque, Fernando Faro, Toninho Morais e MPB-4. A gravadora não chegou a nascer, porque falharam os entendimentos com a indústria que venderia os equipamentos de prensagem. Do sonho, porém, restou esse *tape* histórico, registrando os últimos sopros do “sonoroso” clarinete de K-ximbinho e, em todas as faixas, a marca inconfundível do seu talento de arranjador.

Credite-se ao músico Airton Barbosa, também falecido, a beleza dessa produção, que ele dirigiu com entusiasmo e extraordinária competência.

Todo o esforço de o Estúdio Eldorado empreendeu para adquirir o *tape* original (a partir de um telefonema de Fernando Faro) contou com o apaixonado apoio de pessoas empenhadas tanto quanto nós, em resgatar do ineditismo este importantíssimo documento da música popular brasileira: Stella Barros (viúva de K-ximbinho), Gilka Barros (filha de K-ximbinho), Waldinha Barbosa (viúva de Airton), Paulinho da Viola, Toninho Morais, Elton Medeiros e Paulo Moura. – Aluizio Falcão (K-XIMBINHO, 1980)

Esse conjunto de elementos descreve um álbum autoral, onde o conceito sugere maior liberdade e intimidade de K-ximbinho como arranjador, compositor e intérprete, agora somente sobre composições de sua autoria e juntando todas as formações instrumentais verificadas nos discos anteriores; regional de choro, instrumentos sinfônicos e instrumentos de orquestra popular.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS - ANÁLISE, CLASSIFICAÇÃO E LEGITIMAÇÃO

Gostaríamos de enfatizar alguns objetivos que acreditamos ter alcançado ao longo das discussões e análises sobre a obra, trajetória e discurso de K-ximbinho.

Em primeiro lugar, relatar e justificar um ponto que representou uma virada para o desenvolvimento das análises e reflexões a cerca dos discos e partituras. Conforme citado ao longo do texto, outros trabalhos foram feitos sobre as músicas de K-ximbinho com o objetivo de identificar e explicitar os elementos do *jazz* e do *blues* na obra do compositor somados aos elementos do samba e do choro. Os objetivos de Valente (2007) e Fabris (2005) trazem resultados satisfatórios para o estudo da *performance* sobre a prática musical ao longo da história da música brasileira, mas atestar esses elementos somente por meio de análise das partituras deixa uma lacuna sobre os significados e contextos que permitem o desenvolvimento das práticas e organização de saberes musicais pelos arranjadores, instrumentistas e compositores citados até aqui.

As idéias e práticas de K-ximbinho adquirem outra dimensão de análise quando os elementos listados na partitura se aliam aos depoimentos investigados anteriormente e permitem maior entendimento sobre processos de mistura que não se dão apenas pela manipulação de materiais, mas também pelo jogo de articulações que regem estilos, gêneros e práticas musicais por seus membros e conseqüentes transformações.

A questão da mobilização e adaptação revelou que o compositor, em meio ao processo de aprendizado e criação musical, tinha como objetivo trabalhar e viver pela música. Embora pareçam objetivos semelhantes, esses se alinhavam à vontade de tocar; o elo que ligava o viver e o trabalhar com música. Viver de música sugere uma relação de admiração, trabalhar como músico sugere prática constante. Por fim, tocar seria a prática que o aproximaria desse universo profissional. Dessa forma se verificam a prática diletante e a profissional, ou seja, trabalhar para poder viver de música. Esse conjunto formado por **querer** e **precisar** movia o compositor diante do processo de soma de informações. As adaptações que tanto se repetem na discussão desse trabalho surgem do “jogo de cintura”; tocar o que se pede, tocar o que gosta, mudar discretamente, experimentar novas possibilidades interpretativas e instrumentais, compor *versus* tocar, negociar a presença de duas culturas musicais conforme época, evento e lugar. Daí surge sua obra: da prática diletante, as composições; da prática profissional, os arranjos.

O processo de globalização pode ser analisado de duas formas, segundo observações de K-ximbinho: primeiro a questão da presença da cultura dos Estados Unidos, representada pelos elementos do *jazz*, durante as décadas de grande atuação do compositor, entre 1940 e 1960; em seguida, o final de sua carreira com a indústria musical de massa agora envolvida com outro produto comercial pela presença do *rock* e de instrumentos eletrônicos.

O primeiro período é tratado como o ponto em que K-ximbinho se vê inserido nesse processo de entrada da cultura de outro país e considera que esses elementos, frutos do processo globalizante cultural, político e econômico, permitiriam que gênero musical, instrumentistas e arranjadores se transformassem. Mas, nesse período, já se verifica uma tendência de muitos músicos e grupos em praticar um mesmo formato instrumental, a fim de abarcar um mercado de consumo de música pelas elites do Rio de Janeiro. Em meio à homogeneização surgem personagens que, intencionalmente e, por impulso criativo, buscam se ressignificar. Essa é a forma que encontram para se destacar, permitindo que a diversidade se perceba e se reconheça. Reforço essa observação corroborado pela análise de Garcia Canclini quando revela que adaptações partem de modo planejado ou não e do impulso criativo, num processo de reconversão de patrimônios.

A veces esto ocurre de modo no planeado, o es resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos y de intercambio económico o comunicacional. Pero a menudo la hibridación surge de la creatividad individual y colectiva. No sólo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico. Se busca “reconvertir” un patrimonio (una fábrica, una capacitación profesional, un conjunto de saberes y técnicas) para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y mercado. Aclaremos el significado cultural de reconversión: se utiliza este término para explicar las estrategias mediante las cuales un pintor se convierte en diseñador, o las burguesías nacionales adquieren los idiomas y otras competencias necesarias para reinvertir sus capitales económicos y simbólicos en circuitos transnacionales (Bourdieu). También se encuentran estrategias de reconversión económica y simbólica en sectores populares: los migrantes campesinos que adaptan sus saberes para trabajar y consumir en la ciudad, o vinculan sus artesanías con usos modernos para interesar a compradores urbanos [...] (GARCIA CANCLINI, 2000, p. 10)⁵⁵

⁵⁵ TN: “Às vezes isso ocorre de modo não planejado, ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas ao menos a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, senão na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Se busca reconverter um patrimônio para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado. Aclaremos o significado cultural de reconversão: se utiliza esse termo para explicar as estratégias pelas quais um pintor se torna desenhista, ou as burguesias nacionais adquirem idiomas ou outras competências necessárias para reverter seus capitais econômicos e simbólicos em circuitos transnacionais. Também se encontram estratégias de reconversão econômica e simbólica em setores populares; os migrantes, camponeses que adaptam seus saberes para trabalhar e consumir na cidade, ou vinculam seus artesanatos com usos modernos para gerar interesse em compradores urbanos.”

Todos esses processos exemplificados aqui pela presença do idioma inglês no título das músicas e discos citados, formação instrumental sugerindo uma representação visual que remetesse às *big-bands* dos Estados Unidos e o interesse, além dos artistas, pelos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos da música daquele país. A assimilação dessas informações não só moderniza a música tocada e composta por K-ximbinho como a internacionaliza. Essa quebra de barreira cultural, permitida pela assimilação de outro idioma, já era percebida pelo compositor sobre suas músicas, comparadas a iniciativas semelhantes em outros países.

K-ximbinho - Eu não quero me colocar na posição de um compositor de valor! Absolutamente! Mas eu sinto aqui que aquilo que eu apresento atualmente, para o nosso estilo brasileiro é compatível à música internacional. Por exemplo, se os franceses compõem uma melodia muito distante de *La Vie En Rose*, eu também procuro me distanciar de Sonoroso, Sonhando... As músicas francesas atuais são lindas de acordo com a época. Então eu procuro, não propositalmente, é espontâneo, me vem à mente, na hora, uma composição de acordo com a época brasileira atual e talvez até por coincidência ela se compatibilize ou se atualize tanto quanto a música estrangeira; americana, francesa, alemã ou argentina. Os argentinos mesmo têm *La Cumparsita*, mas um compositor atual tem outro sentido melódico. (K-XIMBINHO, 1980a)

Ainda sobre globalização, o segundo período na produção de K-ximbinho, está relacionado com outro processo de produção e comercialização da música de massa, também se caracteriza por um processo modernizador, então promovido pelo *rock*. Mas K-ximbinho não se vê mais compatível com esse período. Nesse ponto dois depoimentos do compositor são muito semelhantes, mas se associam com questões bem diferentes. Na mesma entrevista de 1980, primeiro diz a Paulo Moura sobre seus choros produzidos entre 1940 e 1960:

K-ximbinho - [...] eu acho o desenvolvimento [...] a música tem sido desenvolvida na proporção que anos vão passando. Por exemplo: há choros em que a linha melódica, choros de minha autoria que são de acordo com aquela época passada; Sonoroso, Sonhando, Mais Uma Vez, Sempre e outros mais. À proporção que o tempo vai passando a linha melódica atualiza-se. [...] Eu acho que, por exemplo, uma das composições minhas, Velhos Companheiros, que não tem influência jazzística, não, apenas evolução, mas o samba tá presente, o ritmo sincopado tá presente... o samba que eu digo como base. Então essa melodia é samba atualizado, é choro atualizado. (K-XIMBINHO, 1980a)

Em seguida diz à Lílian Zaremba sobre a tendência de consumir *rock* e a presença de instrumentos eletrônicos:

K-ximbinho - Porém eu não sou muito favorável a esses sintetizadores. É sintetizador? Esses instrumentos elétricos, órgão elétrico, não têm aquela pureza. Uma guitarra tocada sem auxílio eletrônico, pura, sim, tem muito mais valor. Pra mim tem muito mais valor. Mas temos que acompanhar a época, temos que aceitar. Porém gosto mais dos instrumentos tocados, soprados.

[...]

A diferença era que tinha uns gritinhos e eu num tolero muito, num tolero bem aquilo, aquele negócio [risos]. Pra mim num dá, porque aquilo já tirou a pureza, eu fico meio afastado. Cheguei a tocar rock. (K-XIMBINHO, 1980b)

Esses dois depoimentos revelam atitudes diferentes do compositor sobre processos semelhantes de mudança. A questão é que K-ximbinho, próximo ao fim de sua trajetória, via-se tradicional segundo um novo contexto de modernização e inovação, por isso se excluiu desse processo, mas não o nega. Aqui verificamos pelo discurso outra estratégia para entrar e sair da modernidade.

Ainda nas entrevistas, foi possível verificar os elementos tradicionais e modernizadores, segundo K-ximbinho, presentes em suas composições. Contudo, antes de simplesmente investigar elementos rítmicos, melódicos ou harmônicos do samba, choro ou *jazz*, importante para essa pesquisa é perceber o significado e função que cada um desses elementos exerce sobre a prática de tocar e compor. A interpretação de K-ximbinho sobre os elementos do *jazz* como agentes modernizadores da sua prática e criação musical reforça a discussão em torno do processo de hibridação cultural de Garcia Canclini como referencial para esta pesquisa. Conclui-se então que a noção de modernidade está relacionada ao contexto em que determinado elemento se encontra; deslocado de seu contexto original um elemento musical, antes considerado tradicional, passa a ser utilizado como agente modernizador. Verificamos que *blue note*, escala *blues*, escala pentatônica, embora sejam vistos como elementos tradicionais da música dos Estados Unidos, no Brasil representam a modernização do velho samba.

Contudo vale acrescentar que, se por um lado discutimos o termo hibridação pelos processos de mistura e adaptação em diferentes contextos e mercados musicais, há a preocupação em não classificar a música de K-ximbinho como híbrida, oriunda de dois puros. Ao considerar uma história de misturas entre gêneros e estilos na história do choro e do *jazz*, contraditoriamente, por vezes, o discurso de K-ximbinho é purista quando descreve que sua noção de samba é folclórica, autenticamente africana e o choro autenticamente brasileiro. Também o *jazz* e muitos dos seus elementos harmônicos e melódicos são descritos pelo compositor como autênticos e puros, principalmente quando evidencia as matrizes africanas desse gênero.

Tais elementos têm uso recorrente nas músicas de K-ximbinho, desde o primeiro caso analisado, *Sonoroso*, até o último *Manda Brasa*. Em contrapartida vemos a utilização do acorde bII como elemento que determina a presença de uma referência harmônica do choro em algumas composições de K-ximbinho. As situações e condições que as duas composições

foram apresentadas revelam quais estratégias foram utilizadas para negociar tradição e inovação dentro de um gênero musical, e tal negociação permite a participação do compositor em eventos e situações diferentes sem perder a característica particular de suas obras. A partir da reportagem na Revista *Veja* que noticiou o II Festival Nacional de Choro, perceberemos que Luis Nassif, mesmo criticando a falta de novidade nas obras apresentadas, louva o evento por ter lembrado e premiado K-ximbinho. Cazes cita o evento e descreve a composição *Manda Brasa* como “um de seus choros de caráter mais tradicional” (1999, p. 119). Esses foram os únicos relatos que encontrei sobre essa música. A partir deles surge o questionamento sobre qual impressão cada um, Nassif e Cazes, teve para elogiar de um lado, e classificar como tradicional, de outro, a composição em questão, quando está evidente, após análise, que muitos daqueles elementos, *blue note*, escala pentatônica e progressão harmônica de *blues* estavam presentes na partitura de *Manda Brasa*. O exemplo de composição apresentado por K-ximbinho em um festival especificamente de choro, revela que o compositor de fato foi estratégico em deixar discreto tudo aquilo que o legitimou como um dos inovadores do gênero, pela utilização dos elementos musicais *jazz*, mas também consciente que a tradição é um porto seguro, lugar básico de referência dos elementos do samba e do choro no Brasil.

Os elementos verificados na obra de K-ximbinho passaram por adaptações e experiências diversas ao longo de seus discos. Casos mais explícitos, como a composição *Penumbra*, revelam essas experiências entre o formato A e o formato B de arranjar uma música evidenciando em cada exemplo elementos distintos do *jazz* e do choro. A frase, “modernizei meu choro, sem descuidar do roteiro tradicional”, sintetiza todo o processo e trajetória do compositor. Conclui-se então que, processos de mudança não acontecem da noite para o dia, mas levam tempo para ajuste e não significam sucesso garantido sempre.

O novo ou o moderno, no caso de K-ximbinho, seriam as palavras que anunciariam um processo e intenção de mudança, o *jazz* escrito junto da palavra samba seria a constatação da presença desse outro, que tem lugar de origem confirmado. Não se pretendia criar um *jazz* brasileiro, mas sim inovar o samba e, conseqüentemente o choro, e o que hoje temos paralelo aos dois gêneros, chamado de música instrumental brasileira. Essa inovação do samba e do choro se fazia pela utilização de elementos claramente definidos por K-ximbinho; o ritmo e os instrumentos do samba e do choro manteriam a noção de música brasileira como lugar de origem da sua música, e o *jazz* garantia a representação “fiel” da cultura dos Estados Unidos.

Esse discurso sobre uma nova proposta para o samba pode ser verificado em Saraiva (2007) pelos muitos exemplos de discos que apresentavam termos como “novo”, “esquema

novo” e por fim samba-jazz. Esse mesmo exemplo pode ser verificado pelo álbum *Samba Esquema Novo*⁵⁶ de Jorge Ben, trabalho que tem a participação de J.T. Meirelles e Os Copa 5, e inicia uma carreira que leva Jorge Ben a produzir o estilo que hoje conhecemos como samba-rock.

Diante desse contexto considero a Bossa Nova como o ápice do processo que teve várias etapas: o samba, o samba novo, o samba-jazz e a Bossa Nova. Cumprindo assim uma linha de desenvolvimento onde esse último gênero definitivamente tem características próprias, não mais se configurando como um pastiche. Alinhado com a reflexão de Saraiva (2007), a trajetória de experiências daqueles gêneros anteriores à Bossa Nova não pode se pensada como exemplo paralelo sobre um jeito certo ou errado de misturar samba, choro e jazz, mas sim perceber que até hoje reflexos desses processos permitem novas formas de repensar práticas, gêneros e estilos musicais.

O álbum, no estilo coletânea, intitulado *Choro é Isto*⁵⁷ tem a composição *Sempre* de K-ximbinho, listada entre *Carinhoso* de Pixinguinha, *André de Sapato Novo* de André Victor Correia e *Apanhei-te Cavaquinho* de Ernesto Nazareth. Os instrumentistas e grupos que interpretam cada música também se diferenciam pelo histórico de atuação; as faixas respectivamente são interpretadas pelo Quinteto Villa-Lobos, Abel Ferreira e Raul de Barros e, por fim, Arthur Moreira Lima. O título do disco já encerra questão, determinando que as faixas listadas são representações fiéis do gênero, independente de estilo, data ou intérprete. As características instrumentais ou interpretativas de cada grupo ou músico não mais interferem na classificação de uma música ou compositor. O álbum, lançado em 1979 pela gravadora Marcus Pereira Discos, figura entre uma coleção de álbuns que trazem repertório legitimado como referência clássica do choro entre os músicos do gênero, paralelo ao projeto do publicitário Marcus Pereira para lançar a série *Música Popular* que se dividia em séries sobre música folclórica de cada região do Brasil.

Ainda assim é possível verificar em experiências posteriores a K-ximbinho interpretações que sugiram ou reforcem elementos específicos. A citar o álbum *K-ximblues* de Paulo Moura⁵⁸ no qual a improvisação livre sobre o *chorus* de acordes prevalece tanto quanto os temas. Ainda seus álbuns anteriores, *Confusão Urbana, Suburbana e Rural e Mistura e Manda*⁵⁹, com uma música de K-ximbinho em cada, têm essa característica, e embora Paulo

⁵⁶ Philips, 1963.

⁵⁷ Marcus Pereira Discos, 1979.

⁵⁸ Rob Digital, 2001.

⁵⁹ Respectivamente: RCA Victor, 1976 e Kuarup, 1984.

Moura se destaque pelo histórico como improvisador e instrumentista de gafieiras, as músicas que Paulo Moura interpreta nesses discos não perdem a referência que trazem do choro. O álbum *Mistura e Manda* foi publicado pela gravadora portuguesa Música Latina com o título *Tempos Felizes*⁶⁰ e no texto em inglês do encarte escrito por William Hogeland descreve a composição *Ternura* como “*the haunting and sweetly nostalgic ‘Ternura’, full of blues and pop-ballad feeling*”⁶¹.

Essa nova descrição, embora ainda sugira referência do *blues*, pela característica melancólica que tem a interpretação de Paulo Moura acompanhado de Raphael Rabello no violão de 7 cordas, sugere outra classificação, mas apenas pela impressão, e isso não significa que o responsável pelo texto quis classificar o choro *Ternura* como outro tipo de música, mas apenas buscou relacionar o que ouviu com suas referências particulares.

Outro exemplo de múltipla interpretação sobre a obra de K-ximbinho, está na conversa, em vídeo⁶², entre o trompetista carioca Silvério Pontes e o violonista cearense Tarcísio Sardinha. Após executarem parte da composição *Catita*, o trompetista sugere que a música pode ser tocada, primeiro como *jazz*, depois como choro, pois considera que essa peça representa o elo entre o choro e o *jazz*, e acrescenta que K-ximbinho era jazzista. A questão é que nos discos de Silvério Pontes com o trombonista Zé da Velha (José Alberto Rodrigues Matos), *Só Gafieira*, em seguida *Tudo Dança - Choros, Maxixes, Sambas*⁶³, aparecem, respectivamente, as músicas *Sonoroso* e *Sonhando*, de K-ximbinho e Del Loro, listadas entre repertório de gafieira e choro, pelo menos os títulos dos discos sugerem essa classificação.

Esses exemplos dão luz sobre como um compositor é assimilado por gerações posteriores de músicos e ouvintes, mas não encerra sua figura em uma única classificação. Essa associação se ajusta conforme o contexto interpretativo de cada instrumentista, assim K-ximbinho pode ser tanto jazzista como chorão, mas ao final está sempre relacionado com música brasileira.

Conclui-se que essas misturas ou resultados musicais não podem ser chamados de híbridos como uma questão definitiva, nem especificamente de uma coisa nova. As discussões de Kartomi ([1981] 2001) revelam que esse tipo de classificação de uma prática ou gênero

⁶⁰ Música Latina, 9-51023.

⁶¹ Livre tradução: a emotiva e docemente nostálgica *Ternura*, cheia de sentimentos de *blues* e balada-pop.

⁶² Silvério Pontes e Tarcísio Sardinha, *Catita* (K-ximbinho). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TkVSWVcwvaA>.

⁶³ Respectivamente Kuarup, 1995 e Rob Digital, 1999.

musical, em muitos casos, não interessa aos instrumentistas ou compositores. Um grupo ou comunidade musical poderá ter suas próprias classificações para a música que produzem.

Conforme verificado em alguns discos, a música de K-ximbinho foi assimilada também pelo repertório tradicional do choro e, a partir da data do seu falecimento, é possível perceber que, aquilo que é considerado novo está se apoiando em outras formas interpretativas, até mesmo elementos musicais repetidos, mas articulados de outra maneira; pela ênfase que se dá ao tema ou a improvisação.

Ao final da entrevista que K-ximbinho deu à Zaremba em abril 1980 muitas de suas observações se abrandavam, e uma música, de maneira geral, agora estava condicionada à classificação de choro, *jazz*, samba ou samba-jazz e samba-choro pelas características interpretativas do instrumentista. Esse ponto de vista libertava determinado repertório de classificação específica, talvez isso tenha feito com que K-ximbinho passasse a ser visto entre os músicos no Brasil como compositor de choro, mesmo com poucas obras e tendo trabalho mais profícuo como arranjador e instrumentista. Ser hoje visto como chorão, pela comunidade de músicos do choro, revela que sua figura foi assimilada, atendendo exigências particulares do gênero. Ainda assim, K-ximbinho, também foi assimilado pela música instrumental em geral no Brasil, especificamente pelo *jazz* brasileiro, pois conseguia negociar e evidenciar ao longo de sua trajetória os elementos musicais dos dois gêneros.

Aquelas características perceptíveis, harmônicas e melódicas, do *jazz* e da música brasileira, que antes precisavam de destaque e identificação para deixar claro o que ali se ouvia, se misturam em níveis distintos, mas discretos. Conforme a classificação de Garcia Canclini: estruturas e práticas discretas que surgem da reconversão de recursos anteriores em novos contextos por meio de utilização produtiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. Os pensadores: Textos escolhidos Theodor Wiesengrund Adorno. São Paulo: Nova Cultural, 1996. 191 p.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da cultura de massa. 3a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 340 p.
- BERENDT, Joachim E. “O Jazz: do rag ao rock”. Tradução de Júlio Medaglia. Coleção Debates: Música. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.
- BLACKING, John. “Music, Culture and Experience”. *Music, Culture and Experience*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.
- BOWEN, José A. “The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances”, *The Journal of Musicology*, Vol. 11, No. 2. (Spring, 1993), pp. 139-173.
- CÂMARA, Leide. K-ximbinho. In: Dicionário da Música do Rio Grande do Norte. Natal: Acervo da Música Potiguar, 2001.
- CAMBRIA, V. Música e alteridade. In: Música em debate: perspectivas interdisciplinares / Samuel Araújo, Gaspar Paz, Vincenzo Cambria, organizadores. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008. p. 65-71.
- CARVALHO, J. J. As Duas Faces da Tradição. O Clássico e o Popular na Modernidade Latinoamericana. DADOS, v. 35, n. 3, p. 403-434, 1992.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas na construção republicana do Brasil. In: Berenice Cavalcante; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.). Decantando a república. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, v. 1, p. 37-68.
- CAZES, Henrique (1959). Choro: do quintal ao municipal – São Paulo: Ed. 34, 2ª edição 1999.
- COOK, Nicholas. Música: uma muito breve introdução. Tradução Beatriz Magalhães Castro. [no prelo]
- FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In HORN, David e TAGG, Philip (org.). Popular Music Perspectives. Londres e Göteborg: IASPM, 1982. Disponível em: <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>. Acesso em: 11 maio 2009.
- FABRIS, Bernardo. *Catita* De K-Ximbinho e A Interpretação do Saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz. (Artigo de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.
- FARIAS, Nelson. A arte da improvisação para todos os instrumentos; editado por Almir Chediak. – Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1991.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. “La globalización: ¿productora de culturas híbridas?”. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. México, 2002. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Acesso em: 21 nov. 2007.

_____, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

GAROTO. 15 Choros de Aníbal Augusto Sardinha - Garoto. São Paulo: Ed. Fermata do Brasil, 1951.

GEUS, J. R. *A performance do choro-jazzístico de K-Ximbinho*. XVI Congresso ANPPOM: p. 401-406. Brasília, 2006.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

KALLBERG, Jeffrey. The rethoric of genre: Chopin's Nocturne in G minor. *19th Century Music*, vol. 11 no. 3. 1988. p. 238-261.

KARTOMI, Margareth J. “Procesos y resultados del Contacto entre Culturas Musicales: Una Discusión de Terminología y Conceptos” [1981]. In: CRUCES, F. et al., *Lecturas de etnomusicología*. p. 357-381. Madrid: Trotta, 2001.

KERNFELD, Barry. “Improvisation”, In: *The New Grove Dictionary of Jazz* (2006). Grove Music Online ed. L. Macy. Disponível em: <http://www.grovemusic.com.proxycu.wrlc.org>. Acesso em: 10 jul. de 2008.

KLÖCKNER, Luciano. O noticiário radiofônico como política de guerra e a edição brasileira de O Repórter Esso. In: GOLIN, Cida; ABREU, João Batista. (Org.). *Batalha Sonora: o rádio e a Segunda Guerra Mundial*. Porto Alegre: Edipucrs, 2006, v. 38, p. 49-72.

K-XIMBINHO. Choros de K-ximbinho: para clarinete, piston ou sax tenor e sax alto. *Músicas de K-ximbinho*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, [1956?]

_____. Álbum de choros: K-Xim-Temas. *Músicas de K-ximbinho*. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, [1977?]

_____. Fundação José Augusto, Natal, RN. 3 fev. 1975. Entrevista concedida a Tarcísio Gurgel e demais entrevistadores. (CD)

_____. Produção para a série radiofônica Chorinhos e Chorões - Rádio MEC. Redação e produção Lilian Zaremba, abril de 1980a, Tijuca, RJ. Entrevista concedida a Paulo Moura. (CD)

_____. Produção para a série radiofônica Chorinhos e Chorões - Rádio MEC. Redação e produção Lilian Zaremba, abril de 1980b, Tijuca, RJ. Entrevista concedida a Lilian Zaremba. (CD)

_____. In: *Saudades de um clarinete*. São Paulo: Estúdio Eldorado: 50.81.0387 (LP de vinil 33 RPM, contracapa) 1980. Entrevista a Paulo Moura.

MERRIAM, Alan P. *Anthropology of music (the)*. Northwestern University Press, 1987. 358 p.

MOURA, Paulo. Hotel Kubitschek Plaza, Brasília, DF, 02 out. 2008. Entrevista concedida a Pablo Garcia. (MP3)

O melhor do Choro Brasileiro: 60 peças com melodia e cifras, 2º volume. São Paulo. Ed Irmãos Vitale, 1998.

OLIVEIRA, L. L. Identidade e alteridade no Brasil: o contraponto norte-americano. In: Berenice Cavalcante; Heloisa Starling; José Eisenberg. (Org.). Decantando a República. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, v. 2, p. 89-104.

PELLEGRINI, Augusto. Jazz: das raízes ao pós-bop. São Paulo: Ed. Códex, 2004.

PIEIDADE, A. T. C. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, ANPPOM/Ed. da UNICAMP, v. 11, n. 1, p. 113-123, 2005.

PINTO, Alexandre Gonçalves. O Choro: Reminiscências dos Chorões Antigos. Rio de Janeiro. 1936.

PINTO, Lenine. Natal, USA. Natal: Editora RN Econômico, 1995.

_____. Os Americanos em Natal. 2. ed. Natal: Sebo Vermelho, 2000.

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de Música: edição concisa / editado por Stanley Sadie; editora assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-33. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001.

SARAIVA, Joana Martins. A invenção do *sambajazz*: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960. 109 p. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SÈVE, Mário. Vocabulário do choro: estudos e composições; editado por Almir Chediak – Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. Pixinguinha, filho de Ogum bexiguento. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

SIQUEIRA, José. Sistema modal na música folclórica do Brasil. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. A Análise da Música Brasileira Popular. Cadernos do Colóquio. p. 61 - 68, 1999. Disponível em: <http://www.unirio.br/mpb/UlhoaTextos/>. Acesso em 23 out. 2008.

VALENTE, P. V. Horizontalidade e Verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro. Dissertação de mestrado. Programa de Processos de Criação Musical, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, 2009.

DISCOGRAFIA

CARRILHO, Altamiro. Antologia do chorinho. Altamiro Carrilho; arranjo e flauta. Rio de Janeiro: Philips 6349156 (LP de vinil), 1975.

K-XIMBINHO. Ritmos e Melodias: K-ximbinho e Seu Conjunto. K-ximbinho: composição, regência e clarinete. São Paulo: ODEON 3039 (LP de vinil 33 RPM), 1956.

_____. Em Ritmo de Dança vol.3: Quinteto de K-ximbiho. K-ximbinho: composição regência e clarinete. Rio de Janeiro: Polydor LPNG 4015 (LP de vinil 33 RPM), 1958a.

_____. O Samba de Cartola: K-ximbinho e Seu Conjunto. K-ximbinho: regência e clarinete. Rio de Janeiro: Polydor 4025 (LP de vinil 33 RPM), 1958b.

_____. K-ximbinho e Seus “Play-boys” Musicais. K-ximbinho e Seu Conjunto. K-ximbinho: composição, regência e clarinete. Rio de Janeiro: Polydor 4048 (LP de vinil 33 RPM), 1959.

_____. *Saudades de um clarinete*. K-Ximbinho: composição, regência e clarinete. São Paulo: Estúdio Eldorado: 50.81.0387 (LP de vinil 33 RPM), 1981.

MOURA, Paulo. Confusão Urbana, Suburbana e Rural. Paulo Moura: composição e saxofone. Wagner Tiso: Arranjo. São Paulo: RCA Victor 103.0168 (LP de vinil), 1976.

_____. Mistura e Manda. Paulo Moura: arranjo e clarinete. São Paulo: Kuarup KLP-017 (LP de vinil), 1983.

_____. K-ximblues. Paulo Moura: arranjo, saxofone e clarinete. Rio de Janeiro: Rob Digital RD 046 (CD), 2002.

VELHA, Zé da. PONTES, Silvério. Só Gafieira. Zé da Velha: arranjo e trombone, Silvério Pontes: arranjo e trompete. Rio de Janeiro: Kuarup KCD 073 (CD), 1995.

_____. Tudo Dança: choros, maxixes e sambas. Zé da Velha: arranjo e trombone, Silvério Pontes: arranjo e trompete. Rio de Janeiro: Rob Digital RD 021 (CD), 1999.

ANEXOS

Sonoroso

choro

K-ximbinho e Del Lorç
1945

The musical score for "Sonoroso" is written in 2/4 time and B-flat major. It consists of 12 staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various chords and performance instructions:

- Staff 1: A, E7, A, Dm, E♭, A7, Dm, Dm
- Staff 2: D7, Gm7, Dm, E9-, A9- To Coda, Dm, C9
- Staff 3: F, Gm7, Dm, A7, Dm, B♭
- Staff 4: Gm7, C9, F, Gm7, Dm, Gm7, C7
- Staff 5: F, Gm7, C7, 1. F, 2. F A7 Dm, D.S. al Coda
- Staff 6: Dm, A7, D, D, F♯m7, Fm7, Em7, Em6
- Staff 7: F♯7, Bm7, E7, Em7, A7, D
- Staff 8: D, Am7, D7, G, Gm, D7+, Bm7, Em7, A7
- Staff 9: 1. D, 2. D, Dm, D.S. al Coda, ⊕ Coda, Dm

Fig. 26: Partitura de Sonoroso.

Penumbra

K-ximbinho
1956

The musical score for "Penumbra" is presented in eight staves. It begins in the key of B-flat major (two flats) and 2/4 time. The first two staves feature a melodic line of eighth notes, with several triplet markings. The third staff introduces a different rhythmic pattern with dotted eighth notes and sixteenth notes. The fourth staff concludes the first section with a double bar line and a sharp sign, marked "Fine". The fifth staff begins a new section in the key of F# major (one sharp), continuing with eighth notes and triplet markings. The sixth and seventh staves further develop this melodic line with various rhythmic patterns and triplet markings. The eighth staff concludes the piece with a double bar line and a sharp sign, and a final treble clef symbol.

Fig. 27: Partitura de Penumbra.

Ternura

Choro

K-ximbinho

1977

Chords: Cm Cm(maj7) Cm7 Cm6 Fm G7 G7 Cm Ab7
 G7(b9) G7 Cm C7(b9) Fm7 D7(b9)
 D7(b9) G7 Cm Cm(maj7) Cm7 Cm6 Fm7 G7
 Cm Ab7 G7(b9) Cm C7(b9) Fm7
 Fm7 Cm Ab G13 1. Cm Fm7 Cm 2. Cm Fm7 Cm
 Dm7(b5) G7 Cm Fm7 Bb7 Eb
 C7 Ab Adim Bb7 Gm7 C7(b9) Fm7 Bb7
 Eb Cm7 Dm7(b5) G7 Cm Fm7
 Bb7 Eb C7 Fm7 Adim Bb7 Gm7 C7(b9)
 Fm7 Bb7 1. Eb 2. Eb G7 D.C. al Fine

Fig. 28: Partitura de Ternura.

Manda Brasa

choro

K-ximbinho
1978

The musical score for "Manda Brasa" is written in 7/8 time and consists of ten staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various chords and a first/second ending.

Staff 1: Bm^{7b5} B^bdim F

Staff 2 (measures 4-8): F^7 B^bmaj^7 B^bm^7 E^b7 Am^7 Dm^7 G^7

Staff 3 (measures 9-13): C^7 Bm^{7b5} B^bdim F F^7 B^b6

Staff 4 (measures 14-17): Bm^7 E^7 Am^7 D^7 Gm^7 C^7 F

Staff 5 (measures 18-22): F A^7 Dm D^7 Gm^7 Em^7 A^7 Dm

Staff 6 (measures 23-28): Dm $E/G\#$ Am^7 Bm^7 E^7 A^7 D^7 Gm^7

Staff 7 (measures 29-33): C^7 F B^b7 A^7 Dm Bm^{7b5} A^7

Staff 8 (measures 34-38): Dm A^7 Dm Gm^7 C^7 F B^b7 F

Staff 9 (measures 39-43): Bm^{7b5} B^bdim F F B^b7 F Gm^7 C^7

Staff 10 (measures 44-47): 1. F | 2. F

Fig. 29: Partitura de Manda Brasa.