



Universidade de
Aveiro
Ano 2021

**KLÊNIO JONESSY DE
MEDEIROS BARROS**

EXISTIR MUSICALMENTE

**Jazz, desafios comuns, políticas institucionais e
processos de individuação em contextos de big
band**



Universidade de
Aveiro
Ano 2022

**KLÊNIO JONESSY DE
MEDEIROS BARROS**

EXISTIR MUSICALMENTE

**Jazz, desafios comuns, políticas institucionais e
processos de individuação em contextos de big
band**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Associada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES), do Governo Federal do Brasil, na modalidade Doutorado Pleno no Exterior.



Dedico este trabalho a todos os indivíduos que me apoiaram e que, direta ou indiretamente, me ajudaram ao longo desta caminhada.

De modo especial, dedico esta tese ao querido amigo Antonio Henrique Seixas (in memoriam)

o júri

presidente

Doutor José Carlos Esteves Duarte Pedro
Professor Catedrático, Universidade de Aveiro

vogais

Doutor Jorge Alexandre Cardoso Marques da Costa
Professor Coordenador, Instituto Politécnico do Porto

Doutor Leonardo Pellegrim Sanchez
Professor Adjunto IV, Universidade Federal de Pernambuco

Doutor Paulo Jorge dos Santos Perfeito
Professor Adjunto, Esmæe – Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo –
Instituto Politécnico do Porto

Doutor Pedro de Moura Aragão
Equiparado a Investigador Auxiliar, Universidade de Aveiro

Doutora Susana Bela Soares Sardo
Professora Associada, Universidade de Aveiro (orientadora)

agradecimentos

O reconhecimento das amizades, das emoções, das memórias partilhadas, das cooperações e dos desafios coexperienciados ao longo deste processo, não caberia em lugar algum, ainda mais num espaço tão pequenino como este. Contudo, a referência à sua presença e relevância é absolutamente incontestável. Se, durante o sonho do doutoramento em Música, desde o primeiro passo, o meu maior desejo foi ultrapassar as dificuldades e chegar nesta fase final de agradecimento, este intento é também o que agora mais me desconcerta. Desconcerta porque, tal como na vida social, a construção desta tese é um processo partilhado, feito a muitas mãos e a custa de muitas reviravoltas. E são especialmente as reviravoltas da vida que tornam a tarefa de escrever este texto algo tão desconcertante para mim.

Destas reviravoltas tenho que incluir, em primeiro lugar, a saudade das conversas que tinha constantemente nos corredores do Deca com a querida dona Conceição, que me ensinou tanto sobre os portugueses e as portuguesas e cuja a habilidade culinária, com seu foliar de páscoa delicioso, tanto me apoiou em Aveiro.

Das inúmeras partilhas e cumplicidades que vivi ao longo deste processo, incluo o apoio de Alexandre Vieira (meu querido cunhado), para quem também dedico esta tese. Desde o meu pré-projeto de investigação para o doutoramento, ele sempre me apoiou. Alexandre Vieira acompanhou com interesse e afeto o desenvolvimento das minhas pesquisas e de alguns dos meus textos provisórios, questionando os meus pensamentos de partida, argumentando com o conhecimento e a maestria que lhe eram comuns, procurando abrir todas as janelas possíveis para que eu pudesse ampliar as minhas leituras no campo da Sociologia do Indivíduo e estabelecer conexões com a Música. A família de Alexandre é hoje também a minha família (dona Iêda, Janaína e Juliana). A ele e à sua memória, gostaria de expressar a minha profunda gratidão pelo apoio e pela acolhida no seio familiar.

Também gostaria de incluir aqui, de forma bastante carinhosa, o músico Toni Maresca, pelos ensinamentos, pelas experiências musicais e por ter cedido, muitas vezes, na cidade do Porto, um lugarzinho no sofá da sua casa sempre que eu não conseguia apanhar o último comboio de volta para Aveiro. A sua casa foi também a minha casa.

Das muitas histórias que vivi e ouvi em Aveiro, o meu grande sonho sempre foi conhecer o seu Nelson. O grande Nelson! O Peter Pan dos músicos e das musicistas. O homem das histórias encantadas. Quanto mais ouvia as suas histórias, mais elas me arrebatavam. Eu queria ser como ele. Queria voar como ele. Queria viver intensamente a vida como ele. Felizmente, posso dizer que tive a honra de conhecer o grande Peter Pan, de fazer música com ele, de abraçá-lo e ter dito o quanto o admirava. Peter Pan saiu da Terra do Nunca para voar por aí. A ele, ao Alexandre, ao Toni e à Conceição, gostaria de expressar o meu profundo agradecimento.

A verdade é que ainda estou cheio de gás a partir das pessoas que fui encontrando, da proposta e dos caminhos que essa empreitada académica me proporcionou. As aventuras vividas no primeiro ano de curso marcaram de forma decisiva muitos ensinamentos que levarei para toda a vida. Lembrarei sempre dos meus colegas de doutoramento, em especial, da minha turma de Etnomusicologia: os queridos e queridas Rosa, Julieta, Eliezer e Felipe. Lembrarei das nossas conversas sobre a vida e das nossas inquietações sobre as fronteiras da Etnomusicologia. Com as queridas professoras e etnomusicólogas Susana Sardo e Maria do Rosário aprendi a habitar as fronteiras e a enxergar os fenômenos musicais de uma outra forma. Serei eternamente grato por tudo que elas me ensinaram.

Sobre o trabalho realizado no Rio de Janeiro, na minha lembrança ficará sempre a presença dos companheiros de samba do Armazém Senado — Onésio, Portela, Wilson, Fernando, Guilherme e Alessandro —, que abrandava o desassossego dos longos dias de trabalho, do mal estar causado pela instabilidade política e do ritmo estressado da cidade do Rio de Janeiro, do querido Rubén Confete que, ao emprestar-me os meus olhos (Rubén atualmente não enxerga), me levou até o Armazém Senado e disponibilizou um tempo precioso para conversar comigo e partilhar suas memórias. Do Adelson Alvez, pelos ensinamentos e pelos importantes contatos que me proporcionou. De Rubén Confete e Adelson Alves recebi as maiores lições sobre o cenário da música carioca no qual a Orquestra Tabajara atuava.

Com Jaime Araújo (*band leader* da orquestra) descobri os labirintos históricos da Orquestra Tabajara. Com ele, dividi, muitas vezes, as angustias da minha primeira visita de trabalho ao Rio de Janeiro e partilhei o meu deslumbramento com relação ao rico material documental que dispunha em sua casa e que me cedeu total acesso. Ao Jaime devo uma outra visita. Sem o apoio dele não teria tido o privilégio de conhecer informações tão íntimas sobre a família dos Araújo. Para mim, Jaime será sempre uma referência pela forma como conduz a Orquestra Tabajara, pelo modo como trata os músicos e as musicistas e por todas as lições de vida que oferece.

Um agradecimento especial ao amigo conterrâneo de Cruzeta Dayanderson pela acolhida em sua casa (no Rio de Janeiro) e por me apresentar não só a Escola de Música da UFRJ como também os melhores botecos da Lapa. Agradeço pelas boas e longas conversas regadas aos petiscos apimentados e deliciosos entre os seus colegas da Orquestra Sinfônica Brasileira. Durante o meu trabalho de campo na cidade do Rio, uma das surpresas mais bonitas aconteceu quando visitei, por acaso, o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, quando encontrei e conversei com colegas tão estimados como o querido Pedro Mendonça e o querido professor Samuel Araújo. Para eles deixo uma palavra sincera de agradecimento.

Antonio Seixas representa nesta pesquisa um papel importantíssimo pela ajuda preciosa que me ofereceu no acesso aos colaboradores e à informação sobre a Orquestra Tabajara. O saber que dispõe no plano da sua experiência como músico carioca fazem de Antonio um apoio único e extremamente frutífero para aqueles pesquisadores e pesquisadoras que trabalham sobre a cena musical contemporânea no Rio de Janeiro. Ao Antonio agradeço sobretudo pela amizade, pela acolhida em sua casa, por ter me apresentado a Tijuca (onde pude degustar os melhores bolinhos de bacalhau que já experimentei na vida) e pelo modo sábio como orientou e alimentou progressivamente as informações que precisava na pesquisa sobre a Orquestra Tabajara, mantendo-me sempre informado a respeito de novos acontecimentos relevantes dentro do enfoque da minha pesquisa.

À colaboração generosa dos estimados Wilson Marimba, Guilherme Giffoni, Eli Silva, Wanderson Cunha, Breno Irata, Everson Moraes, Elizeu Pimenta e da estimada Nadięi Oliveira, foi, em distintos momentos da pesquisa de terreno, extremamente importante para o meu trabalho. A esses indivíduos agradeço enormemente pela prontidão com as respostas e com todas as minhas solicitações de complemento. Não poderia deixar de agradecer a valorosa colaboração do jornalista e escritor paraibano Josélio Carneiro e de toda a equipe da Rádio Tabajara de João Pessoa, por toda a atenção que me dedicaram e pelas ricas informações prestadas quando estive trabalhando na capital da Paraíba.

Por outro lado, os meus estudos em Portugal, coincidiram com uma época de grandes acontecimentos tanto no contexto brasileiro, com o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, quanto no português.

Em Portugal, por exemplo, vibrei fervorosamente, com os meus colegas do Deca, quando Salvador Sobral ganhou, pela primeira vez na história do país, a Euro Visão. Também festejei quando a seleção portuguesa de futebol foi campeã Europeia: assisti, na companhia dos meus colegas portugueses e portuguesas, os jogos da seleção portuguesa. Com todos eles torci e gritei de emoção com o gol de Hélder Postiga que deu o título de campeão europeu a Portugal, porque senti que parte de mim havia sido campeão e eu me senti campeão também. O fato é que todas essas vivências e todas as pessoas que fui encontrando em Portugal, durante a realização dos meus estudos, ofereceram-me um apoio emocional inestimável. Sou imensamente grato por todos esses encontros e partilhas. Outrossim, em Portugal constituí famílias.

Em primeiro lugar, ficará sempre nas minhas melhores recordações as conversas que tinha constantemente com o professor Paulo Perfeito, que orientou o laboratório de big band da UA o qual integrei como performer. Foi o Paulo Perfeito que me apresentou a obra *Is jazz dead? (or has it moved to a new address)* e que soube acalmar, com os seus sábios conselhos, algumas das minhas primeiras aflições, na área do jazz. Paulo foi, para mim, um grande mestre e amigo. Dele, recebi sobre a música portuguesa para big band as melhores orientações. Através dele fui me aproximando das ações da Orquestra Jazz Matosinhos e dos excelentes músicos e musicistas que a integram. Ao professor Paulo seria muito pouco dizer muito obrigado.

Seria igualmente insuficiente dizer obrigado à querida trombonista e professora Andreia Santos, com quem também tive o prazer e a honra de, por vezes, trabalhar em palco. Das conversas que tínhamos nos jantares, nos cafés, nos ensaios e testes de som da OJM, Andreia me ensinou muito sobre o contexto do jazz em Portugal, de modo especial, sobre o que se passava mais a norte do país. Dos encontros informais até a coleta de informações mais formalizada, ficou uma profunda amizade e uma eterna gratidão. Para ela, deixo aqui o meu afetuoso agradecimento. Além disso, nos momentos de ensaio e testes de som da OJM, a professora Andreia e o professor Paulo nunca deixaram que eu me sentisse sozinho, encurtando em muito a distância no relacionamento com os outros músicos e musicistas e com os *band leaders* da orquestra.

Agradeço enormemente a cooperação dos *band leaders* da OJM, nomeadamente os professores Carlos Azevedo e Pedro Guedes. Os seus testemunhos foram indispensáveis para o meu trabalho. Ademais, quero agradecer também a querida Susana Santos e aos queridos Daniel Dias, Rui Teixeira, Gileno Santana, João Pedro Brandão, e a todos os meus colaboradores e colaboradoras que, em Matosinhos, no Porto, em Aveiro ou em Lisboa, se prontificaram a despendar parte do seu tempo para conversar comigo e que me permitiram gravar os seus testemunhos. O fato é que sem a colaboração deles todos o meu trabalho não poderia existir.

Estendo estes agradecimentos a todos os meus professores e professoras de quem tive o privilégio de ser aluno. Todos eles me marcaram profundamente e de muitas formas, tanto como profissional quanto do ponto de vista pessoal. Agradeço a Universidade de Aveiro, sobretudo aos colegas e profissionais que fazem parte do Departamento de Comunicação e Arte. De forma especial, quero agradecer ainda ao apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (CAPES), do Governo Federal do Brasil, na modalidade Doutorado Pleno no Exterior, pelo apoio da bolsa de estudos de três anos para doutoramento, com renovação por mais um ano. Um apoio que se tornou, nos dias de hoje, cada vez mais raro (especialmente dentro da minha área de formação), desde o processo de *impeachment* da ilustre presidenta Dilma Rousseff a quem agradeço enormemente pelo apoio. Certamente, sem a sua coragem e competência, esta empreitada acadêmica não seria possível.

Um agradecimento especial à minha orientadora Susana Bela Soares Sardo pelos sábios ensinamentos e pela forma particular como me orientou rumo a esses ensinamentos. Agradeço inclusive por todos os puxões de orelha e pelas suas exigentes solicitações. Estas me deixavam cada vez mais com vontade de perseverar e de vencer os desafios que ia encontrando pelo caminho. Surpreendeu-me a forma como me instigou a trilhar pelos labirintos desta área do conhecimento. Agradeço por ter me ajudado a enxergar “as pessoas fazendo música” de um modo que ainda não conhecia. O seu rigor e cuidado foi, sem dúvida, essencial para que eu chegasse até aqui.

Aos meus pais Maria Jaecy e Sebastião Barros deixo um muito obrigado pela vida, pelo apoio infinito e pelo cuscuz, pela tapioca, pela farinha, pelo queijo coalho e pelos abraços e beijinhos que trocamos sempre que eu os visitava no Brasil. Sempre houve um lugarzinho na minha mala para todas essas coisas bonitas. A minha querida filha Lailah Cristine agradeço pela compreensão e por todo amor. Nunca seria capaz de imaginar o que ela sentiu sempre que a abençoei despedindo-me para mais uma viagem além-mar. À minha picuchinha amada (esposa Juliana Lobo) e à nossa filha canina (Vitelinha), agradeço pelos ensinamentos diários, por todo o apoio e pelo companheirismo. Sem elas, certamente, nada disso seria possível. Todos eles ocupam um lugar muito especial não só neste trabalho de pesquisa, como também na minha vida.

Por fim, continuará presente na minha memória aqueles “Lamentos” do Pixinguinha que, durante tantas noites, em Aveiro, acalentou o meu coração e o de tantos outros lusos no boteco Abateira, do querido amigo Seu Joaquim. Ademais, agradeço imensamente ao Choro de Aveiro, ao Clube do Choro do Porto, ao Samba Sem Fronteiras, ao Bamba Social, aos colegas do Sincopados, ao Sacundeia (em Lisboa), à Denise Machado e família, ao querido Claudio Cesar Ribeiro, ao Sambado (em Coimbra), ao Ferver (em Ovar), enfim, a todos os músicos e musicistas com quem tive o prazer e a honra de conviver, atuar e aprender em Portugal. De todo coração: sempre quis estar com todos eles e ser feliz. Sim, porque, no íntimo dos meus desejos, sempre quis fazer música e viver intensamente a vida. É como Camus vai dizer no seu livro “*O mito de Sísifo*”, mais especificamente quando fala de pessoas que estão vivendo plenamente a vida. Em últimas palavras, considerando os exemplos que Camus utiliza, desde o performer de palco ao Dom João (o conquistador amoroso), neste momento, eu gostaria de acrescentar a esses exemplos

uma outra profissão: *ser* etnomusicólogo e, em particular, fazer etnografia, que, para mim, significa viver plenamente a vida. Muito muito obrigado a todos!

palavras-chave

Jazz, Etnomusicologia do Indivíduo, Desafios Comuns, Individuação, Orquestra Tabajara, Orquestra Jazz Matosinhos.

resumo

Esta tese dedica-se ao estudo sobre os processos de individuação à luz das práticas coletivas associadas à performance jazz, com enfoque particular no caso das seguintes big bands: Orquestra Tabajara (Brasil) e Orquestra Jazz Matosinhos (Portugal). Procura-se entender como se desenvolvem, em contextos distintos de organização social e de políticas institucionais os processos de individuação a partir do acontecimento performativo. Do ponto de vista teórico, o trabalho tem por base uma articulação interdisciplinar entre os Estudos de Jazz, a Etnomusicologia do Indivíduo e a Sociologia da Individuação. A metodologia privilegiou a etnografia e o trabalho de campo multisituado — desenvolvido entre 2016 e 2019 —, e, ainda, a adoção de práticas de investigação partilhada num trabalho dialógico com os músicos e as musicistas pertencentes às big bands em análise. Com a intenção de promover um diálogo entre as grandes representações/transformações coletivas e as experiências individuais dos músicos e das musicistas, seguindo as propostas do sociólogo Danilo Martuccelli, aplicou-se a noção de *desafios comuns* como operador analítico. Partiu-se do entendimento de que os membros de um coletivo musical estão consequentemente sujeitos a enfrentar um conjunto comum de desafios sociais. Por conseguinte, buscou-se identificar os grandes desafios comuns que indicam um modo particular de individuação nos coletivos estudados e analisar as formas como os atores são capazes de se (auto)construir enquanto indivíduos em contextos tão diferentes como são os casos de Portugal e Brasil. Como resultados, elaborou-se uma cartografia dos desafios comuns, que condicionam modos particulares de individuação em cada um dos coletivos estudados e que se relacionam diretamente com os desafios sociais que encontramos fora dos próprios coletivos. Sustenta-se que a condição histórica e as políticas sociais e institucionais que organizam e regulam os coletivos, condicionam as lutas, os feitos e as escolhas dos indivíduos, definindo processos diferentes de individuação. Porém, para individuar — um processo que é absolutamente fundamental no contexto do jazz — os músicos e as musicistas das duas big bands analisadas, reconhecem que o fazem sem colocar em causa o coletivo a que pertencem.

keywords

Jazz, Ethnomusicology of the Individual, Common Challenges, Individuation, Tabajara Orchestra, Matosinhos Jazz Orchestra.

abstract

This thesis outlines the individuation processes in collective jazz performances, focusing on the following big bands: Orquestra Tabajara (Brazil) and Orquestra Jazz Matosinhos (Portugal). The study aims to understand how the individuation processes happen through the performative event, considering different contexts of social organization and institutional policies. The theoretical dimensions of the research are based on an interdisciplinary articulation between Jazz Studies, Ethnomusicology of the individual, and Individuation Sociology. The methodological approach was mainly based on ethnography and multi situated fieldwork — developed from 2016 to 2019. In addition, the study adopted shared research practices in a dialogical process with the musicians from the big bands analyzed. By drawing on the theory of the sociologist Danilo Martuccelli and his notion of common challenges as an analytical operator, this study attempts to promote a dialogue between the great representations/collective transformations and the individual experiences of the musicians. Central to this study is the understanding that musical collective members are consequently subject to facing a common set of social challenges. Therefore, this research tries to: (i) identify the common challenges that indicate a particular mode of individuation in the collectives studied, and (ii) analyze how the actors can (self) build themselves as individuals, taking into consideration the singularities of different contexts such as Portugal and Brazil. As the main result, a mapping of common challenges was elaborated, considering the particular conditions and modes of individuation identified in the collectives studied and how they are affected by social challenges existing outside the collectives. These results support the idea that the history behind and the social and institutional policies that organize and regulate collectives, condition the struggles, deeds, and choices of individuals, leading them to different processes of individuation. However, considering individuation is a fundamental process in jazz, the musicians of the two big bands analyzed recognize to do so without questioning the collective to which they belong.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Registo da primeira formação da Heritage Big Band. (Arquivo da OJM) Acedido em: 15 de julho de 2018.....	79
Figura 2 - Registo da segunda formação da orquestra, quando passou a chamar-se Orquestra Jazz Matosinhos. (Arquivo da OJM) Acedido em: 15 de julho de 2018.....	80
Figura 3 – Fotografia produzida pelo autor desta tese durante ensaio da big band da ESMAE, dirigida pelo professor Pedro Guedes (2017). Fonte: arquivo pessoal.	84
Figura 4 - Ensaio para concerto da OJM na Casa da Música, no Porto. Fonte: Facebook OJM.	89
Figura 5 - Link para o álbum OJM#0.	95
Figura 6 - Exemplos musicais ligados aos diferentes colaboradores	96
Figura 7 - Link para a música Another Time, com Kurt Rosewinkel e OJM.	97
Figura 8 - Link para Jazz Composers Forum part 1.....	98
Figura 9 - Link para I Want to Talk About You, Peter Evans e OJM.	99
Figura 10 - Link para Zhivago, Gonçalo Moreira e OJM.....	100
Figura 11 – Fotografias produzidas pelo autor desta tese na Casa da Juventude em Matosinhos. Fonte: Arquivo pessoal do autor.....	101
Figura 12 – Fotografia produzida pelo autor desta tese no teatro Constantino Nery, em Matosinhos, na ocasião do teste de som do Ciclo dedicado aos talentos emergentes do Jazz Português (convidado João Mortágua). Fonte: Arquivo pessoal.	103
Figura 13 - Projeto Serviço Educativo coordenado por Filipe Lopes. Fonte: Facebook OJM..	104
Figura 14 - Nova sede da OJM. Fonte: Pedro Lobo (primeira e segunda foto) e Luís Ferreira Alves (terceira foto). Disponível em: https://www.facebook.com/ojazzm/photos/10155992838247602	105
Figura 15 – Registo do ensaio de naipe, nomeadamente, da seção de metais da OJM, realizado no dia 11 de maio de 2017, na Casa da Música (Porto). Fonte: arquivo pessoal do autor (primeira e segunda foto).....	106
Figura 16 - Entrevista realizada na residência do band leader Jaime Araújo, na praia do Leme-RJ. Fonte: Arquivo pessoal.....	113
Figura 17 - Tabajaras Jazz Orquestra, em João Pessoa-PB (1934). Fonte: Arquivo pessoal de Jaime Araújo.....	115
Figura 18 - Jazz Tabajara, em 1937. Contratada em regime de exclusividade para atuar nos programas da emissora Rádio Tabajara. João Pessoa-PB. Sentado, à esquerda, Severino Araújo no saxofone alto. Fonte: Coraúcci (2009)	116

Figura 19 - Luiz Alves, Moacir Freire e Mario Lins, dançando o Frevo com a Orquestra Tabajara na ocasião da primeira atuação da orquestra nos estúdios da Tupi. (Foto de Newton Viana. Jornal a Cena Muda (RJ) – 30/01/1945; p. 06).....	120
Figura 20 - Link para a música Deó no Frevo, de Baltazar de Carvalho, gravada pela Orquestra Tabajara em 1949. Fonte: Canal do YouTube de Gilberto Inácio Gonçalves.	121
Figura 21 - Link para a música Tio Sam no Frevo, de Geraldo Medeiros, gravada pela Orquestra Tabajara em 1953. Fonte: Canal do YouTube do Choro e poesia.	121
Figura 22 - Link para Orquestra Tabajara no programa Bem Brasil, Rio de Janeiro, 1992.	121
Figura 23 - Link para a música Pedreiro Waldemar, de Roberto Martins e Wilson Baptista.	122
Figura 24 - Em 1964, a Tabajara acompanha Jerry Adriani no programa Rio Hit Parade, da TV Rio. Registo de 1947, cidade do Rio de Janeiro-RJ. Fonte: Arquivo de Jaime Araújo.	124
Figura 25 - Link para a música Non Pensare a me, de Eros Sciorilli e Alberto Testa, no álbum A Tabajara no Hit Parade” (1967).	125
Figura 26 - Link para o álbum Capim Novo, de Luiz Gonzaga.....	126
Figura 27 - Link para o álbum Meus caros amigos, de Chico Buarque.....	127
Figura 28 - “Os irmãos Araújo eram o alicerce da Tabajara”. Da esquerda para a direita: Zé Bodega, Jaime, Severino, Plínio e Manoel. Registo de 1947, cidade do Rio de Janeiro-RJ. Fonte: Arquivo de Jaime Araújo.....	128
Figura 29 - Link para a música Baile no Elite, de João Nogueira e Nei Lopes.....	129
Figura 30 - Registo do “Elite Clube”, um reduto de bailes de gafeira onde a Orquestra Tabajara atuava. O Elite fica localizado na Rua Frei Caneca, nº 04, Centro-RJ. Fonte: Arquivo pessoal.	129
Figura 31 - Link para Baile com a Orquestra Tabajara, no Grêmio Recreativo para todos, em Pavuna-RJ	130
Figura 32 - Ziraldo dança com sua esposa Márcia Martins, em seu aniversário de 80 anos, ao som da Orquestra Tabajara. Fonte: Arquivo pessoal Jaime Araújo.....	131
Figura 33 - Cartaz do 17º Baile Parece que Foi Ontem, no Clube Monte Líbano, RJ, com Orquestra Tabajara, de Severino Araújo, com exigência do traje à antiga	133
Figura 34 – Registo do baile “Parece que foi ontem”. À esquerda (numa roda), Fichel Davit, de chapéu de palhinha. Ao lado, o advogado Nilo Batista (à esquerda), e Paulinho da Viola de pé. Fonte: Jornal da ABI, 382, setembro de 2012, p. 45. Disponível em: https://issuu.com/ucha/docs/jornaldaabi382/45	133
Figura 35 - Orquestra Tabajara, na Lapa, atuando no Circo Voador, no projeto Domingueira Voadora. Rio de Janeiro-RJ. Fonte: Acervo do Circo Voador 1982/1987; Linha do tempo, p. 91.	

Disponível	em:
https://issuu.com/acervocircovoador/docs/catalogo_acervo_cronologia_catalogo	134
Figura 36 – Partitura de sax barítono da música La Negra Consentida, de J. Pardave. Arranjo de Severino Araújo, em 1959. Gravada em LP e CD pela Orquestra Tabajara, no ano de 1992, na série “Anos Dourados” Volume 3 (ver apêndices). Fonte: Arquivo Pessoal Breno Hirata.	136
Figura 37 – Partituras de sax barítono da sequência de Boleros. Todos os arranjos são de Severino Araújo. A sequência das peças, da esquerda para a direita, são: História de um amor; Frio en el alma; El día que me quieras; Perfidia; Amor, amor, amor; Solamente una vez. Gravada em CD pela Orquestra Tabajara, no ano de 2000, na série “Anos Dourados” Volume 7 (ver apêndices). Fonte: Arquivo Pessoal Breno Hirata.	137
Figura 38 - Compartilhamento da publicação de Fill Motta, em 29 de dezembro de 2017. Fonte: perfil pessoal de Breno Hirata (músico da OT), na plataforma Facebook.....	152
Figura 39 - Orquestra do maestro Cipó, na década de 1980, atuando na casa de show Asa Branca Cidade do Rio de Janeiro-RJ. Fonte: Arquivo de Ademir Gomes.	156
Figura 40 - Severino Araújo e músicos de grupos mais novos lutam para reativar espaços de música orquestral e dança, na cidade do Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, 2004. Cidade do Rio de Janeiro-RJ. Fonte: Arquivo de Jaime Araújo.....	157
Figura 41 - Agenda de atuações da Orquestra Tabajara, correspondente ao mês de outubro, do ano de 1994. Cidade do Rio de Janeiro-RJ. Fonte: Arquivo de Jaime Araújo.	159
Figura 42 - Partitura de sax barítono da música Travessia, de Milton Nascimento e Fernando Brant. Arranjo de Severino Araújo para Orquestra Tabajara. Fonte: Arquivo Pessoal Breno Hirata.	165

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Entrevistas realizadas na pesquisa de terreno	20
Tabela 2 - Projeto “Novos Talentos do Jazz”	100
Tabela 3 - Desafios comuns nos casos português e brasileiro.....	179

SUMÁRIO

Prólogo	1
Introdução	7
<i>Partilhando entusiasmos</i>	7
Definindo uma problemática e uma estratégia de investigação	8
<i>Entre a percepção e a teoria</i>	8
Qual o papel dos modos de fazer música no processo de individuação dos indivíduos? ..	17
Objetivos	17
Procedimentos metodológicos de ação	18
Construção do modelo conceptual de análise	21
<i>Um impulso inicial</i>	21
Formulação do modelo	23
<i>Sobre o acontecimento performativo</i>	24
<i>Sobre processo de individuação</i>	25
<i>Sobre Desafio</i>	25
Estrutura da tese	28
Capítulo 1: Entre a Sociologia do Indivíduo e a Etnomusicologia do Indivíduo	33
1.1 Correntes teóricas da Sociologia do Indivíduo	33
1.1.1 <i>Do personagem social a um momento de crise: o estilhaçamento do modelo clássico</i>	33
1.1.2 <i>O conceito de individuação</i>	36
1.1.3 <i>O processo de individuação</i>	38
1.1.4 <i>Sociologia da Individuação?</i>	39
1.2 Emergência e consolidação da centralidade do indivíduo em Etnomusicologia	40
<i>O reconhecimento da Etnomusicologia do Indivíduo</i>	48
1.3 Jazz, individuação e desafios: uma abordagem etnomusicológica	53
<i>A procura dos desafios</i>	56
1.4 Síntese parcelar	59
1.5 A formulação dos desafios	60
Capítulo 2 - O caso português	63
2.1 Orquestra Jazz Matosinhos (OJM)	64
2.1.1 <i>Contextualização histórica e institucional do Jazz em Portugal</i>	66
2.1.2 <i>O desafio escolar ou a escolarização do jazz como processo de formação</i>	77
2.1.3 <i>O desafio da improvisação</i>	85
2.1.4 <i>O desafio de compor um projeto artístico</i>	92

2.1.5 O desafio do repertório.....	94
2.1.6 O desafio da dependência institucional	101
Capítulo 3 – O caso brasileiro	109
3.1 Orquestra Tabajara (OT).....	112
3.1.1 Alguns marcos simbólicos no percurso histórico da OT.....	113
3.1.2 Os bailes da Tabajara.....	130
3.1.3 Condicionamentos sociais à individualidade.....	139
3.1.4 Um novo capítulo: uma cartografia social dos desafios comuns	143
3.1.4.1 O desafio de atuar sem depender das instituições.....	143
3.1.4.2 O desafio de filtrar as relações e as redes de contato	150
3.1.4.3 O trabalho como desafio	155
3.1.4.4 O desafio das trajetórias formativas em Música.....	163
3.1.4.5 O desafio do laço social.....	169
Conclusões	177
Referências	195
Apêndices	207

Prólogo

Esta tese inscreve-se no domínio da Etnomusicologia e inclui uma reflexão transdisciplinar que usa ferramentas teóricas e metodológicas da Antropologia, da Sociologia, da Psicologia e da História. No entanto, é uma tese que parte de uma experiência passada — a minha experiência — centrada na performance da música popular e do jazz. Na realidade, todo o meu percurso foi feito com base na performance do trombone, quer no contexto escolar quer nos circuitos de bares e outros palcos onde tocava jazz e música popular, tendo, no entanto, cruzado esta experiência com a da Etnomusicologia quando em 2014 terminei o meu mestrado na Universidade de Aveiro. Por essa razão, a escolha do tema para esta tese está diretamente relacionada com a minha trajetória de formação pessoal no campo da Música, bastante marcada pela prática da música popular improvisada.

Por outro lado, a realização dos meus estudos em Portugal possibilitou oportunidades riquíssimas, como o convívio e a atuação em contextos de performance jazz e de música popular, os quais ocorreram não apenas nos teatros e festivais de música, mas também em espaços de lazer noturnos, em cidades que vão de Norte a Sul do país. Toda essa caminhada suscitou estranhamentos e desassossegos. O fato é que ao transplantar para Portugal a prática de performance ao vivo em contextos informais, fiquei exposto a uma realidade claramente diferente daquela que tinha experienciado no Brasil. É justamente sobre essa experiência de diferença, no processo de individuação em contextos de performance musical coletiva, que procuro debater nesta tese.

No contexto brasileiro, o uso do termo jazz é largamente entendido pelos performers que hoje constituem o meio musical ativo (os músicos e as musicistas em si) como uma importante estratégia mercadológica de inserção em eventos ligados ao jazz, dentro e fora do país. Se, num primeiro olhar, é possível notar diferentes usos do termo (samba-jazz, bossa-jazz, choro-jazz, frevo-jazz, gafieira-jazz, dentre outros tipos de música combinados com jazz), a partir de um viés mais minucioso, nota-se que, na realidade, o termo jazz arrasta um entendimento associado a um tipo de música particular, e não como a máxima de consumo de que “tudo é jazz”.

Aos poucos fui percebendo que, quando tocava e dialogava com performers brasileiros, eles não estavam a falar das mesmas coisas que os performers portugueses. Os usos dos termos jazz e improvisação, bem como os entendimentos que tinham a esse respeito, eram claramente distintos. Enquanto em Portugal existe, por exemplo, um processo de escolarização do jazz largamente

documentado (Dias, 2010, 2012, 2013, 2016), no Brasil, a escolarização dos músicos e das musicistas não necessariamente vai estar centrada no jazz. De modo particular, no Brasil, existe um fenômeno que se origina da noção de MPB¹. Apesar de contraditória, é bastante associada à música instrumental brasileira e à música instrumental popular brasileira (Ulhôa, 1997; Piedade, 1997, 2003). Estas, embora também se articulem por vezes com o jazz — tal como tem mostrado Acácio Piedade (1997) no âmbito acadêmico —, na escuta de seus praticantes ativos não soa de todo jazz.

Esse importante marcador de diferença não se dá apenas pela existência ou inexistência da improvisação na música, como explica o musicólogo brasileiro Letieres Leite (2014)², e sim na forma como se pratica as claves rítmicas de base dos dois gêneros articulados. Se analisarmos com atenção, isso tem a ver com os modos como os/as instrumentistas se identificam. No contexto brasileiro, apesar dos/as performers assumirem diálogos importantes com o jazz, para eles e elas, ‘samba-jazz’ não é o mesmo que ‘jazz fusão’. Além disso, no Brasil, no âmbito das práticas ligadas à música popular, os variados agrupamentos admitem a improvisação como uma componente importante, porém sem que ela esteja necessariamente ligada ao jazz.

No interior das experiências vivenciadas no Brasil e em Portugal, fascinou-me, particularmente, o contato que estabeleci com as big bands. A partir desse contato, tive oportunidade de me sentir confrontado com diferentes modos de pensar e de agir socialmente no interior dos quais eu necessitava de me distinguir e individualizar.

Nesse contexto, reconheci diferentes práticas na expressão e performance do jazz. No entanto, para a discussão dos problemas que encontrei, recorri, como estudo de caso, a dois agrupamentos musicais particulares, situados no Brasil e em Portugal: a big band brasileira Orquestra Tabajara (OT) e portuguesa Orquestra Jazz Matosinhos (OJM). Ademais, tanto no Brasil quanto em Portugal, o meu *background* enquanto performer na área do jazz facilitou o diálogo com os músicos e as musicistas, o desenvolvimento de um relacionamento mais íntimo e a minha própria integração no ambiente dos agrupamentos estudados.

Havia motivos suficientes para escrever esta tese. Do ponto de vista conceptual, verifiquei que os processos musicais associados à individuação têm vindo a adquirir uma crescente visibilidade na

¹ Ou seja, “Música Popular Brasileira” é uma espécie de rótulo ligado a múltiplas práticas musicais de estilo definido, apesar de bastante ambíguo. Conforme argumenta Martha Ulhôa (1997), essa ambiguidade serviu e serve à chamada “indústria musical, que incorporou a rubrica para se referir a um segmento do mercado [...]. Pretende ser um termo “guarda-chuva” e por isto aparece [no cotidiano] de forma bastante heterogênea e híbrida” (p. 05).

² Informação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AQubEEVVcpo>. Acesso em: 08 dez. 2021.

área do *Jazz Studies*, ao mesmo tempo em que se diversificam os modos de constituição das experiências individuais dos músicos e das musicistas em coletivos ligados ao jazz. Seguindo esse fio condutor, acadêmicos e críticos associados aos estudos e à análise do jazz o referem como um território potencial dos processos de emancipação dos indivíduos. Nesse novo território de mediação, a individuação assume um viés central pois a sua análise permite entender o papel criativo dos performers. Para além disso, a construção de individualidades no jazz é algo edificado socialmente. Logo, a natureza interativa do jazz, garantida pela própria componente da improvisação (Monson, 1996), aproxima esse campo ainda mais da problemática social e nessa perspectiva, a Etnomusicologia pode oferecer importantes instrumentos teóricos e de análise.

Quanto às deambulações, às incertezas, enfim, aos impasses que se cruzam por vezes no caminho do investigador, realizar esta investigação foi, para mim, uma atividade de “encontros e desencontros”. Na verdade, à medida que tinha acesso a novos acontecimentos e informações do terreno, que estabelecia contato com novos interlocutores e interlocutoras e que expunha oralmente o meu trabalho, verificava as reações espontâneas que suscitava e abriam-se novas janelas de possibilidades e questionamentos que necessitavam ser consideradas. Por essas razões, a investigação foi aos poucos tomando contornos inesperados.

Apesar dos encontros e desencontros, procurei navegar pelas principais correntes teóricas que abordam os processos de individuação, num diálogo entre a Etnomusicologia e os *Jazz Studies*, embora quanto mais sentia o pensamento inundado de questionamentos mais me assaltava a dúvida: seria possível teorizar em função dos problemas e dos acontecimentos imprevistos com os quais me fui deparando no decorrer da pesquisa empírica? Se, por um lado, esta dúvida fazia cada vez mais sentido, por outro lado, tendo em vista o avançar do trabalho etnográfico, fui me dando conta de que, para dar resposta às minhas questões de investigação, não seria suficiente que esta pesquisa se reportasse apenas aos aspetos mais visíveis associados aos processos de diferenciação social — individualismo —, num sentido macro, mas também a aspetos mais invisibilizados da vida social que só se revelam através da análise da experiência individual. Ou seja, cada vez mais fui me apercebendo de que para compreender os processos de individuação dos músicos e das musicistas a partir da prática da música e, conseqüentemente, no interior desse processo, entender a trama social que resulta das interlocuções entre dimensões coletivas e a dimensão individual dos performers, era fundamental mergulhar nos meandros da vida cotidiana. Assim, optei por observar e participar no cotidiano dos músicos e das musicistas por entender que este constitui um lugar privilegiado da análise etnomusicológica na medida em que configura um lugar revelador das

interações da vida corrente, dos desafios que os músicos e as musicistas enfrentam todos os dias, dos conflitos, do que os/as (co)move, dos seus modos de vida e de determinados mecanismos de funcionamento dos processos de individuação.

Por outro lado, muitas foram as vozes que me ajudaram a construir este trabalho. Na contemporaneidade, os debates teóricos sobre a individuação constituem uma espécie de consequência direta dos processos de diferenciação social existentes nas coletividades urbanas atuais. Para Martuccelli (2010a), do ponto de vista metodológico, a força desse processo põe em questão muitas das formas de pensar o social e estudar as diferentes coletividades, apontando para um reconhecimento crescente da importância do indivíduo como vetor central de análise. É precisamente nesse contexto que aparecem as teorias para uma “Sociologia do Indivíduo”. No interior dessa sensibilidade se identificam várias estratégias de pesquisa: estudos a partir das transformações observáveis ao nível das instituições³, dos processos de socialização e subjetividade, das interações, das identidades, ou como tratarei de focar nesta tese, dos processos de individuação.

Dentre os trabalhos que se inscrevem no seio dessa perspectiva epistemológica centro-me especialmente nos do sociólogo peruano Danilo Martuccelli (2005; 2007; 2010b; 2014; 2012) e nos trabalhos que tem desenvolvido em coautoria, tais como: Danilo Martuccelli e François de Singly (2012), Kathya Araujo e Danilo Martuccelli (2012, 2020a, 2020b), Danilo Martuccelli e François Dubet (2000), dentre outros. De acordo com Martuccelli (2010a), o conjunto desses trabalhos demonstra que, mais do que uma simples proposta de análise, que inclui teorias e métodos singulares, a Sociologia do Indivíduo aponta para uma sensibilidade intelectual e existencial, capaz de dotar os indivíduos de uma inteligibilidade singular ao nível das dimensões sociais que os formam e dos problemas sociais que vivenciam no cotidiano.

Já no caso da análise das práticas musicais, pouco vale interpretar processos sociais amplos se não formos realmente capazes de entender a vida das pessoas, o modo em que vivem, como se relacionam com os outros, as causas e a forma como produzem músicas, lutam e afrontam o mundo. É justamente nesse sentido que a abordagem da Sociologia do Indivíduo, quando aplicada

³ O termo “instituição” que esta tese segue tem por base o carácter multifacetado da sua aceção no âmbito dos estudos contemporâneos da Sociologia do Indivíduo (Martuccelli & Singly, 2012) e, em particular, da Sociologia da Individuação (Martuccelli, 2007; Araujo & Martuccelli, 2012, 2020a, 2020b). Ambas — além da escola, da família, do estado ou da religião — consideram o efeito formador exercido por diferentes organizações coletivas sob os indivíduos a partir de um determinado contexto social. Em suma, a operacionalização do termo refere-se a diferentes estruturas sociais de ação e formação, as quais são assimiladas por indivíduos heterogêneos nas diferentes sociedades.

à música, levanta problemas importantes, carentes de pesquisa e que podem ser abordados a partir da Etnomusicologia.

Ao longo do tempo, os etnomusicólogos e as etnomusicólogas parecem ter tratado de produzir as suas pesquisas seguindo muitas vezes a direção dos significados explícitos no próprio nome da disciplina [Etnomusicologia] (Ruskin & Rice, 2017) — cuja raiz grega da palavra *ethnos* aponta para um sentido associado à raça ou tribo, sugerindo o estudo de um dado coletivo de pessoas (Nettl, 2005). Se examinarmos ligeiramente a literatura matricial desse campo, isto fica visível pela construção de uma representação comum que aponta para o estudo dos papéis, dos significados e das práticas musicais dentro dos coletivos sociais, definidos, na maioria das vezes, pela geografia, pela etnia, por parentesco de grupo, pelo trabalho das instituições ou até por tipos de afinidades grupais. Por esses motivos, no contexto da Etnomusicologia, a dimensão individual do músico parece ocupar uma posição paradoxal (Ruskin & Rice, 2017, p. 201).

Para alguns etnomusicólogos e etnomusicólogas (Ruskin & Rice, 2017; Stock, 2001), o desenvolvimento progressivo das teorias sociais e da vida social contemporânea impulsionou uma mudança de rumo perceptível no estudo dos músicos e das musicistas individuais dentro das comunidades musicais. Mark Slobin, em *Subcultural sounds: Micromusics of the West* (1993), seguindo o antropólogo Arjun Appadurai (1990, 1991) ao imaginar uma etnomusicologia que explica a desterritorialização da cultura e a fragmentação das experiências na modernidade, sugeriu que os indivíduos poderiam tornar-se proveitosamente o novo *locus* da pesquisa etnomusicológica (Ruskin & Rice, 2017). Oito anos depois, Jonathan Stock (2001), propôs uma “Etnomusicologia do Indivíduo” na esteira do que ele viu como um aumento recente na escrita biográfica e histórica em etnomusicologia. Essas e outras propostas, como bem apontam Runkin e Rice (2017), apelam para uma “Etnomusicologia do Indivíduo”. Isto é, tratar de produzir uma Etnomusicologia sensível às questões individuais.

Para além desse e de outros apelos, o estudo do jazz e da improvisação são particularmente fundamentais para o debate etnomusicológico em torno dos processos de individuação dos músicos e das musicistas. Nesse âmbito, os trabalhos de Ingrid Monson (1994, 1995, 1996, 2000, 2002) e Paul Berliner (1994) vieram preencher lacunas patentes na literatura sobre jazz. Não obstante, Stuart Nicholson, na sua obra *Is Jazz Dead? (or has it moved to a new address)* (2005), coloca questões importantes sobre o futuro do jazz. Nicholson prefere olhar para o jazz como um território de anomalias e não como uma narrativa homogênea e linear.

Seguindo o fluxo desses trabalhos, muitas das discussões recentes na área do jazz — o que Whyton (2012) chamou de *New Jazz Studies* — tratam de abordar as relações entre a geografia e a criatividade dos músicos e das musicistas individuais, o papel das músicas e das tecnologias como ferramenta de emancipação, os debates em torno do futuro da indústria da música (considerando as recentes inovações tecnológicas e as novas estratégias de (auto)promoção pessoal), estudos sobre o desenvolvimento de públicos e estratégias musicais em espaços urbanos em tempos difíceis, etc.

Dentro desse novo movimento, encontram-se também trabalhos inspiradores como, por exemplo, o livro *The contradictions of jazz*, de Paul Rinzler (2008), a tese de doutoramento de Luís Figueiredo (2016) (que aborda o jazz como um domínio conciliador de diferenças sociais e culturais, configurando também um espaço de criação privilegiado para a expressão de individualidades) e o trabalho de Rogério Costa (2003, 2013) — investigador centrado no estudo do fenômeno da improvisação como território dos processos de individuação dos músicos e das musicistas. A presente tese encontra inspiração também nesses trabalhos.

Relativamente à pesquisa empírica, para a produção, interpretação e representação do material coletado no terreno, foi indispensável o contato “face a face” estabelecido com os entrevistados/interlocutores. Os excertos transcritos e por vezes utilizados nesta tese, são apenas uma face possível de comunicar. Certamente que também fazem parte deste trabalho as emoções, os cheiros, os sabores, os olhares, os rostos, os gestos, os silêncios, os desconcertos, os desacordos, as risadas, as lágrimas e **a sedução pela música**. Aliás, nesta investigação, **a prática da música** sempre foi o meu caminho em direção aos indivíduos.

Assim, esta tese deve mais a todos estes interlocutores do que aquilo que se pode mostrar em observações e notas de rodapé. Devo-lhes, especialmente, a análise crítica e a minuciosa construção teórica sobre os motivos em causa, os equívocos, contradições e possibilidades de prosseguir.

Introdução

Partilhando entusiasmos

Quais são os desafios que os músicos e as musicistas de jazz enfrentam no cotidiano? Quais as forças sociais que produzem esses desafios? Como esses músicos e essas musicistas se formam socialmente no contexto brasileiro? E no português? De que modo os programas institucionais operam na formação desses indivíduos? Como esses músicos e essas musicistas se tornam singulares a partir da música que fazem? Por que numa determinada situação de performance jazz queremos⁴ duas, três, ou muitas coisas diferentes ao mesmo tempo?

Esta tese procura oferecer um conjunto de ferramentas que permita não apenas ensaiar esclarecimentos possíveis para as inquietudes enunciadas acima mas também que possibilite entender melhor o modo como os músicos e as musicistas aqui estudados geram novas sociabilidades e habitam o social. Para isso, a partir do caso das big bands Orquestra Tabajara e Orquestra Jazz Matosinhos, e de um enquadramento teórico centrado no diálogo entre a Sociologia do Indivíduo e a Etnomusicologia do Indivíduo, proponho desenvolver uma forma particular de compreensão dos coletivos que reivindica sobretudo a necessidade de produzir uma ciência na direção dos músicos e das musicistas individuais, isto é, sensível às suas questões individuais. Não se trata de um estudo comparativo, e sim de pôr em articulação e/ou em perspectiva distintas realidades para tentar perceber o papel dos diferentes modos de fazer música nos processos de individuação dos músicos e das musicistas. Poucos intentos são atualmente tão urgentes quanto este. Além disso, parece-me também urgente estabelecer um diálogo efetivo com aqueles que, no fundo, constituem a substância primeira para a produção do material coletado no terreno. São os próprios músicos e musicistas que parecem estar realmente preocupados com essas questões.

Ao propor esse caminho, pretendo partir das experiências dos músicos e das musicistas, dos problemas que enfrentam, do que os move e do que os instiga a dar respostas cada vez mais pessoais às situações difíceis, vivenciadas em contextos de experiências próprias dos agrupamentos selecionados, considerando esses contextos como amostras significativas para a análise. Olhando para as experiências individuais, busco, então, reconstruir os desafios cotidianos e refletir sobre as

⁴ Nesta tese, os verbos utilizados na terceira pessoa correspondem às situações onde o autor se coloca como parte do coletivo, autopercebendo-se como parte da classe de etnomusicólogos e dos músicos de jazz. Ademais, noutros casos, é também uma forma de sinalizar o leitor para o percurso intelectual que se entrelaça no desenvolvimento narrativo do texto. No entanto, esta tese está escrita na primeira pessoa do singular.

forças sociais que os geram. Minha intenção é tratar de interpretar os testemunhos daquilo que se configura comum aos músicos e às musicistas e das formas como eles próprios, pessoalmente, se esforçam para enfrentar e superar os desafios.

A noção de “desafio” é, portanto, utilizada como forma de estabelecer conexões entre a vida pessoal dos músicos e das musicistas e os contextos (macro)sociais que os formam, que eles próprios constroem e que habitam. Minha percepção tem a ver com o fato de entender que um conjunto de desafios comuns é relevante para indicar um modo particular de individuação de uma coletividade. No fundo, o objetivo principal é entender como se desenvolvem os processos de individuação em contextos de performance musical coletiva, e, para isso, inspirado nos trabalhos de Danilo Martuccelli, utilizo a noção de desafio como operador analítico. Portanto, nesta tese, as vivências individuais dos músicos e das musicistas integrados num coletivo são entendidas como um conjunto de desafios compartilhados que resultam das lógicas de organização que tem uma coletividade num determinado momento histórico.

Definindo uma problemática e uma estratégia de investigação

Entre a percepção e a teoria

Durante o processo de investigação, quer no contexto brasileiro, quer no português, o recorte bibliográfico e o delineamento da abordagem teórica foram ponderados e reformulados a partir de novas descobertas empíricas, das vivências (co)experienciadas no terreno e dos dados coletados e tratados, levantando questionamentos particularmente novos com relação aos que eram previstos. Ocorre que, no meio desse processo de observação, interpretação, análise e descobertas, todos os caminhos a que cheguei apontam para uma especificidade social particular, inerente às experiências de emancipação dos músicos e das musicistas enquanto indivíduos. No interior dessa percepção, a dimensão política da tensão coletivo *versus* individualidade norteou as minhas preocupações iniciais.

Se no passado a adequação entre esperanças objetivas e chances subjetivas constituiu um fator determinante da organização social em muitas coletividades urbanas, hoje se observa a existência de um paradigma praticamente inverso, onde as pessoas — considerando as suas experiências de socialização, independentemente das suas condições econômicas e do *background* sociocultural que possuem — desejam individuar-se. Quer dizer, as pessoas não adequam mais suas expectativas às suas chances reais de concretização.

No caso das big bands, um tipo de agrupamento musical estratificado (Campos, 2008), observo que os músicos e as musicistas se encontram quase que estruturalmente em desajuste entre “o que têm” e “o que podem ter”, “o lugar que ocupam” e “aqueles que podem potencialmente ocupar” ou entre “o que é suposto *ser*” e “o que podem vir a *ser*” a partir da música que fazem. Nesse tipo de agrupamento, embora ocorra uma preparação que vai do individual aos ensaios coletivos, no momento da performance, em especial, quando os músicos e as musicistas improvisam⁵, frequentemente querem duas, três ou muitas coisas diferentes ao mesmo tempo. Noutros casos, tomam posição contra o que seria comum ao coletivo que pertencem, ou até improvisam como parte do coletivo. Esses e outros desajustes produzem não só uma explosão demasiada de expectativas, como também um fecundo mecanismo de transformação social. Tal processo enquadra-se com perfeição no que García Gutierrez (2007) define como “paraconsistência”, que corresponde a uma lógica que não pretende substituir ou rejeitar uma lógica convencional, mas complementá-la, resolvendo situações em que ela mostra suas insuficiências.

O fato é que, a partir desses desajustes, encontrei muitas interrogações e mesmo alguns conceitos-chave que depois me ajudaram a formular hipóteses de trabalho. Uma questão principal, no entanto, ficou marcada: tentar perceber, desde a experiência pessoal, como o processo de individuação ocorre a partir da música que os indivíduos produzem e/ou das práticas musicais que os indivíduos experienciam. A relação da música com a individuação, neste caso, enquadra-se num plano dialógico e mutável (Costa, 2018). Proponho como hipótese que as práticas coletivas associadas ao jazz espelham as mesmas experiências de instabilidade que a própria individuação tem enquanto processo.

Foi, portanto, nas teorias da “Sociologia do Indivíduo” (centro-me especialmente nos trabalhos de D. Martuccelli) e da “Etnomusicologia do Indivíduo” (Jesse Ruskin, Timothy Rice, Jonathan Stock, Mark Slobin, dentre outros) que encontrei não só ferramentas metodológicas significativas para estudar os músicos e as musicistas a esse nível, como também o enquadramento conceptual necessário para melhor entender os seus processos de individuação. Importa primeiramente perceber o que se entende por “Sociologia do Indivíduo”. Qual a sua especificidade teórica e analítica?

⁵ O conceito de improvisação, apesar de polissêmico, é entendido na presente tese como uma componente importante para as diferentes músicas (próprias dos contextos estudados) e que incorpora múltiplos tipos de “Outros” nos seus modos de tocar. Para usar uma concepção que compreenda o fenômeno na sua abrangência, o conceito de improvisação, conforme as propostas de Bruno Nettl (1998), define-se como um ato de criação musical em pleno curso de execução (Nettl, 1998, p. 10).

A Sociologia do Indivíduo procura produzir um tipo de sociologia “para” o(s) indivíduo(s), apontando para uma sensibilidade analítica peculiar, capaz de dar conta das suas vivências e tensões, mas também estuda os indivíduos a partir de uma Sociologia da Modernidade (Martuccelli, 2013) — fundada como tal por meio de uma tendência particular, visível em nosso tempo, que se efetiva pelo distanciamento matricial entre o sistema/coletivo e o ator/mediador. Essa sensibilidade dá lugar a um novo horizonte analítico, que propõe paradigmas de análise singulares às diversas situações problemáticas experienciadas pelos atores e que povoam o nosso cotidiano.

Trata-se de uma sociologia emergente, que tem proliferado significativamente desde a década de 1990 — sobretudo a partir de um estilhaçamento dos modelos tradicionais da análise sociológica (Dubet, 1994) —, e que culminou numa forte tomada de consciência por parte dos estudiosos (ver Lahire, 2001; Kaufmann, 2003a, 2003b; Memmi, 2003; Singly, 2011; Touraine, 2007; Dubet, 1994; Martuccelli, 2010, 2007, 2002, Araujo & Martuccelli, 2011; Bauman, 2008; dentre muitos outros autores). O ambiente revolucionário que se gerou por meio dessa conscientização coletiva **coloca o “indivíduo” no centro das análises**. Ou seja, essa sensibilidade sociológica busca compreender as grandes transformações de sua época a partir de “experiências individuais” (Martuccelli & Singly, 2012). Para Martuccelli (2013), um fator importante de se ter em conta corresponde ao fato de que o seu aparecimento está fortemente ligado às razões históricas e/ou de época.

A experiência moderna produziu a formação de uma singularidade social que se encontra em marcha (Martuccelli, 2010b) e que se efetiva através dos seguintes contextos: a) necessidade dos indivíduos de se emanciparem com relação aos outros (um sintoma cada vez mais perceptível); b) condição da vida nos centros urbanos; c) atual estrutura econômica (neoliberal); d) organização política; e) do trabalho; f) do direito; g) do consumo; h) da indústria cultural, dentre muitos outros — ver estudos de Ulrich Beck (2004, 2018, 2015) e Anthony Giddens (2000, 1998). Ora, o indivíduo se emancipa porque tal modelo de sociedade lhe impõe essa condição para poder existir.

No caso dos etnomusicólogos e das etnomusicólogas, esses e outros condicionamentos da experiência moderna — tais como: o reconhecimento da individualidade e do seu papel dentro das comunidades musicais; da virada reflexiva (crítica) de representação das experiências individuais no âmbito das Ciências Sociais e as constantes reconceptualizações da cultura (Stock, 2001) — estimularam progressivamente o seu interesse pela dimensão micro da produção musical (Ruskin & Rice, 2017), levando-os a considerar, cada vez mais, o significado teórico e metodológico das experiências individuais dos músicos e das musicistas (Cf. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*

– Slobin, 1993). Ademais, cabe ressaltar que os processos de diferenciação social, inerentes às vivências de modernidade dos músicos e das musicistas, com diferentes esferas e experiências de vida, os conduzem socialmente a uma experiência de individualidade crescente. Nada expressa tão bem isso quanto o universo das práticas do jazz.

A prática do jazz e a construção de individualidades parecem inseparáveis (Rinzler, 2008, pp. 17-18). Às vezes são invocados ao mesmo tempo, sugerindo, ao contrário do ambiente das práticas interpretativas, que estamos sempre em meio a processos de individuação metaestáveis (Costa, 2018, p. 186). De acordo com Rogério Costa (2018), nesses processos, o dentro e o fora do músico apresentam diferenças de potencial e assimetrias (tensões) que não permitem a estabilidade definitiva. Isto significa que o próprio jazz e a improvisação constituem um ambiente vivo e instável, configurando um território fértil para os processos de individuação dos músicos e das musicistas (processo de construção social de uma individualidade específica). Para Costa (2018), a performance jazz em si, em pleno *devenir*, é como o “agora” do músico e das musicistas de jazz sempre em processo de individuação.

Certamente, o jazz, quer na comunidade dos músicos e das musicistas quer na comunidade de quem ouve, é improvisado, é criativo e é singular. Os ouvintes mais experientes podem reconhecer um ótimo *jazzman* quando o ouvem, mas reconhecem-o impreterivelmente pela sua individualidade, que pode ser a sua marca. O título do livro de Stuart Nicholson *Is Jazz Dead? (or has it moved to a new address)* (2005) ampliou essas e outras inquietações que me acompanharam durante o desenvolvimento desta pesquisa. Rumores sobre o “desaparecimento” do jazz têm circulado entre críticos, jornalistas, biógrafos e conhecedores, menos entre aqueles indivíduos que produzem hoje esse tipo de música.

Autores como Ruby Blesh (1946) e Winthrop Sargeant (1975) lamentaram a passagem do *Hot Jazz* na década de 1940. Hsio Wen Shih (1959) é da opinião de que o *swing*, suposto sucessor do *Hot Jazz*, sofreu uma espécie de “morte por entropia” (p. 173-187). Não obstante, Louis Armstrong (1948) estava preocupado que o *bebop* sufocasse o jazz (Meehan, 2014), e assim por diante. E não cessam de aparecer músicos e musicistas com experiências cada vez mais distintas, criando novas identidades e se unindo em novos estilos, como, por exemplo, o *cool jazz* e o *hard bop* dos anos 1950.

Na década de 1960, John Tynan, por sua vez, em *Critical Reception of Free Jazz*, relacionou o suposto desaparecimento do jazz com as gravações realizadas pelo renomado saxofonista Ornette Coleman.

Já na década de 1970, quando as gravadoras exploraram a amálgama de elementos tradicionais com outros de caráter eletrônico, as publicações feitas em revistas de jazz, como no caso da *Time*, sugeriam que o jazz estava praticamente agonizando (ver Thomas Sancton, ‘*Horns Of Plenty*’, *Time* — 22 October, 1990).

Ora, se, por um lado, as narrativas sobre o jazz se moviam com tanta confiança quando se referiam ao jazz prévio à década de 1950, por outro lado, elas vacilavam inevitavelmente quando abordavam o presente (Hobsbawm, 2004). Parece que as narrativas que procuravam ligar o jazz contemporâneo às suas raízes começam a se desgastar ao longo do tempo. Scott DeVeaux (1998) reparou que alguns críticos interpretavam a estética retrospectiva que veio a dominar o jazz nos anos 1980 como uma evidência de que o jazz podia estar desaparecendo. Recentemente, em *The End of Jazz: how America’s most vibrant music became a relic* (2012), Benjamin Schwarz argumenta que o jazz se fragmentou quando o ambiente que tinha fornecido muito do seu repertório (o *Songbook*) deixou de produzir música popular sofisticada, destinada a pessoas com conhecimento musical. Para Schwarz (2012), tanto o jazz quanto seu progenitor são merecedores de esforços radicais — de acordo com ele reacionários — para preservá-los. E complementa afirmando que o jazz, como o *Songbook*, é, de fato, uma relíquia.

Refletindo sobre a suposta crise do jazz, David Ake (2010) observou que a situação financeira dos músicos e das musicistas de jazz se tornou cada vez mais lamentável. Enquanto isso, os festivais de jazz mais renomados, tais como o *New Orleans Jazz* e o *Heritage Festival* — eventos supostamente idealizados para celebrar o idioma para o qual a cidade deu à luz — se gabam com postagens (publicadas *online*, em 2014⁶) e destacam a participação de artistas como Eric Clapton, Bruce Springsteen, Christina Aguilera e Santana. Mas, para os músicos e as musicistas de jazz que procuraram oportunidades para fazer crescer o seu trabalho, esse elenco, possivelmente, não representava, de todo, uma boa notícia. Os discursos sobre o desaparecimento do jazz persistiam, e em alguma medida persistem de forma inequívoca.

Ao longo do tempo, a prática do jazz e “os Jazz Studies têm sido naturalmente um reflexo da singular condição gnósica e expressiva do próprio jazz” (Figueiredo, 2016 p. 29). No fundo, até a década de 1940, o jazz era comumente conhecido como música popular (Gioia, 1997, 1988). Até aí, os ícones desse idioma musical eram nomes conhecidos. Já na década de 1960, o jazz foi

⁶ Fonte: Nola.com. Informação disponível em: https://www.nola.com/entertainment_life/festivals/article_4bb31515-0bb6-51e8-88da-7f41ec3be34d.html.

veiculado pelas rádios populares e os seus ícones tendiam a aparecer na capa das revistas. Em 1970, as experimentações jazzísticas eram frequentemente registadas em célebres gravações. As gravadoras, seguindo a lógica do mercado, operavam conforme o fluxo do consumo. A música, então, passou por um desenvolvimento assombroso: o jazz *mainstream* se reformulou e o idioma parece cada vez mais diverso (Meehan, 2014).

Os artistas celebram hoje a autoprodução, exploram cada vez mais a amálgama com elementos locais (Nicholson, 2005), fazem concertos com habilidades instrumentais mais rebuscadas, experimentam novas sonoridades, novos instrumentos de trabalho, etc. Em muitos casos, eles acreditam que podem atuar sem depender impreterivelmente do apoio das instituições (ver, por exemplo, o conceito de *self-production* em Ryan & Hughes 2006, pp. 246-247). Outrossim, recentemente, tem aumentado a escolarização do jazz.

Para os músicos e as musicistas com quem trabalhei nesta tese, o jazz está mais vivo e forte do que nunca. Cada vez mais, novos registros estão sendo realizados. Ao contrário do que acontecia nas décadas de 1950 e 1960, hoje, mais alunos estão se formando em escolas. Tanto nos polos EUA-Europa quanto em outros lugares do mundo, os programas de jazz das faculdades cresceram de forma significativa, pois são agora representados ao lado de programas clássicos de performance noutros tipos de música e em particular a música erudita ocidental.

Quando comecei a praticar mais atentamente o jazz (2000), lembro de ter sentido que poderia sempre agregar à música algo mais, tornando-a minha. Por mais que tentasse seguir um modelo, não resistia ao ímpeto de fazer a minha própria versão pessoal, porque assimilei (em performances e gravações) que a criação da minha própria singularidade (individuação) configurava um valor acrescentado para a prática desse tipo de música. Percebi, então, que o jazz tinha essa possibilidade. Mas isso não configurava algo essencialmente novo. O que me parece novo é a abordagem da construção de singularidades no jazz desde o processo de individuação.

Pensar os processos de individuação a partir da prática da música

Aqui chego, portanto, ao ponto que mais me interessa: tratar de abordar as práticas performativas associadas ao jazz⁷ como território potencial dos processos de individuação. Atualmente, existem

⁷ Sem deixar de considerar marcas históricas e identificações plurais relativas às práticas musicais que se articulam internacionalmente com o jazz, este conceito, apesar de polissêmico, é tratado nesta tese a partir do que os próprios colaboradores e colaboradoras entendem das suas práticas, considerando os seus contextos específicos de atuação.

redes multifacetadas de “práticas glocais” associadas ao jazz, nas quais os músicos e as musicistas, enquanto atores, ocupam um lugar central quer no seu funcionamento, quer nos processos de emancipação. De acordo com Stuart Nicholson:

These “glocalized” styles use the basic syntax of the classic and contemporary hegemonic american jazz styles [...], that has been widely disseminated around the world (the globalization process) but are reinscribed with local significance (the glocalization process). Glocalization can involve incorporating elements such as national imagery, folkloric and cultural concerns that give the music relevance to its local community (Nicholson, 2005, p. 170).

No processo de disseminação do jazz enquanto fenômeno global, foram muitos os instrumentos e ingredientes que incorporaram este universo performativo e que se implantaram em diferentes lugares. Por esse motivo, músicos, musicistas, críticos e acadêmicos associados aos estudos e à análise do jazz o referem como um exemplo de glocalização e como um domínio performativo conciliador de diferenças culturais e sociais (Figueiredo, 2016; Nicholson, 2005; Catarino & Lessa, 2019). E mais: no tocante à expressão de individualidades, também o referem como um espaço de criação privilegiado para a emancipação individual e coletiva (Costa, 2018), configurando, portanto, um território fértil dos processos de individuação.

Tendo em vista as diversas atividades artísticas associadas à performance e à criação contemporâneas, tal como se conhece atualmente, a dimensão individual do artista é indispensável para a sua realização enquanto performer. Ora, se olharmos para as práticas do jazz e da(s) música(s) improvisada(s), essa dimensão constitui uma evidência tautológica, pois é requerida como condição para a própria emancipação do músico e da musicista enquanto indivíduo. Existem, entretanto, alguns contextos performativos, ligados em particular à cultura do jazz, em que o conceito de individuação encontra limites particulares de concretização. Na presente investigação, o caso de coletivos de práticas musicais configura um exemplo paradigmático. Neste ponto, refiro-me particularmente às big bands.

These groups, [...] represented [...] social units as well as systems of apprenticeship [...], [where a substantial amount of the music performed is previously arranged]. Instead of displaying the hefty girth of Whiteman’s 20-piece orchestra, these ensembles [...], each numbering roughly a dozen players around 1930, usually comprising three trumpets, two trombones, three reeds (saxophone doubling on clarinet) and four in the rhythm section (Tucker, 2001, pp. 910-911).

No âmbito do jazz, o termo “big band” é comumente aplicado a agrupamentos musicais maiores. O tamanho das big bands aumentou progressivamente entre 1935 e 1945 (Hobsbawm, 2004), e uma instrumentação padrão de 4 trompetes, 4 trombones, 4 saxofones e uma seção de ritmo e harmonia foi estabelecida.

Nesses tipos de agrupamento, os diferentes indivíduos devem, na maioria das vezes, tanto se orientar por um texto previamente escrito, quanto por um conjunto de códigos perceptíveis entre eles. Isso faz com que o *ensemble* possa respeitar alguma unidade enquanto coletivo. Por outro lado, em determinadas situações durante a performance, alguns músicos e musicistas, por exemplo, são destacados como solistas, momento em que comumente ocorre a “improvisação”, um dos processos musicais indissociáveis deste tipo de prática que valoriza, ele próprio, o indivíduo, em particular pela carga pessoal que se coloca na música ou, noutros casos, improvisam também como parte do coletivo. Uma questão fundamental aqui é perceber **que tipo de indivíduo/sujeito/singularidade/personalidade musical se forma socialmente em contextos de performance coletiva.**

No contexto dessas práticas, observo que a dimensão individual se encontra atravessada por três vias fundamentais. A primeira apresenta uma dimensão crítico-pessoal da ação e a outra remete ao coletivo. Quanto à terceira via, uma questão interessante que pude observar, ao nível das dinâmicas de funcionamento das duas primeiras vias, é que nem sempre as decisões pessoais (que geram ações concretas) coincidem com o coletivo. O individual aqui parece ser elaborado em pleno curso de um diálogo interior entre o “eu” e o coletivo. É justamente neste marco que aparece a terceira via, isto é, a forma de consciência do ator sobre si mesmo — refiro-me ao processo de (auto)reflexividade que, de acordo com Martuccelli (2007), se seguirmos os trabalhos de Beck e Giddens, se converte em um dos elementos fundamentais do atual processo de individuação —, que muitas vezes o autoriza a tomar posição contra o que seria comum ao coletivo. Contudo, essa dimensão reflexiva do ator não está fora do social, pelo contrário, parece, ao mesmo tempo, uma espécie de eco do exterior/coletivo.

Conforme o exposto, a minha investigação procura refletir sobre os processos de individuação à luz das práticas coletivas associadas à performance jazz, no contexto brasileiro e português, operacionalizando a aplicação das teorias da Sociologia do Indivíduo e da Etnomusicologia do Indivíduo a partir desses dois casos em análise. O objetivo central é tratar de descrever os coletivos estudados a partir dos indivíduos que são socialmente individuados e perceber de que forma a prática da música contribui para o processo de individuação.

Considerando o que atrás foi dito, proponho ainda estudar o processo de individuação dos músicos e das musicistas através da noção de “desafios cotidianos”. Isto é, parto da ideia de que: se somos

membros de um coletivo, estamos conseqüentemente sujeitos a enfrentar um conjunto comum de desafios. A concepção de “desafio”, adotado neste estudo, é proposto por Martuccelli (através da noção de *prueba*) e constitui, a meu ver, um operador analítico estratégico, utilizado para estabelecer conexão entre transformações coletivas (num nível macro) e experiências individuais (nível micro).

Sob o ponto de vista do processo de individuação, a partir da pesquisa de campo já realizada, encontrei nos *ensembles* estudados modos de organização e ação significativamente diferenciados, associados ao papel do *band leader*; a forma como o coletivo se encontra disposto; o modo como o ritual performativo acontece; o repertório executado; as realidades socioculturais, históricas e de formação escolar dos músicos e das musicistas; o conceito de performance jazz; as experiências de improviso e o entendimento do próprio conceito; a inclusão de elementos nacionais na música; as hierarquias existentes e o modo como a improvisação, enquanto forma de expressão performativa, se articula com elas; as diferentes estratégias adotadas para manter o coletivo/*ensemble* enquanto unidade funcional ao longo do tempo; dentre muitos outros aspectos. Desenvolvi o trabalho de investigação baseado em dois estudos de caso: um no Brasil, onde trabalhei com a Orquestra Tabajara, e o outro em Portugal, neste último estudei a Orquestra Jazz Matosinhos. Portanto, a análise contempla o estudo desses agrupamentos particulares.

Em síntese, no caso português, sobressai a ideia de que, para construir o seu individual (a individuação), o ‘indivíduo’ basta-se a si mesmo, ou seja, ele vem em primeiro plano e o ‘coletivo’ em segundo, sugerindo a ideia de que o “indivíduo” é fruto de um modo específico de trabalhar as ‘instituições’ e estas, por sua vez, prescrevem os indivíduos aos caminhos da individualidade. Por outro lado, olhando para o caso brasileiro, observo algo completamente distinto: um modelo de sociedade fundado a partir das “anomalias”, onde os atores, para poderem existir enquanto indivíduos, encontram-se em luta constante com as instituições. Se o indivíduo, por um lado, tem sempre que estar inserido nas suas próprias energias pessoais, resolvendo situações, por outro, é interacionista, isto é, profundamente relacional —, porque, para individuar-se, tem que se apoiar em outros indivíduos dada a insuficiência e/ou debilidade da tradição das instituições. Existe, portanto, a ficção de que os atores devem, cada um a seu modo e através de habilidades interativas, “transformar a ordem social”. Logo, aparece aqui uma concepção de indivíduo bastante distinta daquela que se observa no caso português. Com base no que até aqui foi dito, o meu trabalho procura responder uma questão central:

Qual o papel dos modos de fazer música no processo de individuação dos indivíduos?

Importa também responder outros questionamentos específicos:

- Que tipo(s) de indivíduo se forma socialmente em contextos de performance coletiva associada ao jazz?
- Como os músicos e as musicistas se individualizam, isto é, constroem a sua dimensão individual, no contexto dos agrupamentos estudados?
- Quais são os desafios comuns que informam um modo histórico de individuação nos coletivos estudados?
- Como se desenvolvem os processos de relação entre improvisação e individuação em agrupamentos associados ao jazz?
- De que forma a componente da improvisação no jazz permite subverter hierarquias vigentes, em agrupamentos altamente estratificados como no caso das big bands?
- Olhando para o processo de individuação, mais especificamente para a dimensão política da tensão coletividade *versus* individualidade, como os indivíduos gerem as questões de poder que surgem no ato de fazer música com os outros?

Para responder a essas questões, parto estrategicamente das experiências individuais dos músicos e das musicistas e utilizo a noção de “desafios comuns” como operador analítico, aplicando as teorias da Sociologia do indivíduo e da Etnomusicologia do indivíduo em contextos de práticas musicais onde o indivíduo e a construção de singularidades não podem existir sem o coletivo.

Para produzir essa sensibilidade epistemológica, creio que o conceito de individuação se configura como uma das melhores perspectivas teóricas para ressoar experiências sociais que são duplamente DIS: **distintas** e **distantes** uma da outra, permitindo não só articular o comum e o singular, mas também, como diria Danilo Martuccelli (2011), “entender[,] **entre** as sociedades e **dentro** de cada uma delas, o que é comum na aventura da modernidade e as formas como, a partir de desafios comuns, ocorre a individualidade” (Martuccelli, 2011, p. 08, negrito meu).

Objetivos

Considerando as questões anteriormente expostas, esta investigação tem como objetivo geral: **entender como se desenvolvem, em contextos de performance musical coletiva, os processos de individuação.**

Com base neste objetivo geral, constituem objetivos específicos:

- Identificar os desafios comuns que indicam um modo particular de individuação nos coletivos estudados;
- Entender as formas como, desde os desafios cotidianos, os atores são capazes de (auto)construir-se enquanto indivíduos;
- Elaborar uma cartografia social dos desafios comuns que informam um modo particular de individuação em cada um dos coletivos estudados;
- Contribuir para o entendimento dos modos como a prática da música — e em particular do jazz em situação de coletivo — pode colaborar no processo de individuação dos músicos e das musicistas;

Procedimentos metodológicos de ação

O ponto de partida para a metodologia utilizada neste estudo baseia-se nas experiências individuais dos músicos e das musicistas. A inspiração reside particularmente no domínio da Etnomusicologia do Indivíduo que aponta para o fato de que o músico e a musicista individual constituem atualmente uma via fulcral para compreender as comunidades musicais. Essa via (como vamos ver, de modo mais minucioso, no primeiro capítulo de enquadramento teórico) tem adquirido progressivamente um protagonismo importante no âmbito das Ciências Sociais e Humanas, de modo que os seus desdobramentos sugerem horizontes diversos de ação metodológica. Apesar das múltiplas formas com que estudiosos e estudiosas têm tratado essa questão, uma posição consensual aponta para o fato de que é possível estudar os indivíduos a partir das traças/rastros que deixam no mundo (Latour, 2012).

Inicialmente, realizei pesquisa de campo prévia para a estruturação do pré-projeto de pesquisa, quando estabeleci um contato inicial com o terreno e com alguns colaboradores e colaboradoras dos agrupamentos selecionados para estudo. Considerando os *feedbacks* que esse primeiro momento revelou, foi essencial proceder a pesquisa de campo efetiva e a observação participante. Num primeiro momento de trabalho, que decorreu entre dezembro de 2016 e março de 2017, realizei trabalho de campo na cidade do Rio de Janeiro ao mesmo tempo em que desenvolvi pesquisa bibliográfica e de arquivo. Ademais, o trabalho de campo, nesta primeira fase, contou ainda com uma visita à cidade de João Pessoa/PB, quando na Rádio Tabajara realizei pesquisa documental. Voltei a Portugal em março de 2017, desta vez, para iniciar a pesquisa de campo em Matosinhos. Desde então, realizei mais duas visitas ao campo (uma em 2018 e outra em 2019), no contexto

brasileiro. Quanto ao trabalho de pesquisa em Portugal, devido ao facto de eu residir em Aveiro, este prolongou-se disperso no tempo sem muitos problemas. Além disso, desenvolvi em simultâneo e de forma contínua pesquisa online, em ambos os contextos.

Em resumo, a partir do exposto, foram realizados:

- **Trabalho de campo, observação e participação:** quando procedi às minhas notas de campo e ao trabalho etnográfico. Estes foram fundamentais para o desenvolvimento desta investigação, pois apontam para a interação face a face com os indivíduos colaboradores e com a(s) música(s) que produzem, no seu contexto específico de atuação. Esses procedimentos facilitaram o conhecimento do lugar de formação das big bands estudadas e dos músicos e das musicistas, com visitas ao Rio de Janeiro (onde atualmente a Orquestra Tabajara possui sede), João Pessoa/PB (capital do estado da Paraíba onde a big band brasileira surgiu), Porto-PT (cidade e distrito) e à cidade de Matosinhos — sede da Orquestra Jazz Matosinhos. A aplicação desse método auxiliou na reunião de dados sobre as rotinas dos indivíduos, os repertórios executados, os comportamentos e formas diversas de interação, os *band leaders* e, especialmente, os músicos e as musicistas que compõem os coletivos em análise, bem como sobre o cenário cultural e social do qual fazem parte.
- **Entrevistas** com guiões que exploraram um grande conjunto de informações “em desordem” — sobre a vida pessoal dos músicos e das musicistas —, de modo que os colaboradores não estivessem, de alguma forma, suggestionados a construir um relato identitário institucionalizado sobre si próprio (uma espécie de narração linear sobre si mesmo). Para preparar esses guiões, garimpei informações de partida nas redes sociais, nomeadamente nas páginas pessoais do *facebook* dos músicos e das musicistas. Ademais, optei por trabalhar com as entrevistas entendendo-as como um espaço de conversação: um espaço onde as pessoas tanto contam episódios sobre as suas vidas como também nos colocam várias questões, sugerindo ainda caminhos até então impensados. Assim, trabalhei com 23 pessoas e realizei um total de 34 entrevistas, a seguir listadas:

Tabela 1 - Entrevistas realizadas na pesquisa de terreno

Nome/Nº de Entrevistas	Ocupação	Cidade
Jaime Araujo (04)	Músico e <i>band leader</i>	Rio de Janeiro
Ruben Confete (03)	Jornalista e dançarino	Rio de Janeiro
Adelson Alves (02)	Jornalista e crítico musical	Rio de Janeiro
Rui Teixeira (01)	Músico	Porto
Andreia Santos (01)	Musicista	Aveiro
Paulo Perfeito (02)	Músico	Aveiro; Porto
Xavi Sousa (01)	Músico	Porto
João Pedro Brandão (01)	Músico	Lisboa
Daniel Dias (01)	Músico	Ovar
Eliás Borges (01)	Músico	Porto
Antonio Seixas (04)	Músico	Aveiro; Rio de Janeiro
Pedro Guedes (01)	Músico e <i>band leader</i>	Matosinhos (Porto)
Carlos Azevedo (01)	Músico e <i>band leader</i>	Porto
Gileno Santana (01)	Músico	Porto
Guilherme Giffone (02)	Músico	Rio de Janeiro
Eli Silva (01)	Músico	Rio de Janeiro
Wilson Marimba (01)	Músico	Rio de Janeiro
Wanderson Cunha (01)	Músico	Rio de Janeiro
Everson Moraes (01)	Músico	Rio de Janeiro
Nadiege Oliveira (01)	Musicista	Rio de Janeiro
Elizeu Pimenta (01)	Músico	Rio de Janeiro.
Fill Motta (01)	Músico	Rio de Janeiro
Breno Irata (01)	Músico	Rio de Janeiro

Fonte: Elaborado pelo autor (2020).

É importante destacar que em ambas as big bands, na ocasião da pesquisa de campo, há, embora reduzida, a presença de musicistas, sendo uma na Orquestra Tabajara e duas na Orquestra Jazz de Matosinhos.

- **Registos em áudio e vídeo** dos diferentes contextos de ação, tendo em conta as entrevistas e as situações de performance musical.
- **Análise de material documental**, relacionado à trajetória das big bands (jornais, revistas, livros, correspondências, encartes de discos, partituras, fotografias, etc.). A pesquisa documental incluiu também coleta de documentos em diferentes formatos, com destaque para as gravações em áudio (CDs OJM — formato físico e digital — e OT, formato físico e digital), registros performativos em formato audiovisual (canal *YouTube*, *Twitter* e página no *Facebook* das big bands, dos músicos e das musicistas) e informações diversas através do próprio site da OJM e OT e de outras plataformas digitais.
- **Pesquisa bibliográfica** que me acompanhou durante todo o processo de observação, análise, tratamento dos dados e escrita da tese. Esta se ocupou das teorias para uma Sociologia do Indivíduo, Etnomusicologia do Indivíduo, de temáticas relacionadas à trajetória histórica do jazz e das big bands em análise, à performance jazz no Brasil e em Portugal, à relação entre jazz, cultura e sociedade, as noções de indivíduo, individuação, individualismo, individualidade, singularidade, identidade e desafios cotidianos, dos discursos atuais sobre as práticas do *glocal jazz* (*glocalization*) e da improvisação no campo do *Jazz Studies* e sua articulação com outros conceitos — novas perspectivas de análises. Além disso, conceitos transversais como: tradição, modernidade, emancipação, mediação, comunidade, sociedade, instituição, subjetividade e autorreflexividade foram levados em consideração.
- **Análise de transcrições** dos encontros e conversas informais, das reuniões e das entrevistas coletadas com os músicos e com as musicistas.

Construção do modelo conceptual de análise

Um impulso inicial

Tal como qualquer disciplina acadêmica, a Etnomusicologia, desde que se institucionalizou, vem sendo constantemente desenhada e redesenhada a partir das pesquisas desenvolvidas dentro e fora da disciplina e da constante formação de seus praticantes. Ou seja, estar permanentemente em crise parece ser um estado natural da disciplina (Blum, Bolhman & Neuman, 1991). A meu ver, o que acontece é que cada geração trata de estabelecer um relato mais ou menos consensual sobre os principais desafios que temos que enfrentar como etnomusicólogos e etnomusicólogas. Nesse sentido, existem pelo menos dois estímulos fundamentais, imediatos e pessoais, para a formulação

do modelo que apresento aqui: um deles remete às experiências vividas na pesquisa de terreno, o outro surge a propósito da leitura de uma literatura sensível a essas experiências. Na verdade, foi a própria experiência de terreno que me lançou rumo ao contato com essa literatura.

Nas primeiras décadas da sua constituição enquanto disciplina, quando alguém praticava Etnomusicologia poderia se amparar em identidades coletivas fortes ou pelo menos mais duradouras, subsidiadas por forças sociais que se organizavam de forma e/ou a partir de mecanismos mais rígidos, reforçadas por uma vida política singular, fazendo com que, durante décadas, as identidades nacionais, institucionais, de classes, ou de outras entidades coletivas, fossem o grande operador analítico das pesquisas em Etnomusicologia (Rice, 1987; Ruskin & Rice, 2017). Ou seja, num dado momento histórico, essas entidades coletivas faziam sentido para os etnomusicólogos e para as etnomusicólogas, e faziam automaticamente sentido também para os indivíduos. Não obstante, hoje em dia, isso já não tem sentido para os indivíduos. O domínio da “Etnomusicologia do Indivíduo” constitui, em minha opinião, um dos testemunhos mais relevantes desse momento de viragem.

O artigo de Timothy Rice *Toward the Remodeling of Ethnomusicology* (1987), representa um dos mais importantes documentos teóricos da Etnomusicologia nesse sentido. Embora o indivíduo (dimensão da criação individual), de uma maneira ou de outra, já figurasse em modelos anteriores da Antropologia da Música — como no modelo estrutural proposto por Alan Merriam, em 1964, e em muitas das produções que se seguiram no estudo da Antropologia da Música (ver Blacking 1973, 1987, Nattiez 1983, Feld 1984, Becker 1984, Seeger 1980, mais recentemente, Veit Erlmann 1998, dentre outros), a inovação de Rice oferece um valor particular à dimensão individual, seguindo o fluxo das ideias que aparecem no centro da Teoria Social contemporânea. Nas palavras de Rice: “in the model proposed [...], the analysis of music, the study of the “music sound itself”, is demoted to a lower level of the model, while people’s actions in creating, experiencing, and using music become the goal of the enquiry” (Rice, 1987, p. 47).

Se seguirmos as indicações oferecidas por Timothy Rice no seu modelo (1987) e as pistas que vai progressivamente deixando nos seus trabalhos — publicados nas décadas seguintes (2003, 2014, 2017) —, reconhecemos os músicos e as musicistas individuais como atores importantes no agenciamento das culturas. Quando pensa a equação ‘coletivo *versus* indivíduo’, por exemplo, ao invés de abordar os indivíduos como a internalização do *habitus* — isto é, incapaz de agir criticamente com relação ao coletivo —, Rice, no fundo, ressalta a natureza reflexiva dos

indivíduos, capazes de fazer cálculos e tomar posição, muitas vezes contra as próprias estruturas e/ou forças sociais que os criam. Ou seja, em Rice, o indivíduo existe como um *ser* que sente, que reflete sobre a sua vida e que busca significado. Um tipo de indivíduo com tendência ao cosmopolitismo. De acordo com Ruskin e Rice (2017), as diferenças individuais de criação, os significados reivindicados pelos indivíduos, as constantes reconceptualizações da cultura e essa forte demanda de reflexividade nos atores dentro das comunidades musicais aparecem como uma consequência direta da fragmentação das experiências nas sociedades modernas.

A meu ver, esse tipo de visão reflete uma das ideias principais que trouxe o indivíduo para o centro da Teoria Social contemporânea e que inspira o argumento principal de Timothy Rice para uma Etnomusicologia do Indivíduo. Com efeito, no que toca à dimensão individual, a subjetividade é, como diria Sherry B. Ortner (2006), uma dimensão importante da existência humana. Ignorá-la seria como empobrecer o sentido do humano nas Ciências Humanas.

No campo da Etnomusicologia do Indivíduo, como demonstra a ampla amostra de etnografias analisada por J. Ruskin e T. Rice (2017), os desejos, intuições, sentimentos ou gostos individuais configuram a base da “agência” nas culturas musicais, e esta, por seu turno, é uma componente fundamental para a compreensão dos modos pelos quais os indivíduos agem, não apenas num sentido de esforço para expressar o seu individual no mundo, mas também para o/a transformar. Por isso, passei a fazer conexões proveitosas com a proposta de Rice e estudei formas ligeiramente diferentes para aplicar nesta tese.

Formulação do modelo

Quando comecei a trabalhar com os músicos e as musicistas das big bands, tanto no Brasil quanto em Portugal, passei a entender as suas práticas musicais coletivas como um processo formativo e procurei cruzar as propostas da Etnomusicologia do Indivíduo (adequando-as com as realidades que o próprio terreno me mostrou) com as prerrogativas teóricas que o conceito de individuação sugere, no âmbito da Sociologia do Indivíduo.

No entanto, o meu interesse em saber como um ator, a partir da música que faz, se forma socialmente numa dada coletividade permitiu observar outras minúcias, nomeadamente, o fato de que “somos sempre capazes de atuar de outras formas”. No caso das práticas musicais coletivas associadas à performance jazz, percebi que qualquer que seja a força de coerção social existente,

sempre é possível que o imprevisível aconteça. Aliás, os próprios músicos e musicistas de jazz, individualmente, desejam que suas performances sejam completamente diferentes daquilo que treinaram ou ensaiaram. Como diria Sartre (2005), o “Outro”, na maneira de atuar, “pode” e, no caso do jazz, “deve” sempre desenvolver-se, e, no meu entender, a prática do jazz constitui um território fértil para que isso ocorra.

Logo, a análise dos materiais reunidos no campo, permitiu-me identificar, no caso das big bands OT e OJM, um conceito chave proposto pela teoria da Sociologia da Individuação, segundo as ideias de Danilo Martuccelli. Refiro-me à noção de “desafio”, que se articula nesta tese com dois processos particulares: um deles é a prática da música, que vou chamar de “acontecimento performativo”, e o outro corresponde “ao processo de individuação” — no meu caso, esses conceitos encontram-se expressos na principal questão de investigação, que procura refletir sobre: qual o papel dos modos de fazer música no processo de individuação dos sujeitos músicos e musicistas de ensembles de jazz.

Objetivamente, considerando a contextualização exposta acima, a estruturação da concepção do modelo de análise a ser seguido nesta tese baseou-se nesses três conceitos fundamentais: *acontecimento performativo*, *o processo de individuação* e *desafio*, este último inspirado nos trabalhos de Danilo Martuccelli, como conector. Esse conceito, como dito anteriormente, representa nesta pesquisa um operador analítico estratégico, utilizado com a intenção de propor uma articulação entre os processos sociais (em um nível macro) e as experiências individuais dos músicos e das musicistas.

Tratarei, a partir de agora, de apresentar esses conceitos. Seguidamente, vamos perceber por que razão a noção de *desafio* constitui um estratégico operador analítico para estudar os processos de individuação no contexto das coletividades estudadas, em particular, a partir da prática da música.

Sobre o acontecimento performativo

O conceito de *acontecimento performativo*, é entendido nesta investigação, segundo as propostas de Timothy Rice (2017), como um fenômeno essencialmente efêmero, transformador, que gera novos acontecimentos, envolve construção histórica e que implica experiência individual (criação individual) e coletiva (manutenção social) (Rice, 2017, p. 09).

A *música* separada da *prática*, não existe. Aos meus olhos, a *música* é algo que acontece em performance e, portanto, só se concretiza a partir de uma ação. Mas essa ação é sempre planejada “por” indivíduos e “para” indivíduos. Além disso, quando estamos a fazer música (refiro-me ao *acontecimento performativo*) aproveitamos não apenas as aberturas do presente (do “aqui e agora”) como também fazemos uso do nosso estoque de conhecimento prévio para nos expressarmos “com a intenção de marcarmos a nossa existência e de nos distinguirmos em nome individual ou coletivo” (Sardo, 2018, p. 15). Este entre-dois [presente e passado] é, para mim, o momento-chave da (auto)reflexividade, que envolve pensamento crítico e tomada de decisões no ato de fazer música.

Sobre processo de individuação

O *processo de individuação* é entendido aqui desde uma orientação sociológica como um processo dinâmico de emancipação individual que procura estudar o tipo de indivíduo que se forma socialmente em uma coletividade (Martuccelli, 2010). Nesse sentido, para estudar os processos de individuação a partir do *acontecimento performativo* é necessário ter em conta transformações históricas percebidas através de experiências individuais.

Apesar de possuir larga tradição histórica, o que lhe confere um caráter polissêmico, o *processo de individuação*, tal como esta pesquisa o assume, arrasta um sentido comum que remete para um processo crescente de diferenciação social. Em outras palavras, numa sociedade altamente diferenciada, como no caso das coletividades urbanas de hoje, os indivíduos tendem a se individuar cada vez mais, considerando o fato de que estão submetidos a uma pluralidade de cosmovisões, comportamentos, normas, círculos sociais e desafios cotidianos distintos, o que implica uma considerável diversificação de experiências individuais. Nesta conjuntura, resta, portanto, perceber de que forma o conceito de *desafio* pode ser operado.

Sobre Desafio

Se comprende la propia vida como una sucesión permanente de puestas a prueba (Araujo & Martuccelli, 2010, p. 84).

O conceito de “desafio” representa historicamente uma noção extremamente rica do ponto de vista do estudo dos indivíduos, sobretudo porque corresponde a um termo chave na filosofia que

procura dar conta do seu processo de formação (Martuccelli, 2007), e que trata de pensar particularmente como um ator se forma socialmente em uma dada sociedade — aqui refiro-me, mais especificamente, à Filosofia da Existência (Sartre, 2005; Beauvoir, 2015; Heidegger, 1998; Martuccelli, 2011; Arendt, 2009; dentre outros autores).

Os desafios são, nesse sentido, um conjunto de situações difíceis que marcam um tempo histórico e que são culturalmente reproduzidos, construídos a partir de uma lógica social através da qual “los individuos están obligados a enfrentar en el seno de un proceso estructural de individuación” (Araujo & Martuccelli, 2010, p. 83). Estes desafios são, de uma maneira ou de outra, compartilhados pelos membros de um coletivo, embora cada um deles, pessoalmente, se esforce para produzir respostas cada vez mais distintas, frente às diversas provações.

A noção de desafio, tal como Martuccelli sugere, tem quatro grandes dimensões que serão aplicadas estrategicamente na presente tese: 1) uma lógica narrativa, 2) uma concepção particular do ator/indivíduo, 3) um mecanismo de seleção e, por fim, 4) a definição específica da cartografia dos desafios comuns que resulta desse processo.

A **dimensão narrativa** dos desafios foi, ao longo do tempo, estruturada em três etapas: 1) um processo de formação, onde o indivíduo se organiza para enfrentar o desafio, 2) o momento decisivo de ‘estar posto à prova’ (enfrentar o desafio) e, por fim, 3) a resolução do desafio. Essas etapas, para além de outras possíveis, são relevantes visto que parecem seguir uma lógica canônica, ou seja, que se perpetua largamente e de forma perceptível nos mais diferentes contextos ao longo da história. Basta ver os clássicos romances existentes na literatura, tal como sugere Anne Barrère e Danilo Martuccelli (2009). Ou, se quisermos, as telenovelas dos anos cinquenta quando os indivíduos, num primeiro momento, se organizavam para enfrentar os desafios que lhes eram impostos sendo que, num segundo momento, na situação de combate, exterminam o grande vilão e, finalmente, casavam-se com a donzela.

Ora, no contexto das coletividades urbanas contemporâneas, os desafios cotidianos seguem uma lógica diferente, que tem a ver com aspetos específicos desses tipos de coletividade (Villa, 2011). Um deles corresponde ao fato de estarmos, de uma maneira ou de outra, obrigados a enfrentar muitos desafios na vida de todos os dias (Martuccelli, 2010). Esses desafios são constantes, transitórios e prevalece uma sensação de que a resolução jamais aparece, porque “os desafios se ressignificam ao longo do tempo” (Araujo & Martuccelli, 2012, p. 16-17). Assim, o conceito de

desafio supõe um mecanismo de percepção através do qual os atores experimentam e entendem suas vidas como permanentemente postas à prova. Descrever os desafios implica, então, valer-se de uma estrutura narrativa singular a partir da qual se entende a própria vida como uma sucessão permanente de estar enfrentando desafios.

A segunda dimensão dos desafios supõe **uma concepção particular do ator**. Isto é, a noção de desafio supõe um tipo de ator que se encontra, por razões sociais, obrigado a enfrentar desafios. Esta ideia de um ator singular, apesar de estar aberta a várias conceptualizações, deve ser concebida a partir do que o indivíduo percebe. “No en el sentido de dar acceso a su subjetividad, sino porque este aspecto, y su percepción a escala del individuo, da cuenta, desde una perspectiva distinta, de un fenómeno colectivo” (p. 84).

Já a terceira grande lógica diz respeito a **um mecanismo de seleção**, que envolve processos de avaliação. Segundo Martuccelli, chegar aos desafios implica um sistema de seleção de pessoas para que depois, sem deixar de considerar questões íntimas associadas a elas, a análise das suas experiências possibilite ampliar o resultado final do processo. Neste caso, evita-se sublinhar a singularidade da maneira como os atores superam ou não esses desafios. A seleção, então, passa por uma avaliação. Se alguns desafios são fortemente institucionalizados (formação escolar ou de trabalho), outros são menos formalizados (urbanos), outros até podem não ser (como os relacionamentos intersubjetivos), e assim por diante. Mas os atores podem concordar ou discordar, ter sucesso ou falhar. Os grandes desafios sociais é que seriam capazes de explicar o jogo diferencial que está associado às distintas diferenças sociais dos indivíduos. Nas palavras de D. Martuccelli e K. Araujo (2010), podemos ler:

Las pruebas serían las que explicarían el juego diferencial que se vincula con las distintas características sociales de los individuos (en términos de clase, género, edad, estado de salud, recursos materiales y simbólicos, etc.). Lo importante, en la aplicación analítica de la noción de pruebas no es, sin embargo, cuantificar en abstracto los recursos (os diferentes capitales) disponibles para el actor, sino de estudiar in situ y en acto, en función del tipo de pruebas enfrentadas y los diferenciales de respuestas de unos y otros, las modalidades específicas de movilización de estos recursos (Araujo & Martuccelli, 2010, p. 84).

Sobre o quarto e último elemento, este define **um tipo de desafio estrutural, comum e histórico**. É possível entender, por um lado, que tudo na vida pode configurar um desafio ou uma experiência realmente difícil de enfrentar. Por outro lado, no âmbito da presente investigação, não é qualquer dificuldade pertinente para designar um desafio ou problema experiencial e existencial significativo na vida dos indivíduos. Considerando o mecanismo de seleção, mesmo identificando, no material coletado em campo, um número grande e diverso de situações difíceis para os músicos e as

musicistas, os desafios tendem a se agrupar estrategicamente para a construção de um conjunto reduzido de desafios comuns, estruturais e relevantes, possíveis de serem examinados minuciosamente. Portanto, para descrever um modo histórico de individuação de uma coletividade particular é preciso identificar um número restrito de desafios comuns cuja evidência seja significativa para uma realidade histórica e social.

Em suma, o *acontecimento performativo* como território dos processos de individuação, a *individuação* como o estudo do tipo de indivíduo que se forma socialmente numa dada coletividade e os *desafios comuns* como forma de fazer dialogar as experiências individuais com as forças sociais que se organizam em volta dos indivíduos, representam as três partes fundamentais do modelo teórico que esta tese seguirá.

Estrutura da tese

Considerando a estratégia de investigação acima exposta, este documento de tese está estruturado em três capítulos principais e finalizado por uma seção de Conclusões. Os três capítulos principais são antecedidos por um Prólogo e uma seção de Introdução, buscando apresentar, de forma clara e pormenorizado o processo de investigação realizado. O Prólogo incluiu uma breve discussão em torno dos impulsos iniciais e dos motivos em causa, enquanto que na introdução apresentei uma síntese da estratégia de investigação adotada, notadamente, sobre o marco teórico de base, a exposição da problemática, dos objetivos, dos procedimentos metodológicos de ação utilizados e, ainda, a formulação do modelo conceptual de análise.

O primeiro capítulo trata do enquadramento teórico, que tem por base uma articulação interdisciplinar entre a Sociologia do Indivíduo a Etnomusicologia do Indivíduo e os Estudos de Jazz. Ressalta-se as principais correntes teóricas que formam a base fundamental da “Sociologia do Indivíduo”, mostrando também as formas como esse desenvolvimento relativamente recente da teoria social percorreu muitas vias de compreensão na esteira do que muitos etnomusicólogos e etnomusicólogas entendem como “Etnomusicologia do Indivíduo”. Ao mesmo tempo que se destaca certos momentos de crise na aplicação do modelo clássico de análise, sigo com o entendimento de que as variadas narrativas construídas confluem para o reconhecimento da crescente importância do indivíduo e da sua dimensão de agenciamento na compreensão dos coletivos musicais atuais. Neste contexto, dada a contribuição dos “Estudos de Jazz” dentro deste marco, esta seção apresenta e desenvolve as formas em que é possível estudar, desde a perspectiva

da individuação, os principais desafios comuns de um coletivo musical à escala dos músicos e das musicistas individuais.

O segundo capítulo centra-se na análise do caso português, mais especificamente, no conjunto dos cinco desafios comuns ativos hoje no caso particular da OJM. Para tanto, antes de apresentar os desafios em si, inicio este capítulo com uma abordagem em torno do contexto histórico e político que envolve os processos de institucionalização do jazz no país, corroborando a importância das transformações operadas na esfera nacional (em domínios distintos) para a compreensão dos movimentos em curso hoje no caso da OJM.

No primeiro desafio, intitulado *desafio escolar*, os testemunhos dos interlocutores passam pelos bares de Matosinhos, pela Escola de Jazz do Porto, pela criação da Heritage Big Band (futura OJM), mas sobretudo pela ESMAE, quando as diferentes histórias dos indivíduos envolvidos na Heritage se articulam com a criação e institucionalização do primeiro curso superior de jazz do país. O resultado é uma sólida parceria estabelecida entre OJM e a ESMAE, que aparece nas experiências dos músicos e das musicistas como a chave principal desta esfera de desafio. Desde logo é demonstrado que os diferentes desafios se inter-relacionam entre eles, de modo que o *desafio escolar* tem implicações diretas com o segundo grande desafio, o *desafio da improvisação*, nomeadamente, nos processos de criação e concretização da improvisação no contexto da OJM.

O *desafio de compor um projeto artístico* é o terceiro desafio abordado. Desta vez, ressalta-se as formas como os músicos e as musicistas da OJM se vêem forçados a confrontar o desafio de encontrar sua própria forma de expressão artística, adotando, ao longo do tempo, uma série de estratégias para esse efeito. Dentre os principais marcos simbólicos oferecidos pelos interlocutores, afirmar-se como uma “Orquestra de Autor” e uma “Orquestra de Repertório” (um dos seus grandes desígnios artísticos) é também reconhecido por eles e elas como um desafio estrutural. Este designei por: o *desafio do repertório*, que se encontra representado nas narrativas dos músicos e das musicistas desde o contato que eles e elas estabelecem com vários tipos de repertórios. Por último, criar as condições para que a orquestra exista e para que este projeto singular se concretize implica, para os indivíduos, o *desafio da dependência institucional*, entendido aqui como o quinto e último desafio abordado neste capítulo.

Dedico o terceiro capítulo desta tese a análise do caso brasileiro, que contempla também cinco desafios comuns no caso da OT. Os cinco grandes desafios são antecidos por uma seção onde

apresento alguns marcos simbólicos que envolvem o percurso histórico da orquestra, passando pela abordagem dos seus principais locais de atuação, com destaque para o contexto dos bailes e de certas condicionantes sociais que os músicos e as musicistas narram e percebem como impulsos ativos da afirmação de suas individualidades hoje no contexto da OT. O resultado da cartografia social dos desafios comuns é, neste contexto, completamente diferente do caso português.

O primeiro desafio apresentado é designado como *o desafio de atuar sem depender das instituições*. Os relatos utilizados mostram que os músicos e as musicistas têm cada vez mais o sentimento de que não podem confiar nas instituições, porque sentem que elas não os apoiam. A consequência é que eles se autopercebem como atores que se formam menos por prescrições institucionais e mais como indivíduos que devem sustentar a sua existência a partir das suas próprias forças pessoais. Os testemunhos dos músicos e das musicistas revelam revigoramento pessoal, injustiças e autoridade. Já o segundo desafio proposto, *o desafio de filtrar as relações e as redes de contato*, aborda a necessidade que os músicos e as musicistas têm de realizar um superinvestimento em termos relacionais (do seu próprio *network*). As narrações mostram que eles e elas têm que se esforçar para criar suas redes, cultivar relações com outros grupos de indivíduos, porque, no caso de uma dificuldade, são estes que vão prestar algum apoio. Face a isso, e uma vez constatada uma grande diminuição no fluxo dos bailes que a orquestra realiza, é perceptível nas suas experiências um sentimento de mal-estar relacionado com um avanço crescente dos processos de liberalização/precarização do trabalho, quando aparece o terceiro grande desafio: *o desafio do trabalho*. Outrossim, o desafio que se discute nesta seção se caracteriza por uma experiência de excesso de trabalho que os músicos e as musicistas precisam enfrentar.

Já o quarto desafio designei como *o desafio das trajetórias formativas em Música*. Nesta seção, considerando a forma como narram as suas experiências, apresento os caminhos que conduzem os músicos e as musicistas à aquisição das competências que eles e elas acreditam ser fundamentais para atuar na OT hoje. A dimensão do comum nos testemunhos conseguidos é sintetizada em três pontos centrais: bom nível musical, experiência e atitude profissional. Finalmente, *o desafio do laço social* aparece como o quinto e último grande desafio. Este, na medida em que é vivido pelos músicos e pelas musicistas, ganha forma de um estresse contínuo e plural nas relações, quer com os menos íntimos quer com os mais íntimos, no contexto das suas atividades no cotidiano da cidade do Rio de Janeiro.

A parte final desta tese corresponde à seção de Conclusões, onde apresento as respostas conseguidas para as minhas questões de investigação, mostrando também que a cartografia construída aponta para a existência de duas formas distintas de individuação. Estas são caracterizados pelas tensões que se produzem e reproduzem entre histórias políticas, sociais e musicais distintas, que se manifestam nos indivíduos (nas relações sociais). Sigo argumentando que são tensões que seguem tomando faces diferenciadas, produzindo cada vez mais desafios variados e distintos entre si. Outrossim, mais do que uma simples replicação histórica dessas tensões, observo também que em cada um dos desafios se expressam manifestações singulares, desafios incomuns, ou seja, desafios relativamente inéditos, onde os indivíduos buscam, sozinhos ou em coletivo, dar respostas e significações pessoais.

Capítulo 1: Entre a Sociologia do Indivíduo e a Etnomusicologia do Indivíduo

1.1 Correntes teóricas da Sociologia do Indivíduo

Diferentemente do lugar subalterno que acupou durante muito tempo na análise sociológica, o indivíduo e sua dimensão individual têm adquirido uma crescente importância em muitas correntes sociológicas da contemporaneidade (Martuccelli, 2007). A centralidade atual do indivíduo procede historicamente das crises que se geraram em torno da ideia holística de sociedade e da inclusão da sensibilidade como uma variável importante na transformação dos sujeitos, fazendo com que as experiências individuais se tornassem progressivamente o horizonte principal da nossa percepção do social (Martuccelli & Araujo, 2010, p. 79). Para dar conta da emergência desse horizonte analítico, as teorias em torno do personagem social apresentam uma reunião de insuficiências que abrem caminho para privilegiar uma outra estratégia na qual, partindo do processo de individuação, seja possível descrever o trabalho criativo do ator para se formar enquanto indivíduo.

1.1.1 Do personagem social a um momento de crise: o estilhaçamento do modelo clássico

Considerando os debates históricos em torno da ideia de sociedade (das instituições, do incremento da crescente diferenciação e dos diferentes tipos de laço social), a Sociologia Clássica⁸, em termos analíticos, perspectivou a noção de indivíduo como uma espécie de “personagem”, que deve estar ligada à sociedade e/ou às instituições sociais para poder existir. “Existir” seria, então, o primeiro grande desafio individual (Martuccelli, 2007, p. 63). Nenhuma outra perspectiva sintetizou melhor esse projeto sociológico do que o conceito de “personagem social”.

Além de constituir uma determinada situação social na qual o indivíduo se encontra, o conceito de personagem social está ligeiramente associado a uma abordagem teórica que pretende ser capaz de tornar inteligível seus comportamentos e suas vivências em função do lugar social que ocupa no coletivo (Martuccelli & Santiago, 2017). Para os clássicos, uma sociedade deve produzir programas institucionais e garantir a ordem política (formalizada) para a socialização dos indivíduos. A ideia é que cada ator ocupa uma posição e sua posição faz de cada um deles um exemplo único, típico dos variados estratos sociais. Nesse sentido, houve, progressivamente, um esforço para fazer da posição

⁸ Desde já, entenda-se aqui como Sociologia Clássica a ciência social que nasce em finais do século XIX e vai até, pelo menos, meados da década de 1950, quando ocorre um movimento significativo de viragem (mais a frente, tratarei de explicar como se deu esse momento de crise e as suas implicações para o surgimento de uma nova sensibilidade epistemológica).

social ocupada o principal fator capaz de explicar uma ação individual (Martuccelli, 2007). Contudo, essas e outras formas de controle do indivíduo não resultaram em absoluto no seu desaparecimento, mas sim na imposição de um tipo de leitura sobre ele.

O fato é que esse projeto teórico entrou em crise desde a década de 1960, quando foi alvo de fortes críticas (Dubet, 1994). A partir disso, um dos principais problemas da Sociologia moderna foi tentar reduzir o abismo perceptivelmente crescente entre a aplicação desse modelo teórico clássico e as variadas experiências observadas no trabalho empírico de investigação (Martuccelli, 2007, pp. 18-19). Na verdade, na medida em que a noção de uma sociedade integrada se desfaz e que se impõe a representação de uma sociedade contemporânea (com uso de várias nomenclaturas: sociedade pós-industrial, segunda modernidade, hiper-modernidade, etc.), marcada por uma nova vida política, pela lógica dos fluxos e pelas incertezas, o modelo clássico de compreensão sociológica dos indivíduos parece não ter a capacidade necessária para dar conta das suas múltiplas dimensões. A Sociologia, então, entende que a compreensão das ações dos atores não pode mais seguir somente os termos de *status*, estruturas de ordens, posições e funcionamento.

A crise do personagem social pode ser vista tanto no sentido preciso do termo (uma correspondência mais ou menos estreita entre forças coletivas e formas de conduta individual) quanto a partir de uma dada experiência pessoal. Mesmo aqueles que seguem trabalhando com o marco desse modelo, são progressivamente obrigados a reconhecer que o perfil cada vez mais incerto dos atores revela um número crescente de anomalias e desacordos. No fundo, o que se observa é que os indivíduos não cessam de individualizar-se. Por conseguinte, os estudiosos tendem a admitir que esse movimento não depende impreterivelmente das posições sociais. Para Beck (2001), conjuntos de forças sociais estão produzindo atualmente atores reflexivos, com experiências de vida mais singularizadas e que atuam de modo diferente com relação àqueles em que sua posição social lhes dita rigorosamente o que vão ser.

O processo de formação dos indivíduos deveria seguir, graças à socialização e à ideia de personagem social, um ajuste de concordância entre o indivíduo e a sociedade. Contudo, autores como Foucault e Bauman argumentam em seus trabalhos que, no marco das sociedades contemporâneas, o jogo social parece ter mudado completamente (Martuccelli & Seoane, 2013). Eles observam que as coletividades do nosso tempo são entendidas como uma máquina de produzir expectativas individuais. Pouco a pouco, a equação de base do modelo de um personagem social tende a não funcionar, porque, para os autores clássicos (Durkheim, Parsons, Elias e

Bourdieu), a engrenagem principal da noção de personagem social se baseava na adequação entre “esperanças objetivas e chances subjetivas”, o que se pode ler hoje como uma espécie de desajuste entre o que os indivíduos almejam e o que a posição que ocupam lhes permitem ambicionar (Martuccelli, 2007).

Embora reconheça que os indivíduos continuam a ser socializados através de fatores socioculturais que os cercam, essa socialização opera atualmente num contexto social fortemente caracterizado pelas ambivalências. Ou seja, os indivíduos, em função dos seus grupos de pertença, não interiorizam mais os mesmos conteúdos. Por isso, nos modelos de coletividade urbana do nosso tempo, é perceptível uma propensão acentuada de desvios ou possíveis conflitos de orientação. Para François Dubet (1994), esses acontecimentos provocam uma espécie de estilçamento do modelo teórico clássico.

Não obstante, essa síntese dominante da Sociologia operou sem grandes dificuldades até meados do século XX, quando foi preciso reconhecer nos indivíduos uma capacidade íntima de decisão, de reflexão crítica e de iniciativa pessoal, abrindo um espaço oportuno para a emergência de uma teoria da ação crítico-relacional pela “construção cognitiva da sociedade na própria atividade dos atores” (Dubet, 1994, p. 82).

Seguindo essa linha de compreensão, o abalo mais perceptível do modelo clássico ocorreu por volta da década de 1960, nos Estados Unidos da América, quando se produziu um conjunto de sociologias que, mais tarde, recebeu a denominação de microsociologias (refiro-me à fenomenologia, à etnometodologia, à sociologia do cotidiano, dentre outras), cuja arquitetura conceptual foi edificada a partir da produção de vários autores, dentre os quais destaco as ideias de Erving Goffman. O surgimento das microsociologias produziu um tipo de intuição particular que vai (re)descobrir o objeto fundamental de estudo da Sociologia. Refiro-me às interações cotidianas entre atores. No fundo, as interações se tornam objeto de uma espécie de virada política, quando as relações sociais parecem estar, historicamente, num movimento de marcha rumo à abertura de novos processos sociais supostamente mais democratizados (Martuccelli, 2007). Se formos ver bem, no marco conceptual das microsociologias, já não há uma ideia fechada e previamente dada por trás da noção de personagem social. Esse personagem é visto agora como um ator, um mediador astuto que se (re)inventa no exterior dos encontros cara a cara (Dubet, 1994).

Assim, as insuficiências do modelo clássico podem ser sentidas de muitas formas: na produção de muitos teóricos dessa tradição, nas novas formas de representação do indivíduo que surgem graças à multiplicação dos pequenos grupos, na própria singularização crescente das experiências individuais, e assim por diante. Metaforicamente, como sugere Martuccelli (2012), se pensarmos numa balança onde, de um lado, está o personagem social e, do outro, a singularidade, observamos, no contexto atual, que as singularidades começam a ter um peso muito maior para as pessoas. Se seguirmos os indivíduos, diz Martuccelli (2007a, 2007b, 2010a, 2010b), eles próprios nos mostram que é desde as experiências individuais que se pode compreender as sociedades contemporâneas. Então, pouco a pouco, impõe-se a necessidade de reconhecer a singularização crescente das experiências individuais, e, para dar conta dessas transformações sociais e históricas, pouco vale socorrer-se das teorias do personagem social (Martinic, 2010). Ao invés disso, baseado nas propostas de Martuccelli, proponho privilegiar o processo de individuação. É através dele que o processo de formação dos indivíduos é capaz de se tornar o eixo central de análise.

1.1.2 O conceito de individuação

A individuação, assim como outros termos-chave na área das Ciências Sociais e da Filosofia Política, é um conceito aberto a muitos sentidos e bastante rico do ponto de vista histórico. O termo individuação, tal como esta pesquisa o assume, centra-se numa abordagem delineada a partir do diálogo entre a Sociologia do Indivíduo e a Etnomusicologia do Indivíduo, e carrega consigo um sentido particular de trabalho que procura abordar o indivíduo desde uma perspectiva histórica. Vamos por partes.

De forma mais geral, o termo [individuação] remete aos processos que se observam cotidianamente na vida das pessoas e que são estudados. Processos de emancipação social, de subjetivação, de constituição de sujeitos, ou seja, processos de formação dos indivíduos. No domínio da Etnomusicologia, os “formative processes in music cultures of the world” (Rice, 1987, p. 472) constituem, para Timothy Rice, um tema importante na área. Ainda nas palavras do autor:

I have been forced to wonder [...] what the formative processes in music are. Are they melody, harmony, and rhythm as some of my colleagues at the Faculty of Music seem to imagine? Or are they the relationship between music and politics, economics, social structure, music events, and language as ethnomusicologists have claimed [...]? (Rice, 1987, pp. 472-473).

São muitas as possibilidades e as diferentes formas através das quais sociólogos e sociólogas, etnomusicólogos e etnomusicólogas orientam seus trabalhos de pesquisa desde a individuação

como um processo formativo. Por outro lado, da Psicologia à Filosofia, quando se fala de individuação, geralmente é descrito um processo através do qual um indivíduo se forma enquanto indivíduo singular (Moreau & Lapierre, 2011). Ou seja, a individuação envolve um processo de formação de uma singularidade específica.

De qualquer forma, a revisão de literatura mostrou efetivamente diferentes caminhos possíveis de seguir. Entretanto, para descrever esse processo de individuação, algumas formas principais são, para mim, mais evidentes do que outras. Para além das preferências de uns e de outros, seguindo os contornos dessa noção principal chamada “individuação”, pelo menos nas últimas décadas (1990), na Alemanha, apareceu uma concepção paralela: a noção de “individualização” (termo abordado por Bauman e, mais recentemente, pelos sociólogos Ulrich Beck e Elisabeth Beck-Gernsheim). Não obstante, segundo Danilo Martuccelli (2007, 2010, 2013), tanto nas línguas latinas quanto em inglês é possível encontrar os dois termos (individuação e individualização). Todavia, nas margens dessas noções também circulam muitas outras palavras⁹. É preciso, então, estar atento às diferentes formas com que esses conceitos podem operar no caso da individuação.

Quando os sociólogos clássicos refletiam sobre individuação, a melhor síntese a que chegaram aponta para o estudo do tipo de indivíduo que se forma socialmente em uma coletividade. O intuito principal é explicar a formação particular de um indivíduo a partir de transformações macrossociais e culturais (Martuccelli, 2007). Nesse caso, a construção de uma singularidade específica será resultado de um conjunto de mutações históricas e/ou de certas formas socioculturais específicas. Seguindo essa linha de compreensão, são complexos de forças sociais que nos explicam o que esses processos vão resultar em termos de perfis individuais. Essa foi a forma base utilizada para descrever esse processo de individuação. Não obstante, a versão contemporânea desse processo vai ser influenciada pela tese da individualização. Vamos ver, a partir deste ponto, quais as implicações que a individualização põe ao processo atual de individuação.

Se antes esse processo particular de constituição social dos indivíduos se baseava na lógica das estruturas (“ser indivíduo”), na contemporaneidade, a individuação, em diálogo com as propostas da individualização, segue a lógica dos fluxos. Nos termos de Scott Lash (2003), a individualização é “un proceso de hacerse individuo” (p. 09). Essa concepção aparece num ambiente caracterizado pelo conflito e pela convergência de seus respectivos marcos conceptuais e históricos. A partir disso, surge uma noção anômala tanto do indivíduo quanto do processo de individuação.

⁹ Tais como individualidade, individualismo, individualismo anômico, individualismo institucional, e assim por diante.

Segundo Ulrich Beck (2015), a individualização contemporânea configura uma espécie de aprofundamento do individualismo institucional ocidental. Seguindo as propostas de Ulrich Beck e Elisabeth Beck-Gernsheim (2003), isso quer dizer que, cada vez mais, as instituições da chamada segunda modernidade (marcada pela autorreflexividade) se dirigem aos atores individuais, ao contrário da primeira (modernidade das estruturas, onde a sociedade é entendida como um sistema linear e onde as instituições se encontram dirigidas aos grupos e/ou às entidades coletivas mais fortes). Na verdade, Beck e Elisabeth Beck-Gernsheim (2003) nos falam da existência de uma transformação significativa no modo como as instituições estão operando atualmente. Em consequência, o trabalho das instituições, respondendo a certos conjuntos de mutações específicos, nos obriga a sermos indivíduos individualizados (ibidem). Com efeito, o argumento principal do trabalho nesse campo das instituições consiste numa espécie de prescrição à individualização. Como consequência, a explicação das trajetórias pessoais tende a singularizar-se progressivamente. Os indivíduos cada vez mais buscam as suas próprias normas através de um juízo reflexivo. Posto isso, a ideia é que cada indivíduo tem que desenvolver estratégias, de si e para si, sobre como suportar a sua existência na sociedade, assumindo as consequências de suas ações, o que obriga os atores a fazerem uso permanente da reflexividade.

Seguindo essa linha, Beck, juntamente com Giddens e Lash (1995), destacam claramente um último ponto central. Para ele, na segunda modernidade, os indivíduos tendem a se converter em seres reflexivos. Isto é, devem estar cotidianamente se orientando (orientando suas ações) através da reflexividade. Por essas razões, sobretudo no contexto das nossas sociedades urbanas de hoje, a reflexividade torna-se, então, uma via fulcral do atual processo de individuação.

Em suma, é nessa tese da individualização que os cientistas sociais passam a se interessar mais pela produção social individualizada dos indivíduos. Assim sendo, o conceito de individualização, ponto vital do processo atual de individuação (Martuccelli, 2010), encontra-se no trabalho singular dos programas institucionais.

1.1.3 O processo de individuação

Se, atualmente, o indivíduo obtém um protagonismo perceptível nas Ciências Sociais “es porque su proceso de constitución permite describir una nueva manera de hacer sociedad” (Martuccelli & Araujo, 2010, p. 82). Para levar a cabo esse trabalho, é preciso ter em linha de conta dois pontos: a singularização em curso (Nobile & Ferrada, 2015) e a percepção de que, nos meandros das

Sociologias do Indivíduo, a situação social atual não se deve ler unicamente a partir da inevitável pluralidade de disposições individuais (como trabalha B. Lahire, 2001), reduzindo os níveis de análise às dimensões do indivíduo. O processo de individuação se impõe como uma estratégia necessária, porque no processo de formação dos indivíduos, frente às mudanças atuais, é preciso considerar também um conjunto de grandes transformações socioculturais e históricas. O importante é tratar de estabelecer um vínculo entre a história social e a biografia pessoal. É a articulação entre esses dois eixos que explica a interrogação pelo tipo de indivíduo que se forma socialmente numa dada coletividade.

Apesar dos diferentes enfoques, a maioria dos estudos sociais sobre individuação procura articular duas formas particulares de trabalho: uma delas é mostrar como o indivíduo é indissociável de um conjunto de processos macrossociais que explicam os seus diferentes perfis históricos; e a outra tem a ver com o fato de que, quando abordam as dimensões macrossociais e culturais, procurando dar conta das formas mais particulares de como se formam individualmente os atores, muitas vezes realizam um movimento na direção das teorias da socialização e/ou da interiorização de convenções culturais dominantes. Ora, esse pormenor acaba por limitar as teorias da individuação. A partir disso, a questão que se impõe é a seguinte: que base conceptual permite promover o diálogo entre os conjuntos de forças sociais e as experiências individuais?

Se seguirmos as ideias de Danilo Martuccelli (2007, 2010), é necessário questionar os desafios comuns e cotidianos que uma sociedade singularizada cria, bem como as suas implicações para a vida dos indivíduos e para a análise das suas ações. A partir da utilização da noção de “desafio”, o processo de individuação é, para mim, uma das melhores perspectivas teóricas e políticas para realizar hoje essa empreitada.

1.1.4 Sociologia da Individuação?

O intento principal no caso do processo de individuação está centrado nos fatores socioculturais (Martuccelli, 2013). Para dar conta desses fatores, os quais se organizam em torno do indivíduo, é indispensável construir um operador analítico que possa traduzir, à sua escala de compreensão, desafios cotidianos — o que Martuccelli e Araujo (2010) designaram como “desafios comuns”. Para Martuccelli e Araujo, a noção de desafio é a mais apropriada para dar conta das experiências dos indivíduos. No caso de uma investigação sobre os processos de individuação, Martuccelli (2013) aponta duas etapas cruciais.

En el comienzo del estudio sobre la individuación se encuentran los individuos (esto es, los actores y las maneras cómo éstos describen y viven sus experiencias) y en el final del proceso se encuentran también los actores (pero esta vez a través de las maneras como lidian frente a un conjunto estandarizado de grandes pruebas estructurales). Entre una y otra etapa, lo esencial del dispositivo de investigación se centra en discriminar, de manera inductiva, las pruebas estructurales específicas a un modo histórico de individuación. O sea, en el *comienzo*, se parte de los relatos y las experiencias de los individuos entrevistados, al *final* de la investigación, se llega a un conjunto estandarizado de pruebas comunes. Lo que se persigue es pues transitar desde la experiencia heterogénea de la vida hacia un modo histórico de individuación (Martuccelli, 2013, p. 260).

Seguindo essa linha de trabalho, os indivíduos constroem o seu individual enfrentando os desafios da vida cotidiana. Ademais, a noção de “desafio” tem sido utilizada de forma mais recorrente especialmente nos últimos vinte anos (Martuccelli & Singly, 2012, p. 72) (ver Dubet & Martuccelli, 1998; Martuccelli & Araujo, 2012, 2010, dentre outros trabalhos). Parte-se da ideia de que cada indivíduo está submetido a desafios permanentes ao longo da vida (Setton & Sposito, 2013). Contudo, tal como sugere Martuccelli (2007), a noção de desafio está presente nas Ciências Sociais há muito tempo. No caso das Sociologias do Indivíduo e, em especial, no domínio da Etnomusicologia, o conceito de desafio pode ser um importante operador analítico, dado que propõe uma articulação estratégica entre o indivíduo/criador da música e os coletivos sociais.

Do ponto de vista conceptual, para além da influência sartriana na utilização desse operador, são nos trabalhos de Charles Wright Mills (1959) e Danilo Martuccelli que encontrei a fundamentação necessária para a sua utilização. Quer dizer, parte-se do que vivem os indivíduos, do modo como eles experimentam as situações difíceis do seu cotidiano e de como dão respostas pessoais para essas situações. Somente assim é possível entender as maneiras como as forças sociais, que se organizam ao redor do indivíduo, dão conta dessas experiências.

No final desse processo, o objetivo é caracterizar cuidadosamente os desafios que os indivíduos são obrigados a enfrentar, assim como produzir uma inteligibilidade particular em torno dos modos pelos quais o operador favorece o diálogo entre o individual e o coletivo.

1.2 Emergência e consolidação da centralidade do indivíduo em Etnomusicologia

No contexto das sociedades contemporâneas, quando se efetiva de forma mais perceptível o desacordo entre o objetivo e o subjetivo (as coerções coletivas e as expectativas pessoais) (Martuccelli, 2013), o indivíduo é socialmente convertido numa espécie de protagonista da vida

cotidiana¹⁰. Em consequência, a experiência da existência para um indivíduo que se forma nesse contexto implica estar no centro de uma multiplicidade de experiências, temporalidades e espaços diferentes de utopias e riscos constantes. Face a isso, a pesquisa etnomusicológica tem se desdobrado, ao longo da sua história, para dar conta desses novos fenômenos na área da Música e dos seus impactos no processo de formação dos atores.

Em 1987, quando Timothy Rice propôs uma remodelação da Etnomusicologia, ele argumentou que, desde Alan Merriam, em *The Anthropology of Music* (1964), os processos de manutenção social (como a música é sustentada e socialmente mantida ao longo do tempo) têm sido bem documentados pelos etnomusicólogos e etnomusicólogas. Muitas das produções tratam sobre estrutura social da música, contextos e normas/hábitos de performance, educação musical e treinamento, formação de culturas musicais baseadas em entendimentos comuns, e assim por diante. De outra forma, diz Rice (1987, p. 475), quando se pensa no modo como a música é transformada, os estudos, na maioria das vezes, apontam para a análise dos programas institucionais, ao invés da discussão sobre as particularidades individuais de criação dos músicos e das musicistas.

Se seguirmos as argumentações de Timothy Rice, até meados da década de 1980, na esfera da Etnomusicologia parecia haver um certo receio com relação às abordagens humanísticas ou individuais, onde a singularidade é legítima.

Emphasis on the individual is probably the most and as yet weakest area of development in ethnomusicology. While the study of individual composers and individual acts of creation is well-entrenched in historical musicology, such studies have remained until very recently suspect in ethnomusicology (Rice, 1987, p. 475).

Embora, numa fase mais dura da sua produção, muitos etnomusicólogos e etnomusicólogas dessa tradição não estavam voltados para examinar com mais profundidade as dimensões da criação individual nas suas pesquisas, “os indivíduos”, independente da preferência de uns e de outros, sempre estiveram presentes nas narrativas. Eles podem aparecer em segundo plano, podem ser tratados numa escala limitada, podem também ser colocados num plano central, ou até podem ser abordados como sujeitos principais da narrativa — como no caso das biografias (Stock, 2001; Ruskin & Rice, 2017).

¹⁰ É essa a inspiração que Berman (1989) põe em evidência quando, no título de seu livro, sobre a experiência da modernidade, faz uso da frase de Marx e Engels: *todo lo sólido se desvanece en el aire*.

Seguindo as ideias de Jonathan Stock (2001), Jesse D. Ruskin e Timothy Rice (2017), um dos primeiros alertas nesse sentido foi dado por Kenneth Goulay (1978), que, em *Ethnomusicology*, publicou um longo texto, intitulado *Towards a reassessment of the ethnomusicologist's role in research*, como forma de reavaliar o papel do etnomusicólogo na pesquisa sobre música.

Analisando algumas das principais definições do trabalho etnomusicológico, dentre elas a proposta de Alan Merriam, Goulay (1978) propõe um modelo de investigação que intenta a descoberta de alternativas para alguns dos problemas conceituais detectados por ele. O modelo que Goulay sugere imagina um etnomusicólogo que, ao invés de se apresentar com uma posição objetiva e onisciente, realiza o seu trabalho de campo como um ator inseparável das suas qualidades humanas e subjetivas, próprias de sua individualidade (suas fontes principais de inspiração são Charles Seeger, Gilbert Chase, Marcia Herndon, Raymond Fogelson, Stephen Blum).

No caso das investigações em Música, Kenneth Goulay não está convencido que existam realidades suscetíveis de serem abordadas impreterivelmente com objetividade, nem que as medições científicas e a razão proporcionem um fundamento que realmente valha a pena (Goulay, 1978, pp. 4-5). A crítica, nesse caso, é direcionada para Alan Merriam que, segundo Goulay, além de dedicar pouco espaço para a análise dos executantes (criadores) da música, em sua *Antropologia da Música*, pensa o trabalho do investigador(a) como um indivíduo que está ao mesmo tempo ali e não está. Um indivíduo que trabalha dentro de uma comunidade sem ser visto, mas, ao escrever os resultados do trabalho desenvolvido, sua onisciência lhe autoriza a eleger o código comunicativo que trata de expressar com precisão e sem ambiguidade o que está dizendo, e do qual trata de eliminar todos os juízos de valor (Goulay, 1978, p. 4).

Seguindo a linha das críticas direcionadas a Merriam, Goulay (1978) observou efetivamente que, em muitas abordagens e relatórios etnomusicológicos da época, a “objetividade científica” (experimentação de modelos estatísticos, medições e experimentos matemáticos, aplicação de inquéritos, prática de descrição objetiva, uso de uma metodologia que permite o teste empírico de “outros” que não os seus criadores, dentre outras práticas) caracterizava o trabalho dos etnomusicólogos e das etnomusicólogas na construção dos dados, “an overriding appeal to [...] “reason” as the supreme court whose decisions are final” (Goulay, 1978, p. 03). Ou seja, os dados deveriam ser abordados objetivamente ou, dito de outra forma, seria preciso um esforço significativo no sentido de tentar enquadrar intuições, preocupações e suposições pessoais em blocos temáticos objetivos (Goulay, 1978, pp. 2-5).

Por outro lado, como reparou Kenneth Gourlay (1978), esse modelo clássico de trabalho, aos poucos, tende a não funcionar perfeitamente ou começa a enfrentar problemas de funcionamento, sobretudo quando os etnomusicólogos e as etnomusicólogas passam a considerar o “trabalho de campo” como um laboratório proeminente para a construção dos dados. Ora, se repararmos bem, Gourlay (1978) diz que a experiência de terreno permite o envolvimento do pesquisador com as pessoas e com as músicas que produzem, permite contatar as diferenças pessoais, capturar sensações e sentimentos individuais, observar distinções nos tipos de música, nos tipos de indivíduos e nos tipos de rituais performativos, sejam eles individuais ou coletivos. A consequência foi que os etnomusicólogos e as etnomusicólogas, cada vez mais, passaram a incluir as suas sensações, emoções e percepções pessoais no processo de pesquisa, análise e escrita etnográfica.

Por essa razão, Kenneth Gourlay (1978) sugere que o processo de investigação deve contemplar as subjetividades. Para Gourlay (1978), a pesquisa sobre música envolve necessariamente um diálogo efetivo entre história e indivíduos socialmente posicionados (pp. 4-5). Com efeito, a objetividade científica, que antes era pretensiosamente requerida no processo de pesquisa, aos poucos deu lugar às subjetividades. Na esfera dos estudos em Etnomusicologia, o trabalho de Mark Slobin pode ser um bom exemplo dessa mudança de rumo (ver *Music in the culture of Northern Afghanistan*, 1976). Na tentativa de entender a música do norte do Afeganistão, Slobin realizou pesquisa de campo num cenário urbano, onde teve a oportunidade de observar as diferenças, quer entre os grupos [étnicos] e entre os próprios indivíduos, quer nas músicas produzidas. Um dos seus colaboradores mais próximos foi o Baba Naim, um Pashtun de Badakhshan. Segundo Slobin (1976), Baba tocava regularmente para visitantes estrangeiros no centro de Kabul, de forma que apareceu em muitas gravações antigas de música afegã na década de 1960. Para além das entrevistas realizadas com Baba, Mark Slobin não só conheceu seu amplo repertório, como também experimentou interpretá-lo, incluindo um conjunto de canções Landai oferecida por ele. Essa aproximação lhe permitiu observar que as canções requeriam mais ênfase na criação individual do que propriamente referências convencionais ligadas à tradição afegã.

Apesar da colaboração amistosa de Baba e de outros indivíduos que, por vezes, roubavam a cena performativa em algumas das gravações realizadas (Slobin, 1976), na plataforma *Music in the Afghan North* (1967-1972)¹¹, Slobin comentou sobre a dificuldade que teve para identificar os músicos, já que, segundo ele, as pessoas geralmente não gostavam de ser rotuladas como tal. Mark Slobin

¹¹ Fonte: site Afghanistan. Informação disponível em: <http://afghanistan.wesleyan.edu>. Segundo Slobin, o conteúdo adicionado ao site procura expandir o escopo de seu livro.

afirmou que: “once I discovered by accident that a musician was using a pseudonym, which casts into doubt the reliability of many of the names I wrote down for musicians who were not “regulars” in my work”.

Considerando essas contribuições, é significativo ter em conta o fato de que, pouco a pouco, a componente subjetiva (segundo Kenneth Gourlay, uma dimensão inseparável da própria experiência humana) tendia a aparecer como uma característica importante tanto no processo de formação acadêmica quanto nos trabalhos desenvolvidos pelos etnomusicólogos e pelas etnomusicólogas. Isso pode ser observado claramente através do aumento crescente da produção documental em Etnomusicologia (Stock, 2001), voltada, nesse caso, para o músico individual e com interesse cada vez maior na sua visão de mundo. Seguindo o fluxo desses trabalhos, além do enfoque na questão das subjetividades, diversas intervenções foram igualmente seminais nesse campo.

Ainda na década de 1970, Charlotte Frisbie e David McAllester, em *Navajo Blessingway Singer: The Autobiography of Frank Mitchell, 1881-1967* (1978), enfatizaram a relevância da voz individual do músico *Frank Mitchell*. O intento de Frisbie e McAllester seguiu o fluxo crescente da literatura que lida com o valor antropológico das histórias de vida. Para eles, este constitui um terreno fértil para discussões teóricas futuras, centradas na experiência do(s) indivíduo(s). Os autores acreditam que Frank, o interlocutor, é o verdadeiro autor de *Navajo Blessingway Singer*. Os próprios Frisbie e McAllester, editores do livro, reconhecem que a tarefa que tiveram foi apenas coletar os dados, editar as narrações e, com ajuda externa de intérpretes adequados, colocá-los em inglês. Aos olhos de Ruskin e Rice (2017), Frisbie e McAllester mudaram o crédito autoral de si mesmo para seu interlocutor principal (p. 202).

Em 1980, no ensaio intitulado *The Life Story* (1980), J. T. Títton argumentou que a pesquisa de terreno envolvia impreterivelmente conversar com indivíduos e descobrir suas vidas (Títton, 1980, p. 276). Títton verificou, como uma espécie de tendência de época, uma explosão demasiada de energia documental (em especial no campo da Antropologia e do Folclore) das histórias de vida dos sujeitos. Em nível teórico, Títton (1980) trabalhou particularmente com o conceito de “histórias de vida” e tratou de elaborar uma distinção, como ele próprio diz, dos seus parentescos históricos, tais como: biografia, autobiografia, história oral e história pessoal, mostrando que são muitas as formas de abordar e de documentar as vivências individuais. As distinções sugeridas por Títton

(1980) aparecem por meio dos modos pelos quais os diferentes estudiosos decidem tratar os indivíduos nas suas investigações.

Também na área das práticas performativas, da etnografia e da comunicação, expressões como “criatividade”, “subjetividade”, “emoções” ou “sentimentos” são muitas vezes utilizadas como forma de fazer referência à experiência individual. Os trabalhos de Steven Feld e Bonnie Wade expressam bem essa ideia. Steven Feld, em *Communication, Music, and Speech about Music* (1984), por exemplo, observou o caso dos ouvintes tanto como seres sociais quanto historicamente e individualmente implicados. Já Bonnie Wade (1984, p. 47), no seu texto *Performance Practice in Indian Classical Music*, argumentou que a criatividade, no contexto da prática de performance da música clássica indiana, envolve impreterivelmente o papel do indivíduo, tendo em conta o modo como ele vê sua própria criatividade em relação às suas tradições musicais.

Outra contribuição fundamental foi oferecida por Judith Vander (1988) (ver *Songprints: the Musical Experience of Five Shoshone Women*), que analisou a experiência musical de cinco mulheres, buscando capturar as distintas personalidades através das memórias, dos sentimentos e das atitudes relacionadas à música que faziam. Vander mostrou como cada uma das cinco mulheres possuía o seu próprio “*Songprints*”. Em Vander (1988), os indivíduos ocupam um lugar central na análise e orientam a construção da narrativa ao longo do livro. Em outras palavras, é através da própria voz dos indivíduos [perceptível também através do amplo uso de citações] e daquilo que realmente importa para eles que Vander examinou tópicos mais abrangentes.

Alguns etnomusicólogos e etnomusicólogas, no entanto, parecem estar mais preocupados em realizar uma descrição etnográfica normativa da vida individual (ver *Horses, Musicians and Gods: The Hausa Cult of Possession-Trance*, de Fremont Besmer 1983), quando os indivíduos nem sempre são tratados pelos seus nomes ou, no caso de serem nomeados, a generalização sobre o grupo está em primeiro plano com relação às suas visões de mundo mais divergentes. Em contrapartida, como nos mostra Ruskin e Rice (2017), embora se façam presentes em boa parte da narrativa, os indivíduos são por vezes tratados de forma limitada, como naquelas situações em que são tomados apenas porque fornecem especificidades relevantes para suportar um tratamento cultural mais amplo (ver, por exemplo, o trabalho de Daniel Neuman, em *The Life of Music in North India: The Organization of an Artistic Tradition*, 1990) (Ruskin & Rice, 2017).

Noutros casos, quando os indivíduos são identificados pelo nome e reconhecidos como fonte primeira de informação, são descritos, em algumas seções, através de breves trajetórias biográficas, sem configurar o principal alvo de análise (ver *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*, de Paul F. Berliner, 1978), dentre outros exemplos que poderia mencionar — uma revisão de literatura mais vasta sobre os modos como os indivíduos tendem a aparecer nas narrativas etnográficas pode ser vista em Jesse D. Ruskin e Timothy Rice (2017).

De um ponto de vista mais geral, todo esse corpo literário é bastante rico com relação aos modos através dos quais se pode extrair uma leitura etnomusicológica à escala dos indivíduos. Anthony Seeger, por exemplo, quando esteve em 1972 no Mato Grosso (Brasil), trabalhou com o maior número possível de membros da aldeia *Suyá*, hoje *Kisédjê*, apesar de reconhecer como fundamentais alguns depoimentos mais particulares, como no caso dos indivíduos especialistas em certos domínios culturais. Estes forneciam informações mais detalhadas sobre aspectos preciosos da festa do rato (Seeger, 2015). Embora não realize uma análise propriamente à escala dos indivíduos, o fato é que Seeger, quando propõe uma Antropologia Musical, coloca o seu trabalho *Why Suyá Sing* (1987) dentro da tendência da Antropologia Reflexiva. Ora, na realização da pesquisa de campo, Seeger observa que a prática da música constitui uma estratégia importante na produção do conhecimento. Tanto que, como ele mesmo declara, somente depois que ele e sua esposa começaram a cantar é que os *Suyás* reconheceram o seu valor integral dentro da comunidade. A inclusão desse encontro nos escritos de Seeger é duplamente relevante, pois, de um lado, ilumina as complexas relações envolvidas no trabalho de campo e, do outro, revela algo particular do sistema de valores dos *Kisédjê* (Ruskin & Rice, 2017).

Indo mais diretamente ao ponto que me interessa ressaltar, a pesquisa de Seeger sugere que a ética da prática em torno da Etnomusicologia Reflexiva (seguindo o fluxo da Antropologia Reflexiva) está, de uma maneira ou de outra, baseada em uma abordagem “intersubjetiva e dialógica” da pesquisa de campo (Ruskin & Rice, 2017). Trata-se de uma perspectiva que vê os indivíduos/interlocutores não como objetos abstratos, mas sim como sujeitos reflexivos com quem os etnomusicólogos e as etnomusicólogas compartilham conhecimento. Na obra *Os índios e nós* (1980), Seeger refere que, com os *Kisédjês*, “o aprendizado se fazia em duas direções: às vezes eu respondia a tantas perguntas quantas perguntava [...]” (Seeger, 1980, p. 40). Para Seeger, esse tipo de metodologia o auxiliou na produção de dados mais significativos. Se seguirmos a análise de Ruskin e Rice (2017), do ponto de vista etnográfico, um aspecto singular de *Why Suyá Sing* tem a

ver com o fato de Seeger conseguir com êxito registrar a sua própria presença sem, no entanto, torná-la o foco principal de sua narrativa.

A proposta analítica de Blacking, em *A commonsense view of all music* (1987), contempla, por sua vez, uma articulação entre as convenções culturais, a liberdade individual e a experiência musical. Para Blacking, a música é um veiculador de símbolos. O poder comunicativo da música depende do modo como ela é utilizada para mediar as convenções culturais e a liberdade individual, considerando a forma como a criação individual pode se transformar num bem coletivo (Blacking, 1987). De acordo com Sardo (2010), ele argumenta que a criação musical e os sentimentos são assuntos muito pessoais, embora reconheça a importância de algumas convenções culturais para o seu desenvolvimento e para a construção de habilidades musicais. Para Blacking, “as convenções culturais, que geram e são geradas pela liberdade individual e pela experiência musical, incluem representações de caráter valorativo associadas ao papel do espectador [...], aos espaços de ocorrência da música e à memória musical das pessoas” (Sardo, 2010, p. 43). Quanto à experiência musical, esta é compreendida como sendo indissociável do sistema sociocultural que o gera.

São muitos os trabalhos que parecem perspectivar a importância de focar os sujeitos individuais ao invés de uma visão a partir de um coletivo imaginado. De acordo com a forte intuição de Jonathan P. J. Stock (2001), respondendo a Gourlay, Frisbie, McAllester e Rice, a maioria desses estudos aparece motivado por uma espécie de virada reflexiva e crítica da representação etnográfica nas Ciências Sociais e Humanas, pois levam em conta o poder do agenciamento e das diferenças individuais dentro dos grupos musicais. De fato, esse corpo teórico tem mostrado que só a partir da década de 1980 é que os etnomusicólogos e as etnomusicólogas passaram a destacar nos seus trabalhos mais explicitamente, ao nível teórico e metodológico, o poder do agenciamento individual (isto é, a criação individual) e das individualidades (as diferenças), perspectivando o músico ou a musicista individual enquanto um ator que não só imprime significado aos sistemas sociais, culturais e musicais, como também os transforma através da sua visão de mundo.

Em *Ethnomusicology of the Individual: Vishnuchittan Balaji between Tradition and Innovativeness*, seguindo as ideias de Timothy Rice (2014), Svanibor Pettan e Lasanthi M. K. Dona (2018) sugerem que essa posição de que as experiências individuais configuram a chave principal para a compreensão de uma dada comunidade musical “acts as a corrective to an earlier ethnomusicological theory that music and musicians merely reflect or participate in larger cultural and social processes” (p. 108). De contrário, se os etnomusicólogos e as etnomusicólogas permanecem tão fortemente

interessados na “música como cultura”, entendendo a “cultura” como algo construído por ideias compartilhadas dentro dos coletivos musicais, por que nas últimas décadas eles estudam e escrevem livros, teses e artigos sobre músicos e musicistas individuais? (Ruskin & Rice, 2017).

O reconhecimento da Etnomusicologia do Indivíduo

Dadas as direções gerais e contradições perceptíveis, algumas das contribuições mais significativas para o reconhecimento da “Etnomusicologia do Indivíduo” foram oferecidas por 1) Jonathan Stock, mais especificamente no volume 43, da revista *The World of Music*, no texto intitulado *Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology* (2001); e 2) por Jesse D. Ruskin e Timothy Rice, numa publicação em coautoria na revista *Ethnomusicology*, com a temática *The Individual in Musical Ethnography* (2012).

Stock (2001), identificando um crescimento recente da escrita biográfica e histórica em Etnomusicologia, destacou três grandes fatores impulsionadores dessa inclinação literária: a) o reconhecimento da individualidade e do protagonismo individual nas comunidades; b) um momento de viragem crítica com relação à representação etnográfica no âmbito das Ciências Sociais e Humanas; e c) as reconceptualizações constantes da cultura. Já Ruskin e Rice, que analisaram uma considerável amostra de etnografias publicadas entre os anos 1976 e 2002, discutem um modelo para uma etnografia musical centrada no indivíduo.

Reconhecendo que os etnomusicólogos e as etnomusicólogas tendem progressivamente a abordar os indivíduos e as diferenças culturais nas suas investigações (muito embora, no caso dos indivíduos, não o façam comumente de forma exclusiva), Ruskin e Rice, a partir das diferentes possibilidades de abordagem, avaliam os variados tipos de indivíduo que os etnomusicólogos e as etnomusicólogas abordam nos seus trabalhos. De acordo com os autores, no passado, esse questionamento [sobre os tipos de indivíduos] fazia parte de uma agenda mais regular das conversas e encontros da área. Entretanto, noutros momentos oscilavam quando, por vezes, desapareciam dos debates e noutras situações reapareciam.

Se, para uns, era mais significativo estudar a música produzida por performers treinados, músicos e musicistas comuns (no contexto de uma dada tradição) ou aqueles que obtinham maior protagonismo numa determinada comunidade musical, para outros, como no caso de John Blacking e Anthony Seeger, era fundamental abordar uma espécie de imagem do performer “nem-

nem”. Ou seja, “nem” uma coisa “nem” outra. É o que Ruskin e Rice (2017) chamariam de um tipo de performer ou indivíduo “mediano”, incluindo aqui os não músicos (como no caso dos estudos em que os próprios indivíduos não gostam de ser rotulados como tal ou estudos que privilegiam os participantes no ato de fazer música: indivíduos membros da comunidade, pessoas da audiência, produtores musicais, fãs, etc.). Independentemente das preferências de uns e de outros, o que configura comum para eles todos é o reconhecimento de que o relacionamento próximo com músicos e musicistas individuais é assumidamente a sustentação do método etnomusicológico (Nettl, 2005, 2008).

Sobre o que abordarei a seguir, conforme as pistas oferecidas por Jesse D. Ruskin e Timothy Rice (2017, pp. 201-202), pelo menos quatro fatores principais encaminham os etnomusicólogos e as etnomusicólogas ao estudo da dimensão individual dos músicos e das musicistas nas sociedades contemporâneas. O primeiro tem a ver com a realização da pesquisa de campo e o segundo está relacionado com a própria condição das sociedades contemporâneas. Já o terceiro, por sua vez, faz referência ao fato dos etnomusicólogos e das etnomusicólogas dedicarem uma atenção especial às experiências periféricas. Por fim, o quarto aparece como uma consequência direta das inovações teóricas e metodológicas propostas recentemente por disciplinas vizinhas. Estes serão explicitados em seguida.

Sobre o encontro com os indivíduos¹²

Tal como destacou Kenneth Gourelay (1978), o primeiro fator aparece na própria realização do trabalho de campo, uma vez que, para a construção dos dados necessários ao desenvolvimento das pesquisas, os etnomusicólogos e as etnomusicólogas dependem impreterivelmente do contato com os músicos e as musicistas individuais. Esse contato se dá, na maioria das vezes, tanto através das conversas informais, próprias da observação participante e do convívio cotidiano, quanto pela coleta de entrevistas. Nas palavras de Nettl (2008), embora comumente a música seja o caminho dos etnomusicólogos e das etnomusicólogas em direção às pessoas, “the experience of people making music is at the core of ethnomusicological method and theory” (p. 14). Nesse sentido, são as experiências pessoais dos indivíduos envolvidos que configuram a chave fundamental para compreender uma dada comunidade musical.

¹² O termo “encontro” sugere aqui uma relação face a face entre pesquisador e interlocutor. Na concepção de Ruskin e Rice (2017), essa relação é vista como fundamental para uma Etnomusicologia do Indivíduo, dado que molda as possibilidades de pesquisa e especialmente a narrativa que resulta dela.

Em contraste com outros períodos históricos e com outros contextos disciplinares, quando na produção dos dados se podia estudar objetos, manuscritos ou desenvolver pesquisas estatísticas envolvendo um grande número de pessoas através de questionários curtos, Helen Myers (1992) escreveu: “fieldwork is the most personal task required of the ethnomusicologist” (p. 21). Bruno Nettl (2008) expressa bem essa ideia quando fala do esforço etnográfico, em especial do desconforto que muitos etnomusicólogos e etnomusicólogas sentem ao tentarem escrever sobre seus interlocutores, justamente pela natureza do envolvimento que se gera na pesquisa de terreno, explicando que os interlocutores, muitas vezes, se tornam parte da nossa família, ou, possivelmente, nos tornamos parte deles. Ademais, Susana Sardo (1997), no seu texto sobre música e identidade, discorre de forma muito clara sobre esse grau de envolvimento que se gera entre as pessoas (investigador e investigados) durante e após o trabalho de campo, nas suas palavras: “na tentativa de pesquisar a identidade de um grupo de migrantes goeses através da música, eu própria contribuí para a construção dessa identidade e, por arrastamento, fui modificando e reconstruindo a minha própria identidade pessoal” (Sardo, 1997, p. 207).

Em todo caso, Helen Myers, Bruno Nettl e Susana Sardo descortinam uma imagem principal de fundo, que aponta para a percepção de que o trabalho dos etnomusicólogos e das etnomusicólogas no processo de produção do material de campo exige uma experiência de troca humana. Capturar a natureza desse encontro e da relação que, inevitavelmente, se estabelece entre a experiência do pesquisador e a experiência do seu interlocutor está no centro do nosso esforço metodológico.

Por essas e outras razões, o trabalho de campo em Etnomusicologia não pode ser visto apenas como uma atividade de observação e/ou coleta de dados (aspecto visivelmente reivindicado por Gourlay), como se esses dados já estivessem lá no terreno [organizados e], prontos para serem coletados por alguém. É preciso “interpretar”. É relevante considerar a pertinência desse método nas nossas pesquisas, especialmente porque nos possibilita experimentar o terreno, conhecer as pessoas e a música que produzem, como uma experiência vivida. Então, é com base nas experiências dos indivíduos, tendo em conta as forças sociais que se organizam em torno deles e que condicionam a sua experiência, que se vai aos poucos construindo os dados. Enquanto etnomusicólogo e pesquisador de campo individual, “our shadows join [...], past and present, in a web of histories: personal histories, [...] histories of our academic field and the histories of those we study” (Barz & Cooley, 2008, p. 5).

O segundo fator emerge como uma consequência direta da modernidade tardia (Giddens, 1991), dos modos de vida nas grandes metrópoles e das diferentes formas através das quais a vida social é mediada. Refiro-me, especificamente, à emergência de uma espécie de sensibilidade de época particular, fortemente marcada pelos processos de reflexividade, de individualização (Beck & Beck-Gernsheim, 2001), de individuação e de singularização das experiências individuais (Martuccelli, 2010), alavancados pela fragmentação das experiências pessoais, da desterritorialização e constantes reconceptualizações da cultura, das infindáveis anomalias que não cessam de marcar a experiência da existência pessoal nas sociedades contemporâneas.

Desde 1990 as manifestações sonoras têm sido constantemente influenciadas pelo impacto das mudanças tecnológicas e pela presença dos novos media no cotidiano das sociedades (Pelinski, 2000). Para Ramón Pelinski (2000), do ponto de vista etnomusicológico, o impacto dessas mudanças vem sendo debatido atualmente à luz das consequências das forças do capitalismo, das pressões da globalização, do consumo e da instabilidade política. Ora, as tensões causadas por essas forças conduzem e/ou “atraem” os etnomusicólogos e as etnomusicólogas para o estudo dos músicos e das musicistas individuais nas sociedades contemporâneas. Assim, a própria conjuntura desse tipo de sociedade, considerando o jogo de forças entre a subjetividade (a existência individual) e a objetividade (as condições e modos de vida que se organizam em torno do indivíduo), vai tratar de encaminhar, cada vez mais, os etnomusicólogos e as etnomusicólogas a produzir uma ciência na direção dos indivíduos. Vivemos hoje tempos difíceis, isto é, tempos de riscos (para usar a expressão de U. Beck, 2015), e a Etnomusicologia parece tentar entender esses mundos em colapso (tal como expressou Timothy Rice, em 2014, no texto “*Ethnomusicology in Times of Trouble*”), onde os indivíduos, a partir da música que fazem, criam novas identidades e se unem em novas formações sociais emergentes (Ruskin & Rice, 2017).

O terceiro fator vem justamente a propósito do surgimento dessas novas formações sociais emergentes, ou seja, da multiplicação dos grupos minoritários e das diferenças individuais. Tem a ver, mais precisamente, com o fato dos etnomusicólogos e das etnomusicólogas simpatizarem com grupos minoritários, muitas vezes subalternizados e propositalmente invisibilizados em função de uma cultura dominante. A Etnomusicologia parece estar sobretudo comprometida em entender os

sons e as vozes da “periferia”, de modo que elas sejam ouvidas e que possam ter o direito à sua existência, fazendo, cada vez mais, referência à diversidade e ao respeito às diferenças (as diferenças culturais).

Se olharmos para a dimensão individual dos músicos e das musicistas, ao contrário do que se poderia pensar, a questão dos comportamentos periféricos ou “atípicos” está longe de ser marginal de um ponto de vista etnomusicológico. Para a maioria dos etnomusicólogos e das etnomusicólogas que têm por objetivo algo além do que se debruçar sobre as tendências culturais mais fortes (dominantes), as experiências periféricas não configuram um interesse de segunda ordem. No caso da “Etnomusicologia do Indivíduo”, esse lugar central das “margens” faz cada vez mais sentido quando, em vez de considerar generalizações de grupos, regula o foco de análise nos indivíduos que compõem os grupos e as suas práticas, desejos e gostos pessoais, considerando as várias faces ou subfaces da sua vida em sociedade.

Sobre inovações teóricas e metodológicas

O quarto fator está relacionado com as inovações teóricas e metodológicas contemporâneas, quando os etnomusicólogos e as etnomusicólogas tendem a destacar mais perceptivelmente as experiências individuais dos músicos e das musicistas na sua concepção do campo (Ruskin & Rice, 2017). Para além das subjetividades e das inovações adotadas no que se refere à aplicação do método etnográfico, os avanços recentes da Teoria Social, como no caso das teorias para uma Sociologia do Indivíduo, são exemplos paradigmáticos. O fato é que essas inovações encaminham os etnomusicólogos e as etnomusicólogas a destacar nos seus trabalhos as individualidades e o poder do agenciamento individual dentro dos grupos musicais. Ademais, segundo Ruskin e Rice (2017), a emergência dessas inovações resulta ainda no (auto)reconhecimento do papel que eles e elas representam para as comunidades musicais que estudam (o trabalho de Anthony Seeger com os *Kisêdjê* é disso um bom exemplo).

Em síntese, de acordo com as indicações de Ruskin e Rice (2017), esta mudança de rumo revela muitas coisas importantes, sobretudo especificidades que tocam o estudo do indivíduo na Etnomusicologia. O argumento principal é que, em função da visão crítica que temos da cultura que estudamos, enquanto etnomusicólogos e etnomusicólogas, estamos efetivamente orientando o modo como os indivíduos são tratados, quer na realização do trabalho etnográfico, quer no desenvolvimento das nossas pesquisas.

1.3 Jazz, individuação e desafios: uma abordagem etnomusicológica

O jazz é um mundo onde o músico precisa se encontrar, [...] um mundo em que não é possível escapar da convivência [, da coparticipação,] um mundo onde cada um tem que encontrar a sua voz. É algo que existe dentro e fora de você, [...] [e que se constrói na experiência] (Araújo, 2016, entr.).

Ao longo do tempo, os vários atores do jazz têm criado pontes entre si, articulando linhas estratégicas que procuram dar respostas aos inúmeros desafios comuns que inevitavelmente se colocam a quem faz jazz (Dias, 2012, 2013). Quando improvisam, os músicos e as musicistas parecem estar dispostos a enfrentar o mundo, entregando as suas vidas a um momento único, irrepetível (Azevedo, 2016, entr.). Embora também compartilhem repertórios, estilos, sonoridades e códigos perceptíveis entre eles — enquanto membros de uma comunidade de prática —, os performers jazz experimentam, de forma particular, o lugar onde a criação do seu discurso toca intimamente as pessoas, utilizando múltiplas estratégias pessoais.

Para além do caráter multifacetado que os Estudos em Jazz assumem hoje, o que os indivíduos dizem é que por trás de uma performance existem conjuntos de situações difíceis a que os músicos e as musicistas são diariamente submetidos. Em alguns casos, para existir musicalmente, músicos e musicistas se unem em associações e movimentos de contracultura (Sanchez, 2020). Lutam para conseguir melhores condições de trabalho (Coraúcci, 2009) e resistem a muitas das imposições mercadológicas. Para Carlos Martins, “*músicos de jazz, em Portugal, têm que lutar todos os dias, ultrapassar obstáculos, têm que trabalhar para fazer as coisas acontecerem*” (Notas de campo, 2018).

Além disso, no interior dos diferentes agrupamentos associados às práticas do jazz, os processos de convivência (co)existentes articulam diferentes formas de estar e de tocar. Se, por um lado, em contexto de big band, os solistas da linha de frente estão sempre dependentes da secção rítmica e dos *backgrounds* para poder tecer o seu discurso improvisado (Perfeito, 2017, entr.), por outro lado, os processos de criação da música são informados pelas comunidades que acompanham e participam nas performances, bem como por todo contexto histórico, político e sociocultural envolvido (Monson, 1996). Esses fatores produzem um ambiente musical específico que molda diretamente pessoas, discursos e significados.

Nesse jogo de relações, um dos desafios principais para a performance jazz, assumido pelos próprios músicos e musicistas, é a percepção psicológica que eles têm (ou podem ter) sobre o

coletivo que integram (Monson, 1996). Isso tem a ver com a necessidade de aprender a ler os códigos do Outro cultural para, então, encontrar a individualidade da sua voz. O problema é que esse Outro tende a possuir muitas caras, as quais correspondem às diversas identidades resultantes da multiplicidade de contextos musicais, socioculturais e pessoais a que os músicos e musicistas de jazz estão expostos diariamente. Da mesma forma, para eles também, olhando por essa mesma lente, podemos ser também um Outro cultural.

Parto do entendimento de que diferentes agentes desempenham diferentes papéis num *ensemble* de jazz (Monson, 1996) e, através do convívio, dos ensaios e das performances, podemos guardar informações sobre uns e outros. Por conseguinte, ler o(s) Outro(s) individualmente significa compreender melhor o repertório cultural existente numa determinada comunidade musical. Este pode ser compreendido, como um jogo de elementos fundados na experiência dos músicos e das musicistas e nas representações, as quais permitem dizer algo singular na música e entrar em sintonia com os outros (Monson, 1996). Essa parece ser a chave principal para fazer com que tudo se encaixe no momento da performance.

Independentemente dos diferentes tipos de práticas associadas ao jazz, tocar em conjunto implica estabelecer diálogos discursivos entre o “eu” e o(s) “Outro(s)” (Costa, 2016). Trata-se de discursos que, direta ou indiretamente, provocam e/ou potencializam desafios musicais que atingem um ou mais indivíduos. Estes “are challenged to respond in a way clever enough to save face” (Monson, 1996, p. 87). Para Monson, “the challenge of the verbal game, as it were, is to keep the interaction at the highest possible pitch of creative intensity” (Monson, 1996, p. 88). Se o discurso improvisado — como criação interativa da música — constitui um desafio importante para muitos músicos e musicistas de jazz (Berliner, 1994), também constitui um desafio definir caminhos de volta à estrutura. Quer dizer, diferentemente de outros contextos musicais, numa performance jazz, na qual a individuação é frequentemente requerida, é preciso negociar os rumos da criação entre solistas e conjuntos, entre artistas e audiências, comunidades, e assim por diante (Monson, 1996). Para que isso ocorra, o essencial está nos indivíduos, porque são eles que fazem comunidade. Nesse sentido, a especificidade das práticas do jazz no processo de individuação dos músicos e das musicistas reside justamente no poder comunicativo da música enquanto cultura e na esfera das significações (Cf *The Play of Meaning and the Meaning of in Jazz*, por David Borgo, 2004).

A prática desse tipo de música pode gerar significados de várias formas: na individualidade dos sons musicais organizados, nas sociabilidades da performance, mediados pela notação, ou nas ideias

compartilhadas. Isso significa que no processo de individuação dos músicos e das musicistas não existe um individual independente (Costa, 2003). Ou seja, o individual e a construção de uma individualidade específica não podem existir sem o coletivo (conjuntos de forças sociais e/ou convenções culturais que se organizam em torno dele). Tanto é que os músicos e as musicistas de jazz parecem ter cada vez mais consciência de que precisam perceber rapidamente o que, dentro daquele contexto coletivo, lhes oferece material para tocar, de forma improvisada ou não.

No caso das big bands estudadas, algo que chamou muita à atenção foi justamente “a força de tocar em conjunto”. Por ter convivido com os músicos e com as musicistas e tê-los observado tocar tanto em formato big band quanto individualmente, em contextos informais, percebi que tocar em conjunto faz referência ao lugar onde essas práticas se inscrevem, à história, aos modos de experimentar as relações musicais e aos sentimentos. Quando a performance acontece, “*é possível sentir como sentem em conjunto e também como individualmente é possível sentir com eles*” (Perfeito, 2017, entr.).

Desde finais da década de 1920, quando as individualidades e o solo improvisado, progressivamente se tornaram características relevantes desse tipo de música (Monson, 1996), aqueles interessados pela estética, pelo poder ou pela complexidade da tradição do jazz trataram de dar ênfase principalmente às realizações de solistas individuais [na maioria das vezes, orientando-se pela teoria da música Ocidental], deixando de examinar “uma parcela significativa do discurso musical” (Figueiredo, 2016, p. 27). Refiro-me aos desafios e aos processos sociais provenientes das interações e das formas de sociabilidades inerente às práticas do jazz e que não se podem encontrar visível nas partituras. Contudo, foi somente a partir da década de 1990, influenciado pelo *jazz scholar* (Porter, 1988), que se pôde ver uma mudança de rumo significativa nos *Jazz Studies*. Se, por um lado, é reconhecido a importância da qualidade individual do músico de jazz, por outro, para melhor compreender o processo de construção dessa individualidade específica, tornou-se imprescindível ter uma visão mais ampla dos fenômenos desse tipo de música (Whyton, 1990) e do seu poder interativo (Monson, 1996; Costa, 2003, 2016, 2018), emocional, político e cultural nas comunidades musicais (Sanchez, 2020).

Quando um músico ou uma musicista de jazz, em performance, toca profundamente os outros, levando a energia da sua voz a proporções inesperadas, movimentando sentimentos, aplausos e expressões de apoio que podem emergir de dentro e de fora do coletivo (Monson, 1996). Embora a experiência vivida não se possa repetir rigorosamente, ela pode gerar outros acontecimentos e deixa, de alguma forma, uma memória sonora que permanece. Ora, isso significa que o performer

foi além das competências técnicas, da complexidade harmônica prevista, ou dos conteúdos grafados.

Portanto, existem solistas que podem tocar de modo errante e desafiante (para usar a expressão de Costa, 2016), outros que, de forma improvisada ou acompanhando, podem responder, e audiências que podem (ou não) ouvir no contexto do legado auditivo diversificado do jazz (Monson, 1996). Esse tipo de imagem ressalta a qualidade colaborativa e comunicativa desse tipo de prática. Logo, o processo de individuação só pode existir nesse diálogo entre o “dentro” e o “fora” do indivíduo (Costa, (2003). Como diria Ingrid Monson (1996), “a moment of community, whether temporary or enduring, can be established in such moments through the simultaneous interaction of musical sounds, people, and their musical and cultural histories” (Monson, 1996, p. 02).

De acordo com Monson (1996), entender como os músicos e as musicistas constroem o seu individual e como as comunicam na música envolve interação em vários níveis analíticos, tais como: a composição/criação da música através da interação improvisada de sons; a formação constante de redes sociais e comunidades que acompanham e participam das performances; a produção de significados culturalmente variáveis mas que informam a interpretação e a criação do jazz em diferentes sociedades, etc. Minha percepção tem a ver com o fato de entender que as exigências da atividade musical coletiva e os modos de participar individualmente dos agrupamentos são fatores que determinam os sons gerados e, especialmente, os significados musicais. Tal como argumenta Ake em *Jazz cultures* (2002), são as relações recíprocas entre pessoas, sons, ambiente social, político e cultural que dão forma às identidades individuais e coletivas, dentro das comunidades musicais.

Na área dos *Jazz Studies*, é consensual a ideia de que os próprios músicos e musicistas são a fonte primeira do conhecimento sobre a música (Figueiredo, 2016). Monson (1996), seguindo Berliner, salienta que essas experiências podem contribuir para a reformulação da análise social das músicas. Se seguirmos as ideias de Monson, o melhor ponto de partida para um estudo etnográfico da interação no jazz são os próprios músicos e musicistas. Para Pinheiro (2013), é uma visão “de dentro” da Cena Jazz.

A procura dos desafios

Podemos elencar um conjunto de desafios que estão na base da individuação dos músicos e das musicistas, designadamente: a busca por um som próprio, o repertório executado, as escolhas do

“presente”, a experimentação individual de soluções musicais que requer o contributo do coletivo, os desafios da improvisação, das conexões entre a tradição e o jazz local, do cenário econômico dos negócios do jazz, de convivência entre os performers, de interação com a audiência, de formação escolar dos músicos e das musicistas, das relações de trabalho, das relações com as instituições, etc. Todos esses desafios estão formando músicos e musicistas mais individualizados, encaminhando-os a pensar e a tocar de uma forma pessoalizada. Logo, fica visível nos trabalhos etnográficos sobre performers de jazz (Berliner 1994, Monson 1996, Pinheiro 2013, Nuno Catarino & Márcia Lessa 2019), a percepção de que eles vivem as suas vidas como um conjunto ininterrupto de desafios ordinários. Por isso, entender como os músicos e as musicistas enfrentam diariamente esses desafios, no contexto das suas práticas, é indispensável para explicar o resultado desses processos em termos de individualização. No caso particular da minha pesquisa percebi que quando falam sobre o jazz e as situações difíceis que vivenciam, os meus interlocutores frequentemente utilizam muitas metáforas, códigos, calão e contam histórias diversas do seu cotidiano. Interpretar esses códigos significa entender melhor a narração do fenômeno na própria voz dos atores. Esse pormenor não só orienta uma perspectiva particular de interpretação sobre os desafios que os músicos e as musicistas enfrentam, como também configura uma característica importante da narração que busco oferecer dos desafios.

A narração dos desafios é estruturada historicamente por determinados aspectos da tradição do jazz — aqueles que, para retomar a caracterização de Eric J. Hobsbawm (2004), se encontram representados na exploração de sons; no ritmo e nas possibilidades de variação; no fenômeno da improvisação; nas diferentes cores tímbricas e/ou instrumentais; no desenvolvimento de individualidades; nas formas musicais e nos repertórios; nas representações coletivas, dentre outros aspectos —, que se perpetuam largamente no decurso da história, mas que também variam significativamente de acordo com diferentes comunidades musicais e períodos históricos. Além disso, no domínio das práticas do jazz, as experiências dos meus interlocutores revelam que a superação de um dado desafio não acaba quando a performance cessa, uma vez que os desafios logo se ressignificam e, portanto, nunca deixam de existir.

Outro aspecto relevante dos desafios tem a ver precisamente com o tipo de ator que se forma nas comunidades de jazz do nosso tempo, com experiências de vida mais fragmentadas e desterritorializadas. Nesses tipos de agrupamentos musicais, aparece um tipo de (hiper)ator cosmopolita que se encontra, por razões musicais e sociais, obrigado a enfrentar desafios. De acordo com Ryan e Hughers (2006), das discussões recentes em torno da indústria da música

(Tschmuck, 2012) e dos impactos causados pelas inovações tecnológicas, complexos de forças sociais estão formando músicos e musicistas muito mais fortalecidos ou preparados ao combate. Esse fortalecimento se expressa em termos de auto-empoderamento, de luta cotidiana, de autoprodução e de um maior poder político.

Em alguma medida e dentro da significação das vivências que cada um dos performers constrói na sua própria narrativa pessoal, hoje em dia, muitos músicos e musicistas de jazz acreditam que podem tomar decisões, construir estratégias e resolver situações difíceis sem ter que depender exclusivamente do trabalho das instituições. Isso porque, atualmente, os músicos e as musicistas têm a ideia de que, estruturalmente, há um aumento da exigência de autocronrole. Ademais, a noção de desafio supõe um mecanismo de seleção. Dentre outras coisas, para selecionar os desafios, é fundamental perceber o modo como estes se acumulam/agrupam. Desafios distintos têm consequências entre eles. Por exemplo: do ponto de vista europeu (União Europeia), dentro de uma lógica comum a algumas comunidades musicais, o desafio de manter ativo um projeto artístico-musical consistente e original na área do jazz depende não só de um grupo de músicos e musicistas qualificados que conheça e domine a linguagem jazzística, como também de um forte e sustentado apoio institucional, capaz de oferecer condições de trabalho e ensaio adequados (Dias, 2010, 2012, 2013). De outra forma, noutros contextos, como no caso de alguns ensambles latino-americanos¹³, as experiências de fracasso profissional aumentam consideravelmente quando aparecem desempregos ou dificuldades na área do trabalho. Em outros casos, existe uma ideia de que as relações interpessoais, no universo do jazz, são lidas ou interpretadas a partir das expectativas de horizontalidade (Pinheiro, 2013; Muscarella & Lopes, 2015; Lopes, 2015). Em muitos desses agrupamentos, dentre várias promessas, uma das mais importantes para os músicos e as musicistas de jazz é a promessa igualitária, que, quando não se cumpre, gera sofrimento.

O último ponto a ser destacado refere-se à definição de um tipo particular de desafio, cuja evidência é significativa para uma realidade histórica e social, no contexto de uma dada comunidade musical. Considerando a diversidade e a complexidade dos fenômenos sociais envolvidos nas práticas coletivas associadas ao jazz, de forma ampla, é possível entender que tudo na vida dos músicos e das musicistas pode corresponder a uma experiência realmente difícil de enfrentar. Não obstante,

¹³ No Brasil, podemos pensar no caso da *Jazzmin's* big band (um coletivo musical formado por mulheres), da Jerimum Jazz, do Rubação Jazz, da Metalúrgica Filipeia ou da Orquestra Tabajara, dentre outras. No Uruguai, temos outros exemplos, tais como: o projeto Alejandro Luzardo y La Candombera, Sebastián Jantos ou Juan Ibarra Quinteto. Em Argentina, existe a luta da Orquestra del Sindicato de Músicos de Córdoba, Yamile Burich & Ladies Jazz (um agrupamento de jazz formado por mulheres), além de coletivos como La Colmena Big Band, Orquestra Jazz Arias, Ensemble Tangrama, Jazzuela, e assim por diante. Se seguirmos ampliando a lista, no Perú, há o Colectivo Palenke; na Colombia, o Madera Jazz; no Chile, La Orquestra del Viento, e etc.

não é qualquer dificuldade que se entende como pertinente e que pode designar um desafio ou um problema experiencial/existencial significativo na vida dos músicos e das musicistas. Embora as entrevistas coletadas estejam atravessadas por inúmeras provações, os desafios tendem a se agrupar estrategicamente para a construção de um conjunto reduzido de desafios comuns, sociais e relevantes, possíveis de serem analisados detalhadamente.

1.4 Síntese parcelar

No campo da Etnomusicologia do Indivíduo, há várias maneiras de singularizar as análises. Uma delas é, por exemplo, através da produção de estudos que utilizam trajetórias de vida para mostrar como o indivíduo é produzido por diferentes convenções culturais incorporadas. Por outro lado, realizam-se estudos através de histórias de vida, com foco na experiência de certos atores particulares, dentro de uma comunidade musical ou classe (são as biografias musicais). Além dessas, é possível também estudar a produção do comum de uma comunidade musical a partir das experiências individuais dos músicos e das musicistas.

A primeira é a mais clássica. Isto é, parte-se de um conjunto de convenções culturais para inferirmos sobre as experiências individuais. Considerando as etnografias estudadas por Ruskin e Rice (2017), essas convenções querem dizer intimamente diferenciação étnica, de classe, entre grupos, etc. Supõe-se que o nível micro reproduz o nível macro, às vezes de maneira radical, outras vezes de modo mais flexível, ou com uma forte correspondência entre os dois níveis. Para Ruskin e Rice (2017), foi justamente aí que a Etnomusicologia, por décadas, deixou de oferecer um espaço significativo de análise à dimensão individual dos criadores da música, porque, do ponto de vista da análise social (como foi visto no tópico que trata das Correntes teóricas da Sociologia do Indivíduo), a ideia do personagem social, de alguma forma, já dava a resposta suficiente a essa situação.

Num segundo momento, a Etnomusicologia se interessa pelo músico individual ao nível da interação, das diversidades de trajetórias, das histórias de vida e das diferentes socializações. Aqui, de modo muito peculiar, o indivíduo (criador da música) se converte em objeto principal de interpretação, quando geralmente é estudado como um condensado de experiências socioculturais vivenciadas.

Já no caso da terceira via, a que esta tese seguirá, esta procura partir das experiências individuais para procurar compreender o coletivo. Daí, necessariamente, a cartografia social que se quer construir dos coletivos estudados não será a mesma das outras vias de trabalho apresentadas anteriormente. Ou seja, nessa última, as experiências individuais se convertem num material precioso a partir do qual se compreende o coletivo. O fato é que as experiências de vida dos músicos e das musicistas, por mais diferentes que sejam, possuem algo em comum: elas estão atravessadas por desafios comuns, sociais e históricos.

Portanto, é a partir do que faz os músicos e as musicistas trabalharem (sobre o que é difícil para eles) que se constrói uma descrição subjetiva da sociedade. Todavia, do ponto de vista empírico, essa percepção requer por si só uma outra explicação.

1.5 A formulação dos desafios

O processo de formulação dos desafios seguiu um labor artesanal. Em resumo, da forma como trabalhei com as transcrições, cada uma das entrevistas está atravessada por um número elevado de desafios, o que resultou num complexo trabalho de interpretação e análise. Porém, quanto mais avançava com o trabalho das transcrições, mais sentia a necessidade de formular uma estrutura esquemática para organizar melhor o tratamento das informações. Através desse tratamento, progressivamente, foi se construindo dados mais substanciais.

Influenciado pelas ideias de Clifford Geertz (*The Interpretation of Cultures*, 1973), a intuição mais forte foi interpretar os testemunhos conseguidos, uma vez que o material empírico produzido não nos dá os desafios prontos. Como argumenta Danilo Martuccelli (2007), aquilo que conseguimos aceder são os elementos através dos quais se elabora a composição ou a reconstrução dos grandes desafios. Dessa forma, a composição dos desafios segue um processo indutivo pelo qual se vai, continuamente, construindo os itens principais. Em suma, a etapa de composição dos desafios seguiu duas fases principais.

Num primeiro momento, o intento fundamental foi construir as categorias que buscam dar conta desse processo de composição dos desafios. Neste trabalho, apareceu um número elevado de situações difíceis para os músicos e musicistas, e que precisavam ser enquadrados num conjunto reduzido de itens principais, capaz de dar conta das reiterações do material empírico coletado. Então, passei a trabalhar na elaboração de um compilado de temas principais para depois agrupá-los, pouco a pouco. É um trabalho empírico no qual, muitas vezes, aparecem situações difíceis de

“ir e vir” com esses elementos. Há casos em que determinados elementos encontram-se alocados num determinado tema principal, até que aparecem outros temas-chave e que indicam o remanejamento de elementos de um lugar para outro.

Uma vez construídas as categorias de análise mais ou menos definitivas, na segunda fase, passei a agrupar estrategicamente as informações obtidas em diferentes tópicos temáticos. Minha percepção tem a ver com o fato de entender que um bom desafio é aquele que conseguiu contemplar um maior número de elementos na sua composição. Essa família principal de desafios conseguidos, pelo menos por duas vezes, passou pelo procedimento de análise na qual se procedeu à sua reavaliação.

Não só na segunda como também na primeira fase, o tratamento do material seguiu um horizonte principal que é: extrair o conteúdo reiterado dos entendimentos individuais. Isso porque, nesse trabalho de (re)construção dos desafios, estou à procura “do comum” para os músicos e musicistas. Logo, é com base nos entendimentos compartilhados que, num último momento, se chega a um número reduzido de desafios, através do qual é possível construir uma cartografia social dos desafios comuns.

O que se pretende é fazer inteligível, à escala das experiências individuais, os desafios comuns que os músicos e as musicistas enfrentam enquanto membros de uma dada comunidade musical, até porque, nesta tese, essas comunidades musicais são entendidas enquanto verdadeiros organismos que geram desafios.

Capítulo 2 - O caso português

Com base na articulação entre a Teoria da Individuação e a Etnomusicologia do Indivíduo, e tendo em conta que o processo de individuação decorre sempre do modo como os sujeitos enfrentam e estabelecem desafios, desenvolvi o meu trabalho no sentido de encontrar formas de vincular o conceito de desafio com a prática da música.

Face a essa percepção, encontrei na experiência dos músicos e das musicistas inúmeras situações difíceis relacionadas com as suas atividades na orquestra. Não obstante, a minha questão central era saber **quais os principais desafios comuns**. Meu ponto de partida foi considerar o fato de que não é qualquer experiência que configura um desafio relevante. Somente a leitura transversal do material coletado permitiu chegar aos principais desafios comuns das vidas dos músicos e das musicistas.

Do contato efetivado com os colaboradores e colaboradoras, considerei os relatos sobre “o que o trabalho musical que realizam os obriga a fazer”. E, em meio à grande diversificação das experiências individuais, existiu a necessidade de diagnosticar o comum, não reduzindo essa ideia ao que é consensual ou àquilo que os une simplesmente, mas, sobretudo, como aquilo que cria conflito e que vai produzir a luta política. A análise das narrativas dos músicos e das musicistas mostrou que há uma reiteração nos relatos e essa reiteração define os grandes desafios fundamentais da individuação.

No caso português, encontrei cinco grandes desafios que foram assim designados: 1) **desafio escolar**, 2) **desafio da improvisação**, 3) **desafio de compor um projeto artístico**, 4) **desafio do repertório** e 5) **desafio da dependência institucional**. Essas esferas de desafios constituem elementos que, na medida em que são reiterados pelos músicos e pelas musicistas, são entendidos como desafios importantes e comuns, e não como desafios passageiros. Estes, tal como a análise vai mostrar e o enquadramento teórico propõe, relacionam-se entre si. Uma das primeiras consequências que condiciona a forma como os músicos e as musicistas vivem, fazem música e entendem as suas vidas, tem a ver com transformações socioeconômicas e políticas.

2.1 Orquestra Jazz Matosinhos (OJM)

Todo o coletivo está sujeito a transformações (Martuccelli & Araujo, 2012, p. 29), tal como fez a OJM nos últimos 24 anos. Ao longo desse período, muito mudou no contexto nacional, em Matosinhos e nesta big band. A partir dessas e de outras transformações, a noção de desafio que este estudo segue arrasta um sentido particular que procura dar conta não só dos desafios comuns e sociais a que os músicos e as musicistas da orquestra em análise precisam fazer frente, mas encaminha-nos também para uma consciência histórica singular que, sem a intenção de ser totalizante, obedece a uma série de acontecimentos, de reformas e de mudanças que são sentidas pelos indivíduos.

A Orquestra Jazz Matosinhos foi criada em Matosinhos, no ano de 1997. Ao longo do tempo, conquistou vários suportes de apoio institucional, dentre eles destaca-se o apoio permanente da Câmara Municipal de Matosinhos, desde 1999. A orquestra é uma instituição sem fins lucrativos e, segundo Pedro Guedes (2018), cumpre o seu papel de uma orquestra nacional de jazz, procurando combinar a ambição internacional com a responsabilidade local. A OJM possui um raio de ação bastante alargado, promovendo criação, investigação, divulgação e formação no âmbito do jazz.

Sob a direção de Carlos Azevedo e Pedro Guedes, a orquestra tem vindo a destacar-se no cenário atual do jazz português e internacional (Matos, 2013). Dentre outros aspectos relevantes, o seu protagonismo está associado à criação de um repertório próprio, com obras de autores e autoras portuguesas/as e internacionais. Além disso, em Portugal, tem dado a conhecer os novos talentos do jazz português, um diferencial no incentivo e na criação de uma nova geração de músicos e musicistas de jazz portugueses.

Com um corpo de músicos e musicistas especializado na área, o que lhe permite uma maior plasticidade com relação à performance dos diferentes arranjos e temas, a orquestra apresenta repertórios das mais diferentes correntes estéticas do jazz. São muitos os colaboradores nacionais e internacionais: Maria Schneider (Estados Unidos), Carla Bley (Estados Unidos), Lee Konitz (Estados Unidos), John Hollenbeck (Estados Unidos), Kurt Rosenwinkel (Estados Unidos), João Paulo Esteves da Silva (Portugal), Dieter Glawischnig (Áustria), Ohad Talmor (França), Peter Evans (Estados Unidos), Rebecca Martin (Estados Unidos), Kiko Freitas (Brasil), Maria Rita (Brasil), Maria João (Portuguesa), Mayra Andrade (Cabo Verde), Manuela Azevedo (Portugal),

Sergio Goldinho (Portugal), dentre muitos outros. Esses são alguns exemplos da colaboração de músicos e musicistas no âmbito da OJM.

Sobre os principais projetos, destaca-se a presença da OJM em concertos e festivais internacionais — Bruxelas, Milão, Barcelona, Boston e Nova Iorque —, ocasiões que propiciaram o surgimento das primeiras edições em disco (*Orquestra Jazz Matosinhos Invites: Chris Cheek, Portology, Our Secret World, Amoras e Framboesas*, dentre outros — ver apêndices).

Como consequência destas atividades, além de atuar regularmente nas principais salas de concerto do país, a OJM tem realizado muitas apresentações em cidades da Europa e dos Estados Unidos, sendo a primeira formação portuguesa de jazz a participar de um festival de jazz norte-americano (JVC Jazz Festival, Carnegie Hall, em 2007). A singularidade do projeto é, em muito, devedora do apoio institucional, além de estar também fortemente condicionada à orientação singular dos *band leaders*, Pedro Guedes e Carlos Azevedo — ambos pianistas, arranjadores e compositores. A parceria com a ESMAE garante uma rede alargada de músicos e musicistas colaboradores/as. Entretanto, atualmente, a orquestra conta com 20 performers fixos, são eles: Pedro Guedes, Carlos Azevedo, José Luís Rego, João Guimarães, João Pedro Brandão, Mário Santos, José Pedro Coelho, Rui Teixeira, Luís Macedo, Javier Pereiro, Rogério Ribeiro, Ricardo Formoso, Gileno Santana, Daniel Dias, Álvaro Pinto, Paulo Perfeito, Andreia Santos, Gonçalo Dias, Demian Cabaud e Marcos Cavaleiro.

Apesar de ter sido fundada em 1997, as transformações na organização da OJM acompanham as próprias transformações sociais às quais a sociedade portuguesa tem estado exposta. Sobre isso, faço referência a uma componente nova de composição política e social que veio, progressivamente, assumir lugar com relação aos modelos políticos provenientes de outros períodos históricos, como, por exemplo, no caso do Estado Novo, centrado na integração das pessoas em torno do Estado, dos partidos e das instituições (Martins, 2006, p. 95).

Após a Revolução dos Cravos (1974)¹⁴, considerando as transformações iniciais que se deram aos níveis político e social, a implantação de um modelo capitalista particular é o grande pivô desta nova sensibilidade social, trazendo consequências significativas ao nível do trabalho das instituições

¹⁴ Evento que retrata o golpe militar de 1974 e que pôs fim a 33 anos de regime ditatorial implantado pelo salazarismo. A Revolução dos Cravos “deu início a um processo de reconstrução do país que progressivamente foi aprendendo a viver em liberdade” (Sardo, 2014, p. 74).

e das experiências de vida das pessoas, em especial, das vivências individuais dos músicos e das musicistas. Para além das preferências e/ou da resistência de alguns, no âmbito das práticas do jazz em Portugal, me parece claro que uma grande parcela das interpretações tem enfatizado que o avanço das forças neoliberais criaram um modo particular de formação individual, produzindo um indivíduo fortemente institucionalizado — um processo de formação que constrói um imaginário coletivo acerca de uma individualidade profundamente subsidiada pelo trabalho das instituições. Esta questão fundamental será o centro do esforço feito aqui para explicar as interrogações que esta seção aborda. Se, no contexto português, as práticas musicais coletivas associadas ao jazz são entendidas pelos músicos e pelas musicistas como um lugar de formação e de emancipação individual, há, conseqüentemente, nesse processo a incorporação de fatores plurais. Contudo, quais são esses fatores? Como eles operam nesse processo de formação do indivíduo? Qual é o resultado efetivo em termos de individuação? Podemos afirmar que o trabalho das instituições configura o motor fundamental de um modelo de individuação marcante no contexto da OJM?

Nesta seção, não se pretende realizar uma descrição histórica exaustiva sobre a Cena Jazz portuguesa, segundo alguns dos meus interlocutores, centrada muitas vezes numa hegemonia lisboeta ou, como diria Leonardo Sanchez (2020), “tomada por uma lógica olissipocêntrica” (p. 223). O que está em jogo no caso desses e de outros questionamentos é **a percepção efetiva das transformações operadas historicamente e a repercussão dessas transformações ao nível da consciência dos músicos e das musicistas individuais**. Por outro lado, nesse intento de (re)construção dos desafios, não se deve minimizar a relevância das transformações que se deram na esfera nacional em registros distintos. É com base nesse jogo de relações e dinâmicas que abordarei os desafios fundamentais no contexto atual da OJM.

2.1.1 Contextualização histórica e institucional do Jazz em Portugal

A sociedade portuguesa, a partir de meados da década de 1970, foi palco de um conjunto de conflitos relevantes no contexto das sociedades contemporâneas, aquele que se dá, para retomar a caracterização de Boaventura de Sousa Santos (2016), entre a lógica da democracia — para Boaventura (2016), uma certa democracia, de natureza capitalista e semiperiférica — e do trabalho singular das instituições. O ponto central no processo de implantação de uma nova unidade político-social, em termos de formação das pessoas e dos seus mecanismos de ação, está, na opinião dos músicos e das musicistas, no trabalho das instituições, como um conjunto de medidas institucionais informado por uma mudança ideológica muito ampla. O argumento principal aqui

não está focado na abordagem sobre as relações entre as práticas do jazz e o mercado, mas trata de introduzir uma narrativa possível (uma espécie de diagnóstico) de como foi mudando a sociedade portuguesa ao longo do tempo e como se foi formando um modelo de individualidade singular onde a vida das pessoas vai se transformando numa forma de navegar no mercado.

No contexto desta tese, a política do Estado Novo corresponde ao marco histórico de partida para compreender as transformações atuais, dada a relevância que este marco histórico possui na significação dos desafios que hoje os músicos e as musicistas da OJM constroem dentro da sua própria experiência individual. Se, na sua matriz, o jazz corresponde a um tipo de prática que pressupõe liberdade criativa resultado de uma história de transculturalidade, o Estado Novo constitui um Regime político conservador e autoritário que amputou direitos políticos básicos dos portugueses durante mais de 30 anos. O ponto de partida está, portanto, na confrontação entre estas duas realidades opostas. No caso da política do Estado Novo, sabemos que uma das preocupações iniciais do Regime foi atingir o processo de formação dos jovens, com o intuito de assegurar a durabilidade do Regime. Porém, a formação dos valores nacionais não poderia estar focada apenas nos jovens, mas também em faixas etárias médias e mais elevadas de forma a dar conta de abranger a sociedade portuguesa no seu conjunto. A intenção primeira era semear, especialmente nos estratos sociais menos escolarizados, “o orgulho de ser português” (Sardo, 2014, p. 65). Com esse intuito, de Norte a Sul, o Governo passou a criar um composto de instituições, tais como: associações, Casas do Povo, Federação Nacional para a Alegria no Trabalho, órgãos e setores governamentais específicos, etc., todo o esforço no sentido de efetivar a aplicação da “Política do Espírito” (Martins, 2006).

O resultado desse processo foi a monopolização da esfera política; uma limpeza ideológica em vários âmbitos e/ou setores administrativos (incluindo o quadro dos funcionários públicos); a imposição de totalitarismos; a utilização de livros escolares únicos; a implementação de disciplinas curriculares compatíveis com o Regime; o ensino público passa a estar efetivamente associado aos princípios da doutrina e moral católica; instituem-se processos de controle das famílias, uma espécie de “vigilância do lar”; entre muitas outras ações, fazendo com que desaparecesse, pouco a pouco, qualquer forma de organização que não se integrasse aos valores impostos pelo Regime. Segundo Martins (2006), com a aplicação de tais medidas, “Portugal rompe com as teorias vanguardistas de pedagogia e educação que outros países implementavam [na altura]” (p. 101). O isolamento cultural foi a consequência desse modelo, dado que as trocas de conhecimento e as experiências diversas

que vinham de fora deixaram de circular em Portugal durante o período mais intransigente do Regime. A prática do jazz é disso um bom exemplo.

Apesar do alargamento da censura em 1927 (incluindo jornais, revistas, rádios, literatura, teatro, cinema, apresentações musicais, artísticas, etc.) (Martins, 2006), a reação a este cenário político encontrou no domínio das práticas do jazz uma alternativa eficaz de contestação ideológica e política, fazendo com que a instauração do modelo salazarista não seguisse um percurso linear (Cravinho, 2011). Em primeiro lugar, no ano de 1945, quando Villas-Boas iniciou a emissão da rubrica *Hot Clube* na Emissora Nacional, aparece um dos confrontos com a censura, que proibia a transmissão na emissora do Estado. Com efeito, a estratégia do Estado foi, em 1946, transferir as transmissões para os estúdios da Rádio Clube Português: uma instituição privada, cujos diretores, na altura, de uma maneira ou de outra, compactuavam [ou eram obrigados a compactuar] com o Regime. Assim, de forma disfarçada, a rubrica *Hot Clube* estaria mais ou menos controlada e não representaria de todo uma ameaça direta ao Regime. Ademais, nesta altura, tanto a rádio quanto a imprensa, de modo geral, estavam sob o controle e/ou vigilância do Estado (Martins, 2006). Dentro deste modelo, num movimento contrário aos ideais de liberdade explícitos — para alguns, implícitos — na prática e divulgação do jazz, os apoiantes do Regime tinham no “Fado” uma forma eficaz de inculcação dos valores nacionais (ver, por exemplo, o famoso Fado “Uma casa Portuguesa”) (Sardo, 2014, pp. 65-66).

Isso mostra que o Estado estava consciente do papel transformador que tinha a música enquanto instrumento de poder na sociedade. Por isso mesmo, na década de 1950, surge uma vez mais a censura, quando o *Hot Clube de Portugal* idealiza um movimento de organização dos Festivais de Jazz pelo país (Martins, 2006, p. 107; Cravinho, 2018, pp. 104-105). Esses Festivais dependiam de autorização do Estado para serem realizados (Martins, 2006 p. 107). Nas palavras de Augusto Mayer: “[...] eu andava de carro com uma máquina de escrever e tinha que ir ao ministério para os tipos darem autorização [...], para fazermos a propaganda do concerto nós tínhamos que pôr «Festival de Música Moderna» porque não autorizavam pôr «Festival de Jazz» [...]” (Mayer *apud* Martins, 2006, p. 107). O fato é que, no período mais duro do Regime de Salazar, as demandas de produções artísticas que se alinhavam com movimentos internacionais eram vistas como um movimento antipatriótico (Cravinho, 2012). Tudo isso influenciou tanto alguns artistas ao ponto de os fazer acreditar que as suas criações deveriam estar inspiradas na doutrina do Estado Novo (Martins, 2006) ou seriam censuradas. Mesmo assim, segundo Martins (2006), tanto em Lisboa quanto em outros lugares do país (nas cidades de Coimbra, Porto, dentre outras), o jazz, de alguma

forma, se fazia presente nas reuniões de amigos, nos ambientes universitários, nas transmissões radiofônicas, na realização das primeiras *jamsessions*, nos espaços de lazer noturno voltados à dança etc.

No Porto, por exemplo, “a pouca informação sobre o gênero se dava devido à escassez de materiais didáticos e fonogramas disponíveis na cidade, especialmente pelas restrições do regime fascista” (Sanchez, 2020, p. 47). No entanto, os seus praticantes recorriam ao intercâmbio com outros músicos nacionais e, por vezes, internacionais. Conforme mostra a tese do professor Leonardo Pellegrim Sanchez (2020), desde meados da década de 1940, havia práticas de jazz no Norte do país, “especificamente nos cabarés, nightclubs e boates” (Sanchez, 2020, p. 48), embora prevaleça, entre os seus colaboradores, as narrativas que associam essas práticas a “música ligeira”. Na realidade, desde meados da década de 1950, na cidade do Porto, os poucos músicos que se dedicavam ao jazz ou que tocavam jazz quando lhes apeteçiam, estavam ligados a famílias burguesas, enquanto a grande maioria dos músicos — os que dependiam da música para sobreviver — cirlulava a tocar outros tipos de música e a trabalhar em outras áreas (Sanchez, 2020).

O contexto político vivido em Portugal durante essas décadas veio impulsionar uma intenção de mudança que se fez sentir no panorama cultural, especialmente no seio das associações académicas e/ou ambientes universitários (Sardo, 2014). O resultado foi o alargamento considerável de ações em torno do jazz que, vale ressaltar, nunca esteve no modelo político e cultural do Estado Novo. No seguimento do incremento destas ações, no ano de 1958, em Lisboa, surge o Clube Universitário de Jazz (Cravinho, 2011, 2012). Se, inicialmente, a atividade principal do Clube era a divulgação e o estudo da música jazz, pouco a pouco — com a organização de bailes, concertos, sessões fonográficas e do lançamento de publicações periódicas dedicadas ao jazz (*Boletim Jazz*) — esse movimento criou mecanismos de fomento de ideias voltadas à contestação política (ou seja, reivindicação de mudanças) e de criação de uma nova identidade coletiva, contrária à do Regime (Cravinho, 2018). Os jovens, viam na música e em tudo o que a acompanha (as memórias, os significados, a resistência e, de forma mais específica, a luta dos negros) uma forma poderosa de o fazer (Cravinho, 2012, pp. 161-162). Tanto que, nesse mesmo ano, ocorre também a implantação do programa radiofónico “O jazz esse desconhecido”, na Rádio Universitária de Lisboa, por José Duarte. Segundo Duarte, este “era um nome bom, porque é adaptado de um livro François *L’homme Cet Inconnu* (1935) [*de Alexis Carrel*]”¹⁵. Para Duarte, era uma altura em que se sabia pouco sobre

¹⁵ Fonte: YouTube. “Cinquenta anos para cinco minutos de jazz” // José Duarte, esectv, transmitido pela RTP2. Informação disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kzR4ad5HyA0/>. Acedido em: 10 jan. 2020.

jazz em Portugal, e, a partir da divulgação da música jazz, podia-se vislumbrar a ideia de criar o “homem novo”.

Mais ao Norte de Portugal, Manuel Rocha Brito Guimarães (1927-2017) foi um dos principais responsáveis “pelos programas radiofónicos Hot Club e Jam Session, em estações locais [do Porto] durante os anos de 1948 e 1951, e pelos programas Jazz, na emissora RCP (1959-1964)” (Sanchez, 2020, p. 58). Por outro lado, além do esforço feito com relação aos programas radiofónicos, “tentou criar uma extensão do então recém-fundado HCP na cidade do Porto, fato que não logrou resultados” (Sanchez, 2020, p. 58).

Considerando o exposto, as eleições presidenciais de 1958, às quais concorreram o General Humberto Delgado (opositor do Regime) e o almirante Américo Tomás (candidato da União Nacional), trouxeram uma turbulência significativa à ação do Regime, porque a opinião pública, nesta altura, estava cada vez mais reivindicativa, com manifestações grevistas e com grupos organizados contra o Regime (Martins, 2006, p. 108). Até porque, como salienta Oliveira (1992), as eleições tiveram um desfecho fraudulento. O fato é que as características do Estado Novo já não satisfaziam a maioria da população, que sofria com a precarização do trabalho e dos salários baixos, ao mesmo tempo em que os poderes, dentro do próprio Estado, pareciam estar cada vez mais fragmentados, com problemas internos.

O processo revolucionário que, em 1961 viria a rebentar em Angola, e cujo desdobramento se estendeu depois a Moçambique, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, trouxe grandes consequências ao modelo político do Estado Novo. Se, em Portugal, este processo se designou por Guerra Colonial ou Guerra do Ultramar, em África era comumente conhecida como Guerra da Libertação (Sardo, 2014).

O recrutamento de homens para as forças armadas sofreu um incremento enorme e tornou-se obrigatório, como obrigatória era, também, a mobilização para a guerra com resultados devastadores. Em 13 anos de luta armada resultaram cerca de 9.000 mortos e 14.000 estropiados de guerra. A mobilização para África era compulsiva e apenas poderia ser adiada no caso dos estudantes universitários que mantivessem sucesso escolar (Sardo, 2014, p. 67).

Com esses acontecimentos, surge na sociedade uma maior reflexividade em torno do quadro ideológico português, mais especificamente, do Regime político instituído pelo Estado Novo. Na Europa — saída das ruínas da guerra para a democracia —, ecoavam gritos de liberdade que inspiravam a democracia, fazendo com que o Estado, no caso português, progressivamente, revisse

os seus modelos de ação, quando em 1966, em plena vigilância do fascismo e com a Guerra do Ultramar em curso, se inicia os “Cinco minutos de jazz”, por José Duarte (Duarte, 2000).

De acordo com os estudos de Pedro Cravinho (2012), outro momento de reformulação do quadro político marcante se deu em 1968, quando o Conselho de Estado se reuniu, em 17 de setembro, declarando “a impossibilidade física permanente de Oliveira Salazar para o desempenho das funções de Presidente do Conselho” (p. 158). Américo Tomás, presidente da República, aponta Marcelo Caetano para presidente do Conselho. Logo, dois meses depois, o conjunto de leis em torno dos serviços de censura foi alterado. Segundo Cravinho (2012), “o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo [...] foi extinto, tendo passado o conjunto dos serviços de censura para a tutela da Secretaria de Estado de Informação e Turismo” (p. 158). O mais importante aqui é ressaltar que os serviços de censura deixaram de ser delegados impreterivelmente pelo chefe do Governo, o que resultou na abertura de novos caminhos no que concerne às possibilidades reais de uma maior abertura política do Regime.

Esse conjunto de transformações tornou possível, em 1971, a realização do Festival Internacional de Jazz de Cascais que, durante duas noites, juntou em torno de 10 mil pessoas, na sua maioria jovens (Cravinho, 2012). Dentre os artistas que atuaram no Festival, o septeto de Miles Davis abriu a noite seguindo-se o quarteto de Ornette Coleman. Os músicos estavam cientes do contexto político que se estava a passar em Portugal, de modo que prepararam, premeditadamente, um momento de fala onde o contrabaixista norte-americano Charlie Haden, “dedicou o tema *Song for Che* aos movimentos de libertação em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau” (Cravinho, 2012, p. 163). Como podemos imaginar, a imprensa portuguesa ignorou o acontecido, mas não conseguiu impedir que este fosse noticiado em órgãos clandestinos no estrangeiro (Cravinho, 2012).

Na edição de 1973 deste mesmo Festival, foi impossível conter a contestação massiva da sociedade em torno da Guerra Ultramar. Foram distribuídos panfletos “a música agora é o jazz”, com informações e contestações com relação à guerra colonial, contribuindo para uma maior conscientização da sociedade portuguesa que já não via o jazz como música de negros, “mas como uma cultura portadora de uma mensagem própria de liberdade” (Cravinho, 2012, p. 167). Para Manuel Jorge Veloso (2018), a prática do jazz foi um exemplo de resistência, e uma afirmação de liberdade no espaço da cultura portuguesa¹⁶. Liberdade que só viria a chegar com a revolução de

¹⁶ Fonte: Searanova. Informação disponível em: <http://www.searanova.publ.pt/pt/1743/cultura/796/O-jazz-em-Portugal-Um-caso-de-milit%C3%A2ncia-um-exemplo-de-resist%C3%A2ncia-e-uma-afirma%C3%A7%C3%A3o-de-liberdade-no-esp%C3%A7o-da-cultura-portuguesa.htm>.

1974, que marcou decisivamente a história do país e a vida das pessoas. Para Boaventura de Sousa Santos:

A [...] importância da revolução do 25 de abril de 1974 residiu em mostrar, por um lado, que a democracia era um valor em si e que, por isso, não dependia de oportunismos geoestratégicos, e, por outro, que a ausência de laços neocoloniais após as independências não era uma fraqueza de Portugal. Era simultaneamente a manifestação inaugural da nova democracia e a manifestação, tardia, mas genuína, do respeito pelas lutas e aspirações dos movimentos de libertação nacional (Santos, 2012, p. 58).

O período que vai desde o 25 de abril de 1974 até à queda do muro de Berlim (1989) marcou um percurso de muitas transformações no quadro sociopolítico do país, sinalizando a transição para uma nova modernidade, com relação à Europa (Santos, 2012). Segundo Boaventura de Sousa Santos (2012), depois do 25 de abril, Portugal registou a entrada de cerca de 5 mil cidadãos portugueses nascidos predominantemente nas ex-colônias (p. 59), além de tantos outros indivíduos oriundos dos países independentes. Esse forte movimento migratório culminou em processos de inclusões, em jogos de identificação, na ocupação de espaços públicos das cidades, na formação de bairros e na interlocução de diferentes culturas — uma vez que o movimento dessas pessoas implicou também na viagem das músicas e dos saberes que estes traziam consigo (Côrte-Real, 2010).

A partir daqui a sociedade portuguesa assistiu ao avançar gradual dos sistemas de privatização e liberalização em vários níveis. Estes não só obedecem a uma lógica interna do Estado, mas também é, de alguma forma, sobredeterminado por uma lógica de circuito financeiro internacional, que justifica o processo de abertura do controle de capitais (Santos, 2016). Um processo indissociável da integração europeia. Isso culminou em transformações institucionais, como aquelas que ocorreram no Banco de Portugal, no processo de transição de muitas empresas do setor público em empresas privadas e na expansão do crédito (Santos, 2012). Ademais, se observa um incremento das políticas culturais que vai marcar a aplicação de um programa de democratização no país (Côrte-Real, 1996). Com isso, muitos empresários, promotores e performers de jazz começam a circular com mais facilidade em Portugal, influenciando a criação de projetos, a reformulação do mercado e marchas em prol da divulgação, da prática e da futura criação de uma Cena Jazz local (Veloso, 2018).

Este cenário de mudanças foi propício para a criação, em 1985, da Escola de Jazz do Porto, “uma iniciativa dinamizada [...] pela família Barreiros que juntou-se ao entusiasmo de alguns músicos e docentes que atuavam na cena jazz [local]” (Sanchez, 2020, p. 92). A Escola de Jazz do Porto constitui o primeiro marco institucional associado ao jazz na cidade do Porto. O seu surgimento

foi também impulsionado pelo trabalho desenvolvido no restaurante o “Churrasquinho, através de um modelo de cooperativa de artistas” (Sanchez, 2020, p. 96). A cooperativa, dentre outras coisas, buscava superar a escassez de formação em jazz dos músicos da região, através de um possível clube. Por conseguinte, a escola promoveu, entre os dias 10 e 13 de março de 1986, o Primeiro Seminário Internacional de Jazz do Porto (Ibid).

Apesar da sociedade, progressivamente, se mostrar mais receptiva às práticas do jazz, o que há de novo desde a década de 1990 é uma mudança ideológica muito ampla no mundo da economia política e nas maneiras pelas quais ela se aproximou da vida das pessoas. Dentre as várias maneiras de interpretar o surgimento desse momento, do ponto de vista da estruturação de uma nova sociedade portuguesa [no sentido ideológico-político], os programas institucionais, regidos até então por regras particulares de funcionamento interno, passam a se guiar por uma orientação cada vez mais externa e singularizada, com impactos na vida das famílias, na área da educação, no âmbito do trabalho e dos negócios. A adesão à União Europeia que, como destacam muitos dos interlocutores entrevistados e outros que também integram a nova geração do jazz português (ver Catarino & Lessa, 2019), foi um grande divisor de águas no que toca à transição para um novo modelo sociopolítico e econômico do país.

Para Boaventura de Sousa Santos (2012), no que diz respeito ao projeto de desenvolvimento nacional português, a adesão à União Europeia substituiu um projeto nacional fechado (aquele que, de uma maneira ou de outra, fazia eco no salazarismo) pela incorporação nacional de um projeto transnacional. Nesse ponto, o que se põe em jogo é a existência de uma visão singular da natureza do capitalismo em Portugal.

Se seguirmos a análise de Boaventura de Sousa Santos (2012), a adesão à União Europeia aliviou o país de um peso histórico particular: a revolução dos cravos, de uma maneira ou de outra, gerou as condições políticas para o desenvolvimento de uma burguesia nacional. Isso ocorreu num momento histórico peculiar em que o tempo das burguesias nacionais, enquanto atores políticos fortes, tinha caducado. Para Boaventura (2012), a burguesia portuguesa não tinha força para os projetos de nacionalização, porque era mais internacionalizada, além de ter apoiado o 25 de abril. No fundo, essa burguesia estava à espera da União Europeia. Nas palavras de Santos:

Na União Europeia, Portugal tem e terá empresários e trabalhadores, tem e terá capital e trabalho, mas não tem e nem terá uma burguesia nacional, enquanto ator coerente, credível e eficaz. Esta burguesia está dividida entre um setor plenamente internacionalizado para o qual o Estado português é demasiado pequeno para ter outra importância que não a de facilitar os grandes

investimentos e aliviar a tributação e os encargos sociais, e um setor nacional para o qual o Estado português é demasiado grande para poder ser politicamente instrumentalizado, não lhe sobrando outro meio de manipulação senão a pequena e média corrupção e a evasão fiscal (Santos, 2012, p. 61).

Estes sinais de mudança foram o resultado de uma ofensiva capitalista que, dentre outras coisas, veio abrir caminho para uma nova sensibilidade sociocultural nas pessoas e nos programas institucionais.

In fact, in the political arena, the official discourse of the European Union often stresses the notion of *Europeanness* as a set of fundamental abilities. Promoting open trade among Member States, mobility of its citizens, multicultural [...] coexistence, and a European common foreign policy are key aspects to that ideological trail (Dias, 2016, p. 140).

A construção desse imaginário europeu (UE) foi formulada como uma cultura dominante de cidades em rede e, como resultado, muitos dos atores europeus, naquilo que fazem, tendem também a funcionar dentro dessa lógica (Dias 2016). Um bom exemplo disso é a *European Jazz Network* (EJN), uma instituição criada em 1987 — numa época em que as novas tecnologias estavam praticamente engatinhando — e que se mantém até aos dias de hoje. O incremento das novas tecnologias permitiu o surgimento de novas possibilidades de comunicação e partilha de ideias entre promotores, empresários, músicos e musicistas em todo o continente, colaborando para a organização de turnês, competições, festivais e concertos de jazz pela Europa. Aqui, aparecem também as relações entre o jazz e a publicidade (*Marketing*), entre o jazz e as corporações institucionais, o jazz e a necessidade de afirmação de uma individualidade local e/ou nacional, e assim por diante. A partir dos anos 1990, a EJN, com o esforço dos seus membros [na sua maioria empresários, produtores culturais e diretores de festivais], conseguiu o apoio da UE. Inicialmente, o centro das atenções esteve focado nos países dominantes (Itália, França, dentre outros). Porém, progressivamente, veio recrutar muitos promotores de outras nacionalidades e promover projetos culturais por toda Europa. Inclusive naqueles países com menos protagonismo — aqueles cuja natureza econômica atende ao que se chamou de “capitalismo semi-periférico” —, como é o caso de Portugal.

O fato é que a formação destas redes tornou possível um maior contato entre o que era implementado em Portugal e o que estava sendo feito no resto da Europa, em termos educacionais, culturais, políticos e de funcionamento das instituições. A mola mestra, que toca intimamente estes diferentes aspectos da vida social, é a hegemonia do capital financeiro. Então, com a ajuda da UE, Portugal iniciou um processo perceptível de modernização e investimento, sobretudo na área cultural (Dias, 2012). De entre os investimentos culturais que foram sendo realizados, podemos

lembrar que, em 1998, Lisboa organizou a Exposição Internacional EXPO 98. Em 1994, Lisboa foi escolhida como capital Europeia da cultura seguindo-se o Porto, em 2001, onde foi criado o primeiro curso superior de jazz do país (na ESMAE) (Sanchez, 2020), permitindo, dentre outras coisas, que os locais de prática do jazz atingissem um público cada vez maior (Dias, 2012). Segundo Dias (2012), “jazz, in a way, reflects Portugal’s foreign policies gradual opening over its recent past” (p. 04).

Ora, no marco deste novo capítulo, o que está em causa é a incorporação de Portugal num projeto transnacional de desenvolvimento capitalista, com diferentes formas de atuação do Estado. Ou seja, depois da queda do Estado Novo, o que mais importava “era a construção de uma nova formação política, de um moderno Estado democrático [e capitalista]” (Santos, 2016, p. 39), capaz de regular experiências de organização interna do capital e do trabalho. Por isso a insistente luta para controlá-lo. Dentro deste marco, e sendo o Estado, ele próprio, objeto de desacordos e disputas políticas acirradas, não conseguiu desempenhar esta função, provocando uma intensificação dos conflitos sociais em variados campos. Para Sousa Santos (2016), isso resultou numa espécie de paralisia do Estado.

No quadro da segunda inflexão apresentada — a de adesão à UE —, o enfraquecimento desse modelo de Estado fez emergir o aparecimento de uma outra orientação estratégica, o que Sousa Santos (2016) chamou de um “Estado heterogêneo”. Este inclui um conjunto de medidas que visam uma maior aproximação entre o quadro institucional e as relações socioeconômicas — como um conjunto de iniciativas do Estado que pressupõe uma participação ativa das organizações e das forças sociais entre relações de produção e relações de troca e entre mercados de trabalho heterogêneos e descontínuos¹⁷. Tudo isso veio produzir uma nova sensibilidade nas formas de construção dos atores sociais.

Desde o ano 2000 até os dias atuais, muitas escolas de jazz foram criadas¹⁸. Além disso, “there’s up to 16 annual jazz festivals and 3 Portuguese jazz recording labels” (Dias, 2012, p. 04). São muitos os indivíduos empenhados nesse trabalho de promoção e divulgação do que tem vindo a ser

¹⁷ Em retrospectiva, seguindo a análise de Maria João Rodrigues (1988), Sousa Santos (2016, pp. 50-51) destaca um conjunto de discontinuidades no que se refere aos mercados de trabalho em Portugal: o projeto de normalização contratual, no período pós-revolução, começa praticamente do zero; a intervenção do Estado possibilitou a criação e a consolidação de um novo setor de capital monopolista para substituir àquele que foi destruído pela revolução; os mercados de trabalho tendem a se desenvolver de várias formas, tais como o trabalho clandestino, a feminização da mão de obra, o trabalho por conta própria, etc., mudando também o regime de acumulação.

¹⁸ Para termos uma ideia, Dias (2012) aponta para cerca de 22 novas escolas, dentre elas, 13 não são graduadas e 4 universidades oferecem programas de graduação e pós-graduação na área do jazz.

designado por “jazz português”. O contexto da indústria da música em Portugal se transformou radicalmente. Isso para não falar da realização de tantos outros projetos, tais como “a Festa do Jazz” e a criação da revista de jazz: “Jazz.pt” (Dias, 2012, p. 4-5), dentre tantas outras coisas que poderia mencionar.

O fato é que hoje, onde encontramos músicos e musicistas de jazz encontramos também empreendedores de vários tipos, quer ao nível individual quer no âmbito coletivo. É uma ideia comum onde temos que ser — transformar o nosso corpo e a nossa vida — o nosso próprio negócio e ser um empreendedor de sucesso. Se formos ver bem, a história da música jazz gravada em Portugal nos últimos 20 anos é tanto sobre estruturas e organizações corporativas quanto sobre músicos, musicistas, estilos musicais e obras. Atualmente, com a intensa utilização dos meios digitais, é praticamente impossível negar que qualquer som musical que ouçamos “soa” ou “deve soar” como um impulso capitalista de gerar produtividade, riscos, financiamento e renovação.

Diante de tudo isso (embora seja fundamental reconhecer o grau de agenciamento exercido pelos músicos e musicistas de jazz, em seus esforços para fazer frente às circunstâncias desafiadoras) também acho que é importante para nós, neste momento de financiamento da vida social, reconhecer o grau em que grandes atores institucionais — organizações filantrópicas, entidades governamentais, corporações — afirmaram sua própria agência considerável quando se trata de moldar as condições em que os músicos e as musicistas se formam, vivem e trabalham. Este é um período em que esses atores corporativos, por vezes invisibilizados, são ascendentes e, embora isso traga uma história complicada para os performers, eles próprios também acham que é um período do qual têm muito a aprender.

No caso português, o projeto de uma individualidade atual, sob a ótica de uma matriz capitalista particular, está condicionado ao trabalho singular dos programas institucionais, nas suas diferentes formas. Por isso, boa parcela das interpretações aponta para o fato de que a integração na União Europeia se tornou o grande fator de transição capitalista que a sociedade portuguesa vive desde a revolução de 1974. Ou melhor, trata-se de uma dupla transição: a que se processa no plano nacional e a que se processa no plano europeu — este último, com os valores que lhe são inerentes. Em todo o caso, o Estado seguiu e segue diferentes formas políticas, quer no domínio das relações de trocas, das relações salariais e do Estado heterogêneo, quer no que se refere ao domínio do bem-estar social e de integração europeia. De acordo com Sousa Santos (2016), todas estas formas são

transitórias e “testemunham as tensões existentes entre uma orientação central e uma orientação periférica” (pp. 68-69).

Contudo, o que mais importa aqui é que, em cada um desses domínios de vida social, a versão radical do liberalismo em neoliberalismo parece tocar intimamente as vivências e as narrativas dos músicos e das musicistas, na medida em que esta forma de pensar o capitalismo está em estreita associação com uma espécie de globalização da vida econômica. Tudo isso importa porque junto com isso vem uma nova maneira de produzir, vem uma nova maneira de criar e de estar no trabalho, vem uma outra forma de contar as nossas vidas e de fazer música com os outros, não numa relação de troca com a empresa/instituição, mas numa relação em que os próprios músicos e musicistas se auto-percebem como uma empresa.

Podemos entender esse modelo neoliberal como o último resultado mais compactado e particularmente singular do projeto político que se foi formando desde 1974 em Portugal. Um projeto que não somente acarretou mudanças na ordem das regras do jogo político, social e econômico, mas que também tratou de produzir um tipo de individualismo particular consoante as condicionantes do modelo instituído. Dito isso, passo a analisar o primeiro grande desafio que me propus tratar nesta tese.

2.1.2 O desafio escolar ou a escolarização do jazz como processo de formação

De forma ampla, sabemos que o processo de escolarização é o motor principal que introduz mudanças significativas na formação social dos atores (Dubet & Martuccelli, 1998). No caso dos músicos e das musicistas de jazz, sem retirar a importância da “rua” — e dos coletivos de pertença, onde o músico e a musicista, exposto às incertezas, absorve saberes e amadurece o seu repertório de vivências e ações — e da sua ação socializadora, o desafio escolar se interpõe a este espaço singular e propõe a realização de outros domínios de atuação e repertórios de vivências (Dias, 2012). Um dos principais pontos de caracterização é a existência de um programa institucional de socialização específico. Neste caso, a intenção primeira é produzir um indivíduo socializado, isto é, que apreende, tornando seus os valores institucionais protagonizados pelo(s) coletivo(s) institucionais.

De acordo com as narrativas dos músicos e das musicistas, o espaço da escola é riquíssimo de possibilidades de integração social e também decisivo para o contexto profissional na área do jazz em Portugal (Notas de campo).

No caso particular da OJM, a escolarização do jazz oferece um contributo inegável para o processo de individuação dos músicos e das musicistas. Ela assume a missão de transformar o músico num indivíduo apto para o mercado de trabalho. O contexto português é bastante peculiar nesse sentido, porque o programa escolar não se limita a resgatar o indivíduo das suas práticas coletivas cotidianas, das quais faz parte, para o socializar no mundo do jazz, adequando-o às regras do *mainstream* específico da área; mas busca também o erigir em indivíduo. No caso da OJM, a escolarização constitui um projeto político (Guedes, 2016, entr.). Uma porta de entrada para a integração na própria big band (OJM) — que se quer “*uma orquestra nacional de jazz*” (Notas de campo).

Alguns marcos simbólicos são perceptíveis na construção das narrativas dos colaboradores e colaboradoras da OJM no que se refere ao processo de formação na área do jazz. Embora algumas histórias pessoais evidenciem os primeiros sinais de uma prática jazzística no Norte do país, resultado do convívio e da atuação dos músicos em cabarés, casas noturnas e cassinos (Perfeito, 2016, entr.), do ponto de vista institucional, tudo começa a partir da criação da Escola de Jazz do Porto e da primeira licenciatura em jazz em Portugal, que têm lugar na Escola Superior de Arte e Espetáculo (ESMAE). Conforme Sanchez (2020), no que diz respeito à Cena Jazz do Porto, estes são os marcos significativos, assumidos pelos próprios músicos e musicistas, para um melhor entendimento do jazz na região mais ao norte do país. Até porque, da forma como os músicos e as musicistas narram suas histórias, esses marcos coincidem com a criação da Héritage Big Band, atual OJM.

Héritage Big Band — “O ponto de partida”

De acordo com Pedro Guedes, a Héritage Big Band (HBB) nasceu a partir do desejo de criar uma orquestra de jazz na região do Porto. “*Estamos a falar [...] final dos anos noventa, mais propriamente 1996, 1997 [...]*” (Guedes, 2016, entr.). Segundo os testemunhos de Pedro Guedes: “*nessa altura [...] apareceram dois clubes de jazz em Matosinhos: o B Flat Jazz Club e o Héritage Café, que fazia programação de jazz. Então, lembrei-me de sugerir ao dono do Héritage Café para fazermos uma orquestra [...]*” (Guedes, 2016, entr.) O primeiro impulso foi “*criar uma orquestra residente num bar, com uma programação de atuações semanais, tal como ocorre comumente nas orquestras de jazz em Nova Iorque*” (Guedes, 2016, entr.). A partir de meados da década de 1990, a Câmara Municipal de Matosinhos começou a cultivar a criação de uma Cena Jazzística local por meio de um conjunto de iniciativas, tais como: a criação do Festival de Jazz de Matosinhos; o apoio junto aos bares, os quais programavam ações de jazz, e as iniciativas

pedagógicas nas escolas do conselho — uma das iniciativas foi o projeto Jazz Desce à Escola. Segundo Pedro Guedes (2018), com essas ações da Câmara, o ambiente tornava-se favorável.

O pontapé inicial foi contatar o dono do Héritage Café, o senhor João Vilhena, “*grande entusiasta dessas coisas*” (Teixeira, 2016, entr.). A proposta foi a fundação de uma orquestra residente, que atuasse pelo menos duas vezes por mês no seu espaço. “*Ele foi louco o suficiente para achar que era uma boa ideia, aceitou, e assim começaram a Héritage Big Band*” (Guedes, 2016, entr.). Consequentemente, a orquestra adotou o nome do bar como contrapartida ao compromisso assumido (Azevedo, 2017, entr.). Do ponto de vista musical, o projeto propunha interpretar música original e arranjos originais de músicas de outros compositores. Pedro Guedes acrescenta que “*o repertório inicial foi composto pelas músicas originais: Abertura, Aguardela, Saco Amarelo, e pelos arranjos originais dos temas Days Gone By de Fred Hersch, Mo’Joe de Joe Henderson e Play Like you Mean It de Laurent Filipe*” (Notas de Campo).

O primeiro concerto da orquestra, que decorreu no dia 30 de janeiro de 1997, acabou por definir o caráter artístico a ser seguido: para Pedro Guedes (2018), “uma orquestra de autor e uma orquestra de repertório, com arranjos originais” (p. 04). A partir daí o agrupamento assumiu apresentações mensais até o final de julho de 1997 (*Ibid*).



Figura 1 - Registo da primeira formação da Heritage Big Band. (Arquivo da OJM) Acedido em: 15 de julho de 2018.

Nesse primeiro momento, o grupo contava com a seguinte formação: Pedro Guedes (direção, composição, arranjos e piano), José Luís Rego, Rui Teixeira, Mário Santos e Manuel Caspurro

(Saxofones), Miguel Reis Lima e José Silva (Trompetes), Fernando Alves, David Silva e Jorge Freitas (Trombones) António Augusto Aguiar (Contrabaixo) e Acácio “Salero” Cardoso (Bateria). Nas palavras de Paulo Perfeito:

Era pouco mais do que um grupo de amigos que se juntou em torno de uma ideia peregrina e luminosa, idealizada por João Vilhena, que sustentou o apoio inicial e o Pedro Guedes que, musicalmente, levou aquilo para frente e que reuniu os músicos em torno dele (Perfeito, 2016, entr.).

Num segundo momento, quando a orquestra passou também a atuar fora do Héritage Café — por exemplo, no lobby de entrada da EXPONOR e na abertura de todos os concertos realizados no 1º Matosinhos em Jazz — aumentou-se “*a dimensão da orquestra até colocar na dimensão tradicional das big bands: com 5 saxofones, 4 trompetes e 4 trombones e seção rítmica*” (Guedes, 2016, entr.). Aqui, “Rogério Ribeiro e Eduardo Santos entraram para os trompetes, Paulo Perfeito para o trombone e Fernanda Alves e Mário Brito para os saxofones” (Guedes, 2018 p. 04). Em 1997, Carlos Azevedo passou a integrar a orquestra, justamente “*na altura em que Pedro Guedes vai estudar para Los Angeles*” (Perfeito, 2016, entr.). A entrada de Carlos Azevedo ampliou o repertório da orquestra com seus temas originais (Calhau, Noite, Oube Lá, Héritage e Labirinto).



Figura 2 - Registo da segunda formação da orquestra, quando passou a chamar-se Orquestra Jazz Matosinhos. (Arquivo da OJM) Acedido em: 15 de julho de 2018.

O momento de transição ocorreu precisamente quando começaram a surgir algumas dificuldades financeiras, o que, para João Vilhena, dificultou a continuação do compromisso firmado com a orquestra, resultando numa redução do número de concertos no Héritage Café. Entretanto, diz Pedro Guedes: “*após conversa com João Vilhena, foi proposto ao Dr. Manuel Seabra, a possibilidade de criar*

uma Orquestra de Jazz que tivesse o apoio institucional da Câmara” (Guedes, 2016, entr.). A ideia era que a orquestra fosse residente em Matosinhos. Em contrapartida, Manuel Seabra escolheu batizar o agrupamento como Orquestra Jazz de Matosinhos. Segundo Pedro Guedes: “este apoio que se tornou efetivo e ininterrupto desde 1999, levou à criação de uma associação sem fins lucrativos que desde então é a estrutura que suporta a atividade da orquestra” (Guedes, 2018, p. 05).

De fato, a ideia era boa de mais para acabar ali e, [...] com muito empurrão daqui e d’ acolá, a coisa depois acabou por se institucionalizar, até por força das circunstâncias, porque para manter um projeto desse nível minimamente ativo ele precisa de ter alicerces próprios e bem seguros, e o Pedro fez isso de forma magistral. O Pedro, nesse aspeto, é a cabeça desse projeto e continua a ser até hoje (Perfeito, 2016, entr.).

De acordo com Pedro Guedes (2018):

A primeira vez que a orquestra atuou com a designação de Orquestra Jazz de Matosinhos foi em 27 de novembro de 1998, durante a festa de abertura da loja FNAC, no Norte Shopping, em Matosinhos. A formalização da Associação iria levar ainda um ano a concretizar, tendo sido constituída legalmente em 15 de dezembro de 1999 (Guedes, 2018, p. 05).

Um diferencial em termos de repertório foi quando, em 2001, na ocasião da Capital Europeia de Cultura, se começou a explorar novas colaborações e a construir outro repertório diferente daquilo que era o repertório base da orquestra. Pedro Guedes explica que: “*na tentativa de começar a criar um repertório português para big band, encomendamos a [...] [um conjunto] de compositores para escreverem para orquestra [...]*” (Guedes, 2016, entr.). Outrossim, a partir do momento em que se começou a associar com a Casa da Música, as experimentações e as redes de conexões também aumentaram. “*Foi aí quando a orquestra passou de uma orquestra só de autores para ser uma orquestra de autores e uma orquestra de repertório. Tudo isso tem nos permitido criar este leque e essa diversidade de usos para uma orquestra de jazz*” (Guedes, 2016, entr.).

Ensinar o jazz

Embora na década de 1980 existissem muitas situações de prática de música improvisada, desde contextos formais do ponto de vista institucional — como o trabalho crucial da Escola de Jazz do Porto, “*onde os mais sabedores ensinavam aos menos sabedores*” (Azevedo, 2017, entr.) — até àqueles mais informais — nas ruas, nos cassinos, nos cabarés, Pedro Guedes (2016) e Carlos Azevedo (2017) relembram que, quando iniciou a Héritage big band, o número de músicos e musicistas de Jazz na região do grande Porto era ainda reduzido. Havia sobretudo músicos da seção rítmica, pelas demandas de atuações nos cassinos e nos contextos informais (Sanchez, 2020). Na realidade, “*naquela época, quando um músico decidia tocar jazz fazia-o porque gostava e comumente aprendia sozinho, ao*

experimental sonoridades, ou, então, aprendia a partir da convivência com os outros” (Azevedo, 2016, entr.), em práticas coletivas. Por outro lado, havia realmente poucos sopros, em especial na área dos metais (Guedes, 2016, entr.). Sendo assim, a Orquestra foi edificada, inicialmente, com os músicos e as musicistas que estavam disponíveis. Muitos deles eram oriundos do universo da música improvisada na seção rítmica e, por vezes, nos saxofones; outros oriundos da formação clássica/conservatorial, no caso dos trompetes e trombones (Guedes, 2018). Nas palavras de Pedro Guedes, “só mais tarde, com a entrada de Eduardo Santos e posteriormente o Hugo Alves, tivemos os primeiros músicos jazz na secção de metais” (Guedes, 2018, p. 08).

Em 1997, quando a orquestra começou, [...] [tínhamos apenas] a Escola de Jazz do Porto, e pouco mais [...] não havia nada no ensino de jazz em Portugal. Eu saí de Portugal para ir tirar o curso em Nova Iorque, em 1992-1994, porque não havia ensino de jazz em Portugal. Voltei e, em 1997, não havia escola nenhuma, quer dizer, nada. Em 2001, fruto da influência que o Carlos Azevedo conseguiu ter junto do Instituto Politécnico e da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do qual ele já era professor, conseguiu convencer a abrir o primeiro curso de jazz da península Ibérica (Guedes, 2016, entr.).

Foi no seio da ESMAE, com a abertura do curso superior de Jazz, que este cenário de escassez de músicos e musicistas veio a se transformar radicalmente. Como muitos dos músicos e das musicistas de sopro possuíam formação musical clássica, numa primeira fase os músicos e as musicistas da OJM integraram as primeiras turmas de alunos do curso de jazz da ESMAE (Sanchez, 2020 p. 129). “*Foram [praticamente] os primeiros clientes*” (Guedes, 2016, entr.) Eles procuravam as “*habilitações académicas que não tinham nesta área*” (Guedes, 2018, p. 08). “*Até para estar dentro do mercado de trabalho do ensino especializado na área*” (Azevedo, 2017, entr.). Para Pedro Guedes, “a presença destes músicos na escola foi muito importante [...], porque foi com a experiência musical deles que se estabeleceu o nível da qualidade do curso” (Guedes, 2018 p. 08). Por conseguinte, numa fase posterior, a OJM, “*por ter crescido [...], sai músico e entra músico [...]*” (Guedes, 2016, entr.), foi então integrando alunos e alunas recém-formados, beneficiando do trabalho que estava sendo desenvolvido na ESMAE. Na realidade, a criação do curso superior de jazz foi uma consequência natural do que se estava a passar com a OJM naquela altura, considerando que as pessoas envolvidas na implementação do curso estavam, de uma maneira ou de outra, envolvidas com a orquestra (Sanchez, 2020).

Mesmo com o incremento na formação e na quantidade de músicos e musicistas de jazz com a abertura do curso na ESMAE, diz Guedes: “a especificidade da prática musical em orquestra de jazz levou a que tivéssemos que convidar músicos estrangeiros, mais experimentados no desempenho desses papeis” (Guedes, 2018, p. 08), no sentido de contribuírem para a formação dos instrumentistas portugueses. Segundo Pedro Guedes (2018), em primeiro lugar, foram

convidados o trompetista francês Erick Poirier e o trombonista francês Michael Joussein (que colaborou também com a OJM no álbum *Portology*, lançado em 2007), que desempenharam as funções de 1º trompete e 1º trombone, respectivamente. No entanto, a presença desses músicos não se limitava à OJM. Eles realizaram seminários na ESMAE com os músicos e as musicistas da orquestra e com os alunos e alunas do curso de Jazz da Escola.

Michael Joussein foi inclusive professor de trombone na variante de jazz durante algum tempo na ESMAE. Para a gravação do nosso segundo disco, convidamos da Brussels Jazz Orchestra o lead alto Frank Vaganée, e o trompetista Nico Schepers para integrar a secção de metais com Erick Poirier e Michael Joussein. Convidámos também Chris Cheek como solista convidado e Jordi Rossi para tocar bateria. A ideia foi trazer músicos que colmassem os aspetos mais débeis da orquestra: metais, bateria e um grande solista improvisador, membro da nova geração de músicos de jazz emergente na cena nova-iorquina (Guedes, 2018, p. 08).

Por outro lado, também foi muito importante a vinda do trompetista norte-americano Nick Marchione — 1º trompete da Vanguard Jazz Orchestra. A estada dele foi decisiva para o desenvolvimento da qualidade performativa da orquestra. Nick Marchione atuou como *lead trumpet* da OJM de 2007 a 2011 (Guedes, 2018). Nas palavras de Pedro Guedes:

Todo este trabalho de aprendizagem que fomos desenvolvendo com estes instrumentistas estrangeiros convidados, foi crucial para a evolução musical da orquestra. Permitiu-nos estabelecer o patamar de qualidade artística e musical no nível que pretendia (Guedes, 2018, p. 09).

Num processo natural e gradual, privilegiou-se a inserção de músicos e musicistas licenciados em jazz pela ESMAE (Azevedo, 2017, entr.). O diálogo entre a Orquestra Jazz Matosinhos e a ESMAE foi praticamente inevitável (Brandão, 2018, entr.). “As aulas de Big Band ministradas por Pedro Guedes na ESMAE eram usadas como laboratório para a escolha de músicos que integrariam a OJM [...]” (Sanchez, 2020 p. 130). Os seminários ministrados pelos professores convidados, por sua vez, auxiliavam o desenvolvimento de habilidades dos músicos e das musicistas portuguesas(as) na área do jazz e, de modo particular, no âmbito da prática musical em big band. “*O resultado é que começou a aparecer músicos muito bons?*” (Guedes, 2016, entr.), que se destacavam na big band da ESMAE e que, quando necessário, eram recrutados para atuar na OJM.



Figura 3 – Fotografia produzida pelo autor desta tese durante ensaio da big band da ESMAE, dirigida pelo professor Pedro Guedes (2017). Fonte: arquivo pessoal.

A experiência de João Brandão é disso um bom exemplo:

Entrei na ESMAE [...], fiz uma prova de saxofone meio má [...], porque tocava a muito pouco tempo. Mas também toquei flauta na prova [...] e, eu [...], pronto [...], flauta já tocava a algum tempo [...]. Pronto [...], fiquei sempre ali naquele contexto [...]. Eu era a pessoa que, no jazz, que sabia tocar flauta [...], e pronto [...]. A primeira vez que participei com a orquestra [jazz Matosinhos] [...] foi quando eles estavam para fazer um projeto com o Lee Konitz, e haviam muitas partes de flauta, e nenhum dos saxofonistas com flauta, [...]. E eu fui fazer as partes de flauta [...], pronto [...]. Foi a primeira vez que eu participei [...]. Entrei em 2003 na ESMAE e comecei a colaborar com a orquestra nesses contextos. Depois, mais tarde, quando o João Guimarães foi para Nova Iorque estudar, eu ocupei um bocado o lugar dele [...]. Isso já foi quando começou a colaboração com o Kurt Rosenwinkel [...] (Brandão, 2018, entr.).

Em síntese, nesta fase de escolarização do jazz, a experiência dos músicos e das musicistas parece que se define como fortemente estruturada por uma preocupação de integração institucional. Em contrapartida, predomina a autoridade do “maestro” e o desejo dos alunos e das alunas em se identificar com ele e com o grupo do qual faz parte. Este processo arrasta uma correspondência entre a objetividade dos fundamentos e/ou regras escolares e a subjetividade dos alunos. A socialização, num primeiro momento, parece sobressair sobre as formas de expressão da subjetividade. O desejo de integração parece ter motivado intensamente esta experiência.

O fato é que essa experiência de escolarização é crucial para os processos/percursos de individuação dos músicos e das musicistas. A construção desta experiência se apresenta como um desafio no qual os músicos e as musicistas se encontram obrigados a combinar e articular diversas lógicas de ação. A chave parece estar na significação do trabalho escolar que os músicos e as musicistas constroem individualmente, tendo em conta as razões diversas que os fazem trabalhar,

tais como a interiorização de uma obrigação, o entendimento da sua relevância pedagógica, ou a realização de si mesmo frente ao desafio. Tanto é que, até os dias de hoje, a escolarização do jazz parece ser um fator decisivo para a integração de novos músicos e musicistas na OJM. Ademais, muitos dos integrantes da orquestra, que se formaram na ESMAE e na EJP, atuam hoje como professores dessas e de outras instituições.

Na contribuição franca e direta que deram os colaboradores e colaboradoras a este repto, nada representa tão bem as suas narrativas quanto as palavras de José Dias (2012):

Shaping society meant — for instance in Portugal, in the 1970's — listening to jazz and playing it against the Regime, and against the colonial war. Today shaping society may be learning music, playing jazz and making part of that process of building a new national and European identity (Dias, 2012, p. 11).

Face a estes processos formativos, a escolarização do jazz baseava-se num princípio ético definido por um modelo que se quer transmitir. Embora exista uma grande diversificação de expectativas, de experiências e de estratégias individuais, também existem valores, mecanismos que formam carácter, disciplinas e, às vezes, uma imagem particular de cidadania. Saber ser dirigido, ser capaz de atuar em coletivo, dar respostas pessoais para problemas coletivos e adaptar-se rapidamente às diferentes músicas e desafios técnico-interpretativos existentes nos repertórios e nos arranjos para orquestra de jazz era o ideal de sujeito que incorporava a mensagem formativa transmitida no processo de escolarização.

2.1.3 O desafio da improvisação

Uma das coisas mais entusiasmantes enquanto compositor/improvisador é a de que as circunstâncias ditam muito o que fazemos (How Music is Made¹⁹, entrevista de Steven Schick, 2017).

Talvez, a melhor imagem para enunciar o desafio da improvisação na cultura da OJM seja aquela mais ou menos recorrente no imaginário da vida cotidiana da própria sociedade portuguesa. Ou seja, ser um músico de jazz português hoje, implica, como nunca antes, ser um músico de jazz europeu (Silva, 2019 pp. 127-134, *apud* Catarino & Lessa). Isto quer dizer que os músicos e as

¹⁹ Este recorte foi utilizado numa postagem recente na página do *facebook* da OJM, para efeito da divulgação do concerto com Peter Evans, realizado no décimo Festival Porta-Jazz. Entrevista completa disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9_ii1H6fNPU&fbclid=IwAR2879UEImhY_fo6bSmmUYUTcOnQIZG6Zm7z1Z7.6e0yBP8lWzaDfo0Uet34.

musicistas estão expostos a contextos de redes institucionais de formação que condicionam ações e formas de pensar não à escala de um país, mas de um continente politicamente definido.

Em particular, “*o desafio em causa não é aprender a improvisar [...], é aprender vocabulário*” (Perfeito, 2017, entr.), idiomas musicais distintos e formas próprias de compor sobre a música em movimento. Essas formas de compor, por sua vez, variam de acordo com o contexto sociocultural no qual os músicos e as musicistas estão inseridos. No caso da OJM, os condicionamentos ganham um formato mais específico, sobretudo nos últimos 20 anos, subsidiado pelo processo progressivo de escolarização do jazz e pela busca constante de formar uma nova geração de músicos e musicistas especializados na área.

Existem muitas formas de pensar e agir associadas às músicas improvisadas, em particular no continente europeu, onde o jazz, segundo músicos, musicistas, críticos e promotores, tende a ser mais livre da tradição vinculada ao chamado “jazz americano” (Nicholson, 2005). Existem também diversos contextos de atuação para os repertórios desde quartetos, trios, formações de combos e big bands, que, de uma maneira ou de outra, definem imaginários musicais. Os imaginários que povoam as narrativas dos músicos e das musicistas da OJM são marcados pela existência de várias construções simbólicas no interior dos diferentes repertórios, o que Gileno Santana (2017, entr.), trompete *leader* da OJM, designou por *chip*. Gileno fala da existência da tradição do jazz, do jazz moderno, mas também da música de Pedro Guedes e de Carlos Azevedo. Sobre a ideia do *chip*, o que Gileno Santana sugere é que, enquanto performer, de acordo com o contexto e o tipo de música, “*é preciso trocar o chip*” (Santana, 2017, entr.). Ele também aponta que nesses diversos contextos podemos encontrar distintos perfis de jazz, assim como também são distintas as formas através das quais os músicos e as musicistas decidem fazê-los. Em todo caso, os diferentes tipos de música ganham formas mais definidas consoante as condições que o contexto vai adquirindo.

Em primeiro lugar, a improvisação dentro de uma big band é completamente diferente da ação de improvisar em um combo, por exemplo (Santana, 2017, entr.). Quer dizer, “*estás [supostamente] mais limitado do que estarias em um combo*” (Santos, 2017, entr.). É uma espécie de misto das formas de pensar e agir: se, por um lado, estamos mais limitados do que estaríamos num combo, ao mesmo tempo também estamos, de certa forma, livres. Entre narrativas hegemônicas e narrativas plurais, um número mais que relevante de colaboradores aponta para o fato de que, numa big band, não se deve ou não se pode fugir assim como num combo: “*[...] em que, de repente, se calhar, podemos partir a estrutura e ir por outro sítio completamente diferente [...], e deixar de obedecer completamente àquela estrutura*”

(Santos, 2017, entr.). Numa big band isso não pode acontecer de todo, “[...] *porque estás a tocar com toda uma big band*” (Ibid). Quer dizer, no contexto de uma big band há uma estrutura pré-estabelecida, que deve ser cumprida impreterivelmente. Além disso, do ponto de vista estético-estilístico, os músicos e as musicistas acreditam que devem respeitar o estilo da época, tal como fazem com a música clássica/erudita, sugerindo que a improvisação sobre o repertório tradicional para big band é completamente diferente das formas de improvisar no repertório autoral da OJM.

Nas palavras de Pedro Guedes, um dos indivíduos responsáveis pelos arranjos novos e pela criação do repertório autoral, “*a secção da improvisação é a parte fulcral, porque [de modo geral] é o elemento aleatório da música que está escrita [...]*” (Guedes, 2016, entr.). Neste caso, as novidades são muito bem-vindas. Como referiu Guedes: “*gosto que aconteça coisas diferentes [...] aquilo que mais me atrai na improvisação é o fato de a improvisação ser um momento irrepitível [...] um momento que ficou definido no tempo e que é irrepitível para mim [...]*” (Guedes, 2016, entr.). Já no caso da criação da música autoral:

Gosto de escrever música para dirigir [...] para o momento da improvisação, porque depois poderei condicionar ou não com a escrita e com os *backgrounds* [...]. O importante é dar espaço para o improvisador [...], [considerando o] que ele pode criar em cima de tudo aquilo que eu fiz. E isso para mim é importantíssimo, [...] é, de fato, o grande aliciante [...] (Guedes, 2016, entr.).

Por isso mesmo, tentar trabalhar com os melhores improvisadores e improvisadoras, de diferentes gerações e campos de atuação jazzística, traz muito aprendizado ao nível da linguagem e da absorção de vocabulários (Guedes, 2016, entr.), os quais são depois utilizados pelos músicos e musicistas da OJM nos solos em contextos de performance.

Ainda sobre o repertório próprio da orquestra, outro aspecto fundamental é “*pensar a improvisação tentando aproveitar as características de cada músico*” (Guedes, 2016, entr.), dado que, ao enfrentar esses desafios, eles procuram se emancipar uns dos outros. No fundo, é preciso ver como cada um se arrisca e resolve situações adversas.

Nós já tocamos peças completamente improvisadas. Já tocamos peças que tem uma parte escrita e que tem uma outra parte improvisada [...]. A improvisação, antes de mais nada, é sempre um ato de superação, porque está a arriscar, [...] trás o fato das pessoas se exporem, de criar um vazio [...], põe a prova as pessoas, são momentos de verdade [...] e esses momentos, para mim, acho sempre atraentes, porque vou seguindo o discurso musical de um improvisador e, as vezes, fico espantado com as soluções e com os caminhos que encontra para resolver os problemas em tempo real [...]. É exatamente isso que ocorre na OJM, [...] nós utilizamos [tanto] seções escritas [...] [quanto] formas completamente improvisadas (Guedes, 2016, entr.).

Carlos Azevedo (2017) acrescenta ainda:

Eu, nos [novos] arranjos, muitas vezes, como a música já está feita, [...] posso ir pela solução simples que é fazer a improvisação acontecer no espaço em que ela aconteceria na música (na forma da música). Outras vezes, posso fazer acontecer num espaço que crio de novo para a improvisação [...]. Na minha música original é diferente, porque a improvisação é parte da composição [...]. É uma parte da composição que não está escrita, embora exista algumas obras que tenha improvisação circular [...]. Mas, normalmente, não é o tema e depois a improvisação, é sobre o que o tema tocou [...]. Normalmente, é sempre outra coisa [...]. Muitas vezes, a parte da improvisação não é circular, ela é contínua até a composição chegar até outro sítio, e é como se fosse um momento que é marcado, [ou seja,] que dura 3 ou 4 minutos, que seria a parte da composição que eu não escrevi, mas que eu pensei que poderia escrever qualquer coisa que poderia ligar de uma parte ‘A’ para uma parte ‘B’. Às vezes, é mais aberto, noutras casos não, é preciso (per)seguir o discurso (Azevedo, 2017, entr.).

Largado nesse emaranhado de campos de auto-modelagem e representações de si, parece consensual a ideia de que numa big band não se improvisa tanto. O gosto de tocar numa orquestra não é o mesmo gosto de “improvisar”. Como disse Carlos Azevedo e Daniel Dias: “*num concerto, se tiveres um solo só é muito*” (Notas de campo). “*Não é como tocar em quarteto, onde toda a gente improvisa*” (Azevedo, 2017, entr.).

Não obstante, se, por um lado, muitas das interpretações dizem que não é a improvisação que é importante, e sim o fazer parte do coletivo, por outro, a componente do improvisado existe efetivamente. Ela coloca novos desafios aos músicos e às musicistas, que reconhecem isso, e abre novos caminhos para a performance, determinando, em grande medida, a construção de significados. De outra forma, os testemunhos demonstram também que os músicos e as musicistas estão conscientes de que o improvisado não existe sozinho. Ele existe em conexão com um conjunto de circunstâncias que se organizam em torno deles e que ditam muito do que eles fazem.

Quando se improvisa [...] a atitude [no fundo] é a mesma, embora o próprio contexto marque também algumas condicionantes. É o caso dos *backgrounds*. O *background* interfere na maneira como se está a improvisar [...]. Então, é uma questão de conhecer o que é que se passa para interagir com os *backgrounds*. Há toda essa dialética que pode acontecer de forma mais condicionada, mas também [atenção: se estamos no jazz] pode também acontecer o oposto (Azevedo, 2017, entr.).

Noutros termos, “*o solo tem que estar em função do arranjo*” (Teixeira, 2016, entr.). Em contrapartida, os músicos e as musicistas sentem como se estivessem a improvisar “*num corpo estranho, por todo o contexto que os envolve em palco*” (Teixeira, 2016, entr.). Primeiro, é um tipo de prática que articula muitos indivíduos e na qual a componente da improvisação aparece muito mais pontualmente do que no caso de se estar a tocar em trios ou em quartetos. Segundo, porque, ao improvisar, se tem que perceber, muito rapidamente, toda a especificidade que se organiza ao nosso entorno — ao nível dos naipes, dos contornos harmônicos, do que se passa em termos de *backgrounds*, dinâmicas, interações, silêncios e/ou sítios oportunos para preencher, etc. — e, terceiro, pelo lugar onde o

performer se encontra na organização do próprio *ensemble*. Em termos práticos, “às vezes tem que fazer um solo e, no entanto, estás a 10 metros da secção rítmica ou a tantos metros do piano e da secção harmónica” (Teixeira, 2017, entr.).



Figura 4 - Ensaio para concerto da OJM na Casa da Música, no Porto. Fonte: Facebook OJM.

Esse contato com as pessoas parece ser um marcador essencial desse tipo de desafio. Na tentativa de descrever a relevância da relação entre esse marcador e a improvisação, os músicos e as musicistas utilizam muitas metáforas e expressões de sentido — “papagarelar”, “conversar”, “reinventar-se na convivência”, “colaborar” e “negociar” —, as quais apontam para o fato de que a existência do improvisado depende da natureza do contato que se estabelece com os outros no momento em que se encontra lançado em performance. Se a narrativa toma formas que demonstram afinidade com o processo de improvisação interativo de que nos fala Monson (1996), em contrapartida, ressalta que os elementos afetivos e de estilo dos repertórios levantam também questões importantes sobre diferentes possibilidades de agir. Seguindo as ideias de Monson (1986), essas metáforas se tornam um labirinto a percorrer para um melhor entendimento da relação entre o indivíduo e o desafio da improvisação num coletivo musical.

No processo de composição musical narrado por Carlos Azevedo (2017), o improvisado, como parte da composição e, mais intimamente, o bate-papo que se gera no ato do improvisado, não apenas estabelece um ciclo de mediações de sons e ritmos, mas liga as pessoas e suas individualidades musicais. Embora os músicos e as musicistas estejam cientes do curto espaço que têm para improvisar nesse contexto, reconhecem que é um jogo onde nunca se está sozinho. É um dos

momentos mais esperados da composição, algo que acontece como “*um momento que ficou definido no tempo [...]*” (Guedes, 2016, entr.).

A intervenção de um performer, por exemplo, pode ser reconhecida por outro como um desafio (Guedes, 2016, entr.). No trabalho etnográfico que realizei em alguns ensaios da OJM, percebi que muitos momentos de improvisação são suprimidos do treino, possivelmente com a intenção de otimizar o trabalho. Porém, acompanhando algumas conversas paralelas dos músicos e das musicistas fora do palco, identifiquei que há momentos em que eles conversam sobre o que sentiram em situações de improviso, se deveriam fazê-lo de uma forma ou de outra. Noutros momentos informais de conversa após os concertos, eles discutiam, na maioria das vezes, sempre de forma descontraída, sobre como uma ideia soou [ou pode ter soado], deslocada de uma determinada concepção em curso. Todavia, a forma como uns e outros reagiram rapidamente em performance, transformou-a numa ideia potencial, capaz de responder e contra desafiar os argumentos que outros poderiam apresentar. Portanto, apesar de todo o preparo individual e dos ensaios em coletivo, os músicos e as musicistas assumem a impossibilidade de desconsiderar a influência mútua entre as pessoas no momento do improviso.

No contexto da OJM, o jogo das relações entre o texto notacional (o arranjo prévio) e os desprendimentos desse texto (situações concretas de solo e improvisações), no momento da performance, tem impactos decisivos, tanto pela tradição musical da escolarização do jazz, internalizada na formação de base dos músicos e das musicistas, quanto pela música composta, através da interação cara a cara. De certa forma, eles parecem estar sempre divididos entre estas duas vias de ação, ou seja, dependendo do tipo de repertório, “*o texto notacional [...], [este] temos efetivamente que o ler. Mas, depois disso, tu entras na tua viagem, [...] dizes o que queres dizer e escreve aquilo que quer escrever*” (Santana, 2017, entr.).

Diante do exposto, conclui-se que a institucionalização das práticas do jazz se aproxima muito mais da ideia do texto notacional/arranjo do que do “papagarelar” na música. Se um arranjo de música inédita contém vários elementos e intertextos, todos representados na voz de um autor/arranjador, quando esse arranjo é performado inclui múltiplos colaboradores. A diferença é que quando os músicos e as musicistas estão a tocar repertório tradicional para big band, ou quando estão a tocar música nova com um alto grau de rigor no cumprimento do texto proposto, comumente não é visto com bons olhos a inserção de atitudes musicais desviantes. “*Não há nada o que inventar*” (Santos, 2017, entr.).

Algo semelhante se passa com os solos escritos, mais precisamente com o “embelezamento” desse texto musical. Neste caso, os músicos e as musicistas optam por recorrer às fontes históricas existentes, aos modelos consagrados do solo, não para tocar exatamente igual, mas com a intenção de estabelecer alguma relação de proximidade com a estética da altura, porque, segundo eles, “estão a tocar tradição”. Digamos que “*os solos escritos já estão inventados*” (Dias, 2017, entr.). Segundo o testemunho de Daniel Dias (2017, entr.), nesse tipo de contexto, o músico não se pode colocar acima da música, “*temos que servir a música [isto é] [...] nos colocar sempre em segundo plano*” (Dias, 2017, entr.).

Nos momentos de improvisação, embora sejam muitas vezes curtos e dentro de uma estrutura delimitada, muitos atores tomam decisões constantes sobre o que fazer, como fazer e quando fazer. Tudo dentro de um corpo estrutural base, cujo *band leader* pode ou não interferir. Nesse sentido, os músicos e as musicistas são colaboradores ativos da composição, responsáveis pela criação de significados inesperados, e podem desafiar e obter respostas de outros músicos. Essa estrutura contrabalança as funções entre os compartimentos da orquestra — aquelas relativamente mais fixas — e as improvisações que exigem uma atitude criativa e performativa completamente distinta por parte dos solistas.

Do ponto de vista da improvisação, quase todos os músicos e musicistas que entrevistei registaram a importância de ouvir boas referências, pois quanto mais diverso for o leque musical para absorção melhor. Mas este “ouvir” vem sempre num sentido de reagir, responder e permitir corrigir impressões, gostos pessoais e escolhas. Se formos ver bem, se assemelha a um tipo de audição como aquela que se espera numa situação de conversa entre amigos (Monson, 1996). Isto é, para atuar, temos que estar atentos ao que está acontecendo, se esperamos realmente dizer coisas e construir argumentos que fazem sentido para os outros participantes. Ouvir, nesse entendimento, afeta diretamente o que os músicos e as musicistas decidem tocar em um determinado momento. Talvez isso justifique aquele pensamento comum entre os músicos e as musicistas de jazz que é: tomara que no concerto jazz de hoje aconteça coisas completamente diferentes daquilo que eu pratiquei ou daquilo que estava à espera que acontecesse. Esse caráter aberto e criativo sobre o desafio da improvisação na OJM parece fazer sentido cada vez mais para os músicos e para as musicistas, sobretudo no que se refere à prática de repertórios contemporâneos.

Em síntese, quando os músicos e as musicistas falam dos temas, dos arranjos e das suas relações com a improvisação, eles usam frequentemente a metáfora do “diálogo” como forma de expressar

a relevância que esta tem no processo de improvisação enquanto desafio. Logo, ao usar essas expressões, os músicos e as musicistas estão dizendo algo muito significativo sobre a forma como pensam enfrentar esse desafio no curso da performance. Como diria Gileno Santana, de vez em quando, “*é preciso mudar o chip para improvisar na orquestra*” (Santana, 2017, entr.).

2.1.4 O desafio de compor um projeto artístico

A OJM constitui um projeto que foi crescendo continuamente e “sem grandes momentos disruptivos” (Guedes, 2018, p. 07). Face aos desafios que, pouco a pouco, iam surgindo na trajetória dos músicos e das musicistas e no desenvolvimento da orquestra enquanto coletivo, a estratégia adotada para fazer frente ao déficit de formação e experiência que tinham em certos campos de atuação foi-se socorrer do contacto com outros colaboradores, na opinião dos *band leaders*: os mais conceituados. Além disso, a OJM também contava com a colaboração de compositores prestigiados na área e excelentes técnicos no estrangeiro. Isso tornou possível a consolidação do processo de aprendizagem necessário, de modo a “replicar todas as fases do processo em Portugal” (Guedes, 2018, p. 07), desta vez com toda a singularidade que se quer.

Do ponto de vista da formação atual da orquestra, diferente do que se passou no momento inicial da sua constituição, já não é necessário ir buscar músicos e musicistas ao estrangeiro para fazer formação na ESMAE e/ou com os integrantes da OJM. Não é necessário ir buscar performers para atuar e/ou para liderar os naipes. Também já não se precisa convidar solistas improvisadores, assim como não se necessita mais mixar e masterizar os álbuns no exterior. “*Depois de todo esse percurso, os desafios agora são outros [...]*” (Guedes, 2016, entr.). Para ter o protagonismo que se quer, é necessário apostar na criação de um projeto artístico singular.

Pedro Guedes afirma que continuam a desenvolver projetos artísticos locais e a convidar colaboradores estrangeiros para trabalharem junto à orquestra, “mas é uma opção artística [porque] os aspectos mais técnicos da nossa atividade estão resolvidos” (Guedes, 2018, p. 07). Pedro Guedes ainda reforça a importância que teve o fato de “termos fomentado o contacto com os melhores nas diversas áreas e como isso nos ajudou na busca daquilo que procuramos: a excelência musical” (Guedes, 2018, p. 07). Essa questão particular da excelência musical, que aparece também noutras narrativas, é importante para pensar a concepção que os interlocutores e as interlocutoras têm da posição social que ocupam enquanto coletivo. Da forma como os músicos e as musicistas relatam suas experiências, o projeto de emancipação artística que se quer realizar está intimamente

associado com o desafio de manter a posição social que ocupam atualmente no panorama do jazz português e de afirmar-se cada vez mais no cenário europeu.

Tanto geograficamente quanto no plano dos discursos sobre jazz em Portugal, os colaboradores sentem que estão muito longe do “centro” e que precisam de um projeto singular para ter protagonismo. “*Por isso é que a OJM tem uma solidez de carreira muito grande, porque é a única maneira dela conseguir ter expressão*” (Brandão, 2018, entr.).

Eu acho que a história do jazz em Portugal tem sido parcial. Tem sido parcial e passa mais em Lisboa do que aquilo que devia. Acho que há muita coisa pelo país a fora, nomeadamente, no Porto e em Coimbra, que têm sido posta de lado, porque [...] eu acho que deveria ser um bocadinho mais acarinhada, um bocadinho mais bem tratada do ponto de vista documental. E [...] acho que [...] quando [se] fala da história do jazz em Portugal, deve se lembrar que Portugal vai do Minho ao Algarve, e há coisas muito importantes feitas em toda a extensão do território nacional. [Sobre big band, por exemplo,] o trabalho sistemático da OJM é o ponto chave. É, de fato, isso não há volta a dar, a primeira orquestra de jazz em Portugal que tem um trabalho sistemático, regular, todas as semanas. Tu vens aqui a Casa da Música e, todas as segundas-feiras [...], praticamente, tem estado aí regularmente a trabalhar. É a única orquestra que faz um trabalho realmente regular desde vinte anos para cá [...]. Em termos nacionais, continua a ser o único projeto deste gênero, instituído, regular e com projeção nacional (Perfeito, 2017, entr.).

Diante desta paisagem desigual, onde os colaboradores identificam uma certa hegemonia lisboeta em torno dos discursos sobre jazz em Portugal, os músicos e as musicistas da OJM se vêem forçados a confrontar o desafio de encontrar sua própria forma de expressão artística. Para os músicos e as musicistas da OJM a orquestra constitui um fórum de compositores, porque apoia a criação de músicas autorais inéditas e também a encomenda de arranjos a compositores nacionais e estrangeiros. Outro traço comum entre os colaboradores é o entendimento de que a orquestra possui a missão de estimular a criação de novos paradigmas musicais para big band — com ênfase no projeto de uma orquestra nacional de jazz. Essa busca contínua configura a própria metodologia de trabalho da orquestra através da qual vem sendo construída a produção de uma individualidade específica.

A reposição dos repertórios que vamos fazendo, além de permitir a amortização do investimento, é um factor importante que estimula a evolução da qualidade musical dos projetos. Projetos como os de Kurt Rosenwinkel, de Lee Konitz, a série de concertos a Viagem pelos Tempos do Jazz, João Paulo Esteves da Silva ou como o repertório das cantoras Maria João, Manuela Azevedo ou Mayra Andrade têm sido demonstrações práticas da importância dessa premissa (Guedes, 2018, p. 07).

Por conseguinte, o desafio de compor um projeto artístico singular passa também pela construção de um repertório plural, resultado das conexões que a orquestra tem feito nas duas últimas décadas

junto a músicos/musicistas colaboradores(as), arranjadore(s), compositore(s) e também organismos que lhe oferecem apoio institucional.

2.1.5 O desafio do repertório

A construção de uma singularidade específica é um tema que se encontra representado nas narrativas dos músicos e das musicistas desde o contato que eles estabelecem com vários tipos de repertórios. Mas essa questão dos repertórios se complexifica quando, na rotina ativa de ensaios e concertos da OJM, se renovam os repertórios “*de uma semana para a outra*” (Brandão, 2018, entr.). Adaptar-se rapidamente a esses diferentes repertórios constitui, para eles, um desafio que é individual em relação a isso, e também um desafio coletivo. As palavras de João Brandão sintetizam muito bem esta percepção.

Quando entrei na orquestra [...], comecei com dois meses em que tocamos 5 repertórios diferentes [...], desde o repertório tradição: Duke Ellington, Count Basie, e blá blá blá [...], que tinha que tocar clarinete [...] (nunca tinha tocado clarinete na vida), até tocar o repertório do Rosenwinkel e o repertório original do Pedro e do Carlos [...]. Pá [...], já nem lembro [...], sei que foram em poucos meses 5 repertórios diferentes [...] e, lidar com isso, para mim, foi complicado [...]. Ou seja, tu teres um trabalho individual que tem que ver com [...], em que olhas para uma partitura que, simplesmente, tens uns estilhaços de música, não é [...]. Tens uns segmentos, umas frases, que não consegues perceber o que é que é aquilo tudo [...]. Depois, tens uns ensaios que são concentrados no tempo, em que ouves a música toda, mas a dificuldade é conseguires assimilar e, depois, agir naturalmente perante o repertório que é novo e que tem dificuldades técnicas [...] e que tem um monte de coisas em que tens que pensar [...] [e] agir com naturalidade [...]. Conseguir com que todas as indicações que foram definidas [...], todas as dinâmicas definidas [...], conseguir que isso seja algo natural, [...] porque, em geral, as orquestras ativas têm essa questão. É que [...] renovam o repertório de uma semana para a outra, e tu tens que te adaptar a um repertório novo em [...], sei lá, [...] três dias [...] e, pronto [...]. Há um desafio que é individual em relação a isso. Depois, tem o desafio do coletivo [...] de toda a gente ter essa vontade em simultâneo, ou seja, com a mesma intensidade. Acho que isso é o mais desafiante para uma orquestra [...] (Brandão, 2018, entr.).

Desde o projeto inicial da Héritage Big-Band, a criação das condições necessárias para o que Pedro Guedes chamou de uma “Orquestra de Autor” — que interpreta música original, neste caso, as de Pedro Guedes e as de Carlos Azevedo —, e uma “Orquestra de Repertório” — que interpreta diferentes repertórios — é, ainda hoje, o desígnio artístico da OJM (Guedes, 2016, entr.). Embora fizessem encomendas de peças musicais a outros compositore(s) e arranjadore(s):

Acho que há uma individualidade da OJM [...] pelo facto de grande parte desse trabalho ser feito pelo Pedro Guedes e pelo Carlos Azevedo. Há a criação de uma identidade artística pelo facto de sermos os principais motores do rumo musical da orquestra, e que a ajudam a distinguir o nosso trabalho dos restantes (Guedes, 2018, p. 07).

Conforme referido anteriormente, o repertório inicial da OJM, composto por obras originais de Pedro Guedes, contava com os temas Abertura, Aguarela, Saco Amarelo, dentre outras. Já os arranjos originais contemplavam os temas “*Days Gone By, de Fred Hersch; Mo’Joe, de Joe Henderson; e Play Like you Mean It, de Laurent Filipe*” (Guedes, 2016, entr.). Com a entrada de Carlos Azevedo, também compositor e arranjador, ampliou-se o repertório de temas originais da orquestra, introduzindo Calhau, Noite, Oube Lá, Héritage e Labirinto. Nos temas originais “[observa-se] uma certa chama de modernidade e isso acaba por ser natural, pois o arranjador acaba por sentir-se mais à vontade quando trabalha os temas por si criados” (Branco, 1997, para. 08).



Figura 5 - Link para o álbum OJM#0.

Fonte: Sound Cloud da OJM.

Inicialmente, apesar do trabalho contemplar temas próprios, arranjos originais de músicas de outros compositores e outras composições ligadas à tradição do repertório jazz para big band, aos poucos se foi percebendo que uma big band, da forma como os músicos e as musicistas queriam, se faz tocando repertórios plurais, “*como um laboratório de experimentação aberto [...]*” (Azevedo, 2017, entr.). Em contrapartida, “é indubitável o ganho de conhecimento e perícia musical que [a orquestra, na sua unidade, foi adquirindo] ao interpretar diferentes repertórios enquanto Orquestra de Repertório” (Guedes, 2018, p. 08). Os usos desta diversidade originaram uma espécie de plasticidade (Perfeito, 2017, entr.) que os músicos e as musicistas hoje encontram na OJM. Há que considerar também “a versatilidade para interpretar repertórios tão distintos como o faz, [além da] curiosidade que, nos leva a procurar parcerias musicais em diversas áreas musicais” (Guedes, 2018, p. 08). Passo a mencionar algumas dessas experiências, selecionando aquelas que os músicos e as musicistas destacaram nas suas narrativas.

A OJM realiza muitas conexões envolvendo o repertório lusófono. Alguns diálogos com a Música Brasileira foram realizados através dos programas com a cantora portuguesa Maria João (2009-2019), com a brasileira Maria Rita (2009-2016) e também com o projeto “Músicas brasileiras, Músicos portugueses”, que contou com o baterista brasileiro Kiko Freitas (2019). Destaca-se também as parcerias com outros cantores, desta vez os portugueses Sérgio Godinho (2016-2018) e Manuela Azevedo (2014-2017), quando foram experimentadas músicas singulares do cancionero

popular português e do jazz. Já na parceria com Mayra Andrade (2012-2017), bastante centrada na música cabo-verdiana, os repertórios transitaram desde o jazz à Bossa Nova, incluindo novas formas sobre as tradições do Batuque e do Funaná, todos com arranjos novos para big band.

Figura 6 - Exemplos musicais ligados aos diferentes colaboradores



Link para “Canto de Ossanha”
Maria João e OJM. Fonte: canal do
YouTube da OJM.



Link para “Num corpo só”
Maria Rita e OJM. Fonte: canal do
YouTube da OJM.



Link para “Linha de passe”
Kiko Freitas e OJM. Fonte: canal do
YouTube da OJM.



Link para “Com um brilhinho nos
olhos”
Sergio Godinho e OJM. Fonte: canal
do YouTube da OJM.



Link para “Ela é dançarina”
Manuela Azevedo e OJM. Fonte:
canal do YouTube da OJM.



Link para “Badiu Si”
Mayra Andrade e OJM. Fonte: canal
do YouTube da OJM.

Da música contemporânea ao jazz, *Atlantik Folk Songs* foi o mote para o concerto da OJM com o grupo de percussão *Drumming*, um projeto que procurou revisitar a música popular Galaico-Portuguesa (2008-2009). Aqui, foi feito o convite a vários compositores para a criação de um conjunto original de temas inspirados na história deste trânsito musical da Península Ibérica. Um projeto que não seria possível se não fosse o trabalho de documentação produzido por etnólogos empenhados no estudo do folclore, com destaque para Dorothé Schubarth e Antón Santamaria, no caso da música Galega e Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça no caso português (Casa da Música, 2009²⁰).

Seguindo essas conexões, em 2007, a OJM também dedicou um programa particular focado no jazz espanhol para big band para o qual convidou o saxofonista e compositor Perico Sambeat. O repertório explorou a ideia de “composição extensiva”, com influência dos compositores

²⁰ Fonte: Assets. Informação disponível em:
https://assets.bondlayer.com/nh6qrte2o/_assets/nz3tkw2zwtncnx3hdrens.pdf.

impressionistas espanhóis. A parceria com músicos/musicistas e compositores estrangeiros marcou decisivamente o processo de formação de uma individualidade específica no trabalho artístico desempenhado pela OJM, especialmente pelo contacto que era efetuado com novos estilos e repertórios²¹.

Uma das colaborações com músicos internacionais mais significativas, reconhecida pelos músicos e pelas musicistas, foi a parceria com o guitarrista norte-americano Kurt Rosewinkel, iniciada em 2008 (2008-2020). Esta parceria deu origem ao álbum conjunto “*Our Secret World*”, lançado em 2010, com temas originais de Kurt e arranjos inéditos de Carlos Azevedo e Pedro Guedes, especiais para este tipo de formação. Essa realização foi o passo inicial para a efetivação de um conjunto de concertos concretizados em Portugal, em Espanha e, depois, nos Estados Unidos, de onde viriam muitos outros contatos e colaborações.



Figura 7 - Link para a música *Another Time*, com Kurt Rosewinkel e OJM.
Fonte: canal do YouTube da OJM.

Finalmente, surge como outro momento de intercâmbio marcante o “*Jazz Composers Forum*” (2013-2014). Tratou-se, mais especificamente, de um ciclo de oito concertos programados pela OJM, que contou com a participação de oito criadores singulares de música para orquestra de jazz, provenientes dos dois lados do Atlântico. Da América participaram os norte-americanos Steven Bernstein e Darcy James Argue, juntamente com o argentino Guillermo Klein e o suíço radicado nos EUA, Ohad Talmor. Já do continente europeu, os colaboradores foram: Pierre Bertrand, líder da *Paris Jazz Big Band*; e Frank Vaganée, dirigente da *Brussels Jazz Orchestra*. Juntaram-se a eles o saxofonista britânico Julien Arguelles e o pianista alemão Florian Ross. Cada um dos compositores trouxe para a interpretação dos temas as suas marcas distintivas.

²¹ Fonte: Assets. Informação disponível em:
<https://assets.bondlayer.com/nh6qrate2o/assets/nio764xc6rn9vubqwd8kq.pdf>.



Figura 8 - Link para Jazz Composers Forum part 1.

Fonte: canal do YouTube da OJM.

Das muitas formas que estes compositores têm de pensar e combinar influências nas suas performances estão as associações entre o jazz vanguardista e a música popular, a introdução de elementos e texturas oriundas da música *pop/rock*, (des)construções particulares de ritmos sul-americanos e da música erudita do século XX, bem como abordagens que procuram combinar elementos da tradição jazzística com perspectivas do jazz contemporâneo. Este fórum de compositores culminou no álbum “*Jazz Composers Forum*”, com temas, arranjos e solos marcantes. Segundo Pedro Guedes (2016, entr.), o grande objetivo foi fomentar novos temas para big band. Seguindo as narrativas dos músicos e das musicistas, podemos então imaginar uma orquestra aberta em múltiplos sentidos para explorar novos terrenos no campo do jazz, acolhendo tudo o que, para eles, possa valer a pena integrar na sua expressão artística. O testemunho dos músicos e das musicistas aponta para esse percurso, quer ao lado dos solistas de dimensão nacional e internacional, quer apoiando a nova geração de músicos e musicistas do jazz português.

Pedro Guedes (2016, entr.) reconhece que nem todos os terrenos são familiares à OJM. Um bom exemplo disso é o domínio da improvisação livre ou da música experimental. Para Guedes (2016), atualmente, este domínio particular tem reunido diferentes formas de associação às variadas texturas e estruturas da chamada música erudita contemporânea, com as heranças do *bop* e *pós-bop*. Essa questão vem ao caso justamente porque, segundo Pedro Guedes, a OJM se coloca o desafio de experimentar esse novo terreno e, para isso, convidou o trompetista norte-americano Peter Evans (2018-2020). Como explica: “*este projeto é completamente diferente porque não existe um plano já previamente delineado para a realização do concerto*” (Guedes, 2016, entr.) — tal como ocorre comumente quando a orquestra faz convite a outros solistas. Neste caso há um contra-desafio, que é o de criar arranjos para composições de Peter Evans e que aparecem em contextos bem diversos, e, depois, orientar para a sua desconstrução em pleno palco, no momento da atuação. Ademais, uma distinção particular da OJM é que ela se autodesafia sem, com isso, afastar o músico/musicista convidado da sua linguagem própria (Notas de campo). Segundo essa visão, a orquestra convida instrumentistas com repertórios e arranjos novos, interpreta música original e também do Carlos

Azevedo e do Pedro Guedes. De contrário, como diz Carlos Azevedo (2017, entr.), seria uma orquestra muito limitada àquilo que o próprio mercado português tem para oferecer.



Figura 9 - Link para I Want to Talk About You, Peter Evans e OJM.

Fonte: canal do YouTube da OJM.

Através dos repertórios e das formas pelas quais os músicos e as musicistas se reveem neles, é possível perceber nos testemunhos as relações que fazem entre diferentes aspectos que, para eles, caracterizam o jazz global e a intenção local de o fazer, como algo eminentemente pessoal:

Eu sou português, fui para os Estados Unidos da América, aprendi coisas novas [...], no entanto, não se pode esquecer as origens. Acho que o jazz é uma linguagem engraçada porque podemos juntar 10 músicos de jazz a tocar um repertório qualquer, [...] *standards* [...]. Quer dizer, há um repertório global que faz com que pessoas desconhecidas, de diferentes lugares, possam se encontrar e estabelecer relações [...], tocar juntos [...]. Depois, há formas de nos distinguirmos [...] através da criação e de nós [na OJM] promovermos outros repertórios, novas músicas, [isto é,] não cristalizarmos, não estagnamos. [Tudo isso,] [...] sendo feito por nós portugueses é certamente diferente do que se fosse feito por espanhóis, [...] teria sempre a individualidade de cada um [...] (Guedes, 2016, entr.).

Esta intenção de promover um jazz local se faz sentir no conjunto de concertos realizados pela OJM dedicados aos “Novos Talentos do Jazz” nacional. O projeto, que tem vindo a realizar-se desde 2014, procura revelar alguns dos melhores novos solistas do jazz português.

Graças à criação do ensino superior de jazz — uma iniciativa dos *band leaders* da OJM —, hoje existe uma nova geração de músicos e musicistas que representam o jazz português, com um trabalho ativo em Portugal. De acordo com Pedro Guedes (2016, entr.), este corpo de instrumentistas, que se entregou à fusão de correntes estilísticas e fez emergir identidades artísticas inovadoras, trouxe algo próprio para o jazz — basta ver os novos selos discográficos que mostram projetos dinâmicos e cada vez mais diversos (cf. Catarino & Lessa, 2019, pp. 163-167). Segundo os *band leaders* da OJM, a intenção da orquestra com o projeto “Novos Talentos do Jazz” foi trazer para o contexto de uma big band alguns dos mais destacados representantes desta geração. Para levar a cabo este desafio, foram criados repertórios diversos para atender ao projeto, que contou com os seguintes músicos e musicistas:

Tabela 2 - Projeto “Novos Talentos do Jazz”

Novos Talentos do Jazz		
Data	Músicos/Musicistas	Instrumento
07 novembro 2014	Sofia Ribeiro	Voz
06 fevereiro 2015	Rita Maria	Voz
17 outubro 2015	Ricardo Toscano	Saxofone
20 fevereiro 2016	João Mortágua	Saxofone
12 novembro 2016	Mané Fernandes	Guitarra
30 março 2017	Gonçalo Moreira	Piano
03 novembro 2017	João Barradas	Acordeão
16 março 2018	Eduardo Cardinho	Vibrafone
02 novembro 2018	José Soares	Saxofone
01 março 2019	João Pedro Coelho	Piano
02 novembro 2019	Lluc Casares	Saxofone e clarinete
20 novembro 2020	Tomás Marques	Saxofone

Fonte: Elaboração própria, adaptado de informações coletadas do site da OJM.



Figura 10 - Link para Zhivago, Gonçalo Moreira e OJM.

Fonte: canal do YouTube da OJM.

O trabalho com esses diferentes repertórios, ao longo dos anos, fez emergir na OJM um conceito singular em termos de performance e de som. Segundo Pedro Guedes, “*existe um som próprio da orquestra*” (2016, entr). Este perfil particular é criado pelo fato de os músicos e as musicistas da orquestra estarem a tocar juntos há mais de 20 anos, criando, para além de uma unidade sonora reconhecível, uma certa elasticidade no sentido de moldar/adaptar rapidamente a forma de tocar consoante o tipo de repertório. Para Carlos Azevedo (2017), no universo do jazz, “*o objetivo de cada músico é obter um som que seja [logo de imediato] identificável e isso, aplicado à orquestra, se traduz na individualidade do som [que se pretende e] que é feito pelos elementos que integram o ensemble*” (Azevedo, 2017, entr.), sempre em conexão com os tipos de música que fazem.

Em conformidade com o que se chamou de uma “Orquestra de autor” e uma “Orquestra de repertório”, os diversos tipos de música que hoje fazem parte de uma unidade cada vez mais plural, são fortes marcadores sociais de uma singularidade específica da OJM. Esse aspeto é assumido pelos próprios músicos e musicistas. Porém, tendo em conta a especificidade do caso português atual, não é possível, na opinião dos interlocutores e interlocutoras, pensar na criação de uma identidade artística sem um forte e contínuo apoio institucional.

2.1.6 O desafio da dependência institucional

“O principal desafio da Orquestra Jazz Matosinhos hoje é conseguir existir [...]” (Guedes, 2016, entr.).

O apoio — quer financeiro, quer no âmbito logístico — da Câmara Municipal de Matosinhos é considerado matricial (Perfeito, 2017, entr.) para a OJM. O próprio nome da big band está associado ao nome da cidade Matosinhos. Para Pedro Guedes (2016, entr.), foi a primeira vez em Portugal que uma Câmara Municipal decidiu apostar e arriscar numa empreitada desta natureza — investir na criação de uma orquestra de jazz. Esse apoio foi fundamental para criar uma base administrativa e financeira: a Associação Orquestra Jazz de Matosinhos (1999). Pedro Guedes (2016) acrescenta ainda que a sua existência tornou possível disputar financiamentos nacionais e comunitários, e que, em termos administrativos, suporta toda a atividade da orquestra. *“A primeira sede da Associação teve lugar na Escola de Música Óscar da Silva [...]”* (Guedes, 2016, entr.). Posteriormente, a sede passou para o edifício anexo à Casa da Juventude em Matosinhos.



Figura 11 – Fotografias produzidas pelo autor desta tese na Casa da Juventude em Matosinhos. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

O apoio foi crucial para manter a orquestra em atividade e, mais especificamente, para garantir as condições necessárias de trabalho e a qualidade dos projetos musicais por ela realizados. “*O principal desafio [...] é conseguir existir [...], ou continuar existindo*” (Guedes, 2016, entr.). Este apoio permite o pagamento integral da estrutura da Orquestra, incluindo direção e salários dos funcionários da associação, além da remuneração dos ensaios regulares dos músicos e musicistas (Notas de Campo, 2018). “*É, sem dúvida, uma parceria fundamental ao funcionamento da Orquestra*” (Guedes, 2016, entr.). Como consequência deste apoio, uma parte principal da programação artística da orquestra e a totalidade da sua ação pedagógica é feita no concelho de Matosinhos. Pedro Guedes (2018) faz um apanhado geral dos principais frutos que esta parceria proporcionou:

Na parte artística, um dos primeiros grandes desafios que nos foi colocado foi termos que tocar na marginal de Matosinhos perante milhares de pessoas. Foi o primeiro concerto para grande público que fizemos e teve a participação da cantora brasileira Maria Rita. Concebemos um espetáculo para a cerimônia de abertura do renovado Cine-Teatro Constantino Nery. Para este concerto “3 Tenores”, convidamos três saxofonistas tenores de topo da atualidade, Joshua Redman, Mark Turner e Chris Cheek e fizemos encomendas de obras a quatro compositores, Carlos Azevedo, John Hollenbeck, Ohad Talmor e Pedro Guedes. Desenvolvemos também um ciclo de 8 concertos no Cine-Teatro Constantino Nery, intitulado “Uma Viagem pelos Tempos do Jazz”, concebido, coordenado e em concerto narrado por Manuel Jorge Veloso. Este ciclo, disperso em 2 anos, permitiu-nos interpretar algumas das mais icônicas peças para orquestra de Jazz existentes, dotando-nos de um conhecimento da literatura fundamental para big-band, crucial para a nossa evolução. Este projeto obrigou a um trabalho de arqueologia musical, já que algumas das músicas selecionadas por Manuel Jorge Veloso não existiam as partituras disponíveis. Convidamos o músico Telmo Marques que fez um magnífico trabalho de transcrição a partir das gravações de muitas das peças musicais essenciais a este ciclo. Fizemos também, no Cine-Teatro Constantino Nery, outro ciclo de 8 concertos intitulado “Jazz Composers Forum – *today’s European-American big-band writing*”. Com o apoio do QREN e ON2, conseguimos financiamento para realizar estes concertos que pretendiam colocar em diálogo a composição para big-band na Europa e nas Américas. Para o efeito, convidamos 8 compositores, 4 de cada lado do Atlântico para interpretarem repertório que já tinham anteriormente escrito, e fizemos a encomenda de uma nova peça que resultaria no CD que lançamos com o mesmo nome (Guedes, 2018, p. 11).

Por meio da pesquisa de terreno foi possível registar muitos dos concertos realizados no Cine-Teatro Constantino Nery, em Matosinhos. Dentre eles, destaco um ciclo dedicado aos talentos emergentes do Jazz Português. A ideia fundamental era dar a oportunidade a jovens músicos e musicistas para atuarem como solistas convidados no contexto de uma orquestra de jazz.



Figura 12 – Fotografia produzida pelo autor desta tese no teatro Constantino Nery, em Matosinhos, na ocasião do teste de som do Ciclo dedicado aos talentos emergentes do Jazz Português (convidado João Mortágua). Fonte: Arquivo pessoal.

A componente pedagógica e educativa com as escolas do concelho também tem ocupado uma boa parcela das atividades desenvolvidas pela orquestra. Uma das primeiras tarefas que foi transferida para a esfera de sua responsabilidade foi a continuação do trabalho das atividades pedagógicas que a Câmara Municipal de Matosinhos desenvolvia. De acordo com Pedro Guedes (2018), “o investimento que a autarquia fez no Jazz desde o princípio tinha tido uma grande preocupação com a vertente pedagógica, através das ações do Jazz Desce à Escola, nas escolas básicas e secundárias no concelho” (Guedes, 2018, p. 11).

Por isso, a orquestra manteve as ações do projeto Jazz Desce à Escola. Em síntese, o projeto consiste “num septeto formado dentro da OJM que se desloca às escolas do concelho e conta a história dos diversos estilos de jazz através de exemplos musicais, desde a Dixieland até o Jazz Fusão” (Guedes, 2018, pp. 11-12). Após um tempo de aplicação, apostou-se na criação de um curso de Jazz profissional ao nível do secundário em colaboração com a Escola de Música Óscar da Silva e a Escola Secundária Augusto Gomes. De acordo com Pedro Guedes (2018), “o curso acabou por não abrir porque não tivemos o número de candidatos suficientes para a sua abertura e consequentemente o financiamento necessário” (p. 12). Então, a estratégia adotada foi: ampliar o raio de ação.

Criamos a OJM Júnior, que consistia numa orquestra de Jazz formada por jovens músicos. Primeiro através de ensaios semanais na Casa da Juventude em Matosinhos, posteriormente como seminários de orquestra de Jazz inseridos no Festival de Música Júnior, iniciativa que decorre anualmente em Montalegre. A Orquestra Júnior funcionou até 2014 (Guedes, 2018, p. 12).

Atualmente, o Serviço Educativo é coordenado por Filipe Lopes, professor e investigador do Instituto Politécnico do Porto. Houve um alargamento quanto ao trabalho desenvolvido com as escolas do concelho, buscando atingir os diferentes níveis escolares. Fruto desta atividade é a Grande Pesca Sonora, que consiste num concerto que integra comunidades de alunos e alunas, associações e a OJM. O objetivo é a criação e a performance musical, além do desenvolvimento de um trabalho visual (vídeo, fotografia) e literário (produção e recolha de textos) (Lopes, 2016 p. 25).



Figura 13 - Projeto Serviço Educativo coordenado por Filipe Lopes. Fonte: Facebook OJM.

Outra ação desenvolvida pela orquestra é o projeto “II, V, I”. São pequenas performances, a solo ou em duo, “*pensadas sobretudo para Jardins de Infância e Escolas do [primeiro] Ciclo*” (Guedes, 2016, entr.). Em outras palavras, são “performances teatro-musicais” (Guedes, 2018, p. 12) que compreendem criação, movimento e música improvisada, girando em volta de um instrumento em particular (Lopes, 2018).

Um dos investimentos mais recentes feitos pela Câmara Municipal de Matosinhos foi a garantia de um espaço no edifício da Real Vinícola em Matosinhos, uma espécie de sala-estúdio (2018). Esta será a nova sede da OJM, que dispõe de um espaço apropriado para a realização de ensaios e muitos outros projetos, tais como um centro de investigação denominado CARA (Centro de Alto Rendimento Artístico²²). Segundo Pedro Guedes (2016, entr.), “*os desafios são muitos*”. O espaço

²² O projeto é fruto de uma parceria com o INESC-TEC e FEUP. Segundo Pedro Guedes, este é o local em que se pretende encontrar novas formas de utilizar a tecnologia para o estudo da improvisação, da interação em tempo real e também para promover a criatividade e a espontaneidade musical. Nas palavras de Pedro Guedes: “*achamos que uma parte da evolução da Orquestra Jazz de Matosinhos passa, em grande medida, pela utilização das novas tecnologias*” (Guedes, 2016, entr.).

também dispõe de um estúdio de gravação capaz de acolher uma big band desse tipo. O mesmo será um instrumento fundamental para guardar a memória da orquestra e para registrar as suas atividades.



Figura 14 - Nova sede da OJM. Fonte: Pedro Lobo (primeira e segunda foto) e Luís Ferreira Alves (terceira foto). Disponível em: <https://www.facebook.com/ojazzm/photos/10155992838247602>.

Por conseguinte, este espaço oferece apoio à atividade que o Serviço Educativo tem vindo a desenvolver junto às escolas primárias, básicas e secundárias do concelho de Matosinhos — preocupados com a prática musical e artística enquanto bem essencial para o bem-estar das pessoas, promovendo a criação de novos públicos (Lopes, 2016).

A parceria com a Casa da Música foi também um apoio crucial para o trabalho desenvolvido pela OJM. Um dos marcos importantes para esta parceria foi o concerto de encerramento da programação Porto 2001 Capital Europeia da Cultura. A partir daí a OJM estabeleceu de forma continuada esta parceria o que proporcionou a inclusão da OJM na programação periódica da Casa da Música.

Além do concerto mencionado com o Remix Ensemble, participamos também no Festival em Obra Aberta com a Carla Bley em 2003 num concerto memorável na sala principal da Casa da Música, inacabada e com janela aberta para a rotunda da Boavista, e em 2004 num concerto no Teatro Rivoli com o solista convidado Mark Turner onde interpretamos o nosso repertório original (Guedes, 2018, p. 13).

Enquanto a Casa da Música esteve em obras, muitas das atuações foram realizadas na cidade. Entretanto, em 2005, logo após a conclusão das obras, a OJM começou a ensaiar no próprio edifício, o que foi um fator decisivo para o crescimento do coletivo (Notas de Campo). A Casa da Música foi literalmente uma “casa” para a OJM. Dos inúmeros projetos realizados, em 2005, a OJM foi dirigida por Dieter Glawischnig, atual maestro titular da NDR Big Band. O concerto incluiu versões de alguns dos mais icónicos temas de Duke Ellington, resultantes da encomenda de arranjos musicais que a NDR Big Band fez a diferentes músicos e musicistas. No ano seguinte, a OJM atuou com Lee Konitz, iniciando uma parceria que resultou no álbum “*Portology*”. A parceria

levou a OJM a Nova Iorque, onde atuou em um dos palcos mais prestigiados do mundo da música, o Carnegie Hall. Já em 2007, dedicou um programa específico ao jazz espanhol para big band e convidou o saxofonista e compositor Perico Sambeat. Ainda no mesmo ano, contou com a colaboração de Dee Dee Bridgewater, que atuou, no início dos anos 1970, como vocalista principal da Orquestra de Thad Jones/Mel Lewis.

Uma das principais características da parceria entre a OJM e a Casa da Música é a promoção de projetos artísticos variados, que transitam desde “a viagem pelos tempos do jazz”²³ ao concerto de lançamento do filme “Costa Muda”²⁴ ou, se quisermos, desde a música de Manel Cruz ao projeto *Jazz in the Space Age* [Música de George Russell] — cujos convidados foram João Paulo Esteves da Silva (piano) e Andy Sheppard (saxofone tenor). Entre 2003 e 2019 os convidados foram diversificados e algumas parcerias eram depois retomadas em outras oportunidades. Kurt Rosenwinkel, Carla Bley, Maria João, Sérgio Godinho, são disso bons exemplos.

O apoio estabelecido com a Casa da Música proporcionou as condições necessárias para a realização de ensaios, incluindo os ensaios de naipes, tendo tido a possibilidade de acompanhar alguns.



Figura 15 – Registo do ensaio de naipe, nomeadamente, da seção de metais da OJM, realizado no dia 11 de maio de 2017, na Casa da Música (Porto). Fonte: arquivo pessoal do autor (primeira e segunda foto).

Além do suporte estrutural oferecido para a realização de ensaios, o diálogo com a Casa da Música criou parcerias, concertos e formação de públicos, além da própria reinvenção e desenvolvimento

²³ Projeto realizado em 2011, onde a OJM passou pelos três momentos essenciais da história das big bands: 1) as suas origens, com a afirmação de Duke Ellington; 2) a influência de Jimmie Lunceford, proeminente chefe de orquestra; e 3) o jazz dançante com a consagração do *swing*, com Benny Goodman e a revelação de Count Basie.

²⁴ Realizado em 2013, este concerto marcou a parceria entre a OJM e a Casa da Música. Trata-se de um filme sobre um acidente marítimo que aconteceu no largo do farol da Boa Nova, em Leça. Foi uma das primeiras aproximações que a orquestra realizou com o universo do cinema.

do projeto artístico da orquestra, que passou também a candidatar apoio junto aos organismos de fomento às artes (Guedes, 2018).

Segundo os testemunhos de Pedro Guedes (2016), o ano 2000 marcou o início de outros suportes, tais como o subsídio conquistado junto às instituições nacionais de apoio artístico. O apoio resultou das candidaturas de financiamento que iam sendo feitas junto ao Ministério da Cultura/Secretaria de Estado da Cultura, realizadas a partir da criação da Associação sem fins lucrativos. Esse suporte foi fundamental, pois favoreceu a organização do trabalho da orquestra a longo prazo (Guedes, 2018, p. 12). Desde 2009 os apoios se incrementaram progressivamente. O fato é que, com esses apoios institucionais, a OJM concretiza de forma mais definida o seu modelo de financiamento regular que, até hoje, se mantém — financiamento da Câmara Municipal de Matosinhos, Ministério/Secretaria de Estado da Cultura e as receitas próprias provenientes da venda de concertos.

Capítulo 3 – O caso brasileiro

No contexto brasileiro, estudei o modo como o processo de individuação funciona no caso particular da Orquestra Tabajara atual²⁵. Retomo, inicialmente, dois pontos basilares do trabalho (igualmente aplicados no caso português) que me orientaram na reflexão sobre as formas como os indivíduos fazem música, como organizam suas relações com os outros e com os desafios. O primeiro é que, para estudar os desafios sociais que os indivíduos enfrentavam num determinado momento histórico, trabalhei impreterivelmente com as entrevistas coletadas. Sobre o segundo ponto, esta parte das experiências heterogêneas dos indivíduos para, numa fase posterior, ampliar o processo para um conjunto reduzido de desafios comuns.

Outro aspecto importante refere-se a um tipo de leitura histórica particular que diz o seguinte: a partir da década de 1990, com “o processo de democratização do país, [...] [e] com as conquistas de direitos constitucionais [...]” (Luhning & Tugny, 2016, p. 25), começaram a surgir expectativas de uma maior horizontalidade nas relações sociais. No livro “*El desafío latinoamericano*”, Sorj e Martuccelli (2008) observaram que os países da região, em geral, estão atravessados por um movimento de democratização inacabado, porém, no caso brasileiro, este movimento começa a ser um elemento-chave na construção de um discurso político singular que vai se formando e que começa a ser adotado progressivamente como discurso social pelas lideranças políticas, devido às pressões populares (Sorj & Martuccelli, 2008). Isto quer dizer que as pessoas tendem, cada vez mais, a exigir os seus direitos, como uma oferta normativa muito importante de regulação social.

Todavia, no caso brasileiro, as anomalias também fazem permanentemente parte do jogo, tanto que, nas décadas seguintes, “os fantasmas [...] [do passado] insistiam em retornar” (Schwarcz, 2019, p. 63). De acordo com Lilia Moritz Schwarcz (2019), num momento em que pensávamos que a democracia havia se consolidado como um valor basilar, voltamos a assistir o aumento da intolerância social, o retorno das invisibilidades, dos esquecimentos e de muitas reviravoltas no cenário político (alteração de regimes, golpes institucionais, mudanças econômicas, sociais, etc.).

[...] é esse passado que vira e mexe vem nos assombrar, não como mérito e sim tal qual fantasma perdido, sem rumo certo. O nosso passado escravocrata, o espectro do colonialismo, as estruturas de mandonismo e patriarcalismo, a da corrupção renitente, a discriminação racial, as manifestações de intolerância de gênero, sexo e religião, todos esses elementos juntos tendem a reaparecer, de

²⁵ O termo “atual” que utilizo serve para demarcar, de modo geral, o período de atuação dos músicos e das musicistas entrevistados(as) nesta pesquisa, que corresponde às três últimas décadas (de 1990 a 2019).

maneira ainda mais incisiva, sob a forma de novos governos autoritários, os quais, de tempos em tempos, aparecem na cena política brasileira (pp. 402-403).

Considerando esse tipo de leitura, quando comecei a trabalhar no Brasil, em 2016, senti-me atraído por um conjunto particular de experiências difíceis — em termos de expectativas, formas de sociabilidades, valores igualitários e pressões capitalistas — e que os músicos e as musicistas tinham que enfrentar como indivíduos. Percebi, então, que essas experiências se organizavam no encontro de dois grandes processos: a instalação de um modelo político e econômico particular, de matriz neoliberal, e, paralelamente, o avanço de um conjunto de resistências a esse modelo. O fato é que, a partir do convívio com os meus interlocutores e dos *feedbacks* que eles iam me dando, ficou claro para mim que, no caso brasileiro, os músicos e as musicistas se formavam como indivíduos se distanciando das instituições (estas resultavam uma ameaça para eles). Os interlocutores e interlocutoras entendiam que, para habitar o social, contavam principalmente com as suas próprias forças, energias, habilidades e relações. Isto quer dizer que as instituições, neste caso, não têm uma capacidade de interpelação efetiva sobre os indivíduos, de modo que a vida dos músicos e das musicistas têm se desenvolvido com base em outros princípios, outras normas, outros esforços, outros vínculos e outras ajudas.

Em consonância com as minhas experiências de terreno, o que encontrei no contexto acadêmico foi uma discussão sobre o que Roberto da Matta chamou de cultura da transgressão. No seu texto “*Em torno da transgressão à brasileira*” (2008), Roberto da Matta não está tratando do sujeito transgressor, mas sim da transgressão como algo quase institucionalizado, que forma/marca, como ele próprio diz, ‘um tipo de ação social à brasileira’. Matta sugere uma cultura da transgressão como uma forma de cálculo social ou, como ele diz, “de navegação social” em que você rompe a lei e ao mesmo tempo não rompe, criando situação de ambiguidade (Matta, 2010). Em outras palavras, segundo Roberto da Matta (2008), na sociedade brasileira atual vigora uma ideia comum de que a lei está contra mim e, por isso, eu posso driblar essa lei ou, nos termos de Livia Barbosa (1992), dar o “jeitinho brasileiro”. No livro “*Cultura das transgressões no Brasil*” (2008), muitos autores dizem coisas distintas acerca disso (Bolívar Lamounier, Joaquim Falcão, José Murilo de Carvalho, Marcílio Marques Moreira, dentre outros), mas se há um elemento comum entre eles é a ideia da transgressão. Esta se fazia sentir claramente no cotidiano da cidade.

Hoje, um amigo da Tabajara me ajudou a interpretar bem o que era a cidade do Rio de Janeiro. Estava de carona com ele, [...] numa zona próxima da Central do Brasil, e o fundamental estava em algo muito simples. Foi quando reparei no sinal de trânsito, em particular, no semáforo amarelo. O vermelho estava claro para mim. O

verde também. Mas ‘o amarelo’ se converteu em um grande ponto de interrogação, porque percebi que foge completamente à regra. A norma deveria ser “aguardar”, mas, na prática, [...] ouvi o condutor do meu lado falar: “vai [...], vai rapidinho se não eu te pego”. Então, percebi que o amarelo, bem no meio, é um lugar de desordem [...], um lugar onde as buzinas soam irritadas [...]. Um lugar interessante para ver como os indivíduos tentam negociar com a ordem (Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 2016. Terça-feira — Notas de campo, 2016).

As relações dos indivíduos com as regras é, como diria Kathya Araujo (2009a), uma relação de acatamento, mas que, na prática, não se cumpre. Daquilo que ia observando no cotidiano da vida social, parecia haver o que alguns autores chamam de déficit moral entre um conjunto de convenções e ações dos indivíduos. Todavia, quanto mais avançava com o trabalho etnográfico e de observação, percebia que esse déficit moral, na realidade, se encontrava justificado nos discursos das pessoas. Uso o termo ‘justificado’ porque, de modo geral, a realidade social é tão desigual que há razões para considerar que as pessoas agem dessa forma para se protegerem das discriminações, dos descasos e das agressões. Para isso, precisam atuar verdadeiramente, ou seja, serem *hiper-atores* — nos termos de Danilo Martuccelli e Kathya Araujo (2012). Esse cenário reflete um pouco do que fui encontrando no trabalho de campo. O principal estava fundamentalmente no contato com os músicos e com as musicistas, pois, somente através das suas experiências, foi possível chegar aos grandes desafios comuns.

Vale notar, antes de mais, que os desafios que encontrei no contexto brasileiro são radicalmente diferentes do caso português. Contudo, uma semelhança está na tendência que têm de revelar as tensões entre o avanço de um modelo capitalista particular e uma revolução libertária inacabada. Os desafios estudados mostram que, para serem apreendidos, precisam de orientações sócio-históricas e culturais próprias de cada sociedade.

No caso particular da Orquestra Tabajara atual, encontrei cinco grandes desafios que foram assim designados: 1) **o desafio de atuar sem depender das instituições**; 2) **o desafio de filtrar as relações e as redes de contato**; 3) **o desafio do trabalho**; 4) **o desafio das trajetórias formativas em Música**; e, finalmente, 5) **o desafio do laço social**. Esses desafios constituem os elementos que marcam um modo histórico de individuação no caso da Orquestra Tabajara atual. Contudo, antes de discutir detalhadamente as formas específicas de desafios, apresento uma breve descrição, com base nos materiais coletados durante a pesquisa, de um conjunto de transformações

sociais importantes que os meus interlocutores narram e percebem como impulsos ativos da afirmação de suas individualidades na Orquestra Tabajara.

3.1 Orquestra Tabajara (OT)

A Orquestra Tabajara surgiu em 1933, no estado da Paraíba (Brasil). Em 1944 migrou para a cidade do Rio de Janeiro. Meses depois, a Tabajara estreou na Rádio Tupi, inaugurando em 1951 os estúdios da TV Tupi. Daí em diante a orquestra tomou conta do país (Araújo, 1996, entr. concedida a Josélio Carneiro). Das temporadas no Cassino da Urca às noites no Copacabana Palace, “o seu prestígio não parou de crescer, a agenda para bailes, programas de auditório nas rádios, além dos concertos realizados pelo Brasil e no exterior” (Araújo, 2002, p. 35). O repertório executado nos bailes se tornou referência, segundo os músicos e as musicistas, delineado para soar dançante. Ademais, acompanhou cantoras e cantores renomados, como Sílvia Caldas, Ângela Maria, Elizeth Cardoso, Aracy de Almeida, Orlando Silva, Francisco Alves, Jamelão e tantos outros (Araújo, 2017, entr.).

Sua estética musical, quer no quadro sonoro, quer no quadro performativo, está fortemente vinculada à personalidade do *band leader* Severino Araújo — clarinetista, arranjador e compositor. A orquestra ainda hoje se encontra em plena atividade. No entanto, a agenda atual de concertos já não é regular e a sua atuação se restringe eminentemente aos bailes, eventos em que a orquestra é contratada para tocar música dançante e nos quais as sociabilidades estão mais voltadas para o salão de dança (Confete, 2017, entr.).

Embora conte com uma rede ampla de performers colaboradores, a Orquestra Tabajara, atualmente, é composta por 22 integrantes. Salomão, Jaime Araújo, Macaé, Marimba e Breno Hirata são os saxofonistas. O naipe de trombones é formado por Leonardo, Dom Onofre, Guilherme Giffoni e Wanderson Cunha. Eli Silva, Nelson Henrique, Vander Nascimento e Jorginho compõe a seção dos trompetes. Os *crooners* da orquestra são Almir e Nadiege. Nas seções de ritmo e harmonia integram os bateristas Plínio Araujo e Waltinho Claudio; no baixo Ze Lu; na guitarra Luisinho; no teclado Lourival e na percussão Rui Mastop.

3.1.1 Alguns marcos simbólicos no percurso histórico da OT

Quatro encontros e uma história contada por Jaime Araújo

Este percurso começa nas primeiras décadas do século XX, em solo nordestino, estado de Pernambuco, mais especificamente na cidade de Limoeiro, onde havia grande concentração de engenhos e extensa produção de cana de açúcar (Coraúcci, 2009). Entre os abalos da Segunda Guerra Mundial e da Revolução Russa, nasceu no dia 23 de abril de 1917, em Limoeiro do Norte-PE, o futuro *band leader* da OT, Severino Araújo de Oliveira.

Severino Araújo escreveu uma história de mais de setenta anos ininterruptos à frente da Orquestra Tabajara (Coraúcci, 2009, p. 23-24). Seu irmão Jaime Araújo, atualmente com 96 anos de idade, saxofonista, é o atual *band leader* da orquestra, e dispôs-se a contar-me essa história.



Figura 16 - Entrevista realizada na residência do band leader Jaime Araújo, na praia do Leme-RJ. Fonte: Arquivo pessoal

Filho de José Severino de Araújo (popularmente conhecido como Cazuzinha) e Amélia Araújo de Oliveira, Severino Araújo foi o primeiro dos cinco filhos [...]. Já em 1919, a família começou a alargar-se com o nascimento do seu irmão Manuel Araújo. Em 1921 nasceu Plínio Araújo. No ano de 1923 José Araújo veio ao mundo e, depois, Jaime Araújo, no ano de 1924. O irmão mais novo, chamado Otávio, faleceu prematuramente, com apenas dois anos de idade, devido a problemas de saúde. Severino Araújo e seus irmãos cresceram numa época onde

se tinha pouco acesso a informação. Ademais, como bem ressaltou Jaime Araújo, na região Nordeste, as transformações cotidianas se davam lentamente, diferentemente do que ocorria mais ao Sul do país. Segundo os testemunhos de Jaime Araújo, o pai de Severino Araújo, mestre Cazuzinha, foi maestro de banda filarmônica e tinha instrumentos por toda a casa. O caminho de Severino Araújo e de seus irmãos foi a música. Sendo o filho mais velho, Severino Araújo acompanhava o seu pai nos ensaios da banda, ajudava a tomar algumas lições dos alunos e escrevia partituras. Cazuzinha, [...] pouco a pouco ficou afamado não só na cidade de Limoeiro como também em toda região. Em 1924, recebeu uma proposta de trabalho e mudou-se com toda a família para trabalhar em Chã do Rocha, cidade localizada na divisa entre o Estado de Pernambuco e a Paraíba. Jaime Araújo recorda que, dos anos de 1920 a 1930, o país passou por um grande período de instabilidade política, que afetou a família dos Araújo. João Pessoa foi assassinado devido a intrigas políticas. Tempos em que o coronelismo enraizado predominava. Enquanto isso, Getúlio Vargas começou a ganhar espaço no país. Com o alargamento dos projetos voltados às bandas filarmônicas da região, em 1931, quando muitas cidades já tinham a sua banda, Cazuzinha passou a prestar os seus serviços em Aroeiras, na banda do Distrito de Umbuzeiro, onde permaneceu por dois anos. Logo depois, devido a problemas financeiros, mudou-se com a sua família para Ingá de Bacamarte, cidade vizinha a Aroeiras. Sempre na companhia de seu pai [...], Severino Araújo foi ganhando espaço como músico, amadurecendo seus estudos e aprendendo a tocar vários instrumentos, [...] se destacando cada vez mais como clarinetista. Segundo Jaime Araújo, nos tempos livres, Severino Araújo gostava de ficar ao pé do rádio, ouvindo as orquestras de Tommy Dorsey, Glenn Miller, Duke Ellington, Benny Goodman, dentre outras bandas famosas do cenário jazzístico norte-americano [...]. A gênese do projeto que, mais tarde, viria a se chamar Orquestra Tabajara começou na cidade de João Pessoa, capital do Estado da Paraíba (Rio de Janeiro, 03 de fevereiro de 2017. Quarta-feira — Notas de campo).

Este apontamento foi retirado do meu caderno de campo. Escolhi este trecho porque ele expõe a percepção inicial que tive sobre o cenário particular de formação familiar dos Araújo, bem como a relação de Jaime e de seus irmãos com a música. Neste trecho encontrei algumas pistas sobre o contexto histórico e político dos anos 1930, no qual estavam inseridos e através das quais Jaime inicia as suas histórias. Quando o quadro de turbulência política dos anos 1930 ficou mais ameno, várias cidades do estado da Paraíba começaram a dar sinais de crescimento, como foi o caso da cidade de João Pessoa (capital do estado). Muitas das famílias tradicionais, incluindo donos de terras, comerciantes do café, senhores de engenho e coronéis²⁶, mudaram-se do interior e passaram a viver em João Pessoa, que crescia exponencialmente naquela altura (Coraúcci, 2009, p. 33).

²⁶ Para André Eráclito do Rêgo (2008), o conceito de coronelismo no Brasil está intimamente associado ao mandonismo local familiar, sobretudo no contexto tradicional nordestino, onde o coronel, chefe da família e de sua rede de nepotismo, é um árbitro social, definidor de regras e que reproduz, na maioria das vezes, o imaginário patriarcal.

De acordo com Carlos Coraúcci (2009), dentre os mais importantes empreendimentos realizados, as elites capitalistas da cidade fundaram a Rádio Clube da Paraíba, “da qual também fazia parte a maior autoridade musical da cidade [de João Pessoa] na época, o maestro Olegário de Luna Freire” (Coraúcci 2009, p. 33). Nessa conjuntura, Olegário e alguns dos colegas músicos militares decidiram formar um grupo musical com o intuito de animar os festejos e bailes de carnaval no ano de 1933.



Figura 17 - Tabajaras Jazz Orquestra, em João Pessoa-PB (1934). Fonte: Arquivo pessoal de Jaime Araújo.

O grupo, que ainda não tinha nome, continuou a atuar em bailes. Ainda no mesmo ano, a big band foi batizada oficialmente como Jazz Tabajara, levando consigo o nome da “*tribo indígena que lutou contra os holandeses [...] [invasores de seus territórios] naquela região — os índios Tabajara*” (Araújo, 2017, entr.). Segundo os testemunhos de Jaime Araújo (2017):

Era uma época boa [...], o jazz e as bandas de jazz estavam chegando [...], época dos bailes com música para dançar. Aí, o meu pai, Cazuzinha, e os filhos continuavam no interior. Aqui acolá era convidado para tocar na capital do estado, como, por exemplo, [...] eu lembro [...] na ocasião de recepção que o Governo da Paraíba organizou para a vinda do ministro da Viação e Obras Públicas de Getúlio Vargas. Era nesses momentos que meu irmão Severino e, às vezes, a gente [...] vinha até a cidade de João Pessoa (Araújo, 2017, entr.).

Chegada a adolescência, Severino Araújo foi convidado a atuar na capital. Numa dessas ocasiões, por influência do colega Nelson Tavares, que também era músico, decidiu fazer prova para ingressar na banda da Polícia Militar da capital — segundo Jaime Araújo, um desejo comum para os jovens músicos de banda da época. Após realizar os exames, Nelson foi reprovado devido a problemas de saúde, enquanto que Severino Araújo obteve aprovação. Inicialmente, Severino relutou, como relembra Jaime Araújo: “*ele não queria assumir em definitivo aquela vaga, alegando que precisava ajudar nosso pai e auxiliar os seus irmãos em Ingá*” (Araújo, 2017, entr.). Concordei com Jaime

Araújo, que me explicou ser essa uma característica do laço familiar típico das comunidades nordestinas do interior, um lugar onde a vida parece tão difícil que se transmite a ideia de que os filhos precisam ajudar os seus familiares. Depois de conversar com Cazuzinha e outras personalidades influentes da cidade (amigos de seu pai), Severino Araújo finalmente decidiu mudar-se para João Pessoa, assumindo a vaga de clarinetista na banda da Polícia Militar.

Em 1937, a Rádio Clube da Paraíba passou a se chamar oficialmente Rádio Tabajara e contratou a big band Jazz Tabajara — que já circulava na cidade — enquanto agrupamento fixo para atuar nos programas da emissora. Jaime Araújo lembra que, nessa altura, “*a cidade de João Pessoa já abraçava Severino [...], [músico] bastante disputado pelas bandas da capital*” (2017, entr.). Após ampliar as suas redes de contato, transitando como performer por ambientes artísticos formais e informais da cidade, Severino Araújo integrou em 1937 a Jazz Tabajara, contratado pelo Governo do Estado. Logo, “[...] *passa a ser assistente do maestro Olegário De Luna Freire*” (Araújo, 2017, entr.).



Figura 18 - Jazz Tabajara, em 1937. Contratada em regime de exclusividade para atuar nos programas da emissora Rádio Tabajara. João Pessoa-PB. Sentado, à esquerda, Severino Araújo no saxofone alto. Fonte: Coraúcci (2009)

De acordo com os testemunhos de Jaime Araújo (2017), Severino Araújo era um verdadeiro aficionado do clarinete. Todavia, com a morte de Olegário, em 1938, Severino não conseguiu “fugir do chamamento e assume a regência da Jazz Tabajara” (Araújo, 2002, p. 34). Sob a direção de Severino Araújo, a Jazz Tabajara teve um papel muito ativo na vida cultural da cidade de João Pessoa. As atuações iam para além das transmissões radiofônicas, chegando a realizar apresentações

musicais no Teatro Santa Roza, no Cassino da Lagoa, no Pavilhão do Chá e nos bailes que decorriam nos tradicionais Clubes Astréa, em Tambiá, e Cabo Branco, em Jaguaribe²⁷.

Depois que assumiu a Tabajara, Severino Araújo aos poucos propôs alargar a orquestra, seguindo o modelo das formações americanas. Foi aí que trouxe o seu irmão Manoel Araújo para tocar trombone. Por outro lado, devido às faltas súbitas de um dos mais importantes saxofonistas da Tabajara, o famoso K-Ximbinho, Severino Araújo conduziu o seu outro irmão, chamado Zé Bodega, para reforçar o naipe de saxofones. Desde então, realizou vários reajustes de posições dentro dos napes, de modo a reestruturar a formação, dando um corpo de músicos e uma identidade sonora mais definitivos à orquestra. Um dos elementos-chave para a nova formação da Tabajara foi o seu irmão Plínio Araújo que, além de tocar trompete e ser versátil na leitura, também se destacava como ritmista. A partir daí foram muitas as mudanças na vida de Severino Araújo e da Tabajara.

Em 1940, Severino Araújo, casado com Otacília, tornou-se pai de sua primeira filha, Iêda de Araújo, ocasião em que a Rádio Tabajara fazia conexão com a BBC de Londres. Segundo Jaime Araújo (2017), era uma das poucas emissoras brasileiras a transmitir boletins da Segunda Guerra Mundial. Enquanto isso, a Jazz Tabajara seguia construindo a sua história e atuando tanto em João Pessoa quanto em várias cidades pelo interior do estado. O ano de 1942 foi marcado pelo nascimento do segundo filho de Severino Araújo: Francisco de Assis Araújo. Já no ano de 1943, Severino foi convocado para prestar Serviço Militar de urgência, devido à Guerra. No final do ano de 1943, sua esposa Otacília foi diagnosticada com tuberculose, chegando a falecer em novembro do mesmo ano.

Após fazer o seu luto, Severino Araújo retomou as atividades em João Pessoa. Foi um momento de grande depressão, considerando as más notícias da guerra, as convocações de urgência e a pressão dos Estados Unidos sobre o Brasil. Em decorrência desses conflitos, Jaime Araújo (2017) relembra que Plínio Araújo, seu irmão, foi convocado para ir ao front na Europa. Segundo Jaime Araújo, “*Plínio não queria ir [...]. Ele não queria deixar a família e a Tabajara naquele momento [...]. Foi muito difícil [...]*” (Araújo, 2017, entr.). Entretanto, tinha um colega com muita vontade de servir na guerra,

²⁷ Os Clubes Ástrea e Cabo Branco, conforme o jornalista paraibano Josélio Carneiro, estavam entre os mais tradicionais da cidade de João Pessoa (Araújo, 2002). Das festas requintadas aos bailes de carnaval, os clubes eram os mais frequentados pela elite pessoense das décadas de 1930 e 1940, onde ocorriam bailes de gala com apresentações de orquestras. “Quer no maxixe, na habanera ou no swing americano, a ordem era fazer o povo dançar” (Coraúcci, 2009, p. 36). De acordo com José Silveira (2004, p. 130), naquela época, estes clubes tinham um papel importante na construção de uma João Pessoa almejada pelas elites, tanto que estas agremiações faziam parte dos principais eventos sociais da cidade.

mas que não fora convocado. Em conversa com esse amigo, Plínio Araújo decidiu falar com o sargento e propor a troca. A sua sugestão foi oficialmente aceita e, então, a Tabajara já não perderia o seu trompetista. Em 1944 O ministério da Guerra publicou um decreto que dispensava os soldados com filhos e/ou casados dos Serviços Frontais de Guerra. Em função disso, Plínio Araújo e Severino Araújo puderam retomar as atividades efetivas com a Jazz Tabajara, na Rádio Tabajara.

O dia 07 de agosto de 1944 ficou marcado pela viagem de Severino Araújo e Geraldo ao Rio de Janeiro para responder ao convite para tocar no Cassino de Copacabana. O amigo Porfírio Costa, que já atuava na Rádio Tupi e no Cassino de Copacabana, foi recepcionar os colegas no aeroporto e lhes deu também abrigo em sua casa. Os três irmãos de Severino Araújo permaneceram em João Pessoa e Jaime Araújo ressalta que foi nesse momento que se juntou aos irmãos para tocar saxofone na Jazz Tabajara (em João Pessoa).

Na cidade do Rio de Janeiro, Severino Araújo foi convidado a integrar a orquestra Pan American. Nessa altura, a praia de Copacabana abrigava os dois maiores Cassinos da capital brasileira: o Copacabana (do Hotel Copacabana Palace) e o Atlântico. Outro Cassino de renome, que ficava fora da zona de Copacabana, era o da Urca, que também contratava músicos. Nas palavras de Jaime Araújo (2017), era uma época em que “*a elite carioca tinha o hábito de frequentar esses cassinos [...]*” (Araújo, 2017, entr.).

O fato é que toda essa atmosfera não agradava de todo Severino, apesar de receber um salário quase cinco vezes mais do que o que auferia na Rádio Tabajara. No entanto, Severino Araújo estava habituado a fazer produção musical e a escrever os arranjos da orquestra e no grupo da Pan American, o encarregado dos arranjos era o compositor Radamés Gnattali (1906-1988) cujo prestígio já na altura ofuscava outros protagonismos. Jaime Araújo conta que o ambiente luxuoso, repleto de ostentação e muita vaidade, era também caracterizado por um quadro de músicos muito diverso, incluindo um grande número de artistas estrangeiros. Em sua opinião tudo isso era desestimulante para Severino Araújo. Optou então por aceitar o trabalho na Rádio Tupi, onde integrava o naipe de saxofones e ainda recebia dinheiro pelos arranjos que fazia. Pouco a pouco Severino Araújo foi ganhando o respeito dos colegas, maestros, músicos e musicistas que atuavam profissionalmente nas rádios do Rio de Janeiro. Também passou a ser cada vez mais solicitado para fazer arranjos. Nos estúdios da rádio, nos corredores ou nas rodas de conversas, as referências a Jazz Tabajara eram constantes (Coraúcci, 2009).

No mesmo prédio da Tupi (quinto andar), ficava também a sede da emissora Tamoio das Associadas, no terceiro andar. Nessa época, praticamente todas as emissoras associadas tinham ou procuravam ter o seu corpo particular de músicos. De acordo com Jaime Araújo (2017), muitas vezes os músicos eram disputados pelos Cassinos. Essa grande procura, de alguma maneira, abria as portas para a vinda da Jazz Tabajara à cidade do Rio. Como a Rádio Tamoio ficou sem orquestra — já que os músicos que lá trabalhavam receberam uma proposta melhor para atuar em grande temporada num Cassino do mesmo proprietário do Cassino da Urca —, Severino Araújo foi chamado pelos diretores, aconselhados por outros músicos sobre a qualidade da Jazz Tabajara, que lhe propuseram a contratação da orquestra. Segundo Jaime Araújo, Severino aceitou a proposta e decidiu a vinda da Jazz Tabajara para o Rio de Janeiro.

No Rio de Janeiro, o salário de um músico era quatro vezes superior ao da Paraíba. Na altura a Tabajara era formada por 17 músicos, o que excedia o plafond que a Rádio tinha para este efeito. Foi então feito um ajuste salarial mediante a exigência, por parte de Severino Araújo, de um contrato de pelo menos 2 anos e com a condição pagamento de viagens de volta a todos os músicos no caso de rescisão de contrato. O acordo foi firmado ainda em 1944.

Plínio Araújo e Jaime Araújo receberam um telegrama na Paraíba e iniciaram os trâmites para a transferência da orquestra para o Rio de Janeiro. A viagem foi realizada de navio, apesar das complicações causadas ainda pela Guerra. E a orquestra passou o réveillon de 1944 para 1945 em viagem. Jaime Araújo recorda que, durante a noite, o navio, silencioso, precisava desligar todas as luzes para não ser confundido com inimigos. No dia 02 de janeiro de 1945, a Tabajara desembarcou no Rio de Janeiro. A estreia da orquestra aconteceu no dia 20 desse mesmo mês, nos estúdios da Tupi (José Lucas Meira — *Jornal Cena Muda* (RJ), 1945). Segundo Jaime Araújo, foi um sucesso. “*Todos estavam encantados com a sonoridade e o repertório*” (Araújo, 2017, entr.), que dava a conhecer o Frevo ao público carioca.

Com a colaboração da [...] bailarina Eros Velusia, [...] Moacir Ferreira, o rei do passo, Jorge Tavares, Mario Lins e Luís Alves [...], a Orquestra Tabajara mostrou-se à altura de suas tradições, apresentando uma execução [...] sugestiva que transportou o auditório às plagas do Nordeste em noites de carnaval (José Lucas Meira — *Jornal Cena Muda* (RJ), 1945 p. 05).

Jaime Araújo lembra que o concerto terminou em festa, quando a orquestra desceu do quinto andar e tocou na rua para as pessoas.

O pessoal ficou encantado [...], não era acostumado a ver o Frevo [...]. A gente, na Paraíba [...], em Pernambuco, [...] era muito natural, mas o Frevo aqui [no Rio] [...] ao vivo [...] era muito novo [...]. E a gente via a euforia das pessoas [...] na rua, dançando e fazendo folia. No Rio tinha muitas

orquestras naquela época [...], eles tocavam nos cassinos, nesses espaços [...], mas o Frevo, daquele jeito lá do Nordeste, tocado na rua, com aquela alegria, foi com a gente mesmo [...] (Araújo, 2017, entr.).

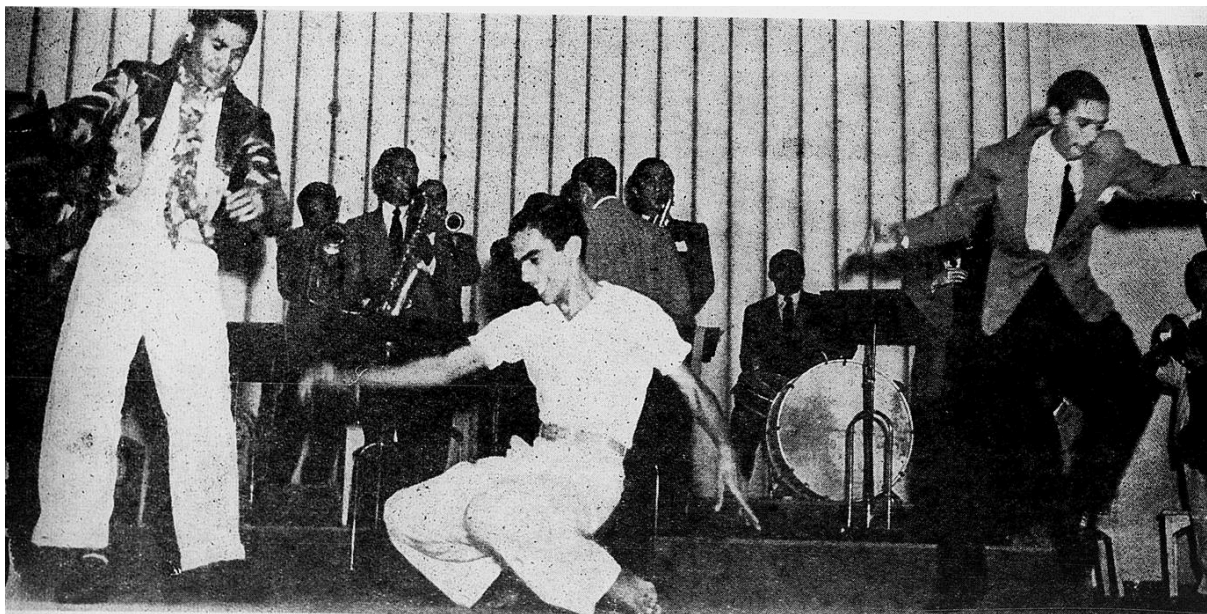


Figura 19 - Luiz Alves, Moacir Freire e Mario Lins, dançando o Frevo com a Orquestra Tabajara na ocasião da primeira atuação da orquestra nos estúdios da Tupi. (Foto de Newton Viana. *Jornal a Cena Muda* (RJ) – 30/01/1945; p. 06).

Jaime ainda acrescenta:

Naquele tempo, na minha cidade, não era como hoje que o pessoal vai e volta [...]. Quando uma pessoa chegava que [...] foi no Rio de Janeiro [...], a multidão ficava no meio da praça para ouvir ele contar as coisas do Rio [...]. Quando isso aconteceu [nos estúdios da Tupi] foi um sonho para a gente [...] parecia um sonho [...] uma coisa impensada [...] a Orquestra Tabajara no Rio de Janeiro [...]. E [...] quando a notícia chegou na minha cidade foi um estouro [...] (Araújo, 2017, entr.).

Na cidade do Rio de Janeiro, a Jazz Tabajara passou então a se chamar Orquestra Tabajara de Severino Araújo. Realizava programas semanais de Frevo (Coraúcci, 2009), tocava em transmissões ao vivo e tinha patrocínio. “*A Rádio ganhava muito dinheiro e prestígio [...], a gente ganhava bem [...], o salário dos músicos era pago regularmente?*” (Araújo, 2017, entr.). Desde então, os carnavais no Rio não seriam mais os mesmos. Alguns casos eram atípicos, sobretudo quando a Tabajara decidia tocar Frevo nas ruas.

A popularidade da Orquestra Tabajara cresceu rapidamente vindo a ser disputada por importantes editoras como é exemplo a Continental. De acordo com Jaime Araújo (2017, entr.), era uma época onde o sucesso dos artistas e dos temas que criavam e interpretavam dependiam impreterivelmente das conexões com as editoras. Estas tiveram um papel relevante na história da música popular

brasileira, chegando a lucrar muito com gravações inéditas em 78 rpm. Jaime Araújo destaca que a Tabajara atuou com a Continental por mais de uma década e meia, num regime de trabalho fixo tendo igualmente gravado pela Odeon. As gravações inéditas de Frevos, chorinhos, maracatus e sambas tinham um grande impacto em termos de recepção (Coraúcci, 2009).



Figura 20 - Link para a música Deó no Frevo, de Baltazar de Carvalho, gravada pela Orquestra Tabajara em 1949.
Fonte: Canal do YouTube de Gilberto Inácio Gonçalves.



Figura 21 - Link para a música Tio Sam no Frevo, de Geraldo Medeiros, gravada pela Orquestra Tabajara em 1953.
Fonte: Canal do YouTube do Choro e poesia.

Desde então, a Tabajara começou a ser muito solicitada para atuar em bailes, devido, também, ao incremento de uma cultura da dança de salão e dos bailes de gafeira na capital carioca (Spielmann, 2017). Naquele tempo: “*os casais dançavam a noite inteira ao som da orquestra. Aliás, muitos corações apaixonados se encontraram pela primeira vez ao som da orquestra, num salão de baile*” (Araújo, 2017, entr.). Quer nos bailes quer nos programas de TV, Severino Araújo “[...] regia de frente para o público, dançando, o que [lhe] rendeu a fama de paquerador [...]” (Basílio, 2012 — Jornal Correio da Paraíba). Em entrevista ao Jornal do Brasil-RJ, Severino Araújo referiu: “quando estou na frente da orquestra, não sei se fico regendo ou se saio dançando” (Fernando Gerheim, 1993 — Jornal do Brasil-RJ).



Figura 22 - Link para Orquestra Tabajara no programa Bem Brasil, Rio de Janeiro, 1992.
Fonte: Canal do YouTube de Haines City.

Se, de um lado, Severino Araújo era assediado para fazer arranjos para cantores, por outro lado, a orquestra tinha imenso trabalho: gravações semanais, festas, galas, formaturas, bailes e gafieiras. Além dos programas de Rádio e TV, havia muitos compromissos com a editora Continental (Coraúcci, 2009, pp. 76-78). “*O repertório da orquestra era o mais eclético possível, quase sempre delineado para soar dançante*” (Seixas, 2018, entr.), e, conseqüentemente, quer as editoras quer os veículos de comunicação exploravam essa característica. Outrossim, os instrumentistas da Tabajara eram os mais bem vistos no meio musical carioca, tanto que eram constantemente convidados individualmente para atuarem em shows e participar em gravações (Araújo, 2017, entr.).

A minha atuação principal foi a Orquestra Tabajara a vida toda [...], mas [...], no Rio de Janeiro, eu toquei em todos os lugares [...], porque [...] a gente [...] como tinha prática no popular [...], com o saxofone e clarineta [...], eu tocava bem a clarineta né [...], tinha aquele som [...] e nós éramos muito solicitados [...]. Naquele tempo tinha muitas big bands [...]. Eu acompanhava cantores de fora [...]. Os músicos da tabajara andavam por aí fazendo show com todo mundo no Canecão. As pessoas que resolviam gravar discos [...], a gente gravava tudo [...]. A gente tocava com os artistas todos, por exemplo: as primeiras gravações com Roberto Carlos eram feitas aqui [no Rio] em 60 [...], com arranjo de Pachiquinha, e eu estava lá [...]. Eu era da CBS [...]. Os shows do Roberto Carlos eu e outros músicos tocava tudo [...]. Os músicos da Tabajara também tocavam com Tim Maia. Tocamos os primeiros Festivais da canção [...]. Eu [também] era da orquestra do Canecão [...]. O Rio era o foco [...]. Todos esses cantores famosos se baseavam no Rio [...] (Araújo, 2017, entr.).

Do ponto de vista político, sociocultural e econômico, o país mudava progressivamente de rumo. Em 1946, “por meio do decreto nº 9.215, Eurico Gaspar Dutra [determinou] o fechamento dos Cassinos em todo o país” (Coraúcci, 2009, p. 71). As emissoras de Rádio, que antes tinham que disputar os músicos com os Cassinos, agora impunham restrições aos contratos de trabalho com músicos (*ibid*). Segundo Jaime Araújo (2017, entr.), “*final da década de 1940, a orquestra já gravava muito*”. No ano de 1948, Otávio Henrique de Oliveira exigia o acompanhamento da Orquestra Tabajara nas gravações de *O pedreiro Waldemar*, enquanto que a direção da Continental enfrentava problemas de liberação devido aos serviços de censura — a letra criticava as condições de vida dos trabalhadores (Coraúcci, 2009, p. 79).



Figura 23 - Link para a música Pedreiro Waldemar, de Roberto Martins e Wilson Baptista.
Fonte: Canal do YouTube do Música e História.

Ademais, uma triste notícia viria no ano de 1949, quando “*o prédio da Rádio Tupi, por causa de um curto-circuito durante a madrugada, pegou fogo*” (Araújo, 2017, entr.), deixando muitos dos instrumentos dos músicos da Tabajara completamente perdidos. Em 1951, a Tabajara foi convidada para inaugurar a TV Tupi do Rio.

Nesse dia [da inauguração], o Severino estava agoniado [...], porque [...] nasceu mais um filho. Era complicado [...]. Naquela época, o corre corre era muito grande [...]. Severino, casado com Neusa, porque [...], você sabe [...] e tinha que ficar um pouco com os filhos né [...]. Naquele tempo, tinha que fazer arranjo [...] em apenas três meses, a Tabajara gravava em média três discos [78 rpm], de tarde ia para a rádio, as vezes tinha gravação [...]. Agora [...], além de tudo isso, sempre a gente terminava a noite no baile [...] (Araújo, 2017, entr.).

O ano de 1951 ficou marcado ainda pelo evento de inauguração do novo auditório da Tupi, quando a orquestra de Tommy Dorsey, que excursionava pelo Brasil, e a Orquestra Tabajara se encontraram no Rio. Tocaram seus repertórios e mostraram a habilidade de seus músicos alternadamente (Araújo, 2017, entr.). Logo no ano de 1952, a Orquestra foi convidada a excursionar em Paris, durante cerca de 30 dias. Regressando ao Rio, retomou as atividades na TV Tupi e na editora Continental. No entanto, algo estava mudando na indústria fonográfica: surgia o disco de 10 polegadas, o *long-play* (LP), que oferecia a possibilidade de gravar uma maior quantidade de faixas em cada disco. Além disso, o Rock despontava progressivamente. De um lado, tínhamos o avanço da nova tecnologia, do outro lado, crises sociais, corrupção do Estado e modificações nas leis trabalhistas, “reflexo das turbulências políticas e econômicas gerada pelo getulismo decadente” (Coraúcci 2009, p. 110).

Sobre isso, Jaime Araújo (2017, entr.) destacou que “*Severino junto com toda a Orquestra [...] foi demitida das Associadas [...], foi um choque [...] ninguém esperava [...]*” uma vez que as leis trabalhistas da época, tal como explica Coraúcci (2009), previam a efetivação permanente dos contratados que tivessem completado 10 anos ininterruptos de serviço na instituição (p.111). De modo geral, houve demissão em massa no setor. A equipe de Assis Chateaubriand, depois de anos a crescer, entrava numa crise perceptível. Em todo caso, a Tabajara precisava seguir em frente.

De Goiás a Minas, a Tabajara pós-Tupi excursionava pelo país, atuando eminentemente em bailes. Depois, circulou no estado de São Paulo, seguindo diretamente para Porto Alegre, onde atuou durante 11 dias na Rádio Gaúcha. O resultado foi uma extensão de concertos, desta vez, em terras uruguaias, quando trabalharam durante 45 dias na capital Montevideú. Em 1956, a orquestra assinou contrato com a Rádio Sociedade Mayrink Veiga. Nesse mesmo ano, faleceu repentinamente Tommy Dorsey e Jaime Araújo (2017, entr.) ressalta também que a orquestra de Glenn Miller já

estava muito desfalcada. O tempo das big bands entrava em declínio, ao passo que o Rock se afirmava cada vez mais. No Brasil, a novidade seria a ascensão da Bossa Nova. Contudo, a editora Continental investia cada vez mais na Tabajara, que seguia gravando LPs nos anos de 1957 e 1958.

No início da década de 1960, os maiores investimentos estavam voltados para os programas de TV. Em 1961, Juscelino Kubitschek criou a Orquestra Sinfônica Nacional, oportunizando mais trabalho para muitos músicos. O final do mandato de Juscelino deu lugar às investidas de Jânio Quadros, que fora eleito presidente. Em meio a todas essas mudanças, o diretor da Rádio Nacional tratou de convidar praticamente todos os músicos da Tabajara para trabalhar, menos Severino Araújo. Jaime Araújo explica que, na ocasião, “*o grupo de músicos da Rádio Nacional já estava com muitos maestros [...], os músicos iam se virando por ali [...] como podiam [...]*” (Araújo, 2017, entr.). A palavra de ordem daqueles anos passou a ser o *freelance*. Em todo o caso, Severino Araújo e os músicos da Tabajara se encontravam nos finais de semana para atuar em bailes.

Nessa época, “*era muita coisa acontecendo [...] ao mesmo tempo*” (Araújo, 2017, entr.). Se, por um lado, uma tempestade se instalava no quadro político do país, quando Jânio Quadros renunciou à presidência, por outro lado, em 1964, a Tabajara tinha muitos compromissos, incluindo o acompanhamento de nomes destacados da música brasileira, como Jerry Adriani, no programa *Rio Hit Parade*, da TV Rio.



Figura 24 - Em 1964, a Tabajara acompanha Jerry Adriani no programa *Rio Hit Parade*, da TV Rio. Registro de 1947, cidade do Rio de Janeiro-RJ. Fonte: Arquivo de Jaime Araújo.

Em 1967, Severino e sua orquestra gravaram o LP “A Tabajara No Hit Parade”, numa versão instrumental, com músicas de Roberto Carlos, Erasmos Carlos e outros artistas internacionais, como Eros Sciorilli e Alberto Testa.



Figura 25 - Link para a música Non Pensare a me, de Eros Sciorilli e Alberto Testa, no álbum A Tabajara no Hit Parade” (1967).

Fonte: Canal do YouTube da Sonido Volúvel de Dougla.

Depois de ter contribuído para lançar nomes como Wilson Simonal, Wanderleia, Roberto Carlos e Elis Regina (no programa *Rio Hit Parade*) (Fernando Geheim, 1993 — *Jornal do Brasil-RJ*), Severino Araújo foi finalmente chamado para integrar o corpo de músicos da Rádio Nacional. A repercussão desta re-integração fez retornar o assédio das editoras. Desta vez, foi a poderosa Odeon que conseguiu dividir a atenção de Severino Araújo com a Continental (depois de 17 anos de trabalhos prestados através da Orquestra Tabajara). Jaime Araújo sublinha: “*o país vivia novos tempos e a indústria fonográfica também assumia uma nova cara [...]*” (Araújo, 2017, entr.). A Odeon aproveitava os bons músicos da Tabajara para atuar também separadamente e acompanhando os novos cantores que despontavam nas principais paradas de sucesso. Desde então, os nomes dos músicos da Tabajara apareciam com frequência nos discos de Tom Jobim, Elis Regina, Maysa, Tim Maia, dentre outros artistas (Coraúcci, 2009). Além disso, Jaime Araújo (2017) ressalta que os músicos da Tabajara também trabalhavam espalhados por outras editoras do Rio, em casas noturnas e dances²⁸ — às vezes, Plínio Araújo se juntava a outros colegas da Tabajara, em formações bem reduzidas, para tocar no Avenida-Dancing, mas Severino Araújo nunca participou porque preferia trabalhar com a orquestra completa (Spielmann, 2017).

Tal como Jaime Araújo refere, a durabilidade dos agrupamentos musicais, na maioria das vezes, é definida pelo fator político e econômico. Sobre isso, ele sublinha que a Orquestra Tabajara sempre resistiu e nunca abriu mão de atuar com 22 músicos (Araújo, 2017, entr.). Apesar das investidas dos empregadores e “dos inúmeros convites feitos para se apresentar como solista, ou em

²⁸ De acordo com os testemunhos de Jaime Araújo (2017, entr.), os dances, naquela época, eram espaços de lazer noturno e funcionavam como uma espécie de “escola de dança” informal: na medida em que os músicos tocavam, as dançarinas eram chamadas e pagas pelos rapazes para dançar. Segundo Jaime, a relação era extremamente respeitosa. Havia um fiscal de salão, que contabilizava o número de músicas dançadas e, no final, efetuava o pagamento para as dançarinas.

formações reduzidas, Severino Araújo sempre se manteve fiel à formação da orquestra [...]” (Spielmann 2017, p. 129).

Com o Golpe Militar de 1964, a Rádio estava ameaçada, depois de mais de 40 anos de ação (Coraúcci, 2009). Em contrapartida, a televisão assumia uma grande hegemonia na comunicação social, levando grande parte dos profissionais da comunicação a trabalharem na TV. O mundo musical, de modo geral, estava engajado na luta contra o fascismo. No âmbito orquestral, as criações musicais e produções artísticas estavam em suspenso. Segundo Carlos Coraúcci (2009, p. 146), “João Goulart, tanques de Guerra, Leonel Brizola, folhetos subversivos [...], lei do silêncio, tudo isso dominava as manchetes jornalísticas, que não davam espaço para assuntos de cunho artístico”.

No início da década de 1970, dado o contexto de ditadura, Severino Araújo decidiu recolher-se e deu encaminhamento das documentações necessárias à sua aposentadoria. Enquanto isso, a sociedade e a política seguiam o trajeto inverso da música e da liberdade artística. O Governo Militar, junto aos órgãos de censura, reprimia tudo e todos. Em consequência, “a quantidade de bailes diminuiu consideravelmente (Araújo, 2017, entr.).

Nessa fase, os músicos da Tabajara trabalhavam quase sempre separadamente em gravações. Em 1976, Severino Araújo e seu irmão Plínio Araújo foram convidados a participar do LP *Capim Novo*, de Luiz Gonzaga — Severino foi o responsável por todos os arranjos do disco. Outro exemplo foi a participação de Jaime Araújo, Zé Bodega, Genaldo Medeiros e outros músicos da Tabajara no LP de Chico Buarque, chamado *Meus caros amigos*. Alguns desses trabalhos foram diretamente para novelas da TV Globo. Outros, no entanto, eram veiculados pelas editoras, na maioria das vezes com sucesso de vendas, apesar da vigilância dos órgãos de censura (Coraúcci, 2009).



Figura 26 - Link para o álbum *Capim Novo*, de Luiz Gonzaga.
Fonte: Canal do YouTube da Gonzaga Music Entertainment.

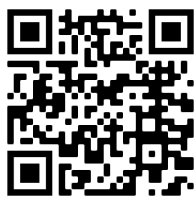


Figura 27 - Link para o álbum *Meus caros amigos*, de Chico Buarque.

Fonte: Canal do YouTube da Kaio Lucas.

O fim do regime ditatorial veio em janeiro de 1985, quando Tancredo Neves foi eleito presidente, encerrando um período longo de censura e opressão da parte do Regime Militar. Como bem recorda Jaime Araújo, na véspera da sua posse, Tancredo foi internado em estado grave de saúde e veio a confirmação de sua morte. O vice-presidente, José Sarney, assumiu, então, a presidência sem ter sido eleito.

Das crises políticas às reviravoltas no cenário da indústria cultural, Jaime Araújo chama a atenção para o fato de que, na década de 1990, a configuração da música popular brasileira, com vista àquela que passa/acontece via Rio de Janeiro, era outra completamente diferente, em particular quando os movimentos de *Funk* carioca começaram a ter maior visibilidade na mídia. Para ele, tudo se transformava numa rapidez jamais vista. Em consequência, a agenda de concertos da Orquestra Tabajara oscilava: “*havia anos em que a coisa melhorava, tínhamos 20 bailes por mês, enquanto que noutros tínhamos menos bailes [...]*” (Araújo, 2017, entr.). Jaime Araújo, quando olha para o presente, sublinha:

Estamos vivendo um novo tempo [...]. Foi em 2005 a última vez que Severino subiu no palco [...] [e] tocou com a Tabajara. Ele já estava meio doente [...]. Já muito cansado [...], sentia dores na perna [...], estava cansado [...]. Às vezes, subiu no palco com a ajuda de amigos (Araújo, 2017, entr.).

Depois de praticamente três horas de conversa, Jaime Araújo vai até à estante da sala e pega uma fotografia dos 5 irmãos Araújo juntos. Seguidamente, olha para a foto e refere:

O primeiro dos irmãos que nos deixou foi Manoel Araújo, depois foi Zé Bodega. Severino Araújo, exausto, desde 2008 também já andava com alguns problemas de saúde, foi em 2012 que nos deixou. Plínio faleceu recentemente e eu continuo, a pedido do meu irmão Severino, tocando o barco da Tabajara” (Araújo, 2017, entr.).



Figura 28 - “Os irmãos Araújo eram o alicerce da Tabajara”. Da esquerda para a direita: Zé Bodega, Jaime, Severino, Plínio e Manoel. Registro de 1947, cidade do Rio de Janeiro-RJ. Fonte: Arquivo de Jaime Araújo.

Nessa altura da conversa, Jaime Araújo, sempre sorridente, já dava sinais de cansaço. Entretanto, para minha surpresa, finalizou a conversa cantando o samba de breque *Baile no Elite*, fruto de uma parceria entre João Nogueira e Nei Lopes — gravada no LP *Vida Boêmia*, de João Nogueira. Segundo Jaime Araújo, esse samba é uma bela homenagem à Orquestra Tabajara (Notas de Campo, 2017).

Baile no Elite (João Nogueira e Nei Lopes)

*Fui a um baile no Elite, atendendo a um convite
Do Manoel Garçom (Men Deus do Céu, que baile bom!)
Que coisa bacana, já do Campo de Santana
Ouvir o velho e bom som: trombone, sax e pistom.
O traje era esporte que o calor estava forte
Mas eu fui de jaquetão, para causar boa impressão
Naquele tempo era o requinte o linho S-120
E eu não gostava de blusão (É uma questão de opinião!)*

*Passei pela portaria, subi a velha escadaria
E penetrei no salão.
Quando dei de cara com a Orquestra Tabajara
E o popular Jamelão, cantando só samba-canção.
Norato e Norega, Macaxeira e Zé Bodega
Nas palhetas e metais (E tinha outros muitos mais)
No clarinete o Severino solava um choro tão divino
Desses que já não tem mais (E ele era ainda bem rapaz!)*

*Refeito dessa surpresa, me aboletei na mesa
Que eu tinha já reservado (Até paguei adiantado)
Manoel, que é dos nossos, trouxe um pires de tremoços*

*Uma cerveja e um traçado (Pra eu não pegar um resfriado)
Tomei minha Brahma, levantei, tirei a dama
E iniciei meu bailado (No puladinho e no cruzado)
Até Trajano e Mário Jorge que são caras que não fogem
Foram embora humilhados (Eu tava mesmo endiabrado!)*

*Quando o astro-rei já raiava e a Tabajara caprichava
Seus acordes finais (Para tristeza dos casais)
Toquei a pequena, feito artista de cinema
Em cenas sentimentais (à luz de um abajur lilás).
Num quarto sem forro, perto do pronto-socorro
Uma sirene me acordou (em estado desesperador)
Me levantei, lavei o rosto, quase morro de desgosto
Pois foi um sonho e se acabou*

*(Seu Nelson Motta deu a nota que hoje o som é rock and roll.
A Tabajara é muito cara
E o velho tempo já passou!)*



Figura 29 - Link para a música Baile no Elite, de João Nogueira e Nei Lopes.
Fonte: Canal do YouTube do Rodrigo Castro de Mendonça.



Figura 30 - Registro do “Elite Clube”, um reduto de bailes de gafeira onde a Orquestra Tabajara atuava. O Elite fica localizado na Rua Frei Caneca, nº 04, Centro-RJ. Fonte: Arquivo pessoal.

3.1.2 Os bailes da Tabajara

De acordo com os testemunhos coletados, os bailes da Tabajara envolvem trocas contínuas entre pessoas e se relacionam também com memórias musicais e afetivas dos salões de dança por onde a orquestra passou ao longo da sua história, onde a MPB e a música americana (MPA) tem uma presença marcante. Os bailes não funcionavam sem os músicos/musicistas, sem os dançarinos/dançarinas, sem os promotores, sem as partituras e sem uma série de agentes em relação. Os testemunhos dos músicos e das musicistas não apontam para uma imagem una do que são os bailes da Tabajara. Pelo contrário, suas memórias revelam um “universo artístico” multifacetado, devido aos processos de escolhas dos indivíduos envolvidos, fazendo também com que fossem se transformando e atualizando os seus repertórios ao longo do tempo.

Dos testemunhos coletados sobre os bailes, os performers lembram dos discos gravados, lembram das partituras escritas a mão, lembram dos mambos, dos boleros, lembram que algumas músicas, como por exemplo *Besame Mucho*, os dançantes cantavam trechos da letra em espanhol, lembram de histórias engraçadas, mas lembram sobretudo que naquelas experiências não se separava música e dança. “*Tava tudo acontecendo ali [...], eles precisavam da gente e a gente precisava deles*” (Giffoni, 2018, entr.). O que os colaboradores e colaboradoras não previam é que aqueles bailes ficariam marcados para sempre nas suas trajetórias musicais.

De acordo com Breno Hirata:

Os bailes ocorriam em clubes ou casas de festa [...]. O público era basicamente de pessoas mais idosas e dançarinos de salão. Tocávamos um set de 2:30h/30 min de intervalo [...], e um segundo set de 1:30h [...]. O repertório incluía samba de gafieira, boleros, foxtrote, música pop, choro, frevo, Jazz e MPB (Hirata, 2018, entr.).



Figura 31 - Link para Baile com a Orquestra Tabajara, no Grêmio Recreativo para todos, em Pavuna-RJ

Fonte: Canal do YouTube do mafran205.

Dentre as variadas experiências, é comum para os colaboradores a ideia de que a performance da orquestra, nos bailes, sempre foi de tipo participativa, porque depende essencialmente do envolvimento da audiência. Ou seja, a orquestra toca e as pessoas dançam, de modo que a orquestra

se estende as pessoas e as comunidades que interagem com os músicos e com as musicistas, conversam com o *band leader*, solicitam músicas, compram os seus discos, influenciam na escolha do repertório e seguem acompanhando as suas performances. Sobre a dinâmica dos bailes, em geral:

Tinha uma pista onde as pessoas dançavam. Tinham mesas, serviço [...], tinha comida, bebida [...]. Geralmente, começava mais lento e ia esquentando né [...]. Começava com músicas mais lentas e depois com andamentos mais moderados [...], e ia aumentando esse andamento a medida em que o baile ia seguindo. Geralmente, a última música [do baile] era Cidade Maravilhosa [...]. Era uma tradição, quando estava chegando o final do baile [...] (Moraes, 2018, entr.).

Dos mais de 13.500 bailes contabilizados pela orquestra (Araújo, 2017, entr.), histórias não faltam. Jaime Araújo (2017, entr.), por exemplo, contou-me que seu irmão, Severino Araújo, já tinha perdido a conta do número de casais que vieram lhe contar, agradecidos, que começaram a namorar ao som de seus boleros e sambas-canções.

Num baile em Manaus, em 1991, passado o escandaloso *affair* ministerial com Zélia Cardoso de Mello, Bernardo Cabral foi até Severino e confidenciou que começara a namorar sua esposa ao som de *Moonlight Serenade*, tocado pela Orquestra Tabajara. Pediu então ao maestro que tocasse a música novamente. No baile, conta Severino, muita gente foi sugerir que a orquestra tocasse *Besame Mucho* — a trilha sonora que embalou o romance do ex-ministro com Zélia. Mas o maestro só atendeu o pedido do amigo Bernardo. “Ele quis tirar uma fotografia comigo e disse: quem não conhece o Severino Araújo não é um bom brasileiro” (Gerheim, 1993, p. 10).

Os bailes se estendiam também a festas de debutantes, bailes de formatura estudantil, casamentos e festas de aniversário. “*Este aqui é Zivaldo, que em 2012 comemorou o seu aniversário de 80 anos com a gente [...]. Nesse dia, a orquestra abriu a pista tocando ‘A paz’, de Gilberto Gil [...]*” (Araújo, 2017, entr.).



Figura 32 - Zivaldo dança com sua esposa Márcia Martins, em seu aniversário de 80 anos, ao som da Orquestra Tabajara. Fonte: Arquivo pessoal Jaime Araújo.

Guilherme, quando recorda dos bailes, ressalta:

Foram anos bons [...]. Anos dourados e dançantes [...]. Tem muita história que dá pra chorar, mas também tem muita coisa que dá pra rir também. [Aliás,] [...] essa expressão ‘Anos Dourados’ deu

origem a uma coleção de oito discos gravados pela Tabajara. Eu participei e gravei em todos eles [...] (Giffoni, 2018, entr.).

Segundo os interlocutores, os repertórios dos discos eram, por conseguinte, os repertórios que as pessoas queriam ouvir e dançar nos bailes. No caso da coleção “Anos Dourados”, os discos traziam músicas de Ary Barroso, Cole Porter, Dolores Duran, Grenn Miller, Pixinguinha, Tom Jobim, Johnny Alf, Duke Ellington, George Gershwin, Perez Prado, dentre tantos outros. Conforme os testemunhos de Guilherme Giffoni (2018, entr.), no “Anos Dourados” volume 6, a Tabajara visita Frank Sinatra. O volume 7, por sua vez, foi todo dedicado a boleros, enquanto que o volume 8 foi composto pelos grandes clássicos do Cinema Americano (ver apêndices). Para Adelzon Alves (crítico, jornalista e frequentador dos bailes), além de fazer referência a um tipo específico de repertório, a expressão “Anos Dourados” tem a ver também com:

Um *Marketing* de gravadora para vender discos. É [...] um repertório de uma época realmente muito boa da música né [...]. Desde a música americana como também a nossa [música brasileira] [...]. Dançar de rostinho colado ao som da orquestra [...], era tudo que as pessoas queriam [...] (Alves, 2017, entr.).

Conforme narram os músicos e as musicistas, haviam bailes de gala e outros mais populares. Nos bailes de gala, “[*ou*] jantar-dançante [...], os saudosos, para poderem rodopiar na pista ao som da Orquestra Tabajara tinham que ir vestidos a caráter [...]” (Araújo, 2017, entr.). Dentro deste estilo, os bailes mais citados pelos interlocutores são os realizados no Golden Room do Copacabana Palace; outros no Rio Othon Palace, no Clube Português de Niterói, no Tijuca Tênis Clube e também o “Parece que foi ontem”, no Clube Monte Líbano (a expressão “traje à antiga” aparece em destaque no cartaz de divulgação).



Figura 33 - Cartaz do 17º Baile Parece que Foi Ontem, no Clube Monte Líbano, RJ, com Orquestra Tabajara, de Severino Araújo, com exigência do traje à antiga

“Os pés-de-valsas que não compareciam a caráter eram obrigados a voltar para casa e perdiam a festa” (Conffeti, 2017, entr.). Esses bailes se enquadram no que Jaime (2017, entr.) chamou de “jantar-dançante”, onde as pessoas queriam ser vistas, queriam tirar fotografias, as mulheres, por sua vez, queriam desfilarem com seus vestidos exuberantes (Silva, 2018, entr.). “Os organizadores faziam questão de contar com a Tabajara para animar o baile” (Araújo, 2017, entr.). As mesas eram, comumente, reservadas previamente. Noutros casos, só se podia entrar com convite.



Figura 34 – Registro do baile “Parece que foi ontem”. À esquerda (numa roda), Fichel Davit, de chapéu de palhinha. Ao lado, o advogado Nilo Batista (à esquerda), e Paulinho da Viola de pé. Fonte: Jornal da ABI, 382, setembro de 2012, p. 45. Disponível em: <https://issuu.com/uca/docs/jornaldaabi382/45>.

Por outro lado, “tinha também os bailes no Cordão do Bola Preta [...], no Elite e outros na Lapa. Esses eram mais descontraídos” (Araújo, 2017, entr.). Segundo o jornalista e dançarino Rubem Conffeti: “finais de

semana a gente se encontrava na Lapa, [...] na famosa Domingueira Voadora. Lá era diferente [...], porque o povo ficava tudo misturado” (Confetti, 2017, entr.). O Circo Voador promovia bailes aos domingos com a Orquestra Tabajara e esses bailes contavam com a participação de uma audiência mais popular, tanto que não era exigido aos frequentadores vestimenta específica. Aqui as relações eram completamente diferentes dos bailes de gala, “*porque se a orquestra tocasse uma sequência inteira de Frevo, Chorinho e Samba, eles dançavam tudo [...]*” (Ibid). Ademais, nesta fase da Domingueira Voadora, a orquestra começou a ser associada também à gafeira (Spielmann, 2017). Nesses bailes, a orquestra podia tocar outros ritmos, uma vez que os frequentadores e frequentadoras estavam mais abituados com variados tipos de música (Silva, 2018, entr.). Rubem Confeti, que acompanhava os bailes como dançarino, oferece uma visão do que acontecia fora dos palcos, um olhar de quem estava inserido dentro do salão de dança.

No dia da Orquestra Tabajara na Domingueira Voadora do Circo Voador, às vezes, saia uma nota no Jornal do Brasil anunciando [...] promoção: [...] levando um exemplar do Programa na bilheteira do Circo, a partir das 21h, podia assistir o baile de graça. A promoção só era válida para os 100 pés-de-valsas que chegassem primeiro. Era assim [...], no início da noite, enquanto a Tabajara caprichava com seus boleros e sambas-canções, eu seguia apertando mãos e recebendo abraços da moçada [...]. Na porta de entrada a gente já ficava de olho nas moças para dançar. A gente ficava de olho para ver qual delas estava desacompanhada, porque não era comum o pessoal chegar nesse baile já com o seu par [...]. O par a gente arranjava mesmo no salão. Daí a gente, eu e outros colegas, já dava ‘uma tapa no beijo’ e ia logo esquentar o passo [...]. (Confeti, 2017, entr.).



Figura 35 - Orquestra Tabajara, na Lapa, atuando no Circo Voador, no projeto Domingueira Voadora. Rio de Janeiro-RJ. Fonte: Acervo do Circo Voador 1982/1987; Linha do tempo, p. 91. Disponível em: https://issuu.com/acervocircovoador/docs/catalogo_acervo_cronologia_catalogo.

O fato é que, nos bailes mais populares, os músicos e as musicistas se sentiam mais valorizados artisticamente, porque não estavam ali simplesmente figurando e/ou fazendo música de fundo, sentiam que faziam parte ativamente das sociabilidades e que a música que faziam tinha um maior

protagonismo. Podiam também tocar outros tipos de música e até improvisavam coletivamente, quando, no momento oportuno, para a alegria dos dançantes, tocavam de improviso²⁹ “Cidade Maravilhosa” e outras músicas (Moraes, 2018, entr.). Os músicos e as musicistas sentiam que suas individualidades contavam e que influenciavam diretamente as outras pessoas, dentro e fora do palco. Antonio Seixas explica que:

Nos grandes salões [de gala] a festa era boa também [...], mas era diferente. As pessoas gostavam de dançar, mas não era o fator principal [...]. Não podia tocar tão alto, porque eles queriam poder conversar nas mesas, queriam comer boa comida [...]. Por isso, nesses momentos, a orquestra tinha que tocar música de fundo. Depois, tinha os momentos em que os organizadores pegavam o microfone para homenagear personalidades ou famílias ilustres. Os repertórios eram menos agitados [...]. Os músicos sabiam que esses bailes eram assim, e ganhavam bem. A Orquestra Tabajara era uma das big bands que pagava melhor no Rio (Seixas, 2018, entr.).

As palavras de Eli Silva complementam as de Antonio e sintetizam bem a opinião comum dos colaboradores. Segundo Eli:

Todos os bailes eram bons [...]. [Todavia,] como músico, o tipo de baile que eu mais gostava de tocar era no Circo Voador. O Severino consagrou aquele lugar. A casa cheia [...]. O ambiente era mais povo [...], entendeu? Nós gostávamos muito de tocar lá. Eu gostava muito de tocar lá [...]. Não tinha ritual, [...] era povão. O som era bem aberto, a gente tocava à vontade, era muito legal. Era um lugar que eu gostava de tocar. Palco amplo [...]. Agora, quando eu chegava para tocar [em algum lugar] que o palco era apertado, há [...] meu amigo, eu já ficava nervoso. Palco para big band tem que ter espaço para fazer solo, levantar o microfone [...] (Silva, 2018, entr. — Sublinhado meu).

Sobre as experiências vividas no Circo Voador (de 1983 a 1992), um número considerável de testemunhos mostra que as relações eram mais democráticas, porque, no salão, se encontravam tanto pessoas com alguma experiência nas academias de dança — que despontavam mais ou menos na mesma época (Coraúcci, 2009) — quanto pessoas que nunca experimentaram as escolas de dança. O interesse dos frequentadores e frequentadoras era diverso: “*enquanto alguns queriam namorar, outros queriam mesmo dançar [...], e a gente tocava feliz da vida [...], era bom de mais*” (Giffoni, 2018, entr.). De acordo com os testemunhos, os bailes na Domingueira Voadora eram uma espécie de ponto de encontro de dançarinos/dançarinas, jornalistas, operários, artistas, músicos e musicistas. Jaime Araújo refere que:

Naquela época, não tinha essa coisa de internet [...]. Os músicos gostavam de estar lá presentes, porque a gente falava [diretamente] com as pessoas e os acertos, [ou seja] os contatos [...] para tocar eram feitos ali mesmo [...]. A orquestra conseguiu tocar muito em aniversários e festas. [Por

²⁹ No que se refere ao caso particular da Orquestra Tabajara e das suas atuações em contextos de baile, o entendimento que os músicos e as musicistas têm do conceito de improviso está intimamente associado ao que hoje conhecemos como “improvisação idiomática”, segundo os músicos e as musicistas, um tipo de improvisação mais apropriado para a dança. Conforme apontam os testemunhos, a improvisação idiomática é uma estratégia de criação musical individual e também coletiva, que permite certa liberdade aos performers e que valoriza elementos como a harmonia, a melodia e ritmos bem definidos, seguindo modelos, formas e/ou estruturas previamente definidas.

outro lado,] [...] o cachê era inferior daqueles que a gente tocava na Zona Sul [...] (Araújo, 2017, entr.).

Dentro do palco muitas coisas aconteciam em simultâneo. “As partituras [utilizadas] nos bailes eram, a grande maioria, escritas a próprio punho pelo Severino Araújo [...], com exceção de uma ou outra” (Giffoni, 2018, entr.). De acordo com o saxofonista Breno Hirata (2018, entr.), arranjos da década de 1950 ainda hoje são executados nos bailes da Tabajara. La Negra Consentida (Mambo), com arranjo de 1959, é disso um bom exemplo.

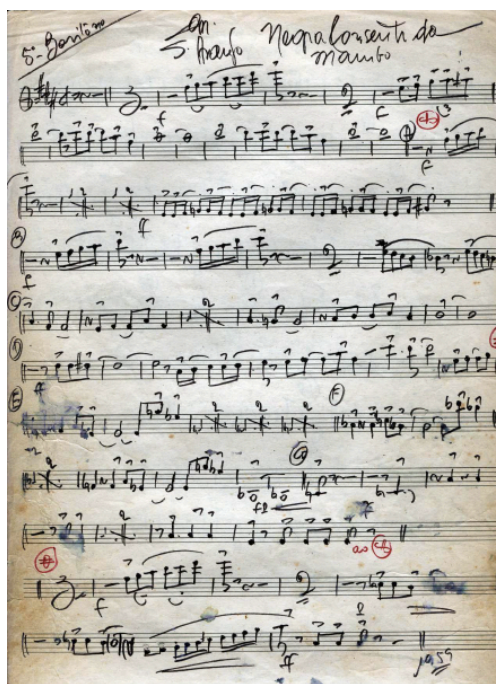


Figura 36 – Partitura de sax barítono da música La Negra Consentida, de J. Pardave. Arranjo de Severino Araújo, em 1959. Gravada em LP e CD pela Orquestra Tabajara, no ano de 1992, na série “Anos Dourados” Volume 3 (ver apêndices). Fonte: Arquivo Pessoal Breno Hirata.

Os repertórios se agrupam em blocos temáticos. A orquestra tem tanto tempo de experiência na área dos bailes que quase não se percebe paragens entre as diferentes peças (Silva, 2018, entr.). “Rapaz [...], se deixasse, a orquestra saía tocando tudo da primeira a última [...], nem precisava olhar para o maestro, a gente já sabia como levar a coisa [...], são muitos anos de baile né [...]” (Giffoni, 2018, entr.). O *band leader*, por sua vez, dançava, cantava e tocava, mas também tinha um papel decisivo nas mediações entre os acontecimentos em palco e o que se passava no salão. “Ele, só de olhar para os músicos, sabe o momento certo de fazer um pequeno intervalo” (Silva, 2018, entr.). Às vezes ele pode até trocar um pouco os temas, porque olha para o salão e consegue testar um pouco um repertório diferente. “No caso de haver algum imprevisto [em palco], [...] tava todo mundo atento, disposto a contornar qualquer coisa [...] e o baile acontecendo ali [...]” (Seixas, 2018, entr.). Na verdade, de acordo com os testemunhos, os músicos e as musicistas se emancipam também nesses momentos difíceis, quando

têm que driblar situações complicadas na performance. Contudo, o motor principal que os move nessas situações não tem que ver necessariamente com eles próprios (suas capacidades de autocontrole), mas sobretudo com a dança.

Da forma como os músicos e as musicistas narram, todo o esforço vai no sentido de manter as pessoas a dançar no salão. “O Severino prestava atenção quando o primeiro casal ia para o salão, aí ele dizia: *muito bem, começamos o baile?*” (Araújo, 2017, entr.) Apesar das diferentes experiências, a ideia comum que os músicos e as musicistas têm sobre solos e improvisos, nos bailes, é que não se pode prejudicar a cadência para a dança, as criações musicais seguem uma lógica idiomática, devem excitar a dança e estimular a comunhão dos corpos. Para eles, não é possível separar a música da dança. É preciso harmonizar essas relações.

Tinha arranjos maravilhosos do Severino [...]. Era duas pautas só [...]. Você precisa ver. Um bolero inteiro, um arranjo lindo, você escuta a gravação do disco e vê aquela música bem arranjada, bem construída, soando muito bem, com solo, introdução e tudo [...], quer dizer, um grande arranjo [...]. Quando você pega a parte e vê, a música só tem dois ou três pentagramas. A sequência de boleros que a gente toca tem várias partituras assim [...] (Giffoni, 2018, entr.).



Figura 37 – Partituras de sax barítono da sequência de Boleros. Todos os arranjos são de Severino Araújo. A sequência das peças, da esquerda para a direita, são: História de um amor; Frio en el alma; El día que me quieras; Perfidia; Amor, amor, amor; Solamente una vez. Gravada em CD pela Orquestra Tabajara, no ano de 2000, na série “Anos Dourados” Volume 7 (ver apêndices). Fonte: Arquivo Pessoal Breno Hirata.

Tal como mostra a figura acima, muitas partituras rasuradas, rabiscadas e sujas com suor ou com a própria saliva dos músicos de sopro, devido ao fato delas, às vezes, caírem no chão durante as

performances nos bailes (Seixas, 2018, entr.). Isso porque, dada a falta de estrutura, os palcos eram diferentes uns dos outros.

Haviam uns [palcos] onde os músicos tinham um espaço mais confortável para tocar. Noutros casos, tinham que se apertar entre eles e dar sempre um jeitinho [...]. Por exemplo, os trombones tinham que arranjar espaço para manuzear bem a vara, enquanto que os trompetistas, postos na última fileira da orquestra, devido a falta de espaço, estavam sempre apitando nas orelhas dos colegas da frente [...]. As condições dos palcos, muitas vezes, prejudicavam a realização das coreografias e dos solos de naipe previstos e que eram realizados de pé [...] (Seixas, 2018, entr.).

Em alguns manuscritos, os pentagramas já não se conseguem ver claramente (Seixas, 2018, entr.). Noutros casos, as partituras originais para orquestra indicam “solo para dançar”, indicam trechos onde os integrantes têm que “cantar”, indicam também alterações feitas pelos músicos e pelas musicistas na própria forma da música (repetições de seções ou refrãos, alterações de estilo, *medley* entre as músicas, etc.), adaptando-as para um melhor formato para a dança/baile, considerando as orientações do *band leader* e também o fato de que os repertórios se transformam no tempo — “*não tinha ensaio [...], tudo era testado ali no próprio baile*” (Silva, 2018, entr.). Nas últimas décadas, foram inseridas no repertório algumas músicas, sucessos da Alcione, do Djavan, dentre outros (*Ibid*). Sobre esse último aspecto, Jaime Araújo (2017, entr.) ressalta que:

A Tabajara sempre se esforçou para acompanhar os diferentes gostos [...] [e gerações]. A gente até tem uns arranjos diferentes dessas músicas [...] de hoje [...], mas a marca da Tabajara é o repertório do Severino. O pessoal [...], quando convida a gente para tocar, quer ouvir e dançar os arranjos do Severino [...]. Esse é o diferencial da orquestra [...] (Araújo, 2017, entr.).

A análise dos testemunhos e dos bailes mais recentes da Orquestra Tabajara mostra duas formas distintas através das quais o repertório é constituído. A primeira é aquela reconhecida por eles como a grande marca distintiva da orquestra que é quando tocam os arranjos do Severino Araújo. Esta é a parte fixa do repertório, composta por boleros, bossas novas, sambas, mambos e músicas do cancionero americano (conhecido como o repertório dos “Anos Dourados”). Já a segunda é altamente variável, porque são temas que os/as *crooners* escolhem, baseados nos sucessos da moda, e levam para executar de improviso no baile (podendo incluir sambas atuais, pagode, música baiana, e etc.). Esta é fortemente caracterizada pelo improviso idiomático (que é quando os músicos e as musicistas tocam os temas, baseados em formas e códigos perceptíveis entre eles, porém sem arranjos para orquestra previamente estabelecidos). O que pode acontecer é alguns utilizarem partitura com apenas melodia, letra e cifra. Assim, o repertório se constitui a partir da alternância entre a primeira forma e a segunda.

Em síntese, considerando os diferentes tipos de baile, os testemunhos mostram que os músicos e as musicistas têm que ser habilidosos para interagir com a dança, têm que saber ler bem os diferentes estímulos advindos do salão, têm que negociar entre eles (coletivamente) os rumos da criação musical, sobretudo quando improvisam juntos, têm que ter resistência/fôlego para tocar quatro horas de baile, destreza para improvisar e solar sozinho, mas também para saber driblar as dificuldades relacionadas com a falta de estrutura, falta de iluminação, falta de espaço, falta de apoio institucional e das condições necessárias.

Dos bailes no “Elite” às Domingueiras no “Circo Voador”, foram muitas as gerações de músicos, musicistas e *crooners* que passaram pela Orquestra Tabajara ao longo dessa larga história. De acordo com os colaboradores, a orquestra passou por muitas mudanças atualmente. Graças às suas memórias e seus testemunhos de vida foi possível chegar aos principais desafios comuns da individuação.

3.1.3 Condicionamentos sociais à individualidade

De acordo com os dados coletados nas entrevistas, os indivíduos consideram que aquilo que a Orquestra Tabajara está enfrentando hoje é resultado de profundas transformações sociais que decorreram ao longo dos mais de 83 anos de sua história, bem como aquelas que se deram mais amplamente no quadro da sociedade brasileira. Assim como o material produzido vai mostrar, os colaboradores e as colaboradoras reúnem, a partir do significado dos eventos em andamento, tanto as ideias que fazem parte da sociedade de hoje quanto o tipo de indivíduo comum que entendem no meio de suas diferenças. Além disso, em consonância com os testemunhos dos interlocutores, é preciso ter em conta, sobretudo, as transformações que se acentuaram nas últimas décadas. Quando narram as suas histórias, os músicos e as musicistas usam metáforas e utilizam expressões que fazem alusão a uma sensação coletiva de cegueira que se faz sentir na sociedade a partir da proximidade do mal-estar.

Quando acedi ao campo, no ano de 2016, não poderia imaginar as turbulências que a sociedade brasileira enfrentaria. Enquanto Marcelo Crivella assumia a prefeitura municipal do Rio de Janeiro, defendendo o corte de gastos da máquina pública, a operação Lava Jato³⁰ marcava as

³⁰ A Lava Jato, tal como Vladimir Netto assume no livro “*Lava Jato: o juiz Sérgio Moro e os bastidores da operação que abalou o Brasil*” (2016), é uma operação levada a cabo pela justiça brasileira no sentido de combater os processos de corrupção no país. Dos saques na Petrobras à prisão de vários políticos, uma engrenagem apodrecida que ligava as empreiteiras aos partidos políticos no poder está na gênese desta operação. Segundo Vladimir, a Lava Jato é um processo que escancara o maior escândalo de corrupção da história do Brasil, envolvendo doleiros, políticos, funcionários da

transformações que iam ocorrendo num quadro político mais amplo. Nas ruas do centro da capital carioca, via-se irritações, insatisfações, manifestações e situações de conflito. Devido às prisões, vazamento de conversas telefônicas, delações premiadas e o fenômeno de *fake news*, estava claro que as manifestações pediam o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff.

Da Central do Brasil à praia do Leme, por onde andava, as visões eram diversas e divergentes. Contudo, se havia um discurso comum no ar, este apontava para uma orquestração liderada pelos colaboradores do ministro do Planejamento Romero Jucá (PMDB) e do senador Aécio Neves (PSDB), que pretendiam interromper as investigações policiais que se estavam a aproximar. Para além das diferentes opiniões, diante desse cenário, muito cedo ficou claro para mim que as pessoas começaram a sentir que a relação que se tinha como certa com a democracia — que iria simplesmente evoluir, talvez com passos mais lentos do que se esperava, mas que iria continuar progredindo — não era como se imaginava. Os músicos e as musicistas com quem ia conversando e convivendo, quando se apresentavam a si mesmos, quase sempre expressavam esse trauma e as formas como a sua história pessoal estava sendo afetada.

Sobre a vertigem da democracia brasileira (para usar a expressão de Petra Costa, 2019), o primeiro contato com o terreno e com as pessoas trouxe algo revelador: se seguirmos o que estão dizendo, a democracia hoje morre pela mão das próprias instituições. É absolutamente contraditório. Certa vez, quando conversava com o porteiro que anunciava a minha chegada na residência de um dos colaboradores, ouvi comentários do tipo: “*não votei na Dilma [...], mas ela deve ter feito alguma coisa errada*” (Notas de Campo). De outra forma, havia um discurso em paralelo, no qual se considerava que o voto pessoal tem muito valor, independente de quem se votou. Então, “*é preciso reconhecer que as pessoas elegeram a presidenta [...]. Por esse motivo, na opinião de muitos, é difícil aceitar a forma como ela foi retirada da presidência*” (Notas de Campo). Quer dizer, o fato dela ter sido expulsa do governo faz com que as pessoas pensem que não há mais democracia — ou que a democracia está em vertigem, como sugere Petra Costa. Ademais, uma das justificativas mais recorrentes, quer institucionalmente por representantes do congresso, quer pelos jornais ou pela mídia formal, é que o *impeachment* é constitucional. Existia, portanto, uma narrativa que circulava e que dizia que aquilo tudo que estava acontecendo estava de acordo com a lei.

Petrobras, procuradores e o juiz Sérgio Moro que, rapidamente, se tornou conhecido no plano nacional e internacional. Ademais, Vladimir Netto destaca o modo como cada movimento da operação Lava Jato foi determinando a agenda política atual no Brasil.

Em contrapartida, os desacordos avançavam progressivamente. Um bom exemplo disso veio quando, em 2017, os artistas começaram a ser constantemente atacados. Havia atraso no salário dos funcionários, demissões em massa, cortes no repasse para a manutenção dos teatros, entre outras condicionantes. No Rio de Janeiro, músicos/musicistas, cantores/cantoras, bailarinos/bailarinas, maestros/maestras e pessoal técnico-administrativo realizavam manifestações nas escadarias do Teatro Municipal, lutando por melhores condições de trabalho. Do outro lado, tanto o Município quanto o Estado silenciavam, colocando apenas a polícia para reprimir fortemente as manifestações, dentre as quais presenciei algumas no centro do Rio. De modo geral, o que se assistiu foram atitudes violentas, decisões arbitrárias e um conjunto de cortes nos suportes sociais e culturais e nos serviços públicos. Essas medidas, como sugerem os artistas, não foram submetidas ao voto popular.

Nesse contexto, caracterizado pelo escasso apoio das instituições, os membros da sociedade são obrigados cada vez mais a se encarregar de si mesmos, de se sustentar em sua individualidade. Como diria Roberto da Matta (1997), são levados a serem atores no sentido mais forte do termo, porque cada um é chamado a produzir a consistência da posição social que ocupa, bem como o autocuidado, a sobrevivência material e a produção de significados. Mesmo insatisfeitos com todo esse quadro de instabilidade política, considerando a forma como relatam, os músicos e as musicistas dizem que a democracia não desapareceu totalmente, o fato é que ela se expôs aos limites e, então, as fragilidades aparecem. Junto com elas aparecem também os paradoxos. Um deles, assumido pelos interlocutores, é: como a democracia pode produzir o seu contrário?

Para saber se os interlocutores se envolveram ou não em acontecimentos de natureza política, além das pistas deixadas frequentemente em postagens e compartilhamentos nos perfis pessoais das plataformas digitais, procurei apurar onde eles estavam nos capítulos políticos mais recentes da história brasileira. Na realidade, quando fazem uma avaliação da situação atual da Orquestra Tabajara, os músicos e as musicistas enfatizam uma série de acontecimentos e manifestações que começaram a descarrilhar desde 2013, e que se transformaram num conjunto de insatisfações generalizadas. Estas, segundo eles, foram sendo canalizadas para a formação de inimigos imaginários e que teriam levado o país para um estado político de convulsão social. O fato é que tudo isso caminha para um processo que progressivamente aponta para interesses neoliberais. Os nomes que, por vezes, surgiam nas conversas — antes de ligar o gravador — iam desde Lula e Dilma até Temer, Eduardo Cunha e Sergio Moro. Desde então, a sociedade brasileira assistiu cotidianamente a escândalos, procedimentos ilegais, corrupções e uma polarização social jamais

vista na história do país. Grupos de amigos e amigas se romperam, grupos de famílias se desfizeram, grupos musicais se cindiram. Ainda, o Ministério da Cultura foi desativado assim como algumas orquestras, o desemprego continuou presente e as desigualdades se incrementaram.

Toda essa situação se traduziu em novas exigências para os indivíduos. Se, por um lado, têm renovado as formas de conviver, de conduzir-se e de relacionar-se com os outros na vida social, por outro lado, reconfiguraram-se também as expectativas sobre os outros, sobre si mesmo e sobre os princípios relacionais. Estamos num momento em que as relações entre as pessoas se refazem de maneira conflitiva e irritada. Essas transformações recentes supõem muitos desafios para a Orquestra Tabajara. Diante disso, qual é a encruzilhada dos processos sociais que nos conduzem a esse ponto?

As narrativas dos músicos e das musicistas demonstraram que algo em específico se passa em nível macro. Em síntese, a condição histórica na qual a sociedade brasileira se encontra atualmente está organizada no encontro de dois grandes processos. Por um lado, temos a instalação de um modelo político e econômico particular (capitalista). Por outro lado, em paralelo, temos um conjunto de resistências que abre caminho para uma maior horizontalização das relações sociais. Isso tem a ver com a expansão de alguns ideais normativos, tais como: a ideia de igualdade, de autonomia, de diferença e de democratização das relações sociais cotidianas. Ambos os processos chegam a tocar as relações entre as diferentes gerações de músicos/musicistas, intérpretes e compositores/compositoras, músicos/musicistas e professores/professoras, músicos/musicistas e *band leaders*, músicos/musicistas e públicos, independentemente dos diferentes estratos sociais por onde transitam. Mas, por que tudo isso é relevante?

Tudo isso importa porque se transformam não só as maneiras pelas quais os músicos e as musicistas têm que enfrentar a vida social, mas também o que têm efetivamente que enfrentar na vida pessoal. No entanto, a interpretação pode falhar se deixarmos de considerar a simultaneidade desses dois fluxos de orientação, até porque, no caso da big band brasileira, isso explica muitos dos paradoxos existentes. O encontro entre esses dois grandes processos é, portanto, o que parece suportar, num nível micro, um entendimento mais específico em torno do que está realmente em jogo no caso da Orquestra Tabajara atual.

3.1.4 *Um novo capítulo: uma cartografia social dos desafios comuns*

As transformações acima descritas supõem cinco grandes desafios que constroem uma paisagem reveladora sobre o modelo particular de individuação no caso da OT atual. É preciso, antes de mais, alertar que esses cinco desafios não são determinismos. São conjuntos de situações difíceis, relevantes dentro de uma realidade histórica peculiar. São estes os que são reiterados nos discursos dos meus colaboradores.

3.1.4.1 *O desafio de atuar sem depender das instituições*

Revigoreamento pessoal, injustiças e autoridade

Para entender o que começou a tomar forma, tratarei de colocar em perspectiva o que os músicos e as musicistas estão vivendo hoje. Farei isso seguindo o que os testemunhos mostraram. A esfera comum desses testemunhos permite afirmar que o que enfrentam hoje é resultado de um efeito de irritação na sociedade, composto por uma articulação de injustiças, desconfiças, revigoreamento pessoal e ações autoritárias. Ademais, esse efeito pode ser lido de uma maneira em que um elemento é consequência do outro (injustiças levaram às desconfiças, insuficiências institucionais a um revigoreamento pessoal, e assim sucessivamente). Contudo, também é possível fazer uma leitura ao considerar que todos agem simultaneamente, de modo que não há como explicar um sem os outros. Os discursos dos músicos e das musicistas justificaram a possibilidade de fazer essas leituras.

Entre os colaboradores, uma expressão em particular sintetiza, melhor do que qualquer outra, as estratégias individuais de auto-suporte: “*tenho que ser muito forte para enfrentar a vida [...]*” (Giffoni, 2017, entr.). Em outros termos, diante dos desafios da vida e da infinidade de violências diárias que isso implica, é necessário ser capaz de afirmar-se nela e, para isso, a principal arma seria vestir uma espécie de personagem. Quer dizer, diante da realidade injusta, “[...] *é suposto resistir, reclamar*”. Como muitos dizem: “*se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*” (Notas de Campo), ou “*se eu quiser realizar alguma coisa [...], tenho eu mesmo que lutar para conseguir*” (Notas de Campo). Ao afirmar que têm um caráter forte e persistente, os indivíduos tentam testemunhar uma robustez pessoal no meio de uma vida social que, de acordo com eles, é constantemente afetada por inconsistências e debilidades institucionais.

Diante das dificuldades que a sociedade enfrenta, a autonomia — reconhecida pelos músicos e pelas musicistas, especialmente quando alegam ter que atuar sem depender impreterivelmente das

instituições — aparece, inicialmente, como um recurso importante para poder assumir uma atitude moral em relação à vida e se defender nela. Um exemplo dado por um dos colaboradores mostra a não intimidação dos músicos da OT perante uma situação de tratamento diferenciado em relação à própria orquestra e a outro grupo musical, ambos contratados para atuarem no mesmo evento:

Foi quando fomos tocar num evento [...]. Rapaz [...], o Severino ficou bravo [...]. Quando chegou lá e viu como ia ser [...] ele disse: por que vamos tocar nesse palco mal-arranjado, se [estamos no mesmo evento e] o outro agrupamento musical vai tocar naquele bem luminoso? Não aceito ser tratado dessa forma [...]. Ele falou com o Jaime, que era quem organizava a logística e os pagamentos da orquestra. O Jaime tentou acalmá-lo [...], para evitar algum embaraço ali [...], mas o Severino não quis nem saber [...]. Ele não aceitava esse tipo de coisa não [...] (Giffoni, 2017, entr.).

Quer dizer, para os músicos e as musicistas, “*a justiça [e] o respeito [...] é algo muito importante*” (Araújo, 2017, entr.). Esses testemunhos demonstram que é preciso assumir uma posição de não resignação diante das injustiças ou abusos ao redor. Para eles, essas injustiças quase sempre partem das relações de poder exercidas e/ou impostas por entidades institucionais.

Indubitavelmente, muitas dessas alegações podem ser interpretadas ou lidas de forma mais flexível, sobretudo se considerarmos que o que está em jogo, na realidade, são espaços de poder e interesses — James C. Scott ([1990] 2000), em *Los dominados y el arte de la resistência*, observou esses espaços³¹. De qualquer forma, é importante enfatizar a linguagem utilizada. O auto posicionamento igualitário nas interações — e através delas — é comumente apresentado nos depoimentos como uma questão moral. É uma exigência política de respeito e uma questão de temperamento pessoal. Ou melhor, para os colaboradores, também é uma questão de autoafirmação, pois exige um caráter pessoal forte para ter sucesso nos desafios que são enfrentados na vida cotidiana.

Diante do exposto, o primeiro grande desafio está relacionado ao fato de que, atualmente, os atores sociais desejam ser heróis da sua própria história, formando-se de modo a estarem prontos para enfrentar obstáculos — permanentemente à espera. No caso da Tabajara, nada expressa tão bem essa concepção do ator quanto a visão dos próprios músicos que a entendem em termos de “autoconstrução de si”.

- “Embora nos bailes [...] se esperasse uma execução mecanizada [...], alguns deles gostam de carimbar o solo [...]” (Silva, 2018, entr.).
- “Aprendi a tocar de improviso tentando me safar de situações difíceis” (Notas de Campo, 2018).
- “Improvisar [...], temos que aprender sozinhos [...] porque as escolas não ensinam a improvisar [...]” (Araújo, 2017, entr.).

³¹ Segundo ele, na ausência de seus superiores, os dominados tendem a adoçar a realidade de suas atitudes de resistência (Scott, 2000).

- “Teve um cara que veio aqui me chamar para fazer um baile em Campos com a Tabajara. Eu disse: de quem é o baile? Ele disse: é com Chiquinho Araújo. Como eu conheço o Chiquinho, que é filho do Severino Araújo, eu falei: não vou não [...]” (Almeida, 2018, entr.).

De acordo com os interlocutores, essas representações de si têm a ver, mais especificamente, com um maior poder político que exercem sobre o que pensam, o que fazem, como fazem e como encontram formas cada vez mais individuais para ultrapassar situações difíceis. Contudo, essa questão, embora seja fundamental, não seria exatamente o que está em jogo nesse primeiro desafio. O fato é que os músicos e as musicistas se veem amplamente obrigados a enfrentar a vida social com uma redução das proteções sociais, dos serviços, dos direitos, ou seja, dos fundamentos sociais e institucionais de apoio construídos coletivamente. Sobre isso, Jaime Araújo sinalizou: “*hoje em dia, o pessoal já não assina contrato com a orquestra [...]*” (Araújo, 2017, entr.). As orquestras já não oferecem garantias, tão pouco boas condições de trabalho: “*os empregadores não nos pagam o valor que exigimos, se quisermos tocar temos que baixar o valor [...], e ainda fazem exigências [...]*” (Araújo, 2017, entr.). Para os músicos e as musicistas, não se pode esperar que essas entidades realizem um trabalho que lhes proporcione algum apoio. O entendimento comum vai no sentido da ideia de que as instituições já não inspiram confiança. Diante das inúmeras gravações fonográficas realizadas com a OT, Guilherme Giffoni relembra:

Havia um produtor muito esperto, [um representante da editora que] trazia documentos [...]. Uns papéis que [sem dar muitas explicações] mandava a gente assinar. Eram direitos de execução, passando os meus direitos para ele. A gente queria mesmo era tocar [...], nem lia os papéis direito, assinava logo (Giffoni, 2018, entr.).

Da forma como os interlocutores descrevem suas histórias, eles próprios reconhecem que representam a parte mais relevante e, ao mesmo tempo, a mais frágil dos trabalhos musicais que realizam. Em outras palavras, eles se sentem cada vez mais inseguros e desprotegidos, e isso faz com que tenham uma experiência de enfrentamento dos desafios cotidianos a partir das suas próprias habilidades e das lutas constantes com as instituições. Alguns testemunhos de terreno, sobre quando e como os músicos terminaram os seus estudos musicais, clarificam bem essa postura.

Alguns dos músicos não terminaram os seus estudos musicais porque foram impedidos [...]. Aconteceu que [...] o seu pai faleceu [...]. Com isso, teve que trabalhar para ajudar a sua mãe [...]. Sim [...], porque existe uma ideia comum de que os filhos precisam dar apoio e ajudar no sustento da sua família [...]. Com tantos irmãos e sem muitos recursos, apenas um ou outro tinha a oportunidade de estudar. Depois [...], quando finalmente entrou para estudar na UFRJ, ficou sem professor de instrumento [...], houve muitas demissões no setor público [...] (Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 2017. Domingo, Notas de campo).

Quando perguntava aos interlocutores como conseguiam trabalhos musicais, os relatos apontavam, na maioria das vezes, para as suas próprias redes pessoais (amigos/amigas, promotores culturais a solo, vizinhos, pessoas que conheceram em situações informais, casais que acompanhavam os bailes da orquestra, ou do esforço pessoal para ingressar num posto de trabalho). Logo, para resolverem questões de subsistência e de trabalho, recorriam frequentemente às suas próprias capacidades de ação. O esforço pessoal adquire um valor superlativo, porque sentem que não podem contar com o apoio das instituições. Na realidade, para os músicos e as musicistas, as instituições não inspiram confiança/segurança. Tal como Jaime Araújo relembra: “*isso não é de hoje, [...] saímos da Tupi, porque ia completar dez anos e, naquele tempo, eles não permitiam porque, segundo a lei, quando completasse dez anos [...] [toda orquestra] ficaria efetivo [...]*” (Araújo, 2017, entr.). E completou: “*cinco anos na Rádio Mayrink Veiga, cinco na TV Rio, e dez anos na Rádio Nacional. Cada vez que o mercado mudava, os postos de trabalho ficavam em risco*” (Notas de Campo). Isso tende a se agravar com certa rapidez nos dias de hoje. O fato é que estas experiências revelam uma tendência dos músicos e das musicistas em promover a sua autoconstrução sem depender fundamentalmente da ação dos organismos institucionais³². A bússola principal de navegação social, neste caso, está nas relações estabelecidas com a autoridade.

Segundo Kathya Araujo (2016), a questão da autoridade está relacionada a um exercício disperso no tempo e que compete a todos de maneira ordinária e cotidiana. Para ela, o problema da autoridade está no coração da vida social e das nossas vidas individuais. Por um lado, a palavra autoridade carrega um significado obscuro, porque, cada vez que os indivíduos fazem alusão ao termo, a primeira coisa que se imagina é a ideia de coerção, de submissão. Todavia, a noção de autoridade tem também uma face de luz, oportuna para lançar um olhar mais profundo rumo à melhor compreensão deste primeiro desafio. A face de luz é que ela torna possível a vida social.

Outras formas de exercer a autoridade

Como observa Kathya Araujo (2016), a vida social e a sua continuidade implicam necessariamente que uns exerçam influência sobre outros. Entre as insuficiências do apoio institucional — reconhecidas pelos músicos e pelas musicistas da Orquestra Tabajara — e uma maior necessidade de autonomia pessoal, estão postas relações de autoridade. Podemos pensar na tarefa de administrar horários e orientar teste de som, de coordenar as substituições no caso da falta de

³² Da forma como trabalho empiricamente, é preciso ter em conta um pormenor: não afirmo que os músicos e as musicistas podem atuar sem depender dos organismos institucionais, mas que eles próprios acreditam que podem atuar dessa forma.

algum integrante efetivo, de unificar ideias dispersas e escolher o repertório, de fazer cumprir os horários de trabalho nos bailes da Tabajara, de coordenar seções de gravação, de lidar com as negociações contratuais ou traçar estratégias de relacionamento com os seus empregadores, de avaliar as condições de trabalho, de gerir e supervisionar o consumo de bebidas alcoólicas pelos músicos antes e durante os bailes, de organizar a indumentária para os eventos, de tratar do pagamento dos músicos e das musicistas, ou quando os chefes de naipe orientam os demais integrantes às formas específicas de articular intervenções de grupo dentro do coletivo, e assim por diante. Em todos esses casos, há a necessidade de que uns exerçam influência sobre outros. Não obstante, aquilo que realmente incomoda os músicos e as musicistas é que tal influência seja realizada com o uso de violência. Sobre esse ponto, as narrativas dos interlocutores mostram que a autoridade é frequentemente enunciada desde um discurso institucional, em especial do exterior sobre o coletivo. Para além das especificidades próprias de cada situação, os músicos e as musicistas se referem a um lugar de fala institucionalmente representado.

Em suma, observa-se que, no caso da Orquestra Tabajara atual, parece cada vez mais difícil exercer a autoridade. As histórias contadas sugerem que algo na sensibilidade dos indivíduos parece ter mudado. Tem a ver com uma nova geração de músicos/musicistas e com conjuntos de condicionantes de época próprios dessa geração. Uma justificativa possível é que essa dificuldade está ligada ao fato de que não se justifica mais seguir atuando conforme o modelo tradicional de autoridade. Para os músicos e as musicistas de hoje, isso já não é, de todo, aceitável. Contudo, muitos seguem, de uma maneira ou de outra, usando-a cotidianamente.

Este contexto sugere-me, no entanto, algumas interrogações: o que significa uma forma tradicional de autoridade? Por que razão a forma tradicional de autoridade tem deixado de ser aceitável? É possível afirmar que os músicos e as musicistas a continuam exercendo?

Muito sucintamente, quando comecei a realizar as entrevistas e quando, no desenrolar das conversas, sugeri abordarmos o tema das instituições — no sentido do trabalho que esses organismos demandam sobre os indivíduos —, obtive respostas como “*ok, [...], vamos falar sobre controle [...], poder [...]*” (Notas de Campo). Há na voz dos músicos e das musicistas uma equivalência direta entre as formas de tratamento dos programas institucionais e o autoritarismo. É perceptível que o exercício de controle institucional, desde as relações cotidianas dos músicos e das musicistas (os relacionamentos do coletivo com seus empregadores, famílias, autoridades locais, com o Estado e com a sociedade num sentido mais amplo), é processado de forma autoritária. Em contrapartida,

outros estudos mais amplos sobre a sociedade brasileira sugerem que essa forma do exercício de autoridade não é algo de hoje, mas, de modo geral, marca profundamente o percurso da história dessa sociedade (Schwarcz, 2019).

Mas o que seria essa tal autoridade? Sintetizando os testemunhos dos colaboradores, são duas as possíveis respostas. A primeira sugere que as pessoas que exercem a autoridade são surpreendidas pela desobediência, pela não aceitação da força institucional agressiva do outro: “*Moisés Esteves (produtor musical/empresário, e representante da RIOTUR), [queria] contratar a Orquestra Tabajara. A proposta da RIOTUR, [...] era a de a Orquestra participar do evento com um repertório e a inclusão de artistas proposto por eles*” (Ronaldo Araújo, 2019³³). Jaime Araújo, que julgou a proposta injusta, recusou. Independentemente da recusa do *band leader* Jaime, nas palavras do próprio Ronaldo: “*eu encontrei a solução: como eu [...] dei entrada, no registro [legal] da marca Orquestra Tabajara In Concert, com ela [seguiu-se as negociações e] demos continuidade ao evento, na praia de Copacabana*” (Ronaldo Araújo, 2019 — sublinhado meu). Ou seja, trata-se de “*mostrar que, se não obedecer, posso usar a força [...], isto é, vai ter consequências*” (Notas de campo).

A segunda resposta, por sua vez, corresponde às pessoas que obedecem maquinalmente às autoridades, sem tentar qualquer contraposição, isto é, não há espaço para a reflexividade. Na realidade, as pessoas, cujas vozes correspondem a um lugar de fala institucionalmente representado, não se sentem obrigadas a explicar porquê os outros têm que obedecer. Esse debate, na maioria das vezes, não existe. O que se espera e o que se exige é uma ação/resposta mecânica. No entanto, o que se passa atualmente com os músicos e as musicistas é que essa forma tradicional de autoridade já não é mais aceitável. Essa questão envolve inúmeros fatores, mas vou centrar-me apenas nos três mais relevantes.

O primeiro diz respeito à mudança de expectativas. Nas duas últimas décadas, quando o corpo de músicos da Tabajara passou por uma modificação considerável, os músicos e as musicistas começaram a ter expectativas de serem tratados pelos outros de maneira mais igualitária. Essa expectativa resulta em cenários muito importantes. No tocante às relações de injustiça, os músicos e as musicistas se mostram muito mais sensíveis no tratamento com os outros e ainda mais com as instituições. Isso significa que, se esperam um tratamento mais igualitário, passam então a

³³ Conteúdo retirado do perfil do *Facebook* de Breno Hirata, que compartilhou o texto da postagem de Fill Motta sobre a atuação da Tabajara no reveillon 2017. As palavras de Ronaldo Araújo estão disponíveis nos comentários da referida postagem. Informação disponível em: <https://www.facebook.com/breno.hirata/posts/10214747820277185>.

identificar mais rapidamente a presença da injustiça (das desigualdades). Esta, hoje em dia, é muito menos tolerável.

O segundo fator relaciona-se com o caráter combativo dos músicos e das musicistas. Estamos hoje diante de atores muito mais preparados para o combate. Como dito anteriormente, nas últimas décadas, devido à ineficiência do apoio institucional, os músicos e as musicistas têm procurado resolver os desafios cotidianos valendo-se das suas próprias ações. Isso tem criado uma auto-imagem como indivíduos muito mais fortes. Por outro lado, nas últimas décadas, os músicos e as musicistas são impelidos a cultivar suas individualidades. Ora, o conjunto dessas duas questões traz implicações para a forma tradicional do exercício de autoridade institucional discutida aqui. A ideia é a seguinte: se eu sou um indivíduo forte, com uma singularidade marcada, por que vou ter que submeter-me — sem tomar em consideração o que eu poderia contribuir — à vontade do outro institucional?

A terceira questão prende-se com a distribuição de poder social. É a ideia de que as sociedades distribuem papéis de poder entre seus membros, e comumente o fazem de maneira desigual. Tradicionalmente, o poder estava nas instituições sobre os indivíduos, nos homens sobre as mulheres, nos maestros sobre os músicos/musicistas, nos mais velhos sobre os mais jovens, nos integrantes mais antigos sobre os novatos, no nepotismo sobre o mérito, nos chefes de naipe sobre os demais integrantes, e etc. Esse cenário não mudou completamente/radicalmente, mas, ao considerar os testemunhos dos músicos e das musicistas, esse processo de transformação está mais evidente, o que significa que há uma nova paisagem nascendo no que toca à (re)distribuição do poder social.

Logo, essas hierarquias que tradicionalmente pareciam justificadas, para muitos deles, hoje em dia já não fazem sentido, já que as hierarquias revelam ou implicam o verdadeiro poder de uns sobre outros. Ademais, as atribuições daqueles que exerciam a autoridade, hoje já não as têm de todo. Não da forma como se concebia tradicionalmente. Essas atribuições não desapareceram, mas tendem a ser mais flexíveis. Logo, e de acordo com os músicos e as musicistas, para garantir a continuidade das relações e da existência coletiva é preciso negociar com os atores, com os públicos que acompanham as performances, com os empregadores e os mercados. É preciso encontrar espaço para um tratamento mais horizontalizado. E por que razão tudo isso é importante para os indivíduos?

Em última análise, entre autoridades abusivas e dialogantes/democráticas, surgem os paradoxos. Considerando o caráter das relações ao pormenor, os indivíduos seguem exercendo autoridade porque consideram, ao mesmo tempo, que esse é o mecanismo mais eficiente para atuar diante das injustiças da vida social. De acordo com os testemunhos dos interlocutores, há uma expectativa de que se nós não realizamos essa autoridade forte nas relações cotidianas, podemos sofrer abusos pelo sistema. Por isso, paradoxalmente, segue-se acreditando que essa é a forma mais eficaz de exercício da autoridade.

É essa paisagem social que ocorreu na encruzilhada dos processos descritos ao longo deste primeiro desafio, a qual permite evidenciar algumas das lutas políticas que atualmente rodeiam a Orquestra Tabajara. O que se desenrolou nas duas últimas décadas é resultado de uma sucessão de respostas contínuas, que ligava a experiência da injustiça (das exigências da vida social; das desigualdades nas relações; ou no uso do poder) ao desencanto do apoio institucional, àqueles que deveriam ter sido seus principais apoiantes. A partir daí, desconfiança e irritação são geradas. Tudo isso contribuiu, em diferentes medidas e graus, para um maior revigoreamento pessoal e individual, e aumento do desapego em relação a muitos dos princípios, valores e normas que regulam a vida em comum.

3.1.4.2 O desafio de filtrar as relações e as redes de contato

O segundo desafio proposto aborda a necessidade de filtrar a todo momento as relações e as redes de contato. Trata-se de realizar um superinvestimento em termos relacionais, o que não significa dizer que estamos exatamente diante de algo precisamente inédito na história. Desde há muito tempo que sociólogos(as), escritores(as) e memorialistas da música no Brasil (Patrícia Palumbo, Ronaldo Conde Aguiar, Carlos Coraúcci, Josélio Carneiro, dentre tantos outros) vêm discutindo a importância das redes e das relações informais para examinar os problemas na vida social dos músicos e das musicistas, em especial no âmbito da música popular. Na realidade, o que podemos ver no caso da Orquestra Tabajara é que, hoje em dia, torna-se cada vez mais perceptível uma maior exigência dessas relações, porque os suportes fundamentais à existência dos atores estão condicionados à capacidade que cada um tem ou pode ter de (re)agir e de reinventar-se, valendo-se das suas relações pessoais ou do seu próprio *network*.

Não é nos organismos institucionais que a orquestra enquanto coletivo e as pessoas individualmente procuram apoio. Elas têm que se esforçar para criar suas redes, têm que cultivar relações com outros grupos de indivíduos, porque, no caso de uma dificuldade financeira — por

exemplo —, são estes que vão prestar algum apoio. Nenhuma expressão resume tão bem o que está em jogo para os indivíduos quanto as palavras de Everson Moraes:

A todo o tempo, o contexto que nos cerca determina em muito o que cada um faz [...]. Estamos hoje expostos ao descaso do poder público. Não há nenhum interesse em valorizar a orquestra [...], em valorizar os músicos. Não há patrocínio nem espaço para tocar. Não há uma ação, um projeto sequer que envolva a orquestra [...]. É difícil [...] (Moraes, 2018, entr.).

Guilherme Giffoni (2017, entr.), por exemplo, refere: “*para não ficar sem trabalho [...] é preciso participar de outros projetos*”. As coisas não estão fáceis, tal como no caso do Guilherme, é preciso complementar a renda trabalhando no balcão de atendimento de uma loja comercial (Notas de Campo). Tudo isto faz com que os indivíduos realizem um maior investimento ao nível das relações e das suas redes de contato.

Por outro lado, devido à escassez de bailes e às exigências que isso coloca, quando trabalham fora da Tabajara, os músicos e as musicistas poucas vezes se encontram para atuar juntos. As diferentes estratégias e ocupações laborais que cada um toma individualmente faz com que eles, na maioria das vezes, só se encontrem nos bailes da OT, já que o agrupamento não realiza ensaios. Fora dela, o coletivo comumente se mantém disperso, já que os músicos e as musicistas precisam ter outras ocupações para se sustentarem na vida.

A Tabajara não ensaia [...]. A gente se encontra mesmo nos bailes [...]. [Fora da Tabajara] eu quase não convivia [com eles] porque, logo que entrei na Tabajara [...], [devido às condições do mercado] aprendi a trabalhar com *playback* [...], e fui trabalhando com isso em restaurantes e casamentos [...] até hoje [...], [já que] os bailes estão muito difíceis [...]" (Oliveira, 2018, entr.).

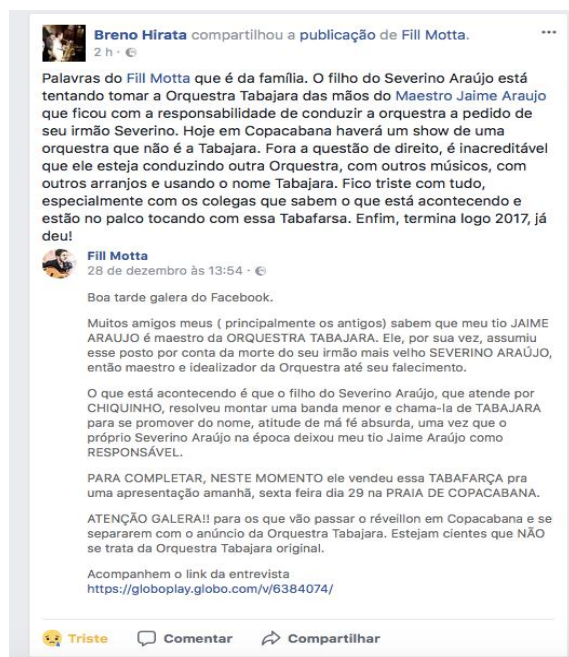
Em tom de alerta, um deles chamou a atenção para o fato de que, dada a atual precarização do trabalho na área das big bands e a falta de apoio por parte das instituições, não se pode confiar em todos. Além disso, ao contrário do que poderíamos imaginar, às vezes, é necessário vigiar as relações mais íntimas ou aquelas mais duradouras, tanto que, como vamos ver mais à frente, o que antes parecia tão certo pode mudar a qualquer momento.

A demanda de investimento relacional tratada aqui, de certa forma, acompanha a história da orquestra. De acordo com os testemunhos, essa demanda se faz sentir com mais obviedade desde a ascensão do Tropicalismo, quando, para os músicos e as musicistas da Tabajara, a palavra de ordem passou a ser o *freelance* (Coraúcci, 2009). Todavia, da forma como eles descrevem, hoje em dia, sobretudo depois da morte do *band leader* Severino Araújo (2012) e do enfraquecimento da cultura dos bailes na cidade do Rio, intensifica-se progressivamente a inversão ao nível dessas relações, de modo que nem mesmo a família está fora desse olhar vigilante.

São as novas redes de conexões, de amigos e parceiros, que vão oferecer suporte quando necessário. As incertezas sobre o que pode ou não ocorrer na vida social e na “(in)consistência posicional” — para usar os termos de Arteaga & Martuccelli (2012) — fazem com que os indivíduos não possam se desconectar do permanente esforço de criar novos vínculos.

Em resumo, manter relações estratégicas, vigiar os laços mais duradouros, recuperar redes de contatos, estar sempre atento, estabelecer um vínculo mais ou menos confiável com um grupo bem restrito de pessoas são exigências que os músicos e as musicistas da orquestra têm que enfrentar nos dias de hoje.

Alguns músicos entendem que a OT vive atualmente um momento de crise. Os fatores são múltiplos. Talvez, o melhor exemplo disso está no fato de que, recentemente, a Tabajara foi alvo de disputas familiares, que repercutiram de várias formas na imprensa e nas redes sociais.



Muitos amigos meus [...] sabem que meu tio JAIME ARAUJO é maestro da ORQUESTRA TABAJARA. Ele, por sua vez, assumiu esse posto por conta da morte do seu irmão mais velho SEVERINO ARAÚJO, então maestro e idealizador da Orquestra até seu falecimento. O que está acontecendo é que o filho do Severino Araújo, que atende por CHIQUINHO, resolveu montar uma banda menor e chama-la de TABAJARA para se promover do nome, atitude de má fé absurda, uma vez que o próprio Severino Araújo na época deixou meu tio Jaime Araújo como RESPONSÁVEL. PARA COMPLETAR, NESTE MOMENTO ele vendeu essa TABAFARÇA pra uma apresentação amanhã, sexta feira dia 29 na PRAIA DE COPACABANA. ATENÇÃO GALERA!! para os que vão passar o réveillon em Copacabana e se depararem com o anúncio da Orquestra Tabajara. Estejam cientes que NÃO se trata da Orquestra Tabajara original.

Figura 38 - Compartilhamento da publicação de Fill Motta, em 29 de dezembro de 2017. Fonte: perfil pessoal de Breno Hirata (músico da OT), na plataforma Facebook.

Esse *post* é um bom exemplo, porque ele descreve o mal-estar que se gerou não só entre os próprios familiares, como também entre os músicos da orquestra, que comentaram, compartilharam e (re)postaram conteúdos a esse respeito.

Depois da morte de Severino Araújo (2012), a Tabajara continuou atuando com Jaime Araújo à frente do grupo. No entanto, o filho do Severino Araújo, conhecido por Chiquinho Araújo (que sempre coordenou a Orquestra Cuba Libre), na ocasião da realização do concerto de réveillon 2018, na praia de Copacabana, regimentou vários músicos e convidou três que realmente pertenceram à Tabajara, uma vez que os outros nunca atuaram na orquestra (Eli Silva, 2017 — *Jornal O GLOBO/RJ*³⁴). Aqueles que nunca atuaram na Tabajara deram declarações à imprensa usando expressões, como: “*a orquestra Tabajara é a minha vida*”³⁵. Segundo Antonio Seixas:

Os músicos da Tabajara estão indignados [...] e postando coisas do tipo “Orquestra Tabajara só tem uma”, etc. [Igualmente], muitos criticaram dois músicos que realmente tocaram por mais de 30 anos na orquestra, mas que aceitaram falar publicamente de uma forma como se aquele agrupamento fosse realmente a Orquestra Tabajara [...]. Achei interessante [...] a Orquestra Tabajara gerar este tipo de disputa e repercussão (Seixas, 2018, entr.)

Em entrevista, Eli Silva (trompete *leader*) esclareceu que:

Antes do réveillon 2018, foi feita uma reunião com o Jaime Araújo, em sua casa [...], e os produtores responsáveis pelo evento, com o objetivo de contratar a Orquestra Tabajara [...]. A proposta apresentada ao Jaime foi a seguinte: a orquestra participaria do evento com um repertório escolhido pela produção [...], [bem como] a concepção do show, que contaria com a inclusão de bailarinos e outros músicos que não pertenciam à Tabajara. [Além disso,] a estrutura de som, iluminação e efeitos ficaria a cargo dos organizadores do evento. Sob essas condições, Jaime recusou a proposta [...]. Para ele, a Tabajara tinha que apresentar o repertório próprio da orquestra [ou seja,] com músicas e arranjos do Severino Araújo [...]. Também não descaracterizaria a Tabajara alterando a formação tradicional da big band e só tocaria com o equipamento de som e técnico de som próprio [...], o Carlão, que acompanha a Tabajara há muitos anos (Silva, 2018, entr.).

Na opinião de Ronaldo Araújo (filho do Severino Araújo, irmão do Chiquinho e sobrinho de Jaime), Jaime Araújo inviabilizou a possibilidade da presença da Orquestra Tabajara no último evento do ano de 2017, quando, para ele, também seria um bom momento para homenagear o centenário do maestro Severino Araújo (1917/2017). Ronaldo Araújo, em resposta à publicação de Fill Motta, refere que, diante desse impasse, tratou de “*dar entrada, no registro da marca Orquestra Tabajara In Concert*” [e], *com ela, demos continuidade ao evento [...], na praia de Copacabana*”. Ronaldo alega que Jaime Araújo tem uma permissão dos herdeiros da marca “Orquestra Tabajara” para estar à frente da big band, sendo responsável pela regência, pelos contratos e pelos músicos. Para além da opinião de uns e de outros, as palavras de Fill Motta (2018) representam o entendimento comum que externaram os colaboradores sobre o assunto.

³⁴ Informação retirada da coluna do Ancelmo Gois (30/12/2017), do *Jornal O GLOBO (RJ)*, que publicou o desabafo do trompetista Eli Pedro da Silva.

³⁵ Fonte: globoplay. Informação disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6384074/programa/?fbclid=IwAR07JkK3M-oSsNzZiYTKM-7YrWuYSuH1Xr6KVx1URZxFO-poPfH9mEW7Uk>.

A maneira com que foi finalizada a condução do meu tio [Jaime] foi triste. Mas, vendo por outro lado, meu tio vai completar 97 anos de idade [...], [ou seja,] já estava perto de parar com a regência. E, de qualquer forma, iam ter que se reunir para ver a melhor forma de alguém assumir no lugar [...]. Enfim, o que acontece é que quem assumiu a orquestra já estava com histórico queimado no meio artístico por conta de maus relacionamentos e desavenças profissionais — inclusive com o próprio Jaime. Então, praticamente excluiu metade dos músicos que estavam, e a outra metade saiu por conta própria, tendo em vista o que eu acabei de falar. E, até onde eu fui acompanhando [...], além disso tudo, também foram alterados os arranjos originais. Ou seja, pontos que, somados contribuem negativamente para a cena da orquestra [...] (Motta, 2018, entr.).

Essa história é longa, cheia de tramas e fios difíceis de perseguir. No entanto, “*cada um dá prioridade ao que lhe cabe*” (Motta, 2018, entr.). O fato é que, desde o réveillon 2018, em Copacabana, foi gerada uma espécie de mal-estar entre músicos e familiares. Em síntese, metade dos integrantes da orquestra liderada por Jaime, quando convidados, recusaram participar do novo projeto encabeçado por Chiquinho Araújo, e, a outra metade, por sua vez, saiu por conta própria da Tabajara. A Orquestra Tabajara *In Concert* passou a ser dirigida por Chiquinho e, desde aí, na opinião dos músicos e das musicistas, nunca mais seria a mesma.

Contudo, antes mesmo da organização do Réveillon 2018, os interlocutores afirmam que o maestro Chiquinho vendia bailes e atuações do seu agrupamento musical utilizando o nome da Orquestra Tabajara. Em entrevista, o saxofonista Wilson Almeida, popularmente conhecido como Marimba, lembra:

Teve um cara que veio aqui me chamar para fazer um baile em Campos com a Tabajara. Eu disse: de quem é o baile? Ele disse: é com Chiquinho Araújo. Como eu conheço o Chiquinho, que é filho do Severino Araújo, eu falei: não vou não [...]. Aí, depois, eu fiquei sabendo que ele [o Chiquinho] fechou o baile como “Orquestra Tabajara”. Ele estava vendendo os bailes como Tabajara, com o conjuntinho dele lá. Ainda bem que eu não fui. Todo mundo estranhou, porque [...]: cadê o Marimba ali? Cadê o Eli no trompete? É lamentável [...]. Daqui para frente não vai ter mais aquela essência do Severino, aqueles arranjos [...], aquele espírito da Orquestra Tabajara [...] (Almeida, 2018, entr.).

Enfim, os músicos e as musicistas, quando narram estas histórias, falam de injustiça, de transgressão moral, de inconsistência posicional, da fragilidade que há hoje na manutenção dos coletivos musicais, do que pode ou não mudar repentinamente na vida social. Relatam que a vida é cada vez mais difícil ao nível das relações, por isso, para existir, têm que se “mexer”, tem que “vigiar” relações. Noutros termos, têm que investir nos seus próprios contatos pessoais e ampliar cada vez mais as suas redes profissionais. São chamados a (re)atualizar a todo o momento os laços pessoais, bem como construir, desde si e para si, uma individualidade capaz de afirmar-se na vida. E, para afirmar-se na vida, é indispensável sobretudo trabalhar. É precisamente aqui que aparece o terceiro grande desafio.

3.1.4.3 O trabalho como desafio

Retomando algumas ideias, se os indivíduos acreditam que podem atuar sem depender impreterivelmente das instituições — além de não reconhecerem o trabalho das instituições sobre eles, ainda acreditam que devem se defender delas —, em contrapartida, há uma percepção de aumento da exigência de autocontrole ou auto-orientação. Face a isso, tendo em vista as novas formas de relação e ampliação das redes de contatos, aparece um conjunto de vivências que produz uma percepção particular. Uma espécie de liberalização das relações de trabalho que, de acordo com os testemunhos dos interlocutores, vem ganhando contornos mais perceptíveis desde 2010. De acordo com os músicos e com as musicistas, a tarefa mais básica e fundamental é a de garantir o sustento de si e da sua família. Mais concretamente, o desafio que se discute aqui se caracteriza por uma experiência de excesso de trabalho que os músicos e as musicistas precisam enfrentar.

Sustentar que a esfera do trabalho constitui um dos desafios sociais mais importantes na vida dos músicos e das musicistas é uma consideração que não só poderia ser colocada a outros tempos históricos, como também a outros contextos de coletivos musicais ligados, em especial à prática da música popular nos dias de hoje. Segundo as perspectivas de Cardoso (2010) e Krein (2007), tanto na esfera privada quanto na esfera pública, os processos de precarização do trabalho se articulam com dinâmicas de neoliberalização da vida social, especialmente ao nível da fragmentação das relações. Essas experiências de precarização são vivenciadas em muitas ocasiões, através de uma sobrecarga de trabalho, dado o enfraquecimento da luta/organização coletiva no marco de uma sociedade fortemente desigual (Carvalho, 2004).

Para além das diferentes opiniões dos interlocutores, a discussão comum que emerge sobre as mudanças no mundo do trabalho musical ronda geralmente os seguintes temas: 1) flexibilização do trabalho, 2) necessidade de incorporar uma competência forte das capacidades de gestão, e 3) desassossego em torno da submissão às novas condições de trabalho, como fonte de sentido individual e coletivo. Uma vez observada a existência dessas particularidades, não foi difícil ver como esses processos são relevantes na vida dos músicos e das musicistas da Orquestra Tabajara³⁶.

³⁶ Vale destacar que não é foco desta pesquisa esmiuçar cada um desses processos. Porém, como o material das entrevistas mostra, o caráter e a qualidade destes devem ser compreendidos na especificidade do seu encontro com a realidade estudada aqui. O modo como os colaboradores e colaboradoras narram essas vivências se inscreve dentro de uma experiência histórica singular.

Em retrospectiva, a orquestra viveu uma época em que era possível muitos músicos e musicistas sobreviverem atuando enquanto profissionais da noite. Tão grande era a demanda de trabalho que eles não sentiam a necessidade de ter um emprego fixo (Spielmann, 2017, p. 127). Nas palavras de Jaime Araújo:

Músico vivia de tocar na noite, nas boates, na rádio, no cassino, até nas TVs, todas tinham orquestra, o músico hoje, não dá, hoje tem que ser militar. [...] Foi uma bomba [para os músicos] o fechamento dos cassinos e as demissões das orquestras de TV (Jaime Araújo, 2016 *apud* Spielmann, 2017, p. 127).

Passada a crise dos anos 1970, “na década de 1980, ainda tinha muito baile” (Giffoni, 2018, entr.). No tradicional bairro da Lapa, uma casa de show noturna, como no caso do Asa Branca, por exemplo, tinha [normalmente] duas grandes orquestras tocando durante a noite. “Duas big bands [...], não era conjuntinho pequeno com três sopros não [...]. Era big band mesmo” (Giffoni, 2018, entr.). Entre essas big bands estava a Orquestra do Carioca e a Orquestra do maestro Cipó.



Figura 39 - Orquestra do maestro Cipó, na década de 1980, atuando na casa de show Asa Branca Cidade do Rio de Janeiro-RJ. Fonte: Arquivo de Ademir Gomes.

Segundo Guilherme Giffoni, “a Tabajara não podia nem pensar em tocar lá, [...]. Podia não, porque tinha baile de domingo a domingo. Tocava tanto que [...] os músicos nem abriam as pastas, porque o repertório estava todo de cor [...]” (Giffoni, 2018, entr.). Inclusive, aos domingos, “nos bons tempos do Circo Voador, [...] durante dez anos, a Tabajara animou a saideira do fim de semana na Lapa e virou ponto de encontro dos músicos” (Araújo, 2017, entr.). “Mas [...], com o tempo, os bailes foram pouco a pouco saindo de moda” (Giffoni, 2018, entr.). Jaime Araújo observou que esta situação se deveu ao enfraquecimento dos clubes, uma vez que eram esses espaços que promoviam os bailes.

Seu Ernani, diretor do Clube Ginástico Português, onde a Tabajara tocava anualmente, me disse que a coisa estava muito fraca [...]. Antes tinham milhares de sócios, mas hoje são pouquíssimos [...]. Quando conseguem fazer um baile, é muito difícil trabalhar com big band, porque já não têm dinheiro suficiente para pagar (Jaime, 2017, entr.).

Nos anos 1990, a Orquestra Tabajara deixou o posto de soberana na Domingueira Voadora³⁷, dando lugar a outros agrupamentos, além das investidas das pequenas formações de músicos. Em outros espaços, como no Sassaricando³⁸, a novidade era uma espécie de gafeira pós-moderna, misturando neon, espelhos e luzes diversas, momento de forte ascensão de DJs que introduziam Funk, Rap, Rock, dentre outros estilos. Mesmo nos espaços de dança mais frequentados, como no Elite, abriram-se oportunidades para eventos de pagode e outros tipos de público (Jornal do Brasil, 1992). “Pra você ver como as coisas mudaram né [...]. Será que essa época vai voltar?” (Giffoni, 2018, entr.).

Doze anos depois, a realidade era outra. “Dois pra cá, dois pra Lapa” foi o apelo feito pelo Jornal do Brasil, publicado em 14 de agosto de 2004, quando Helena Aragão escreveu uma matéria que retratou o esforço feito por Severino Araújo (com 87 anos) e músicos de grupos mais novos para tentar reativar as gafeiras, adaptando-as aos palcos de hoje (com versões *pocket*).



Figura 40 - Severino Araújo e músicos de grupos mais novos lutam para reativar espaços de música orquestral e dança, na cidade do Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, 2004. Cidade do Rio de Janeiro-RJ. Fonte: Arquivo de Jaime Araújo.

³⁷ “Domingueira Voadora foi o nome dado à programação dominical semanal noturna, destinada à música para a dança de salão, ou gafeira, que começou quando o Circo Voador se mudou para Lapa em 1982” (Spielmann, 2017, p. 97). A ideia principal era reproduzir o ambiente das gafeiras que, durante décadas, estiveram desativadas. A Domingueira contava com a atuação das grandes orquestras, tocando ao vivo. Alguns agrupamentos musicais, como o grupo do maestro Paulo Moura, tocavam regularmente, mas foi com Severino Araújo e a Orquestra Tabajara que a Domingueira Voadora se tornou referência. Eusébio Galvão (2004) destaca que muitos casais se conheceram debaixo da lona do Circo (2004, p. 08, Jornal carioca O DIA).

³⁸ Espaço cultural localizado na Estrada do Joá, nº 150 (São Conrado, Rio de Janeiro), onde se realizavam bailes na década de 1990. Os bailes aconteciam de quarta a sábado, a partir da 23h, e domingo às 22h. Às sextas e sábados atuavam orquestras, como a do maestro e trombonista Raul de Barros. Aos domingos havia DJs, com música eletrônica (Jornal do Brasil, 1992).

Nos anos 90, a gafeira foi caindo por diversos fatores. A garotada não sabe dançar a dois [...]. Com o dinheiro que se pagava a uma orquestra, [hoje em dia] é possível contratar quatro conjuntos. O conjunto de hoje é a cozinha de ontem [...]. [Severino explica que, para acompanhar o mercado e se manter atuando, é preciso inovar, negociar.] Compôs peças surpreendentes [...], embaralhou referências de bebop com samba e choro — e rumba, jazz e bolero — nos arranjos (Severino Araújo, 2004).

Para Everson Moraes:

O mercado de big band, na cidade do Rio de Janeiro atual, é um mercado que praticamente não existe [...]. Não existe como algo importante e visível, no sentido de um trabalho constante e bem remunerado. O que podemos ver hoje são poucas big bands em atividade [...], sendo que a maioria delas está, de alguma forma, ligada a uma atividade [laboral] de pequena expressão, no interior de uma dada organização e, na maioria das vezes, sem qualquer remuneração (Moraes, 2018, entr.).

Hoje, no Rio de Janeiro, existem algumas big bands ligadas às instituições de ensino, tais como a UFR Jazz e a big band da UNIRIO. Por outro lado, temos as big bands militares, como os coletivos Forças Amigas e 190. Há também aquelas ligadas às instituições religiosas.

Esses grupos tocam [...], claro, um outro tipo de repertório com relação ao perfil da Orquestra Tabajara, já que poucas se concentraram no mercado de bailes, até porque, hoje, não existe mais, [pelo menos não como antes], esses espaços para tocar [...], em especial, de forma remunerada [...]. [Espaços como, por exemplo,] as gafeiras [...] e os próprios bailes do clube municipal. Talvez, por causa disso, ocorreu também a redução dos grupos, porque fica difícil manter um trabalho se não temos onde trabalhar (Moraes, 2018, entr.).

Escolhi as palavras de Everson Moraes, pois elas sintetizam a opinião dos outros colaboradores.

É difícil pensar em melhoria de mercado quando não se tem efetivamente um mercado [...], principalmente no Rio, que não tem nenhuma política pública ou privada de valorização [...], de financiamento desse tipo de grupo. Isso desarticula muito a classe, porque fazer um show implica pagar aos músicos, a luz, o som, [...], e assim por diante. Então, se não tiver uma política pública ou privada fica difícil pensar no coletivo se unindo para poder fazer exigências [...]. Quando aparece um trabalho temos que dar graças a Deus [...] para poder pagar uma continha [...] (Moraes, 2018, entr.).

Para Everson Moraes, a consequência é que, atualmente, se o instrumentista dependesse do trabalho em big band, provavelmente ele iria enfrentar dificuldades para se manter e sustentar financeiramente a sua família. Nas suas palavras: “[...] quando eu estava na Tabajara, nesses últimos anos, a média de bailes era 2 por mês. Uma realidade muito diferente do que acontecia, por exemplo, duas ou três décadas atrás” (Moraes, 2018, entr.), quando a orquestra se apresentava em cerca de 30 bailes mensais. Nalguns casos, até chegavam a realizar dois ou mais trabalhos, ambos no mesmo dia e em lugares distintos, tal como mostra o documento abaixo.

Outubro-94		
1 - Baile	350,00	Ponte Nova
2 - "	200,00	Le Buffet
4 - "	600,00	(2) Fortaleza
7 - "	200,00	Ass. Emp. Com.
8 - "	175,00	Jobão
8 - "	200,00	Bombardantes
11 - "	350,00	Votuporanga
13 - "	250,00	Novo Horizonte
17 - "	250,00	Monte Apraxive D
14 - "	350,00	Tequeritinga
15 - "	350,00	Guaxupé
16 - "	200,00	Pámas
18 - "	350,00	Pouso Alegre
19 - "	175,00	Eng. Pedreira
21 - "	350,00	Venâncio Páulis
22 - "	350,00	Meritão
23 - "	200,00	Piratuba
24 - "	300,00	S. Sebastião do Paraíso
27 - "	200,00	Ass. Emp. Comera
28 - "	300,00	Banga A @
29 - "	300,00	Queimados
30 - "	350,00	Cireó
		6.050,00

Figura 41 - Agenda de atuações da Orquestra Tabajara, correspondente ao mês de outubro, do ano de 1994. Cidade do Rio de Janeiro-RJ. Fonte: Arquivo de Jaime Araújo.

O fato é que hoje isso não existe mais. Everson Moraes complementa:

Vendo a Tabajara atual, [...] mais de 90% [...] dos integrantes são músicos militares, que têm um emprego fixo [...]. Quando não [...], trabalham como servidores públicos de outros setores. Quer dizer, são pessoas que têm um fixo, e fazem parte da Tabajara, em muito, como uma atividade extra (Moraes, 2018, entr.).

De uma forma ou de outra, se o instrumentista não tem um emprego fixo que lhe dê um salário certo todo mês, diz Everson Moraes:

Eu só vejo um caminho. Ele tem que ser empreendedor [...]. Tem que ser um cara articulado. Tem que saber fazer projetos, saber vender a sua imagem, tem que saber gravar, digo 'gravar' na sua casa, produzir um vídeo. O músico tem que ir muito além de pegar o instrumento e tocar [...]. Hoje em dia ele tem que ser um empreendedor (Moraes, 2018, entr.).

Conforme alguns testemunhos, o ano de 2017 foi o mais caótico para a orquestra em termos de trabalho. Para outros, antes mesmo disso, já o era. Todos os músicos e musicistas entrevistados concordam que, recentemente, o contexto profissional na área tem ficado cada vez mais precário.

Havia pouco trabalho, e quando aparecia [...], a remuneração era cada vez mais baixa. [Por um lado], os contratantes sem recursos [...], por outro lado, o país quebrado [...]. Então, foi ficando cada vez mais difícil. A Tabajara dispunha de cerca de 25 componentes, conseqüentemente, se houvesse um baile fora do Rio, tinha que contratar ônibus, hospedagem [...], alimentação, dentre outros pormenores. Portanto, todas essas coisas estavam em jogo (Oliveira, 2018, entr.).

Como sugerem os músicos e as musicistas, a precarização dos trabalhos está fortemente associada a uma transformação na sensibilidade das pessoas e no que elas estão fazendo hoje. Para exemplificar, Wanderson Cunha (2018) explica que: “*o apoio da TV já não temos mais*”. E continua: “*hoje em dia, o que se vai ver mais são outros tipos de coisa [...], [quer dizer,] as pessoas vão pelo que está na moda, e o que está na moda é seguir a moda*” (Cunha, 2018, entr.). Então, os poucos trabalhos que ainda apareciam eram resquícios dessa época, dos bailes da terceira idade, da tradição dos bailes de formatura com músicos e musicistas tocando em tempo real e da tradição da dança de salão. No entanto, especialmente “*depois que apareceu os DJs, foram diminuindo ainda mais os trabalhos*” (Cunha, 2018). A grande implicação disso é que, “*hoje em dia, com o país em crise [...], é preciso trabalhar muito*” (Giffoni, 2018, entr.).

Do ponto de vista mais formal, as leis de trabalho que regem a sociedade brasileira desde finais da década de 1980 institucionalizaram uma forte liberalização das relações laborais (Brasil, 1988/2020). Nas décadas seguintes, devido às várias reformas que foram ocorrendo no cenário político do país (com proporções de impacto social maiores ou menores, conforme a orientação política que chega ao poder), foram sendo introduzidos no sistema trabalhista aspectos neoliberais fortes (Krein, 2001), começando pela falta de reconhecimento, pelo corte nos apoios e pela possibilidade de os patrões despedirem trabalhadores e trabalhadoras, fechando as negociações coletivas no âmbito da organização empregadora (o caso da Orquestra Tabajara ter sido despedida da Tupi é disso um bom exemplo).

Os músicos e as musicistas apontam que um agravamento recente dessas relações, sobretudo desde as crises políticas que começaram a surgir a partir de 2013, está associado a uma individualização particular das condições de trabalho, que chega a tocar diretamente a vida de muitos músicos e musicistas. A percepção que parece estar no ar é que as condicionantes individualizadoras se opõem à valorização do trabalho — a apreciação pessoal que os músicos e as musicistas dão ao seu trabalho. O que podemos ver é a existência de uma desvalorização intrínseca: a importância do capital sobre o trabalho. O desajuste torna-se aparente quando o mundo do trabalho, de modo geral, foi exposto a conjuntos de transformações legais que geraram uma diminuição e uma precarização cada vez maior da integração social dos trabalhadores. Na ótica dos colaboradores, tudo isso afetou a vida dos músicos e das musicistas.

O setor privado tem ganhado importância ao mesmo tempo em que as ofertas de emprego em outros setores decresceram. Além disso, a terceirização acaba por multiplicar os vínculos de

dependência do trabalho. De acordo com o *band leader* Jaime Araújo (2017, entr.), perdeu-se a relação de estabilidade duradoura, bem como o contrato formal (estes tendem a diminuir). Os colaboradores sugerem que isso produziu formas mais individualizadas do pacto do trabalho. Em contrapartida, diminuiu as proteções e se acentuou a responsabilidade de cada um no que se refere a atividade trabalhista (Coraúcci, 2009). Ademais, a etnografia escrita por Carlos Coraúcci (2009) é reveladora dos impactos que essas transformações causaram no caso particular das condições de trabalho na Orquestra Tabajara ao longo da sua história.

A realidade descrita tem tanto mais sentido para os músicos e para as musicistas que a busca por um trabalho estável e cada vez mais bem remunerado, tem sido uma das maiores expectativas declaradas por eles atualmente. É uma experiência que se explica também pelas incertezas, pela inconsistência posicional e pelo trabalho contínuo e seus efeitos de sobrecarga e conflito (Baltar & Krein, 2013). Os caminhos individuais adquirem trajetórias diversas dada a existência de estratégias diferenciadas e mudanças de prioridades. A consequência é que o trabalho contínuo, como uma espécie de trabalho sem fim, se converte numa experiência de coerção para muitos dos colaboradores — apesar de alguns deles significarem na sua própria experiência pessoal tais desdobramentos como algo normal nos dias de hoje.

Ao escutar os músicos e as musicistas narrarem a importância do trabalho nas suas vidas, é muito difícil não ter o sentimento de que eles, como resume Guilherme Giffoni (2018, entr.), têm trabalhado em tudo o que é possível se firmar. A grande consequência é que, em primeiro lugar, o conjunto das narrativas evidenciam uma tendência dos indivíduos em realizar múltiplas atividades laborais (além de um trabalho assalariado). No caso da Tabajara, apesar da grande maioria dos músicos estar, de alguma forma, ligada ao serviço militar, eles têm que se envolver também com o trabalho independente, de autopromoção de si.

Por outro lado, a vida social nutre nos músicos e nas musicistas uma percepção comum de que quando olham para as outras atividades profissionais ao seu redor têm um sentimento e/ou uma expectativa de viver um processo de mobilidade social ascendente, relacionado ao seu trabalho. Dito mais diretamente, um sentimento de viver um conjunto de promoções nas condições de trabalho e no salário. Esse aspecto da carreira é, historicamente, inseparável da ideia que se tinha de vivenciar etapas, como explicou Jaime Araújo (2017, entr.).

A gente queria mesmo era tocar na Tabajara [...] e [conseguir] viver bem, progredir [...]. Até certo momento, [...] a gente trabalhava muito, nas gravadoras, no rádio, na televisão [...]. A minha vida era na Tabajara [...]. Mas, quando as coisas apertavam, a gente tinha que procurar [...] tocar [...],

trabalhar [...], porque, antes, era bem melhor, mas agora complicou muito [...]. Hoje em dia é muito difícil [...]. Você sabe. É diferente de um engenheiro [...]. Na música ficou [cada vez mais] difícil se aposentar [...]. Antes a gente trabalhava [...] e melhorava [...]. Eu [...] e outros músicos da Tabajara [...] até consegui comprar a minha casa tocando. Hoje em dia não dá mais [...] (Araújo, 2017, entr.).

Uma ideia ligada em muito à noção de um modo particular de individuação, que teve sua expressão maior, no caso da Tabajara, até os anos 1970. Nesse contexto, o performer era um tipo de indivíduo que abdicava dos seus interesses para pertencer fielmente a uma organização coletiva (uma espécie de empresa), devido ao conformismo em voga justificado pela grande demanda de trabalho existente.

Até à década de 1970 [...], para os instrumentistas de sopro residentes na cidade do Rio de Janeiro, as boas oportunidades musicais e remunerações caíam [impreterivelmente] nas mãos de quem fosse parte [integrante] da Tabajara. Ou seja, as melhores gravações, os concertos com artistas renomados, a oportunidade de firmar um contrato de trabalho como músico, etc. (Seixas, 2017, entr.).

Durante décadas, na Tabajara, essa foi a norma vigente do regime de trabalho (Coraúcci, 2009). Essa lógica se transformou em muito nas últimas décadas. Isso é visível desde os projetos pessoais que os músicos e as musicistas desenvolvem, da ideia que eles têm do empreendimento e da oportunidade como algo que está cada vez mais na moda, onde eles têm sido responsáveis pelo seu percurso profissional. Logo, “*têm que empreender*” — tal como ressaltou Everson Moraes (2018, entr.).

Diante dessas mudanças, a antiga lógica mais ou menos linear da ideia de construção da carreira profissional deu lugar a formas cada vez mais diversas de atividades plurais. Já não chega desempenhar atividades num determinado posto de trabalho, com atuações restritas em frentes musicais mais delimitadas. É preciso reinventar-se, complementar a renda, dar expediente pela manhã numa dada organização, ensaiar no horário do almoço, gravar em estúdio à tarde (Giffoni, 2018, entr.), fazer escuta de repertórios no trânsito (Onofre, 2018, entr.), produzir vídeos e divulgar eventos nas redes sociais (Moraes, 2018, entr.), atuar em jantares e concertos pela noite (muitas vezes, com uso de *playback* ou com formações reduzidas) (Oliveira, 2018, entr.) e tocar na madrugada em bailes e discotecas (Hirata, 2018, entr.). Há uma ideia comum de que, para existir nesse contexto, o performer precisa atuar em diferentes frentes de trabalho, transitando desde os teatros, instituições e ambientes musicais mais formais até as rodas de choro, samba, carnavais, discotecas, e etc.

De modo geral, a diferença do que é comum em realidades europeias (como, por exemplo, em Portugal, outra realidade pesquisada), onde a especialização e/ou a concentração da atividade trabalhista é a norma, é que no caso brasileiro o que efetivamente sobressai é uma forma de múltiplas ações trabalhistas, sequenciais e simultâneas. É a ideia de que, se a vida social é tão difícil e injusta, o músico que se forma nesse contexto, por sua vez, precisa trabalhar muito para sobreviver. Pela forma como os colaboradores narram, o projeto pessoal — enquanto músico e performer — só pode existir efetivamente se as exigências dos diversos trabalhos forem cumpridas. Além disso, eles destacam que, na grande maioria das vezes, o mérito não funciona em detrimento do nepotismo ou arranjos/indicações via influência pessoal. Tudo isso faz com que o percurso profissional seja percebido por eles como uma responsabilidade cada vez mais individual.

Face a essas transformações, as trajetórias profissionais dos músicos e das musicistas se desenham no sentido da adaptação às trajetórias típicas dos novos tempos, um percurso intencional que se associa à questão da identidade e tende a afastar-se da questão da progressão salarial. É nesse tipo de rotina que eles articulam e acumulam múltiplas atividades profissionais em simultâneo. Em contrapartida, a identidade profissional é constantemente alterada. O fato é que, se seguirmos o que estão dizendo, as atividades profissionais de trabalho representam hoje um desafio crucial do ponto de vista do processo de formação desses músicos. Trata-se de uma dificuldade, historicamente importante, que eles estão obrigados a enfrentar para existirem enquanto indivíduo.

3.1.4.4 O desafio das trajetórias formativas em Música

Competências e suportes de aprendizagem

Do ponto de vista do estudo da individuação, pensar as trajetórias formativas dos músicos e das musicistas é pensar num movimento performático realizado entre instituições e grupos sociais. Esse movimento necessita ser lido não só na perspectiva de um mundo social que se apresenta cada vez mais flexível, mas também ao nível dos processos sociais de produção dos músicos e das musicistas. Partindo do entendimento de que, para atuar numa big band, um indivíduo precisa estar a par de um conjunto de códigos e conhecimentos prévios que são necessários — na medida em que são exigidos pelo coletivo — para a convivência, (co)experencição e cooperação mútua, procurei saber junto dos colaboradores o que um músico/musicista/instrumentista precisa dispor para integrar e atuar na Orquestra Tabajara. Uma das questões fundamentais foi saber: quais as principais competências que um músico/musicista precisa ter? Quais caminhos conduzem os

músicos e as musicistas à aquisição dessas competências? O que levam dessa experiência formativa? A esfera comum das respostas conseguidas pode ser sintetizada em três pontos centrais, os quais são detalhados a seguir.

Bom nível musical

Nas palavras de Jaime Araújo (2017, entr.), os músicos da Orquestra Tabajara “*eram indivíduos carimbados*” de tão competentes. “*O ensaio era no baile mesmo*” (Giffoni, 2018, entr.). Em contrapartida, os músicos e as musicistas tinham que ser habilidosos ao nível da leitura. “*Severino Araújo, quando escrevia, sabia muito bem para quem estava escrevendo [...]. O Guilherme é bom nisso, o Onofre é bom naquilo [...], o Eli é bom nisso, o Macaé é bom naquilo*” (Giffoni, 2018, entr.).

Nos bailes, os solos, quase todos já gravados pela orquestra, estavam escritos (Araújo, 2017, entr.). Os “*músicos de primeira viagem*”³⁹, quando tinham dificuldade de responder prontamente aos arranjos, já não eram chamados para uma segunda experiência” (Seixas, 2018, entr.). Como disse Guilherme: “*à primeira vista, se bater o olho na parte, você já sabe o que vai encontrar pela frente*” (Giffoni, 2018, entr.). No caso dos improvisadores e improvisadoras, estes tinham que cumprir com uma exigência: improvisar algo que fosse minimamente dançante (Seixas, 2018, entr.).

Quando o contratante era privado os bailes eram muitas vezes mais “frios” afinal era um evento e a Orquestra estava lá [...]. Quando era baile para público era mais caloroso. O público era basicamente de pessoas mais idosas e dançarinos de salão (Hirata, 2018, entr.).

Segundo os interlocutores, para atuar na Tabajara, os músicos e as musicistas não precisavam ser propriamente virtuosos do instrumento, mas era indispensável “tocar bem”, em especial no caso dos trombones e da secção de base. No caso dos trompetes e saxofones, o que se esperava era que o músico possuísse um nível mais elevado, pois a escrita de Severino Araújo para esses instrumentos requisitava habilidades em nível de técnica e tessitura (este último, no caso dos trompetes).

Experiência

Muitas vezes ouvi dos colaboradores comparações utilizando expressões do tipo: “*a Tabajara é como se fosse a Filarmônica de Berlim das big bands, por toda a história, discografia, qualidade dos arranjos, conjunto,*

³⁹ A expressão corresponde aos músicos e musicistas que, eventualmente, eram experimentados para realizar substituições.

dentre outros inúmeros fatores” (Notas de Campo). Como disse Dom Onofre (2018, entr.), “a Tabajara é uma grande escola [de formação], mas é preciso ter experiência [...]”. Para Wanderson Cunha, o mais importante era:

Saber tocar em naipe [...] né [...], porque na maioria das coisas, em música, [...] se resolve em você conhecer [...], ter essa experiência [...]. No caso, [...] de você já ter ouvido a Orquestra Tabajara ou mesmo essa questão de tocar em naipe [...]. Você está preocupado com o que o primeiro está fazendo [...], ou com quem está a primeira voz [...], [ou seja,] quem está conduzindo o naipe naquele momento [...]. [Tudo isso,] [...] pra você tocar igual né [...]. É preciso tocar junto [...]. Essa prática de tocar em grupo né [...], em big band [...] (Cunha, 2018, entr.).

De acordo com os testemunhos dos músicos e das musicistas, as partituras instrumentais — na maioria das vezes, originais e “escritas em papel de pão⁴⁰” (Araújo, 2017, entr.) —, devido ao tempo, uso inadequado e péssimo estado de conservação, eram de difícil leitura para quem não estava habituado, em particular quando os eventos eram noturnos, onde a iluminação também não era adequada. “Algumas partes faltavam até pedaços” (Seixas, 2018, entr.).

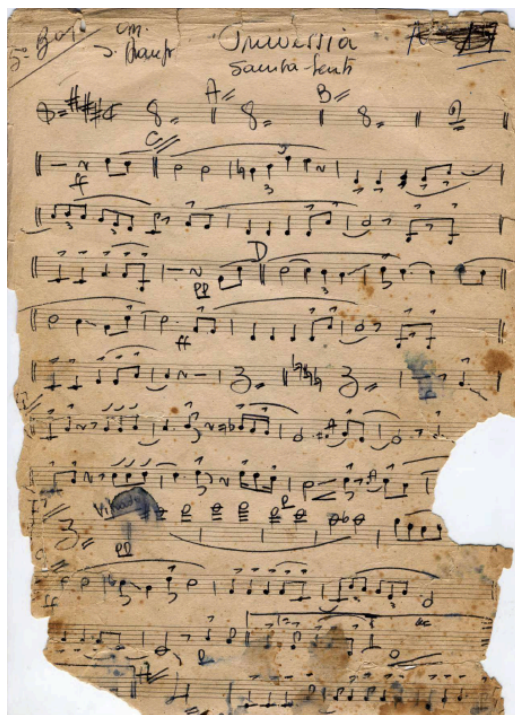


Figura 42 - Partitura de sax barítono da música Travessia, de Milton Nascimento e Fernando Brant. Arranjo de Severino Araújo para Orquestra Tabajara. Fonte: Arquivo Pessoal Breno Hirata.

A orquestra tocava junta há muitos anos e conhecia o repertório praticamente de memória. Alguns músicos nem abriam as pastas para tocar cinco horas de baile! Quando, eventualmente, algum

⁴⁰ Essa expressão remete para uma metáfora. Na verdade, para muitos músicos e musicistas, as partituras eram simplesmente funcionais, porque tinham uma função específica na realização do trabalho de entretenimento que eles comumente realizavam: os bailes. Era algo tão natural para eles quanto um papel de pão o é para o ofício de padeiro. Ou seja, o fluxo de trabalho com os bailes era tão grande que, para Severino Araújo, fazer um novo arranjo era simplesmente pegar num papel e escrever, como um padeiro faria se estivesse embrulhando o pão para vender.

músico precisava ser substituído, por qualquer motivo, era terrível, pois o repertório estava todo fora de ordem, e isso valia para todos os naipes. Neste ponto, quando cheguei lá, tive muita sorte de ter ao meu lado o amigo Guilherme Giffoni que, nos primeiros bailes, me ajudava a procurar as partes ou indicava onde estariam, tamanha a bagunça na minha pasta. Sem contar que, no meu caso (trombone baixo), possuía várias passagens solo nos arranjos do Severino Araújo. Havia solos que eu não poderia falhar. Também neste ponto contou a questão da experiência, pois, como eu era, antes de tudo, fã da orquestra, conhecia bem os arranjos e os solos do meu instrumento. Lembro que uma vez o Severino Araújo me disse: “Eu adoro o trombone baixo, mas assim [...] em “lances”, num momento especial da música ele aparece e faz um “lance”. Quando eu entrei para a Orquestra Tabajara, já havia tocado em praticamente todas as orquestras de baile do Rio de Janeiro existentes àquela época, o que foi fundamental para que eu superasse as dificuldades iniciais com rapidez e eficiência, o que agradou em cheio o maestro e o Jaime (Seixas, 2018, entr.).

Segundo os testemunhos, o músico ou musicista que não tivesse uma experiência favorável dificilmente ficaria efetivamente na orquestra. Vale acrescentar que, *“pelo fato de o conjunto da orquestra ser muito bom e coeso, um músico tinha que ter muitas horas de voô”* (Seixas, 2018, entr.). Para além de superar todas as dificuldades relatadas anteriormente, era preciso enquadrar-se o mais rápido possível ao estilo de tocar da orquestra (Cunha, 2018, entr.), dado que os músicos e as musicistas não podiam contar com ensaios e/ou momentos de treino coletivo.

Na Tabajara, ou você toca ou você não toca. Ou você canta ou você não canta [...]. Não tem ensaio. Você chega lá [...], é a cara e a coragem [...]. Você tem que estar apto a trabalhar na orquestra, porque se não [...] não ficava não [...]. Era bem complicado [...], por isso que quando eu fui tocar com ela eu fiquei muito temerosa [...]. Tremia mais do que vara verde [...]. Na Tabajara, pra você tocar nela você tem que ser um bom músico, letrado [...], você tem que saber ler muito bem [...] (Oliveira, 2018, entr.).

Atitude profissional

A Orquestra Tabajara, *“até pela experiência prévia do maestro, tinha uma disciplina quase militar [...]”* (Seixas, 2018, entr.). Não se admitia atrasos ou indumentária errada. Nesse sentido, esperava-se que os músicos e as musicistas tivessem uma atitude profissional.

Das regras que tinham que ser cumpridas pelos músicos, o rigor [...] era basicamente sobre pontualidade e apresentação pessoal. Tínhamos uniforme e era exigido elegância. Nem sempre os músicos estavam atentos a isso. Mas era algo que o maestro Jaime Araújo sempre prezou [...] (Hirata, 2018, entr.).

No ônibus, conduzido pelo Machado, *“motorista e fã que serviu à orquestra durante décadas”* (Seixas, 2018, entr.), os lugares eram marcados. Ninguém se podia sentar no lugar do outro, conforme mencionado pelos interlocutores.

No palco, quando em atuação, era proibido beber bebidas alcoólicas ou fumar. É claro que, com exceção dos saxofones que estavam bem à vista do Jaime Araújo, irmão do Severino Araújo e responsável pela arregimentação e pagamento dos músicos, nas fileiras de trás alguém dava um “jeitinho” de burlar estas regras, sem que o maestro visse, obviamente (Seixas, 2018, entr.).

Ademais, a atitude profissional tinha um peso igual ou até maior do que a qualidade artística quando se tratava da permanência de um músico ou musicista na orquestra. Tanto é que “*músicos excelentes não ficaram lá por muito tempo [...], e músicos de nível correto se mantiveram lá por décadas [...]*” (Notas de Campo), em virtude da sua conduta no trabalho.

No seguimento da questão das competências, os músicos e as musicistas também passaram a narrar sobre os caminhos que os conduziram à apreensão destas, destacando os principais suportes de aprendizagem.

Os caminhos e as escolas da vida

Uma das primeiras questões levantadas pelos interlocutores foi: é importante observar o recorte temporal que se quer abranger no caso da Tabajara atual, porque, como o material das entrevistas demonstra (refiro-me aqui às trajetórias de formação individual dos colaboradores), cada fase da Tabajara compreende um tempo histórico específico. Logo, o desenvolvimento das competências necessárias para tocar se mostra distinto segundo os diferentes períodos temporais. Face a este contexto, e levando em consideração que a orquestra é composta basicamente por três secções, uma de percussão, uma de sopros e uma de base harmônica, e cada uma delas se refere a uma história diferente, vou dedicar a seguinte secção sobretudo à parte dos sopros. Nas palavras de Antonio Seixas (2018, entr.):

Antes de entrar para tocar na Tabajara, eu já tinha tocado também, dentre outros grupos, na UFR Jazz ensemble, que [...] foi uma big band fundada na UFRJ, no âmbito do curso de bacharelado”. Depois também foi aberta como curso de extensão, disponível para pessoas da comunidade que quisessem participar [...]. Ela foi inicialmente aberta para suprir uma carência de prática de orquestra dos alunos de saxofone. Na época não era obrigatório, mas era um grupo novo, “uma oportunidade de a gente experimentar a prática de big band com o professor Zé Rua, que estava vindo dos EUA. O professor trazia muito material, conhecimento bastante bom nesse campo”. A UFR Jazz, [...] apesar de ser um privilégio de poucos músicos, continua até hoje disponível na universidade para os alunos praticarem. Esse seria um viés possível de familiarização com esse tipo de linguagem voltado às big bands (Seixas, 2018, entr.).

Dito isso, é importante tomar duas variantes em consideração. A primeira diz respeito a uma parcela muito grande de músicos de sopro — com poucas exceções —, tomando como referência uma proporção de 90% desses músicos que atuam profissionalmente hoje na cidade do Rio, que

veio de igrejas evangélicas, dado que dentro desses espaços religiosos eles têm escolas de música informal (Seixas, 2018, entr.). Muito sucintamente, “*são escolas voltadas às atividades da igreja. [Contudo,] vale ressaltar que quase todas elas têm foco na música popular, isto é, na música gospel, incluindo a prática de big band*” (*ibid*). Então, quase todos os músicos e musicistas praticam ali e é lá que eles têm a sua formação musical.

Essas big bands atuam majoritariamente nos cultos, sendo que, às vezes, tocam também para além dos muros da igreja. Nas palavras de Antonio:

Eu tenho vários colegas que frequentam, e eles transitam de uma para a outra. Quer dizer, um deles congrega numa igreja, mas quando tem culto na noutra, e quando a big band vai participar, ele vai tocar na outra, e vice-versa. Ou seja, eles rodam entre as igrejas. Quer dizer, essa é uma turma que roda para tocar nessas big bands. Essas práticas correspondem a uma espécie de escola informal que se tem visto muito (Seixas, 2018, entr.).

“*Outra linha importante são as bandas de música (as filarmônicas)*” (Seixas, 2018, entr.). Estas são referidas inúmeras vezes durante as entrevistas. Para eles, não se pode desconsiderar o papel que elas ocupam no processo de formação dos instrumentistas de sopro. “*As filarmônicas eram e ainda são hoje verdadeiras escolas de formação*” (Notas de Campo). Podemos dizer que, se hoje em dia as práticas de música nas igrejas encontram uma maior expressividade nos grandes centros, por outro lado, nas zonas e/ou pequenas cidades do interior, a banda ainda tem uma relevância muito grande. Ligada a essa questão das bandas filarmônicas, temos também as bandas militares. Para citar um exemplo mais concreto, Antonio relembra:

Quando eu tocava na Tabajara, dos músicos de sopros, todos os que tinham ali, possuíam ou já possuíram algum vínculo com organizações militares. Um trompete era militar, no naipe de trombones tinha dois militares, e saxofones, com exceção do Jaime e do Genaldo, todo mundo era militar. Digo “militar” reformado ou na ativa, e isso sempre foi mais ou menos a base da Tabajara (Seixas, 2018, entr.).

Ou seja, esses músicos advinham das bandas militares. Os próprios irmãos Araújo são um bom exemplo disso. O *ex-band leader* Severino Araújo veio de banda filarmônica e banda militar, nas quais havia muita prática de música popular, em especial estilo big band. De acordo com Antonio, nas duas últimas décadas, as bandas militares têm vindo a aproximar o seu repertório do que é desempenhado pelas big bands — houve a introdução da guitarra, do teclado e do baixo (Seixas, 2018, entr.).

Então, quando os músicos e as musicistas chegam à Orquestra Tabajara para tocar, eles já têm a experiência da igreja, da banda filarmônica e também a experiência do trabalho na banda militar.

Estas são as competências obtidas na informalidade do aprendizado musical. A prática na academia, ou seja, na universidade, é reconhecida por eles como algo que não é um privilégio de muitos, sem contar com o fato de que não indica nenhum diferencial na remuneração. Em particular, nalguns casos, há indivíduos que transitam em simultâneo por ambos os espaços.

3.1.4.5 O desafio do laço social

Em tempos de caos político, de convulsão social e de descrédito quanto aos programas institucionais, as relações com os outros, na cidade do Rio de Janeiro, é um desafio cotidiano para os músicos e as musicistas. É um desafio cuja trama social se complexifica de maneira distinta quando comparado com o que se observa em outros modelos sociais. “*Enfrentar essa cidade hoje [...], desse jeito [...], é um desafio diário [...], meu amigo*” (Giffoni, 2018, entr.). Um dos aspectos mais visíveis no jogo social está na ruína do indivíduo público e numa tendência em reafirmar o eu individual, porque “*[...] não há nenhum interesse em valorizar [...] o coletivo. É um [...] desafio né [...], assim como no caso da orquestra e dos músicos [...]*” (Moraes, 2018, entr.). Além disso, às vezes, o laço social se faz, como diria Goffman (2009), com uso da teatralidade.

Tal como consta nalguns dos desafios reveladores de mudanças históricas, alguns integrantes da Orquestra Tabajara expressam um sentimento de que o esquema social, ou melhor, o que se encontra institucionalmente estipulado nas sociabilidades, de uma maneira ou de outra, os sufocam. Com efeito, para além da emergência da retórica em torno da construção de si, não é nela que se caracteriza esse desafio do laço social.

O presente desafio ganha forma de um estresse contínuo e plural nas relações. A noção de estresse, na medida em que é vivida pelos músicos e pelas musicistas, é usada aqui para expressar uma espécie de estimulador de um sentimento e/ou tendência natural de desconforto, de permanente vigilância, um efeito de excitação que aumenta a reação afetiva das pessoas, de modo que um estímulo pode provocar reações proporcionais a ele. No contexto do estresse, o Outro — na forma de atuar e relacionar-se —, é sempre uma fonte de desassossego. Esse é o caráter específico do desafio do laço social abordado aqui. Contudo, tendo em conta essa especificidade, o que é que o material etnográfico e das entrevistas demonstra?

Numa versão mais ampla dessa percepção, o substrato fundamental de tal desassossego, que chamo aqui de estresse relacional, recai sobre o fato de que a individualidade de uns choca com a

individualidade de outros, de forma que tal estresse responde a fundamentos distintos e de atuação simultânea. Bons exemplos disso são: o caso da afirmação individual ou de certos grupos (retomo a expressão de Severino Araújo quando, numa situação de abuso, disse “*não aceito ser tratado dessa forma [...]*”), da inconsistência do social, da debilidade no trabalho das organizações institucionais sentida pelos músicos da orquestra e da imprevisibilidade das relações de mercado que os afetam, das expectativas de horizontalização nas relações, dentre outros.

Em alguns casos, observa-se que a ausência do estresse nas relações faz com que se aceite um dado ordenamento hierárquico. “*Num é mole não [...], às vezes, a gente tem que se mostrar forte se não [...] o sistema vem e passa por cima [...]. Não tem jeito [...]*” (Giffoni, 2018, entr.). Por outro lado, os testemunhos dos músicos e das musicistas mostraram que é preciso estar atento quanto às relações com outros músicos na cidade.

- Rapaz [...], está acontecendo uma situação estranha [...] (Seixas, 2018, entr.).
- Começou a se organizar uns bailes com outros músicos e a usar o nome da Tabajara [...] (Almeida, 2018 entr.).
- Um deles foi um baile lá em Campos [...], já tem uns seis meses, [e] o outro foi no Réveillon [...] (Giffoni, 2018, entr.).
- Os músicos estão inconformados postando coisas do tipo “Orquestra Tabajara só tem uma” [...] Seixas, 2018, entr.).
- [...] Ele vendeu essa Tabafarça pra uma apresentação amanhã [...] (Motta, 2017⁴¹)
- O problema é que a orquestra que vai tocar [nesse caso] não é a Tabajara é a orquestra Cuba Libre [...], mas eles se intitulam como Orquestra Tabajara [...] (Seixas, 2018, entr.).

Sobre as relações internas entre os músicos pertencentes a Tabajara, Breno Hirata refere que:

Existia hierarquia tanto entre o maestro e os músicos quanto a antiguidade de tempo de orquestra. Porém era uma hierarquia subentendida, não era explícita. Diria até que mais respeito que hierarquia (Hirata, 2018, entr.).

Diante disso, na concepção de Kathya Araujo (2016), a noção de estresse relacional pode ser entendida como uma forma de cálculo social que organiza as relações na vida social e está presente, no caso da Tabajara e do desafio em questão, tanto nas relações com os menos íntimos quanto nas relações com os mais íntimos. Ou seja, ele aparece tanto nas relações com o exterior do coletivo quanto nas relações internas, quer seja nas mais duradouras ou nas mais pontuais. Segundo os testemunhos dos colaboradores, esse tipo de relação é perceptível, hoje, nos diferentes âmbitos da vida social nos quais estão inseridos (por exemplo, nas relações familiares, no âmbito da formação escolar, na vida profissional, e até nas relações entre as pessoas no espaço público.).

⁴¹ Fonte: *Facebook*. Informação disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1797233227242771&id=100008683332283.

Se analisarmos com atenção, já cruzamos com essas esferas de relações quando os outros desafios sociais foram apresentados, como no caso das relações com o trabalho e com as instituições, ou no caso das redes de contato, quando se tem que investir nas suas próprias capacidades de ação e de construção de si. Cada um desses casos trata de situações de estresse e excitação nas relações que podem ser entendidas na conjuntura dos fatores sociais e condicionais da ação.

É preciso chamar a atenção para o fato de que os tipos de fatores e lógicas, bem como o peso relativo dos mesmos, tende a variar de um contexto de desafio para outro. Em todo o caso, o pano de fundo decisivo está na condição histórica atual: refiro-me a uma maior expectativa de democratização do laço social e à expansão de um maior poder político sobre si. Isso se expressa nas palavras de Breno Hirata quando refere: “*o problema [...] é [...] o governo. No caso da cidade do Rio, estamos mal de governador e prefeito também. Tragédia anunciada [...]*” (Hirata, 2018, entr.). Considerando a atual crise de instabilidade social e política que se abateu sobre a sociedade brasileira, há uma polarização política em que, de um lado, estão os movimentos sindicais e de esquerda e, do outro, os partidos de direita, extrema-direita e apartidários.

Podemos pensar, inicialmente, nas relações com aqueles menos íntimos. Um tipo de relação que se expressa e desenha os seus contornos principais nos relacionamentos com outros cidadãos no espaço público, tendo em conta o que esse espaço lhes coloca como experiência. O espaço urbano tem sido — a partir das ideias de Simmel (1973) e dos simmelianos contemporâneos — reconhecido como um dos mais relevantes fatores de individuação. Para entender o que está em jogo na relação com os outros, é oportuno começar por perseguir aquilo que, para além dos elementos comuns a tantos espaços urbanos modernos, marca a especificidade do caso carioca. A cidade do Rio de Janeiro é objeto de inúmeros adjetivos:

- É assim por aqui [...], é comum a presença do samba em todo lugar [...] (Saixas, 2018, entr.);
- As melhores feijoadas [...], com certeza, estão nas quadras das escolas de samba [...]. E tem muita música também [...], você precisa experimentar [...] (Confete, 2017, entr.);
- Olhe [...]: as paisagens mais bonitas do Rio você pode ver do alto dos Morros[, isto é, nas favelas hoje designadas por comunidades] (Giffoni, 2018, entr.);
- Aqui [...] é muito bonito, mas [...], tá vendo [...]? Fica tudo fechado [...]. É perigoso [...] (Araújo, 2017, entr.).

Mas também há “*muita irritação por aí [...], na Lapa onde a gente tocava toda semana [...], hoje é muita confusão [...], está muito caótico e violento [...]*” (Araújo, 2017, entr.), sem esquecer, como diria Roberto da Matta (1997), “a malandragem”, que reflete o relacionamento difícil dos indivíduos com as instituições/Estado/leis e que é sentida pelos músicos e pelas musicistas da orquestra como uma

forma importante de driblar situações difíceis. “*Eles têm um sentimento de que quando saem de casa estão prontos para tudo [...]*” (Notas de Campo).

Através desses variados adjetivos, os cidadãos expressam seus afetos, suas paixões e seus desgostos. Conforme os testemunhos dos colaboradores, o Rio de Janeiro é uma cidade maravilhosa e uma das cidades mais inseguras; a mais caótica e a mais dinâmica; uma das mais injustas socialmente, mas também uma das maiores fontes de oportunidade. É definida pelos músicos e pelas musicistas, muitas vezes, como a cidade dos encontros e, ao mesmo tempo, a das abissalidades sociais mais aparentes. É a cidade que celebra a modernidade, cuja beleza é evocada por nomes de lugares onde muitos cariocas nunca poderiam sequer pisar. É a cidade onde se concentra a produção das tão conhecidas novelas brasileiras. Mas também é a cidade das complicações cotidianas, um lugar onde as desigualdades sociais se incrementam. Constituída por zonas residenciais e pelos grandes edifícios, o Rio de Janeiro é cercado pelas favelas e subúrbios. Esses diferentes mundos são vizinhos dentro de uma mesma cidade. É uma cidade com muitos efeitos relacionais e afetos ambivalentes (Araújo & Cambria, 2013).

Para além da preferência de uns e de outros, é, segundo as narrativas dos músicos e das musicistas, uma cidade fonte de estresse diversos. Na cidade do Rio de Janeiro, cujas transformações urbanas e de caráter político têm tomado formas singulares desde a viragem do século, os seus habitantes enfrentam desafios cotidianos dentre os quais se têm complexificado os relacionamentos entre seus habitantes. Esse aumento da complexidade faz eco na problemática da expansão imobiliária da cidade e na divisão conflitiva dos espaços, bem como na distribuição desigual de poder, que se expressa desconfiança, distanciamentos e um sentimento contínuo de autodefesa.

Hoje em dia, isso aqui virou praticamente uma selva [...]. O Rio entrou [...], [devido aos] indicadores de violência [...] [e] a crise na segurança pública [...], está em vigor aí [...] a atuação das Forças Federais de Segurança nas ruas [...]. Ontem mesmo [...], você viu, tudo aí nas ruas [...] (Seixas, 2018, entr.).

De forma concreta, são três os pontos fundamentais que marcam esse sentimento de estresse relacional: a) o espaço urbano da cidade como uma selva (termo e/ou sentido utilizado pelos entrevistados nos seus testemunhos), lugar de contato e de relações com os menos íntimos; b) o estresse recíproco, quando o espaço da moradia residencial aparece como refúgio; e c) o bom vizinho, que se refere às relações mais íntimas de convivência com outros músicos e musicistas, quando os indivíduos estabelecem uma relação de cordialidade, de amizade, mas também de vigilância permanente.

O primeiro grande fator que marca as relações de estresse o Rio de Janeiro compartilha com outras grandes cidades capitalistas: uma das primeiras representações que aparecem quando falamos da cidade é o crescimento urbano colapsado por uma expansão imobiliária jamais vista, bem como pela sua má regulação. Esses fatores produzem efeitos perceptíveis — para os músicos e as musicistas, terríveis — na vida cotidiana. O resultado é um estresse visível ao nível das relações entre as pessoas. Os relatos dos interlocutores demonstram distanciamento, anonimato e irritação. Progressivamente, esse espaço caótico da cidade tem dado lugar a um sentido de mudança constante e numa velocidade cada vez mais acentuada. As opiniões são muitas e em várias direções.

- Antes havia mais jardins, árvores [...], agora são muitos edifícios em volta (Araújo, 2017, entr.).
- O acesso aos lugares ficou cada vez mais complicado [...]. Além disso, recentemente, abriram uma rua que dá acesso a muita marginalidade (Araújo, 2017, entr.).
- Quando chove assim [...] aqui [...] ficamos todos inundados (Almeida, 2018, entr.).
- Para chegar ao baile, tenho que enfrentar essa selva que é o trânsito do Rio (Notas de Campo).

Por outro lado, a convivência se converte praticamente em um lugar de passagem:

- Do bairro onde moro aos espaços de trabalho, é preciso selecionar bem os amigos (Silva, 2018, entr.);
- De um ano para o outro, a vida tem mudado muito depressa (Araújo, 2017, entr.);
- Os espaços de convivência que tínhamos antes como as gafeiras e os redutos de baile, com orquestra tocando em tempo real, [dão lugar] hoje a outros empreendimentos, outros mercados [...], pensados para outro tipo de público, além dos repertórios serem outros (Moraes, 2018, entr.);
- Se a música orquestral e o tipo de repertório que se tocava enchiam os salões [...] [e] eram os elementos fundamentais do lazer noturno, hoje em dia o que é minimamente exigido pelos clientes passa pelo uso de inovações tecnológicas, da conexão de Wi-Fi, do brilho, das luzes, da música eletrônica (Notas de Campo);
- Os que mais trabalham hoje são os DJs [...]. A cidade está assim [...]. A nossa música já não entra no repertório (Cunha, 2018, entr.);

O desaparecimento desses espaços e lugares de vida foram agravados, segundo os colaboradores, pela proliferação de grandes comércios, empreendimentos de luxo, restaurantes, grandes supermercados, boates e discotecas, com muita música eletrônica e com uma redução drástica de músicos e musicistas trabalhando (Cunha, 2018, entr.).

Acho que a cidade mudou muito [...], ficou complicado. Na década de 40, 50 [...] o Rio de Janeiro devia estar muito bem, musicalmente, diferente de hoje [...]. O Onofre uma vez disse pra mim [...]. A gente estava fazendo um baile na Praça Tiradentes [...], ali no centro do Rio. Na praça [...] tem muitas casas altas, antigas [...], estilo aquelas casas antigas de Portugal, [...] aquele telhado cumprido. No centro do Rio tem muito essas casas [...] que hoje são depósitos, comércios, são lojas [...], tem até [...], na rua da carioca, tem umas [que hoje são] lojas de música [...]. Daí o Onofre apontou para a gente: tá vendo ali [...]? Os lugares onde já teve muita música. Ali já teve música [...], ali já teve música, ali já teve música [...], entendeu? São lugares que ele tocava e ele fazia muito sub para outras pessoas [...]. Hoje em dia a cidade perdeu [...], já não tem mais esses espaços (Pimenta, 2018, entr.).

Tudo isso modifica os hábitos de consumo e acelera a decadência de projetos musicais alternativos nesses novos tempos de neoliberalismo. A cidade, com o desaparecimento progressivo de bairros, redutos musicais, pontos de encontro dos artistas e desses espaços regados a músicos e convívio, é percebida pelos colaboradores como desgastante e agressivo.

Nesse sentido, as relações com os menos íntimos — os estranhos — são percebidas como estressadas, porque sua presença e contributo são um signo de precariedade da vida social. O espaço público da cidade e seus desafios se materializam perante os colaboradores como um motor de condicionantes para considerar o “Outro” como uma espécie de intruso. É absolutamente paradoxal. Se, por um lado, estamos na “cidade maravilhosa”, por outro lado, as pessoas são tomadas por um sentimento de condenação em viver numa cidade que se percebe como sufocante. Uma cidade repleta de indivíduos com desejos e individualidades que chocam a todo momento; depois, os encontros com organismos institucionais são, por vezes, truncados e as relações no espaço público (como no caso do trânsito e dos ambientes de trabalho, por exemplo) tendem a ser estressadas.

Para descrever essa dimensão das relações os adjetivos foram plurais, mas, por detrás deles, é possível identificar uma característica comum do estresse. Uma das melhores expressões é o “estresse recíproco”, que resume o que os colaboradores vivem cotidianamente no espaço urbano, no trânsito, no metrô, nos bancos, nos órgãos de atendimento público, e assim por diante. Há, portanto, uma experiência de inquietação e de alerta permanente, um sentimento comum de familiaridade com “as rasteiras da vida”.

Apesar dessas tensões, o laço social com os outros não se caracteriza por lutas abertas, com enfrentamento direto e duradouro. É precisamente por isso que optei por utilizar o termo estresse. Não estamos exatamente diante de uma guerra, mas sim de um curto-circuito. Diante das irritações próprias das relações no espaço público, a moradia residencial torna-se uma espécie de refúgio. Os ritmos de vida, o cansaço e a segurança são algumas das razões evocadas. O espaço íntimo da moradia residencial aparece como um indicador do sentimento de individualismo que vai para além da lógica individualista proporcionada pela ascensão da propriedade individual.

As pessoas perderam a noção [...] por nada [...]. Tá muito violento [...]. Eu quase não saio de casa. Na rua [...] é cada um por si. Eu trabalho também no balcão, numa loja de material de construção [...], ali no Grajaú [...], às vezes, [...] atendendo telefone [...]. Hiiiiii [...] o pessoal é muito estressado. Em casa a gente tem mais sossego [...]. Dá até pra estudar um pouquinho [...] (Giffoni, 2018, entr.).

Diante das relações e do ritmo frenético das ruas “*a melhor coisa é quando a gente chega em casa [...]*” (Seixas, 2018, entr.).

Tem aqui um vizinho que é gente boa [...]. Às vezes, o outro aqui do lado reclama [...], mas [em casa,] a gente consegue ficar mais à vontade. Lá fora é muito barulho [...]. Tão construindo muitos edifícios por aqui [...], tem muitas obras [...]. (Seixas, 2018, entr.).

Para Wilson Marimba:

Decidi trabalhar de Luthier em casa [...]. Começou a ficar tudo meio estressado [...], meio escasso os trabalhos por aqui, e com a minha oficina aqui em casa [...], daí eu comecei a mandar um sub [para fazer os bailes] na Tabajara. Os contratantes sem dinheiro para levar a orquestra completa [...], reclamando [...], querendo baixar o preço, reduzir o número de músicos [...]. Quando eu entrei [na Tabajara] nós tínhamos 29 a 30 bailes por mês [...]. Era um emprego mesmo [...]. Não tinha erro [...]. Depois, começou a fazer 1 baile por mês [...], aí não coincidia com a minha agenda aqui [em casa] com os clientes [...], [achei] mais seguro trabalhar em casa como luthier [...]. Pra mim, é mais sossegado (Almeida, 2018, entr.).

Além do estresse, os músicos e as musicistas têm a percepção de que a cidade não se vive como um bem comum. Por isso, trabalhar e viver numa cidade requer uma recuperação do estresse vivenciado na relação com os outros. Entre os menos íntimos (os “Outros” anônimos da cidade) e os conhecidos, os quais pertencem a outros grupos sociais por onde os colaboradores circulam, estão os músicos colegas de trabalho. Os tipos de relacionamentos aqui são variados, pois mudam de pessoa para pessoa, podendo, mais concretamente, ser caracterizados conforme as diferentes gerações de músicos e musicistas.

Em síntese, as relações são fortemente marcadas por uma cordialidade interpessoal, por razões distintas. Por um lado, essas relações correspondem a uma espécie de desejo não cumprido de viver um mundo social unido e caracterizado pela ajuda mútua e recíproca; por outro, são vistas como uma forma de abrandar o cotidiano recorrente das dificuldades de convivência nos espaços da cidade e de outros grupos conflitivos.

A imagem da cordialidade como um desejo parece estar comumente associada à falta de uma vida social mais pacífica. Também pode ser uma forma de afirmar a dificuldade de lidar com o anonimato típico das relações urbanas de hoje. Nesse caso, o músico, colega de trabalho, é referido, em termos de relacionamento, como um bom vizinho, “*alguém que nos cerca e que está sempre presente*” (Seixas, 2018, entr.). No entanto, esse bom vizinho, colega de trabalho, é na realidade buscado nostalgicamente. Diferentemente do conceito de bom vizinho que se tinha no passado (típico das relações de bairro, quando, por exemplo, os músicos da Tabajara, logo que chegaram ao Rio, na década de quarenta, moravam quase todos juntos, por vezes, dividiam a mesma moradia, residiam

praticamente no mesmo bairro, partilhavam as mesmas aflições, os mesmos sonhos e, na maioria das vezes, os mesmos espaços de trabalho), hoje em dia, o bom vizinho ideal é aquele discreto e que não estressa (não irrita), porque sabe guardar a distância correta (o respeito). É aquele que sabe ser cordial, capaz de oferecer uma ajuda no momento preciso, sem, no entanto, invadir o espaço íntimo delimitado na relação.

Acredito que como a orquestra se renovou aos poucos, cada músico novo que chegava no naipe já tinha uma estética a seguir. Na minha opinião foi assim que a Tabajara conseguiu levar adiante sua identidade, seu timbre (Hirata, 2018, entr.).

O bom vizinho pode estabelecer, em alguns casos, uma relação de ajuda perfeitamente ativa, mas deve, ao mesmo tempo, saber ser discreto e não invasivo. Essa tomada de distância aparece representada de várias formas nos relatos dos músicos e das musicistas. O fato é que, no contexto atual, tal como demonstram os desafios apresentados anteriormente, é preciso filtrar as relações, fazer um grande investimento em novas redes de contato, vigiar as relações mais duradouras, estar sempre atento — vigiando as relações —, demonstrar um temperamento pessoal forte e reduzir o número de relações confiáveis, independentemente de ser um vizinho recém chegado ou um velho vizinho.

Fazendo um balanço geral entre os menos íntimos, os conhecidos e o bom vizinho, o que cada uma dessas relações pode guardar é diferente em termos práticos. Porém, a sua frequência e a confiança não são programadas. Tomando empréstimo do vocabulário comum: “*aqui no Rio, a regra é ficar bolado o tempo todo*” (Notas de campo, 2018).

Conclusões

Desde que iniciei o contato com os músicos e as musicistas no terreno, no final de 2016, percebi rapidamente que o conhecimento sobre os coletivos musicais em análise só seria possível a partir do que eles próprios entendem sobre as suas realidades. As experiências vivenciadas com eles nos seus locais de formação e atuação, bem como os seus modos de ver os fatos, de fazer sobressair personagens e de entender o coletivo, condicionaram as minhas escolhas conceptuais e os caminhos metodológicos e de escrita que decidi seguir. No decurso deste processo, também percebi, por intermédio daquilo que os colaboradores faziam e narravam das suas vivências, que as suas experiências de tocar em coletivo estavam socialmente condicionadas ao enfrentamento de um conjunto específico de desafios comuns, sociais e históricos, os quais passaram a nortear a minha investigação. Assim, na medida em que avançava com o estudo etnográfico e com a observação das performances no Brasil e em Portugal, respetivamente, ficou claro para mim que os desafios não se limitavam a domínios específicos da vida social dos músicos e das musicistas. Eles têm consequências em variados âmbitos da vida social. Quando passei a ter acesso a novos acontecimentos do campo, reiterava-se a minha percepção de que os desafios não são pontos fixos, mas absolutamente dinâmicos, porque eles logo se ressignificam. Logo, intuí que a análise das orquestras é um esforço contínuo, uma vez que as angústias pessoais dos músicos e das musicistas são inconstantes e, por conseguinte, os desafios sociais que enfrentam enquanto performers e membros do coletivo não cessam de transformar-se.

Tal como a análise dos desafios mostrou e o enquadramento teórico evidenciou, eles próprios, os músicos e as musicistas das orquestras, ressaltam que o grande impulsionador está na vontade que se tem de delinear, a partir das suas próprias experiências pessoais e em conexão com a história, uma cartografia social dos desafios comuns, que marcam os seus processos de individuação. Nesse sentido, passei a enxergar as sociedades e, em particular, as orquestras como um motor particular de produção de desafios. Mas o meu interesse, nesta tese, não foi estudar qualquer desafio, posto que a vida social contemporânea se converte em estar permanentemente enfrentando desafios (Martuccelli, 2012). O meu interesse foi estudar os *desafios comuns*, uma vez que os músicos e as musicistas, enquanto membros de um coletivo musical, compartilham experiências e estão expostos a um conjunto específico desses desafios. Entretanto, embora cada um dos músicos e das musicistas se esforce pessoalmente para individuar — enfrentando desafios —, as dinâmicas dos seus modos de tocar, de se relacionar com os outros e de fazer comunidade fazem com que a construção e a expressão das individualidades através da música não possam existir sem o

contributo do coletivo, de modo que a individuação, tal como postulado pelos autores e autoras referenciados, faz parte de uma construção social.

Do ponto de vista teórico, a minha análise contemplou, segundo as propostas de Danilo Martuccelli (2012), o fenômeno da *individuação* como forma de estudar o processo através do qual um indivíduo se forma socialmente enquanto indivíduo singular num dado coletivo. Sem deixar de considerar os movimentos econômicos e políticos envolvidos nesse processo, decidi articular as propostas da Sociologia do Indivíduo com as da Etnomusicologia do Indivíduo, considerando as realidades que foram apresentadas pelo campo. Partindo dessa articulação, o fundamental foi entender como se desenvolvem os processos de individuação, ativos em cada um dos coletivos estudados, através dos seus modos de fazer música. Por outro lado, a noção de *desafios comuns*, nos moldes discutidos, e sua articulação com a sociedade portuguesa e brasileira, explica como é que condições históricas e políticas particulares geram coletivos absolutamente semelhantes, mas que depois acabam por ter relações diferentes, situações diferentes, conjunturas diferentes e, por consequência, formas plurais de manifestar a individuação.

Associar as formas como os diferentes modos de fazer música constroem esses agrupamentos e seus indivíduos com o propósito da articulação teórica, encaminhou-me rumo a vários questionamentos:

- Que tipo(s) de indivíduo se forma socialmente em contextos de performance coletiva associada ao jazz?
- Como os músicos e as musicistas se individualizam, isto é, constroem a sua dimensão individual, no contexto dos agrupamentos estudados?
- Quais são os desafios comuns que informam um modo histórico de individuação nos coletivos estudados?
- Como se desenvolvem os processos de relação entre improvisação e individuação em agrupamentos associados ao jazz?
- De que forma a componente da improvisação no jazz permite subverter hierarquias vigentes, em agrupamentos altamente estratificados, como no caso das big bands?
- Olhando para o processo de individuação, mais especificamente para a dimensão política da tensão entre coletividade *versus* individualidade, como os indivíduos gerem as questões de poder que surgem no ato de fazer música com os outros?

No entanto, esta tese procurou também responder a uma questão central:

- Qual o papel dos modos de fazer música no processo de individuação dos indivíduos?

A minha participação no campo e a reflexão/análise sobre as experiências dos indivíduos que encontrei me mostraram que os processos de individuação que estão em ação hoje, no contexto das orquestras analisadas, não se limitam à análise dos indivíduos, mas passam impreterivelmente por essa via e procuram dar conta dos grandes desafios sociais que condicionam as suas formas de pensar, de fazer música e de lutar. **Isso significa que os músicos e as musicistas das orquestras se individualizam enfrentando desafios específicos, os quais são relevantes dentro de cada realidade social e histórica, e que informam um modo particular de individuação.** Outra questão que se coloca nesse âmbito é: quais são precisamente esses desafios?

Nos casos estudados foram diagnosticados um conjunto de desafios comuns: 5 no caso português e 5 no caso brasileiro, os quais estão descritos na tabela abaixo:

Tabela 3 - Desafios comuns nos casos português e brasileiro

Nº	Os desafios no caso português	Os desafios no caso brasileiro
01	Desafio escolar ou a escolarização do jazz como processo de formação	O desafio de atuar sem depender das instituições
02	Desafio da improvisação	O desafio de filtrar as relações e as redes de contato
03	Desafio de compor um projeto artístico	O desafio do trabalho
04	Desafio do repertório	O desafio das trajetórias formativas em Música
05	Desafio do apoio institucional	O desafio do laço social

Fonte: elaborado pelo autor (2020).

Conforme demonstrei no capítulo 2 e no capítulo 3, esses desafios se articulam entre si, condicionam a vida dos indivíduos e, ao mesmo tempo, garantem a dinâmica dos coletivos sem que isso impeça a individuação e a existência de singularidades. Na verdade, esta dissertação propõe a tese de que os coletivos se fazem dessas singularidades e do enfrentamento dos desafios. Ademais, os grandes desafios da individuação abordados nesta tese se articulam em torno de quatro grandes temas-chave: 1) os condicionamentos históricos, 2) os indivíduos enquanto sujeitos singulares, 3) as relações entre indivíduo e coletivo, e 4) as relações entre indivíduos.

No contexto dos coletivos estudados, o que encontrei foi o seguinte: **se no caso português as instituições exercem um papel fulcral na sociedade, em especial na orquestra e na formação dos seus músicos e das suas musicistas, no caso brasileiro, nem a sociedade, nem a produção dos músicos pode ser interpretada a partir de uma prescrição institucional central.** No caso da OJM, embora sejam críticos, os músicos e as musicistas sentem claramente a relação com as instituições; sentem que as instituições os devem suportar. Já no caso da Orquestra Tabajara, a relação com as instituições existe, porém, é muito frágil. A instituição é sentida pelos músicos e pelas musicistas da Tabajara como uma ameaça. Eles sentem que as instituições os podem penalizar, ou seja, não os ajudam, de forma que têm que criar sozinhos, ou em coletivo, formas de superar essa falta de suporte institucional.

No caso brasileiro, o desacordo na relação entre as instituições e os músicos fica evidente nos seus testemunhos sobre a precarização do trabalho, quando os músicos e as musicistas precisam recorrer às suas próprias redes pessoais de contato para garantir a sua existência e, por conseguinte, a existência da orquestra, uma vez que os bailes entraram progressivamente em declínio. Em face disso, eles têm um sentimento de que precisam ser fortes, precisam trabalhar muito, ter muitas ocupações laborais em simultâneo, chegando até a trabalhar em outras áreas, seja como funcionário de uma loja de material de construção (Giffoni, 2018, entr.); de forma autônoma, como vendedor, como *freelancer* (Moraes, 2018, entr.); ou como *luthier* de instrumentos musicais em sua própria casa (Almeida, 2018, entr.), com o objetivo de complementar a renda.

Em tempos de neoliberalismo e de instabilidade política, onde as relações entre as pessoas na cidade do Rio de Janeiro são percebidas pelos músicos e pelas musicistas como irritadas, e onde os músicos sentem que têm que filtrar bem as suas redes de contato, eles têm o sentimento de que o governo e os mercados (incluindo a indústria cultural atual), em geral, os sufocam e que não valorizam a orquestra. Além disso, as suas trajetórias de formação no campo da música são cada vez mais fragmentadas, devido à debilidade do apoio institucional. Mesmo a universidade, onde eles poderiam encontrar apoio na formação, é percebida por eles como um privilégio de poucos.

Por esses e outros motivos, o músico que se forma nesse contexto não cessa de sentir-se assaltado por uma provação bem maior, como o sentimento de solidão diante de uma empreitada formativa. De modo específico, esse é um tipo de solidão que não possui natureza existencial, mas que é fruto de uma vivência sensivelmente social, no sentido do apoio social. Essa ideia reúne uma das principais experiências comuns hoje na Orquestra Tabajara, que está intimamente relacionada com

o fato de as instituições produzirem, para os músicos e as musicistas, um produto ambivalente, mas que não os impede de tocar, de sonhar, de seguir em frente e de individualizar. A ambiguidade, neste caso, tem, para a individuação um valor singular que os diferencia.

É precisamente nesse sentido que, no caso brasileiro, se desenha um modo particular de individuação, que não possui uma relação de confiança com as instituições. É contraditório. A dependência e o distanciamento, ao mesmo tempo, enfermam o poder de prescrição das instituições. É um tipo de realidade onde, diferentemente do que ocorre em muitos países do Norte global, os músicos e as musicistas enfrentam os problemas do cotidiano desde as suas próprias forças pessoais. É certo que existem instituições operantes no contexto do caso brasileiro, contudo, não é a partir delas que se pode definir o músico enquanto indivíduo. Os músicos e as musicistas se formam menos por prescrições institucionais e mais como músicos que devem enfrentar, de modo plural, um conjunto distinto de desafios comuns e sociais. Já os desafios diagnosticados no caso português mostram uma realidade completamente diferente.

No caso particular da OJM, um conjunto diverso de experiências individuais estão ganhando forma específica a partir das instituições. O desafio da escolarização do jazz, da integração na OJM (Brandão, 2018, entr.) e do apoio institucional da Câmara de Matosinhos (Guedes, 2016, entr.) são bons exemplos disso. Ademais, aprender Jazz, integrar-se na comunidade de músicos de jazz e atuar profissionalmente na área são algumas das principais expectativas de formação dos colaboradores. Eles fazem parte da cena do jazz português atual e, amparados institucionalmente, reivindicam “*o [seu] lugar nos discursos sobre jazz em Portugal [...]*” (Brandão, 2018). O fato é que esse apoio institucional é algo que está marcando decisivamente as experiências de formação dos colaboradores em Portugal.

Os desafios que se formam a partir daí são particulares e conversam entre si. Desde o desafio da improvisação até a atuação profissional dos músicos e das musicistas em gravações e eventos de jazz, um dos aspectos marcantes é que, raramente, se integram músicos e musicistas não escolarizados na área. Além disso, o apoio institucional é reconhecido pelos músicos e pelas musicistas como algo indispensável não só do ponto de vista da existência individual, mas também da existência da orquestra.

Essa realidade se expressa claramente no suporte oferecido pela Câmara Municipal de Matosinhos, que apoia firmemente, desde o início, o trabalho desse coletivo, fornecendo “*o aparelhamento e o*

financiamento necessário para a criação musical e para o desenvolvimento de novos paradigmas na educação [, pela qual, atualmente,] [...] tem explorado novas formas do uso da tecnologia [...]” (Guedes, 2016, entr.). Tudo isso torna possível o trabalho nas escolas do concelho e com a Orquestra de Família de Matosinhos. Outrossim, as parcerias institucionais também incluem a Casa da Música, a Universidade do Porto (Faculdade de Engenharia e INESC-TEC) e, especialmente, o Instituto Politécnico do Porto (ESMAE, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo).

Aqui, a relação entre os programas institucionais e os atores, diferentemente do caso brasileiro, não ocorre de forma conflituosa. Todavia, isso não quer dizer que o processo de escolarização do jazz (para termos um bom exemplo em mente) aprisione os atores a prescrições rígidas em termos de horizontes e/ou possibilidades de ação em relação à música. Em primeiro lugar, os atores escolarizados se autopercebem como indivíduos reflexivos, calculadores e que, em função do que esperam ter como resultados de seus estudos, em especial em termos econômicos e laborais, prolongam ou não sua formação escolar na área. Essa realidade faz tanto mais sentido para muitos dos músicos e das musicistas integrantes da OJM (ex-alunos e ex-alunas da ESMAE), já que muitos deles são hoje professores e professoras das instituições onde se formaram como músicos.

No caso português, quando se abre a caixa preta das escolas de jazz atuais, considerando o trabalho cotidiano dos professores, os diferentes níveis escolares, as diferenças de gênero ou de resultados escolares individuais, nota-se uma grande diferenciação de socializações, reconhecida pelos próprios músicos e musicistas. O que a especificidade do caso português mostra é como uma instituição (uma fábrica de indivíduos), que se quer, em alguma medida, homogênea (com regras mais ou menos unitárias) pode ser, na realidade, uma organização que produz trajetórias altamente distintas. De acordo com os testemunhos dos colaboradores, as escolas de jazz nacionais, em particular as do Norte do país, estão cada vez mais confrontadas aos fenômenos de pluralização e de heterogeneidade de experiências formativas. Nesse cenário, devido aos diferentes programas de formação, ao contato com repertórios plurais, e às variadas esferas de desafios, **não há uma descrição estável das figuras de sujeito contemporâneas. O tipo de indivíduo que se forma é profundamente heterogêneo.**

O jazz português [hoje] é algo que existe sob mil e uma formas [...]. Acho que, se calhar, essa questão [...] já foi mais definida décadas atrás do que o que é agora. Nesse momento, há pessoas com vozes muito diferentes no Porto [...] [e] na OJM [...] (Brandão, 2018, entr.).

No contexto da escolarização do jazz atual, segundo os testemunhos coletados, a grande questão do ideal educativo é que não há um ideal linear de sujeito. Os docentes transmitem conhecimentos

em jazz, em composição ou em história, e o fazem muito bem, mas por trás dessas matérias não há mais uma instituição que forja caracteres duros, porque institui um tipo de sujeito cada vez mais heterogêneo e porque realizam provas que ajudam nesse trabalho de formação de si mesmo. De acordo com os testemunhos dos músicos e das musicistas, ao longo do tempo, em Portugal, a instituição escolar se tem baseado em sua dimensão educativa, mas esta está hoje pautada num horizonte profundamente heterogêneo.

No caso da Orquestra Tabajara, a complexidade da situação atual produz um tipo de indivíduo que, pela herança política, econômica e social que carregam, tem que se sustentar na vida social desde si e para si, porém de forma diferente do que se observa no caso português. Embora se sinta intimamente ligado à sociedade, o tipo de indivíduo que se forma no caso brasileiro se vê forçado a estar sempre em estado de alerta ou vigília para defender o coletivo e driblar as dificuldades que podem ser contrárias aos seus movimentos emancipatórios. É precisamente nesse contexto que os músicos e as musicistas são lançados socialmente a se tornarem indivíduos no sentido mais forte do termo.

Tal como a análise dos desafios mostraram no caso brasileiro, para o músico que se forma nesta sociedade, não se trata apenas de estudar, de sonhar, de refletir ou de decidir. É mais do que isso, pois se trata de “fazer”. É o que Kathya Araujo (2009a, 2009b, 2016, 2019) teorizou como “individualismo agencial”, um modo de individualismo baseado fundamentalmente na prática. **Na Orquestra Tabajara atual, um músico para poder *ser* indivíduo tem que *ser* um *hiper-ator*** — termo cunhado por Martuccelli. Em primeiro lugar, porque são (ou, precisam ser) particularmente fortes suas implicações enquanto músico/musicista (a sociedade os obriga); em segundo lugar, porque, quer no interior quer fora do coletivo, tem que estar permanentemente dentro das suas próprias forças pessoais, resolvendo situações difíceis; e, em terceiro lugar, porque, para sobreviver, o indivíduo se constrói a partir de uma organização relacional específica, diferente da realidade portuguesa. Além disso, mesmo quando criticam as instituições, os músicos e as musicistas da Orquestra Tabajara não o fazem imersos num sentimento de espera com relação ao que elas supostamente deveriam oferecer ao coletivo. As instituições existem para os músicos e as musicistas, mas a sua existência é entendida como um recurso a ser utilizado muito pontualmente, e não como a base de apoio fundamental às suas formas de enfrentar os desafios que se organizam na rotina das suas atividades musicais. **Essa concepção do *hiper-ator*, no caso brasileiro, é claramente distinta do tipo de indivíduo heterogêneo que se forma no caso português,**

porque se distancia das fortes prescrições institucionais. A música que fazem em coletivo, neste caso, tanto no Brasil quanto em Portugal, expressa bem essas e outras diferenças.

No contexto português, primeiramente, os músicos e as musicistas dizem que fazem jazz, enquanto que no Brasil fazem outra coisa. No Brasil, eles não dizem que fazem jazz, dizem que fazem música popular. Conforme os testemunhos dos interlocutores brasileiros — “*de jazz o que acontecia eram os improvisos basicamente [...]*” (Hirata, 2018, entr.) —, a improvisação idiomática é um dos ingredientes indispensáveis às suas performances nos bailes. Em segundo lugar, devido ao contexto sociocultural e político onde as suas práticas estão inseridas, os repertórios de ambos os coletivos são completamente diferentes. Os repertórios executados pela OJM, percebido pelos colaboradores como um desafio legítimo, são muito variados, até porque também são variados os seus colaboradores, que agregam valor à orquestra e desempenham um papel fulcral no desenvolvimento de um projeto artístico singular para a OJM. Os repertórios vão desde a prática do jazz tradição e do jazz contemporâneo até a música de autor. Aliás, “*hoje em dia, o sabor português que pode ganhar a música está numa tradição que tem a ver com a composição*” (Brandão, 2018, entr.). No caso da OJM, o sabor português está na música do Pedro Guedes e do Carlos Azevedo (Perfeito, 2016, entr.). “*Se calhar, a música tem uma energia diferente aqui [...]*” (Brandão, 2018, entr.).

Dos Festivais à Casa da Música ou dos palcos no estrangeiro à cidade de Matosinhos, a OJM possui atualmente uma agenda regular de atividades e concertos anuais, graças ao apoio institucional conquistado ao longo do tempo. Isso faz com que os músicos e as musicistas trabalhem muito juntos e construam um património sonoro singular, mas implica também que eles desenvolvam pessoalmente habilidades para que possam se adaptar rapidamente — “*as vezes, de uma semana para a outra, [...], as vezes, na mesma semana [...]*” (Brandão, 2018, entr.) — a diferentes tipos de repertórios e contextos de atuação.

Já na Orquestra Tabajara, a questão dos repertórios não apareceu nas experiências pessoais dos músicos e das musicistas como um desafio comum. No entanto, os testemunhos e a pesquisa discográfica realizada (ver apêndices) mostraram que os repertórios também são diversos, porém, são pensados estrategicamente para dançar. Os músicos e as musicistas reconhecem que “*a Tabajara, hoje, assim como era no passado, é os arranjos do Severino [...], pensados para esse efeito [da dança]. Era uma receita que dava certo, porque enchia o salão [...]*” (Giffoni, 2018, entr.). Isso significa que existe claramente uma intenção comercial em jogo, até para manter a existência da orquestra (diferente da OJM, que não faz música com uma intencionalidade comercial).

Conforme os testemunhos dos músicos e das musicistas da OT, os *standards* de jazz são muito poucos (Hirata, 2018, entr.), o essencial está na MPB, na música popular internacional (com ênfase na música Latina) e na música de autor (músicas do Severino Araújo, baseadas no Frevo, no Samba, no Maracatu e no Chorinho). Embora a orquestra não realize ensaios e não possua hoje uma agenda regular de atuações, sobretudo devido à falta de apoio, o mais importante para eles é que os seus repertórios e as suas performances devem soar dançante, estimulando a participação das pessoas. É claramente uma estratégia política do coletivo.

Na realidade, quer no contexto português quer no brasileiro, a orquestra faz parte de um organismo que é maior do que ela, porque a orquestra tem uma extensão. A orquestra não se faz só para tocar para eles próprios. A orquestra envolve uma audiência. Se, no caso português, a música se faz para ser apreciada, por outro lado, no caso brasileiro, a orquestra toca para se dançar. Se, por um lado, a performance participativa, estendida entre os músicos e outros sujeitos que participam, praticamente desapareceu em Portugal, por outro lado, no caso do Brasil, as pessoas precisam da orquestra não só para apreciar, mas sim para dançar. A Orquestra Tabajara está envolvida numa prática participativa em que a orquestra e a audiência fazem parte de um todo: a audiência dança e a orquestra toca para esse fim. Já no caso português, a institucionalização da música levou também à sua transformação num objeto de palco. Isso se deve à herança política e à quase obrigatoriedade de “[...] *ter música escrita, e isso é uma componente importante que reflete no jazz*” (Brandão, 2018, entr.), uma herança de fazer a diferença no contexto nacional, de fazerem música de autor, de trabalharem com músicos e musicistas escolarizados na área, diferentemente do que acontece no Brasil. **O fato de a OJM atuar em contextos de performance apresentativa e da OT atuar com performance participativa oferece aos músicos também condições distintas e elementos parcialmente sobrepostos na hora de individualar.**

Quanto a isso, **outro fenômeno também entendido aqui nesta tese como importante na construção do entendimento das relações que constituem o processo de individuação é a improvisação.** No caso da OJM, o tema da improvisação apareceu nos testemunhos dos colaboradores como um desafio relevante. Suas performances em palco garantem um leque diversificado de possibilidades de criação musical, e os músicos estão conscientes disso, tanto que, quando improvisam, eles aproveitam as condições que esse espaço oferece para se emanciparem e serem melhores, considerando a sua preparação (os ensaios) e a sua capacidade de autocontrole, até porque foram teinados assim (escolarização), sabem que estão sendo vistos, sabem que por trás

há um coletivo preparado para soar bem (homogêneo) e que existe essa expectativa da individuação tanto da parte do coletivo quanto da parte da audiência.

Por outro lado, as hierarquias são muito bem estabelecidas, são aceitas e cumpridas pelos músicos e pelas musicistas. Os conhecimentos/vocabulários adquiridos nos seus processos de formação (escolarização), o domínio do texto notacional, a capacidade que têm de fazer análises e as suas habilidades para dizer algo de novo na música em movimento faz com que os performers improvisadores, previamente selecionados e visualmente destacados porque solam de pé, procurem se individuar dos outros solistas quer através do domínio e/ou do autocontrole de si mesmo, quer através das interações únicas que fazem em tempo real, as quais requerem não só decisões pessoais, como também o contributo do coletivo (da secção rítmica, dos *backgrounds*, da secção harmônica, etc.).

Das situações desafiadoras ressaltadas pelos colaboradores, uma ideia comum tem a ver com as condicionantes que o próprio formato da OJM, enquanto orquestra, os impõe na hora de improvisar. Os testemunhos dos músicos e das musicistas revelam direções diferentes: ressaltam as distâncias que podem separar alguns músicos ou que pode separar músicos solistas e/ou não solistas da secção harmônica ou da secção rítmica; o espaço na música muito circunscrito para improvisar e que exige um poder de síntese e assertividade diferenciados; além de saber ler o caráter dos *backgrounds* para o caso de dialogar com eles. Esses desafios são, para os colaboradores portugueses, cruciais, porque fazem sobressair a forma singular com que cada um deles enfrenta pessoalmente essas situações. As suas experiências em palco são cruciais para a experimentação e a interlocução, posto que os momentos de improviso, muitas vezes, são suprimidos das situações de treino nos ensaios da OJM (Dias, 2018, entr.). Além disso, outra ideia comum existente entre os colaboradores tem a ver com o fato de saber diferenciar bem o caráter dos variados tipos de repertórios para saber mudar o *chip* no momento certo (Santana, 2018, entr.). Tudo isso faz com que eles, pessoalmente, assumam riscos na hora de tocar, mas também faz com que sejam reconhecidos pelas suas diferenças na forma como resolvem situações desafiadoras, considerando a pressão de estarem em palco, muitas vezes na companhia de colaboradores, para eles os melhores e mais renomados músicos na área do jazz, e de um público elitizado.

Do ponto de vista do solista, a OJM utiliza tanto secções de improvisação idiomática quanto formas completamente improvisadas (improvisação livre) nos seus repertórios (Guedes, 2016, entr.). Em

face disso, a improvisação é sempre um ato de superação, porque, segundo Pedro Guedes (2016, entr.), é a parte da música escrita que não está efetivamente escrita. A familiaridade com a tradição escolar de música escrita faz com que o improviso se torne um desafio constante para os músicos e as musicistas. Na OJM, valoriza-se muito o fato de os performers estarem a arriscar-se constantemente para serem apreciados. São momentos esperados tanto para os músicos quanto para os que apreciam, porque se pode perseguir o discurso musical do improvisador e deleitar-se com as surpresas que podem acontecer, como, por exemplo, as soluções e os caminhos inesperados que o performer, juntamente com o coletivo, encontra para resolver os problemas em tempo real, até pela preparação e pelo contato prévio que tiveram juntos nos ensaios. É precisamente isso que ocorre na OJM. Já no caso da Orquestra Tabajara, embora a improvisação não apareça nos testemunhos dos músicos e das musicistas como um desafio comum, ele é também percebido por eles como um momento privilegiado para a individuação. Porém, o propósito da individuação é, neste caso, completamente diferente do que ocorre no caso português.

Nos bailes da Tabajara, o repertório geralmente é organizado em blocos temáticos (há momentos de bolero, há momentos de foxtrote, de samba, de choro, e etc.), de modo que as peças são seguidas/juntas umas as outras, “*uma estratégia utilizada para que o salão não fique vazio*” (Seixas, 2018, entr.). Em decorrência disso e da centralidade que tem a participação da audiência na performance, existem momentos no baile em que a orquestra toca temas cujo arranjo é improvisado idiomáticamente do início ao fim (“Cidade Maravilhosa”, comumente solicitada para finalizar os bailes, é disso um bom exemplo), que, segundo os colaboradores, traz uma semelhança com as tradicionais orquestras de Frevo de Pernambuco. Noutros casos, quando as pessoas querem dançar temas que não estão programados e/ou arranjados previamente para a orquestra executar, é comum os cantores(as)/*crooners* se arrisquem e os músicos da orquestra toquem de modo mais livre para satisfazer o desejo da audiência. É uma questão de cativar a audiência, de estimular a sua participação, porque disso depende a sobrevivência/manutenção do coletivo.

Por essas razões, muitas vezes, os músicos e as musicistas também improvisavam como parte do coletivo, utilizando formas idiomáticas. E, quando improvisam assim, os processos de interação envolvidos na construção de mudanças/rupturas e continuidades no discurso musical implicam que os músicos e as musicistas construam permanentemente momentos de comunidade no decurso da performance. **Esses momentos de comunidade na música desestruturam hierarquias previstas nas relações “entre” e “dentro” dos naipes da orquestra (os caminhos da criação musical já não são orquestrados pelo *band leader*; as relações entre os músicos dentro dos**

naipes são mais horizontalizadas; as resoluções e os contornos tomados pela música até chegar na sua parte final são orquestrados coletivamente). Contudo, as hierarquias não desaparecem completamente. Elas existem para os músicos e as musicistas, mas podem se tornar mais flexíveis conforme a situação e o caráter das relações em curso. Esses momentos de comunidade podem ser pensados no sentido que propõe Ingrid Monson (1996), porque querem dizer, intimamente, interações, relações de comunhão de ideias na música em pleno curso de execução. Para os colaboradores e colaboradoras da Tabajara, significa promover apoio/suporte para a fruição da criação musical. Nesses casos, as diferenças e as individualidades surgem e/ou dependem dessas relações.

Diferente do caso português, os músicos e as musicistas da OT, na hora de solar e improvisar, “*nem sequer olham para as partituras*” (Seixas, 2018, entr.). Embora elas estejam ali, os músicos e as musicistas olham diretamente para o salão de dança, de onde vêm o principal estímulo gerador da música que fazem — determina as músicas que são escolhidas para o repertório (incluindo as que são suprimidas), a sequência dos blocos de temas a ser seguido durante o baile, a forma como solam e improvisam, etc. Ou seja, o salão de dança acaba por ser o termômetro regulador das decisões a serem tomadas. Ademais, os músicos e as musicistas “*já sabem as músicas todas de memória, sem falar que, nos bailes, a falta de iluminação e o estado de mal conservação das partituras dificulta a leitura*” (Seixas, 2018, entr.), sobretudo, no caso de haver músicos e musicistas substitutos.

Logo, na Orquestra Tabajara, quer nos momentos de solos, quer nos de improviso, a questão do balanço, a preocupação em manter a cadência como um motor para a dança, o esforço para promover um ambiente sonoro relaxado na forma de tocar, são ingredientes que se sobressaem à partitura, aos vocabulários de jazz que “possam” ou “não” estar incorporados, ou a outras preocupações de ordem técnica e/ou de autocontrole que possam surgir, já que o essencial está na participação das pessoas. A chave para a construção da dimensão individual do músico, neste caso, está na forma como cada um utiliza as suas habilidades pessoais para fazer “dançante” o seu discurso e para contribuir com o sucesso do coletivo nesse sentido. Os diálogos que realizam com outros solistas e com as seções de ritmo e harmonia são decorrentes desse intuito primeiro, que harmoniza as relações. Por outro lado, as formas pessoais de enfrentar situações e resolver problemas tornam-se a base da agência para a criação musical. A partir daí as estratégias pessoais são plurais.

Se, por um lado, alguns músicos marcam a sua diferença improvisando com os *crooners*; liderando naipes; reproduzindo ou embelezando os solos gravados em discos anteriores; ou acompanhando os outros; por outro lado, o próprio *band leader*, na frente da orquestra, improvisa quando toca, quando canta ou até dançando de frente para o público. Os processos de emancipação individual e coletiva partem sempre da dinâmica que se gera entre as relações dentro e fora do palco.

Na OT, embora existam maioritariamente arranjos e partituras para cumprir, a performance é, em si, estruturada ao calor dos diferentes momentos de pico do baile. Como disse Jaime: “*o ensaio é no próprio baile, não tem segunda chance, isso exige [...] muito jogo de cintura [...]*” (Araújo, 2017, entr.) e os músicos reconhecem isso como uma habilidade que os diferenciam. Aliás, conforme os testemunhos, toda a dinâmica do baile, incluindo os repertórios e os solos, é construída para fazer esquentar os ânimos dos dançarinos e dançarinas. Além disso, o ambiente participativo e mais descontraído dos bailes favorece que os músicos troquem impressões musicais e combinem detalhes uns com os outros no decurso da própria performance. A realização das suas criações e dos diálogos que fazem com os outros são sentidos por eles como momentos de prazer. Nos bailes, a individuação é inevitável e também é esperada pelos indivíduos, em geral, para fazer as pessoas dançarem, de modo que sem individuação não há baile (o baile não funciona).

Por conseguinte, como a Orquestra Tabajara possui uma discografia muito vasta (ver apêndices), no contexto de atuação dos bailes, é comum muitos dos solistas reproduzirem os solos que foram gravados em estúdio (Giffoni, 2018, entr.), porque o público que acompanha as performances e que compra os discos da orquestra, quando frequentam os bailes querem ouvir (identificar) o solo gravado. Segundo Antonio Seixas, “*era uma forma comercial de fazer com que o público se identificasse com a orquestra através desse reconhecimento*” (2018, entr.), que também valorizava a individualidade na execução dos músicos e da qualidade do coletivo. Quer dizer, se as instituições não os apoiam, os indivíduos devem contar cada vez mais com a participação (o apoio) popular daqueles que acompanham a orquestra, porque daí podem surgir novas oportunidades de trabalho. Entretanto, também quando eles improvisavam, enveredando por caminhos diferentes daqueles registados nas gravações, é logo identificada/marcada a sua diferença com relação aos outros. Portanto, na OT existe um conceito de individuação particular.

Tudo isso mostra que o fundamental para a criação de individualidades na OT não está na utilização de harmonias sofisticadas, de modulações métricas, de técnicas expandidas ou composicionais. Mesmo que os músicos e as musicistas se surpreendam uns aos outros, embora utilizem estratégias

peessoais muito diferentes para tocar juntos, “*a regra é manter o baile em funcionamento [...]*” (Giffoni, 2018, entr.). E o “funcionamento”, para eles, significa, amplamente, *ser* um indivíduo forte, driblar as dificuldades sociais e a falta de apoio por parte das instituições, ampliar as redes de contato para continuar trabalhando na área e, por conseguinte, estabelecer uma relação participativa com a sociedade e com os públicos que acompanham as performances. Segundo Jaime Araújo (2017, entr.): “[...] *só não pode é deixar o salão esvaziar*”.

Considerando o exposto, no caso do Brasil, por um lado, observa-se a existência de uma visão ou de um sentimento de coletivo muito forte, mas, por outro lado, é muito clara também (os desafios comuns mostram) a necessidade que cada indivíduo tem de sobreviver, isto é, de se autoconstruir, de ter que trabalhar muito, de vigiar as relações e de *ser* um indivíduo forte. No entanto, se analisarmos com atenção, essa sobrevivência expressa-se também quando o músico está inscrito nesse coletivo, quando lutam para manter os bailes funcionando, quando tocam os arranjos e as composições do Severino Araújo, quando se reconhecem no som que fazem e na forma particular como fazem, quando improvisam como parte do coletivo, ou quando juntos fazem o salão de dança encher. **Do ponto de vista da articulação entre improvisação e individuação, os músicos e as musicistas não estão imersos nas suas próprias habilidades para ser melhores do que os outros. Os músicos querem se individuar em prol do coletivo, e só se individualizam dessa forma em coletivo.**

No caso português também existe um sentimento de coletivo muito forte e “[...] *isso pode ser uma resultante geográfica e uma resultante política [...]*” (Brandão, 2018, entr.) que, para além de outras causas, tem a ver com o jazz que fazem e com o lugar que tem as suas criações no contexto nacional. Primeiramente, sobre a cena local, é comum para os colaboradores e colaboradoras portuguesas(as) a ideia de que houve uma mudança radical nos últimos tempos e que a OJM tem um papel importante nesse processo. O fato é que os músicos e as musicistas sentem que estão longe da Europa e sentem também que o Porto, no contexto nacional, está longe do “centro”. Por esses motivos, o apoio institucional é para eles fundamental, porque entendem que é preciso criar projetos com uma solidez grande para ter expressão. É precisamente esse o caso da Orquestra Jazz Matosinhos, que tem residência em Matosinhos. “*Expressão midiática [, por exemplo], no sítio em que se está, não se consegue com pouca coisa. Só se consegue com muita coisa [...], e isso faz com que os projetos sejam mais arrojados, mais fortes [...]*” (Brandão, 2018, entr.), para então poder existir com uma expressão importante. Por conseguinte, não são projetos que aparecem e desaparecem. Aparecem porque há muito tempo já se estava a desenvolver um grande trabalho. Vem justamente daí o protagonismo

que tem a OJM e a ESMAE. Os colaboradores têm um sentimento comum de que a OJM é uma espécie de polo agregador dos músicos para levar o movimento para frente.

Sobre a individuação no caso português, os desafios comuns revelaram que o ‘indivíduo’, em processo de construção, está mais imerso nas suas capacidades de autocontrole, de fazer cálculos/análises, de assumir riscos, de promover sua autossustentação, o que não significa que ele não interaja com o coletivo. Significa que, no meio desse jogo da individuação, ele vem em primeiro plano e o coletivo em segundo, porque foi formado socialmente/institucionalmente dessa forma. Ou seja, o músico/indivíduo e a sua dimensão individual resultam de um modo específico de trabalhar as ‘instituições’. Estas, por sua vez, prescrevem os músicos e as musicistas aos caminhos da individualidade.

No caso brasileiro, há um tipo de individuação fundada nas anomalias, devido à debilidade do trabalho das instituições. Aqui os músicos e as musicistas, para poderem existir enquanto indivíduos, se veem em luta constante com as instituições. Se o indivíduo, por um lado, tem sempre que estar envolvido nas suas próprias energias pessoais, escapando das rasteiras que se organizam em volta dele, por outro lado, é dependente das interações, porque, para individuar-se, tem que se apoiar em outros indivíduos. Para os músicos e as musicistas, existe a ideia de que eles devem, cada um a seu modo e através de habilidades relacionais, “transformar a ordem social” para proteger-se e para proteger o coletivo.

Portanto, conclui-se que os diferentes contextos políticos que envolvem esses músicos e essas musicistas, quer no caso brasileiro quer no caso português, condicionam repertórios, tipos de performance e processos de individuação distintos. Paralelamente, os casos estudados mostraram que condições históricas e sócio-políticas geram indivíduos absolutamente singularizados. Ademais, os seus modos de fazer música condicionam o seu próprio estatuto de músicos, e isso implica processos de individuação diferentes. **Os seus modos de fazer música lhes permitem mostrar essa diferença.**

Em ambos os contextos estudados, os modos de fazer música partem fundamentalmente da necessidade de partilha de um saber comum inerente às culturas que a geram. Reconhecidos pelos músicos e pelas musicistas como o melhor caminho em direção aos outros, **os seus modos particulares de tocar configuram uma via luminosa, capaz de garantir as suas existências ou a afirmação das suas possibilidades de *ser* no mundo. O seu poder emancipador, de**

transformar, de comunicar e de estabelecer diálogos entre o “eu” e o “outro” cultural, nas formas de atuar socialmente, faz dos seus modos de fazer música um ingrediente único, melhor do que qualquer outro, na hora de individuar, porque, apesar das diferenças, o que ela constrói e comunica é melhor sentida.

A individuação não é algo que se deixa capturar docilmente para ser classificada, mas ela pode ser sentida, porque os músicos e as musicistas têm conhecimentos sensíveis, intuitivos e extremamente práticos sobre o seu significado. Algo parecido com o sabor picante do improvisado ou da felicidade de tocar em conjunto e de ser membro do coletivo. Os colaboradores percebem a individuação como um lugar para a ressignificação e para o prazer criativo, ou para reencontrar os vários pedaços dos outros neles mesmos. Em ambos os contextos, os músicos e as musicistas das orquestras estudadas pensam que não são efetivamente nada sem a individuação, nem como coletivo, nem tão pouco como músicos individuais. Os desafios que os músicos e as musicistas precisam enfrentar diariamente revelam condicionantes que cooperam para decifrar as estruturas intencionais da música que fazem, sua lógica e ordens ocultas, suas chaves políticas para obter protagonismo: o Brasil/Portugal enquanto sociedade(s), o sistema de governo, as instituições, o sistema de trabalho, identificações com ideologias, as tradições, os hábitos, os tipos de repertórios, as relações interpessoais, e etc. **O fato é que o processo de individuação, através da prática da música, não pode ser descrito objetivamente/racionalmente (como um objeto), porque não cabe nas palavras. Os músicos e as musicistas das orquestras me ensinaram que o seu saber é melhor sentido, uma vez que a música é um dos espaços que mais voz dá às emoções.**

Os músicos e as musicistas das orquestras, profissionalmente, são tratados pelos seus nomes, nas suas performances, nos programas de concerto, nos encartes dos discos, nas plataformas digitais, nos jornais, nas matérias de revistas. Eles sabem quais são os seus nomes, mas não sabem quem são e o que poderão vir a ser através da música que fazem. É como sugere Saramago em “Todos os nomes”, existe ‘algo’ dentro de nós mesmos que não tem nome e que corresponde a uma pertença difusa. E esse ‘algo’ é único/singular. Os músicos e as musicistas, no seu cotidiano, procuram encontrar caminhos mais seguros para individuar, mas não se reveem facilmente nalgumas rotulações. De um lado, reconhecem que têm o apoio institucional, que têm músicos e musicistas escolarizados, que têm um projeto artístico singular, que se apresentam em palco para serem apreciados, que têm a música do Pedro Guedes e do Carlos Azevedo, etc. Do outro lado, reconhecem que têm que ser indivíduos fortes para suprir as debilidades do apoio institucional, para manter os seus postos de trabalho e o funcionamento da orquestra, para filtrar as relações e

ampliar as redes de contato, reconhecem que tocam música para dançar e que têm que lutar para manter os bailes ativos, e estes são importantes marcadores de diferença.

Dos contextos estudados, essa necessidade de ser diferente aparece como algo importante nos testemunhos dos músicos e das musicistas, mas também se processa nos seus modos de fazer música. Na realidade, essa necessidade é importante nos dois contextos, mas por razões diferentes. **Numa por questão de sobrevivência, que é o caso do Brasil, e a outra por questão de sobressalência (de mostrar que é bom), que é o caso de Portugal. Ambos estão intimamente relacionados com os desafios comuns e com os contextos políticos.**

Diante desse jogo de singularidades, a análise do caso português e do caso brasileiro indicam que, **em contextos de performance coletiva associada ao jazz, se forma um tipo de indivíduo que, em primeiro lugar, precisa individualizar.** “Precisa” porque, amplamente, os músicos e as musicistas envolvidos nesse tipo de prática têm um sentimento constante de que a individuação é qualquer coisa que os protege no trabalho que desenvolvem. Logo, é também o motor primário de sobreviver nele, colocando-os correntemente no caminho da individuação. Em segundo lugar, **se forma um tipo de indivíduo que tem gosto de atuar em coletivo.** O gosto de tocar em big band, por exemplo, não é o mesmo gosto de improvisar 20 minutos seguidos, não é o mesmo gosto de tocar *free* o tempo todo, sem partituras, sem arranjos, ou sem um propósito comum. “O gosto de tocar em big band é o gosto de tocar em coletivo” (Azevedo, 2017, entr.), quando o produto da criação musical não pode ser resultado de um indivíduo apenas. Em terceiro lugar, **se forma um tipo de indivíduo que está implicado a enfrentar desafios comuns.** Como exemplo, podemos imaginar um indivíduo que está de passagem atuando num bar ou num teatro junto com outros músicos, ou quando é convidado para atuar em turnê com outros colegas; ou até quando é chamado para integrar um novo projeto musical previsto em edital, porém, com data para começar e para finalizar. Nessas situações, esse indivíduo nunca será o mesmo, porque o que ele *é* ou o que ele quer *ser* muda conforme as pessoas e o contexto que está inserido. Mas é completamente diferente quando esse indivíduo se faz membro permanente de um coletivo, porque isso implica o enfrentamento de uma realidade que é comum e um sentimento de pertença forte. Os músicos, através dos desafios que enfrentam, considerando diferentes papéis que ocupam na mesma aventura social, podem localizar o caminho do comum, ou seja, uma renovada ideia da luta política que está em ação nas suas dinâmicas de manutenção do coletivo e que condicionam diferentes formas de fazer música no plano das suas práticas locais.

Em síntese, considero que 1) a análise dos processos de individuação em agrupamentos associados ao jazz, através da noção de desafio, nos oferece formas renovadas de entender o coletivo e seus indivíduos. Considero 2) os *desafios comuns* como um princípio gerador de modos diferentes de fazer música; e como um regulador de improvisações. Considero 3) os esquemas individuais de enfrentamento dos desafios uma forma de agenciamento para a criação musical. Podemos pensar também que 4) no contexto das orquestras, a vida social não deixa de possuir uma elasticidade considerável, sendo orquestrada coletivamente, ou seja, sem ser o resultado direto da ação orquestradora de um *band leader*, e que 5) a harmonização das diferentes experiências dos músicos/agentes pode ser orientada através dos desafios comuns e pelo gosto de tocar em coletivo.

No decurso deste trabalho de investigação, devido às transformações recentes que ocorreram no plano global e dos novos acontecimentos que tenho acesso sobre o terreno de pesquisa, muitas outras questões apareceram tais como: os impactos da pandemia sob as orquestras estudadas, as diferentes relações entre a audiência e a orquestra ou entre a orquestra e os dançarinos, o estudo sobre o feminino nas big bands, o papel dos músicos substitutos e das suas relações com o coletivo nos processos de individuação, os processos de formação escolar e não escolar ligados ao jazz e à música popular (através dos quais os músicos e as musicistas aprendem a tocar e a improvisar no Brasil e em Portugal), os elementos nacionais colocados na música, o estudo da individuação em contextos de gravação, dentre muitos outros assuntos. Essas temáticas poderão ser exploradas em investigações futuras, dentro do universo das big bands.

Por fim, esta investigação propõe a tese de que o processo de individuação espelha as mesmas dinâmicas de instabilidade política, histórica e social que têm os modos de fazer música no contexto do caso brasileiro e português, respetivamente. A individuação, nos dois casos, é fruto de um constructo maior, informado por um modo específico de trabalho das instituições e pela sua dimensão ética. É ainda um constructo alargado que privilegia discursos políticos, históricos, econômicos e socioculturais específicos, singularizando-se a partir do enfrentamento de um conjunto de desafios comuns, geradores da luta política por emancipação. Por conseguinte, os diferentes modos de fazer música são determinados pelos desafios que os músicos e as musicistas precisam enfrentar e que geram um forte senso de comunidade para a criação de uma estética emancipada. Defendo que a prática musical coletiva nos casos da OJM e OT é a concretização dos processos de individuação e o principal motor edificador da criação musical e social dos indivíduos envolvidos.

Referências

- Ake, David. 2002. *Jazz cultures*. Berkeley: University of California Press.
- Ake, David. 2010. *Jazz matters: sound, places and time since bebop*. Berkeley: University of California.
- Araujo, Kathya. 2009a. *¿Se acata pero no se cumple? Estudio sobre las normas en América Latina*. Santiago: LOM Ediciones.
- Araujo, Kathya. 2009b. *Habitar lo social. Usos y abusos en la vida cotidiana en el Chile actual*. Santiago: LOM Ediciones.
- Araujo, Kathya. 2016. *El miedo a los subordinados. Una teoría de la autoridad*. Santiago: LOM Ediciones.
- Araujo, Kathya. 2019. La política en tiempos de transformación. La relación entre ciudadanía y política institucional desde la perspectiva de los actores políticos. In: *Análisis* n° 3. Fundación Friedrich Ebert en Chile.
- Araújo, Samuel e Vincenzo, Cambria. 2013. "Sound praxis, poverty, and social participation: perspectives from a collaborative study in Rio de Janeiro". *Yearbook for Traditional Music*, 45: 28-42. <https://doi.org/10.5921/yeartradmusi.45.2013.0028>
- Arendt, Hannah. 2009. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Arteaga, Catalina A. e Martuccelli, Danilo. 2012. "Neoliberalismo, corporativismo y experiencias posicionales. Los casos de Chile y Francia". *Revista Mexicana de Sociología*, 74(2): 275-302. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/302591521_Neoliberalismo-experiencias_posicionales
- Baltar, Paulo Eduardo de Andrade e Krein, José Dari. 2013. A Retomada Do Desenvolvimento E A Regulção Do Mercado Do Trabalho No Brasil. *Dossiê - Caderno CRH*, Salvador, 26(68), 273-292.
- Barbosa, Livia. 1992. *O jeitinho brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Campus.
- Barz, Gregory e Timothy Cooley (eds.). 2008. *Shadows in the Field*. (2nd ed. rev. and expanded.) New York: Oxford University Press.
- Bauman, Zygmunt. 2008. *A Sociedade Individualizada. Vidas Contadas e Histórias Vividas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Beauvoir, Simone de. 2015. *O segundo sexo*. (1 ed.). Lisboa: Quetzal Editores.
- Beck, Ulrich. 2015. *Sociedade de Risco mundial: em busca da segurança perdida*. Lisboa: Edições 70.
- Beck, Ulrich e Beck-Gernsheim, Elisabeth. 2003. *La individualización: el individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Editorial Paidós. Barcelona, España. Colección: Estado y Sociedad.
- Beck, Ulrich, Giddens, Anthony e Lasch, Scott. 1995. *Modernização reflexiva: Política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: UNESP.

- Becker, Judith e Becker, A. L. 1984. "Response to Feld and Roseman". *Ethnomusicology*, 28(3): 454-456.
- Berger, Peter L. e Luckmann, Thomas. 2004. *A construção social da realidade*. (24. ed.). Petrópolis: Editora Vozes.
- Berliner, Paul F. 1978. *The Soul of Mbira: Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*. Berkeley: University of California Press.
- Berliner, Paul. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Berman, Marshall. 1989. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidade*. Siglo Veintiuno Argentina editores, as siglo. Argentina: Buenos Aires.
- Besmer, Fremont. 1983. *Horses, Musicians and Gods: The Hausa Cult of Possession-Trance*. South Hadley, MA: Bergin and Garvery.
- Blacking, John. 1973. *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- Blacking, John. 1987. *A commonsense view of all music: Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Blum, Stephen, Bohlman, Philip V. e Neuman, Daniel M. 1991. *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana: University of Illinois Press.
- Borgo, David. 2004. "The play of meaning and the meaning of play in jazz". *Journal of Consciousness Studies*, 11(3-4): 174-190. <http://repositories.cdlib.org/postprints/1698>.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Esboço para uma Auto-Análise*. Coimbra: Edições 70.
- Branco, Rui. 1997. *A pensar no futuro*. Jornal de Notícias. Disponível em: <https://www.facebook.com/ojazzm/photos/10154340626442602>. Acedido em: 21 dez. 2020.
- Campos, Cláudio Henrique Altieri de. 2008. "Subindo a Serra: Banda Mantiqueira". Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.
- Cardoso, Adalberto. 2010. *A construção da sociedade do trabalho no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FVG.
- Carneiro, Josélio. 2002. *Tabajara 65 anos: A rádio da Paraíba*. João Pessoa, Paraíba: Editora União.
- Carvalho, Jos Murilo de. 2004. *Cidadania no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Catarino, Nuno e Lessa, Márcia. 2019. *Improvizando: A nova geração do jazz português*. (1. ed.). Lisboa: Hot Clube de Portugal.
- Coraúcci, Carlos. 2009. *Orquestra Tabajara de Severino Araújo: a vida musical da eterna big band brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Côrte-Real, Maria de São José. 2010. "Música e Migração". *Migrações*, Lisboa, (7).

- Côrte-Real, Maria de São José. 1996. “Sons de Abril: estilos musicais e movimentos de intervenção político-cultural na Revolução de 1974”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, (6), pp. 141-171. Disponível em: <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/92>. Acedido em: 07 dez. 2020.
- Costa, Rogério Luis Moraes. 2003. “O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação”. Tese de Doutoramento, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- Costa, Rogério Luis Moraes. 2013. “A livre improvisação musical enquanto operação de individuação”. *Artefilosofia*, Ouro Preto, (15).
- Costa, Rogério Luiz Moraes. 2016. *Música Errante: o jogo da improvisação livre* (1. ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Costa, Rogério. 2018. “A improvisação livre não é lugar de práticas interpretativas”. *Debates*, (20): 177-187.
- Cravinho, Pedro. 2011. “Gosto de Jazz porque gosto da verdade: O Clube Universitário de Jazz, a contestação e o discurso alternativo ao meio ‘jazzístico’ em Portugal, entre 1958 e 1961”. In *Atas dos Encontros de Investigação em Performance PERFORMA’ 11*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Cravinho, Pedro. 2012. “A música agora é o jazz: O Jazz como palco de resistência em Portugal, entre 1971 e 1973”. In M. de R. G. Santos e E. M. Lessa (eds.), *Música Discurso Poder* (pp. 157–71). Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- Cravinho, Pedro. 2014. “O Clube de Jazz do Orfeon”. *Glosas*, (10): 87-89.
- Cravinho, Pedro e Dias, José. 2014. “Jazz on Portuguese Film: Belarmino (1964) and Alice (2005) - Two Milestones”. In: K. Mora (ed.). *Quaderns de cine n. 9 - Cine y músicas populares urbanas* (pp. 43-50). Alicante: Universidad de Alicante.
- Daniel Neuman. 1990. *The Life of Music in North India: The Organization of an Artistic Tradition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Danielson, Virginia. 1997. *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- DeVeaux, Scott. 1991. “Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography”. *Black American Literature Forum*, 25(3): 525-560.
- Dias, José. 2010. “Playing Outside: jazz e sociedade em Portugal na perspectiva de duas escolas”. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa.
- Dias, José. 2012. *Learning Music, Performing Jazz, and Shaping Society in Portugal*. Presented at the British Forum for Ethnomusicology, Durham, UK.
- Dias, José. 2013. *Jazz Networking in Europe: building common identity, and struggling crisis through music*. Presented at the Rhythm Changes II, Rethinking Jazz Cultures Conference University of Salford, UK.

- Dias, José. 2016. "Somewhere between displacement and belonging: jazz, mobility, and identity in Europe". In M. de S. J. Côrte-Real e P. Moreira (eds.), *Music and human mobility redefining community in intercultural context* (pp. 139-144). Air Force Academy Publishing House.
- Duarte, José. 2000. *Cinco minutos de jazz*. Alfragide, Portugal: Oficina do Livro.
- Dubert, François. 1994. *Sociologia da Experiência*. Lisboa: Editora Instituto Piaget.
- Erlmann, Veit. 1998. "How beautiful is small? Music, Globalization and the Aesthetics of the local". *YTM*, XXX: 12-21.
- Feld, Steven. 1982. *Sound and Sentiment*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, Steven. 1984. "Communication, Music, and Speech about Music". In: *Yearbook for Traditional Music* (v. 16, pp. 1-18). International Council for Traditional Music.
- Feld, Steven. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kabuli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Figueiredo, Luís Alberto Cordeiro de. 2015. "Jazz, Identidade Musical e o Piano Jazz em Portugal". Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro.
- Gerheim, Fernando. 1993. "Sd. Severino Araújo. Duplo aniversário: o maestro faz 75 anos e a orquestra Tabajara, 60". *Jornal do Brasil*.
- Galvão, Eusébio. 2004. *Jornal O DLA*. p. 08.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- Giddens, Anthony. 2001. *Capitalismo e moderna teoria social*. Lisboa: Editora Presença.
- Gioia, Ted. 1988. *The Imperfect Art*. New York: Oxford University Press.
- Gioia, Ted. 1997. *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Goffman, Erving. 2009. *A representação do eu na vida cotidiana* (17. ed.). Trad. M. C. S. Raposo. Petrópolis: Vozes.
- Gourlay, Kenneth. 1982. "Towards a Humanizing Ethnomusicology". *Ethnomusicology*, 26(3): 411-420.
- Guedes, José Pedro Barbosa da Cunha Mendonça. 2018. "Orquestra de Jazz de Matosinhos: a construção de uma orquestra de Jazz em Portugal". Provas de Título de Especialista, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.22/11582>.
- Gutiérrez, Antonio García. 2007. *Desclasificados. Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*. Rubí, Barcelona: Anthropos Editorial.
- Gutiérrez, Antonio García. 2018. *En Pedazos. El sentido de la desclasificación*. Madrid: ACCI Ediciones.
- Heidegger, Martin. 2012. *Ser e tempo*. Trad. F. Castilho. Rio de Janeiro: Ed. Vozes.

- Hobsbawm, Eric J. 2004. *História social do jazz*. (4. ed.). São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Kaufmann, Jean-Claude. 2003a. *Ego: para uma sociologia do indivíduo*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Kaufmann, Jean-Claude. 2003b. *Primeira manbã: como nasce uma história de amor*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Krein, José Dari. 2007. “As tendências recentes na relação de emprego no Brasil: 1990-2005”. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas.
- Lahire, Bernard. 2001. *O homem plural: as molas da ação*. Lisboa, Portugal: Ed. Instituto Piaget.
- Lash, Scott (2003). Individualización a la manera no lineal (p. 09-18). In. Beck, Ulrich e Beck-Gernsheim, Elisabeth. 2003. *La individualización: el individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Editorial Paidós. Barcelona, España. Colección: Estado y Sociedad.
- Latour, Bernard. 2012. *Reagregando o social: uma introdução à Teoria do Ator-Rede*. Salvador, Bauru: Edufba, Edusc.
- Leite, Letieres. 2014. “Letieres Leite & Orkestra Rumpilezz | Programa Passagem de Som”. YouTube, 25min32s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AQubEEVVcpo>
- Lopes, Felipe. 2016. “A grande pesca sonora”. In *Actas do VI Encontro Nacional de Investigação em Música, ENIM 2016*, Aveiro, Portugal.
- Lühning, Angela e Tugny, Rosângela Pereira de (orgs). 2016. *Etnomusicologia no Brasil*. Slavador, BA: Edufba.
- Martins, Hélder Bruno. 2006. *Jazz em Portugal 1920-1956*. Coimbra: Almedina.
- Martinic, Rodolfo e Soto, Nicolás. 2010. “La Sociología en los tiempos del Individuo. Entrevista realizada por Rodolfo Martinic y Nicolás Soto. 1/2 Vínculo es editado por la Doble Vínculo”. *Revista de estudiantes de sociología UC*, 1(1). Disponível em: <https://doblevinculo.files.wordpress.com/2011/01/entrevista-a-danilo-martuccelli.pdf>.
- Martuccelli, Danilo. 2007a. *Cambio de rumbo. La sociedad a escala del individuo*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Martuccelli, Danilo. 2007b. *Gramáticas del individuo* [2002]. Madrid: Losada.
- Martuccelli, Danilo. 2010a. *¿Existen individuos en el Sur?* Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Martuccelli, Danilo. 2010b. “La individuación como macrosociología de la sociedad singularista”. *Persona y sociedad*, (3): 9-29.
- Martuccelli, Danilo. 2011. “Sociología de la existencia: Reflexiones para un análisis socio-existencial de problemas contemporâneos”. *Revista Némesis / Malestar y Conflicto Social*, Chile, 149-163.
- Martuccelli, Danilo. 2019. “Variantes del individualismo”. *Estudios Sociológicos*, 37(109): 7-37. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.24201/es.2019v37n109.1732>.

- Martuccelli, Danilo e Araujo, Kathya. 2010. "La individuación y el trabajo de los individuos". *Educação e Pesquisa*, 36, 77-91.
- Martuccelli, Danilo e Araujo, Kathya. *Desafios comunes*. 2012. *Retrato de la sociedad chilena y sus individuos*. Tomo-1. Neoliberalismo, democratización y lazo social. Santiago: LOM Ediciones.
- Martuccelli, Danilo e Araujo, Kathya. 2020a. "Leer los movimientos sociales desde el individualismo: Reflexiones a partir de latinoamérica". *Educ. Soc.*, Campinas, 41(e228265). Disponible em: https://www.researchgate.net/publication/343145773_LEER_LOS_MOVIMIENTOS_SOCIALES_DESDE_EL_INDIVIDUALISMO_REFLEXIONES_A_PARTIR_DE_LATINOAMERICA.
- Martuccelli, Danilo e Araujo, Kathya. 2020b. "Problematizaciones del individualismo en América Latina". *Perfiles Latinoamericanos*, 28(55). DOI: 10.18504/pl2855-001-2020. Disponible em: https://www.researchgate.net/publication/338325078_Problematizaciones_del_individualismo_en_America_Latina.
- Martuccelli, Danilo e Dubet, François. 1998. *En la escuela. Sociología da la experiencia escolar* [1996]. Buenos Aires, Losada.
- Martuccelli, Danilo e Santiago, José. 2017. *El Desafío Sociológica Hoy. Individuo Y Retos Sociales*. Madrid: CIS.
- Martucelli, Danilo e Seoane, Viviana. 2013. "Sociología del individuo: Socialización, subjetivación e individuación. Entrevista a Danilo Martucelli". *Archivos de Ciencias de la Educación*, 7(7): 1-12. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6578/pr.6578.pdf.
- Martuccelli, Danilo e Singly, François de. 2012. *Las sociologías del individuo* [2009]. Santiago: LOM Ediciones.
- Martuccelli, Danilo e Sorj, Bernardo. 2008. *El desafío latinoamericano: cohesión social y democracia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008 (publicado simultáneamente en portugués - O Desafio Latino-americano: coesão social e democracia. São Paulo: Civilización Brasileira).
- Matos, Susana M. 2013. *Análise custos-benefícios de Orquestra de Jazz de Matosinhos*. Porto, Portugal: Universidade Católica Portuguesa do Porto.
- Matta, Roberto da. 1997. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro* (1. ed.). Rio de Janeiro: Rocco.
- Matta, Roberto da. 2008. *Em torno da transgressão à brasileira*. In F. H. Cardoso e M. M. Moreira (coords.), *Cultura das transgressões no Brasil – Lições da História* (pp. 39-62). São Paulo: IFHC/ETCO.
- Matta, Roberto da. 2010. *Fé em Deus e pé na tábua: ou como e por que o trânsito enlouquece no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Mills, C. Wright. 1959. *The sociological imagination*. New York: Oxford University Press.

- Mitchell, Frank. 1978. "Navajo Blessingway Singer". In C. Frisbie e D. McAllester (eds.), *The Autobiography of Frank Mitchell 1881–1967*. Tucson: University of Arizona Press.
- Monson, Ingrid. 1996. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Monson, Ingrid. 2002. "Jazz Improvisation". In M. Cooke e D. Horn (eds.), *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge University Press.
- Moreau, Nicolas e Lapiere, Simon. 2011. "Le travail social: problèmes et promesses: Entrevue avec Danilo Martuccell". *Reflète*, 17(1): 16-28. <https://doi.org/10.7202/1005231ar>.
- Myers, Helen. 1992. "Ethnomusicology." In H. Myers (ed.), *Ethnomusicology: an introduction* (pp. 3-18). New York, London: W. W. Norton & Company.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1982. "Comparisons within a Culture: The Examples of the Katajag of the Inuit". In R. Falck e T. Rice (eds.), *Cross-Cultural Perspectives on Music* (pp. 134-140). Toronto: University of Toronto Press.
- Nettl, B. (1998). Introduction: An Art Neglected in Scholarship. *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nettl, Bruno. 2005. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: The University of Illinois Press.
- Nettl, Bruno. 2008. "Foreword." In G. Barz e T. Cooley (eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (2. ed, v-x). New York: Oxford University Press.
- Netto, Vladimir. 2016. *Lava Jato: o juiz Sérgio Moro e os bastidores da operação que abalou o Brasil*. (1. ed.). Rio de Janeiro: Primeira Pessoa [recurso digital].
- Nicholson, Stuart. 2005. *Is Jazz Dead? (Or Has It Moved to a New Address)*. New York: Routledge of Chicago Press.
- Nobile, Mariana e Ferrada, Rocío. 2015. "Entrevista a Danilo Martuccelli. La singularización en las sociedades contemporáneas: claves para su comprensión". *Propuesta Educativa*, 24(43): 99-112. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=4030/403041714010>.
- Ortner, Sherry B. 2006. *Anthropology and social theory: Culture, Power, and the Acting Subject*. Durham, NC: Duke University Press.
- Pelinski, Ramon. 2007. *La Etnomusicología em la edad posmoderna*. Disponível em: <<http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm>>
- Pettan, Svanibor e Dona, Lasanthi Manaranjanie Kalinga. 2018. "Ethnomusicology of the Individual: Vishnuchittan Balaji between Tradition and Innovativeness". *Musical Annual*, 54(1): 107-122. <https://doi.org/10.4312/mz.54.1.107-122>.
- Piedade, Acácio. 1997. "Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades". *Antropologia em Primeira Mão*, 21.
- Piedade, Acácio. 2003. "Brazilian Jazz and Friction of Musicalities". In: E. Taylor Atkins (ed.) *Planet Jazz* (pp. 41-58). Jackson: University Press of Mississippi.

- Pinheiro, Ricardo Futre. 2012. *Jazz Fora de Horas: Jam Sessions em Nova Iorque*, Lisboa: Universidade Lusíada Editora.
- Pinheiro, Ricardo Futre. 2013. *Perpetuating the Music: Entrevistas e Reflexões sobre Jam Sessions*, Lisboa: Papiro Editora.
- Porter, Lewis. 1988. "Some Problems in Jazz Research". *Black Music Research Journal*, 8(2): 195-206.
- Reyes, Adelaida. 1999. *Songs of the Caged, Songs of the Free: Music and the Vietnamese Refugee Experience*. Philadelphia: Temple University Press.
- Rice, Timothy. 2014. "Ethnomusicology in Times of Trouble." *Yearbook for Traditional Music* 46:191–209. <https://doi.org/10.5921/yeartradmusi.46.2014.0191>
- Rice, Timothy. 1987. "Toward the Remodeling of Ethnomusicology." *Ethnomusicology*, 31: 469-487.
- Rice, Timothy. 2014. *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Rice, Timothy. 2017. *Modeling Ethnomusicology*. (1. ed.). New York: Oxford University Press.
- Rinzler, Paul E. 2008. *The Contradictions of Jazz*. Front Cover: Scarecrow Press.
- Roda, P. Allen. 2014. "Tabla Tuning on the Workshop Stage: Toward a Materialist Musical Ethnography." *Ethnomusicology Forum*, 23(3): 360–82.
- Ruskin, Jesse D. e Timothy Rice. 2012. "The Individual in Musical Ethnography." *Ethnomusicology*, 56: 299-327.
- Ryan, John e Hughes, Michael. 2006. "Breaking the Decision Chain: The Fate of Creativity in the Age of Self-Production". In M. D. Ayers (ed.). *Cybersounds: Essays on Virtual Music Culture* (pp. 239–54). New York: Peter Lang.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2012. *Portugal: ensaio contra a autoflagelação*. (2. ed.). Coimbra: Almedina.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2016. *A difícil democracia: reinventar as esquerdas*. São Paulo: Boi Tempo.
- Sardo, Susana. 1997. "A Pesquisa em Etnomusicologia e a problemática da identidade". *Revista Portuguesa de Musicologia* 7/8 (1998): 203-209.
- Sardo, Susana. 2011. *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa*. (1. ed.). Alfragide: Texto Editores.
- Sardo, Susana. 2018. "O desconforto de escrever sobre música". In Gutiérrez, Antonio. *En Pedazos. El sentido de la desclasificación* (pp. 9-17). Madrid: ACCI Ediciones.
- Sardo, Susana. 2014. "Fado, Folclore e Canção de Protesto em Portugal: repolitização e (con)sentimento estético em contextos de ditadura e democracia". *Revista Debates – Revista de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)*, 12: 63-67. <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/3864>.

- Sartre, Jean Paul. 2005. *O Ser e o Nada ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes.
- Schwarz, Benjamin. 2012. “The end of Jazz: How America’s most vibrant music became a relic”, *The Atlantic*, 310 (4): 119-124.
<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2012/11/the-end-of-jazz/309112/>
- Schwarcz, Lilia Moritz. 2019. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Scott, James C. [1990] 2000. *Los dominados y el arte de la resistência*. México: Ediciones Era.
- Seeger, Anthony. 2015. *Por que cantam os Kĩsédjê*. Trad. G. Werlang. São Paulo: Cosac Naify.
- Seeger, Anthony. 1998. *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Editora Campus.
- Seeger, Anthony. 1980. “Sing for your Sister: The Structure and Performance of Suyá Akia”. In M. Herndon e N. McLeod (eds.). *The Ethnography of Musical Performance* (pp. 7-42). Norwood, Pa.: Norwood Editions.
- Seeger, Anthony. 1987. *Why Suyá Sing: A musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Setton, Maria da G. Jacintho e Sposito, Marília P. 2013. “Como os indivíduos se tornam indivíduos? Entrevista com Danilo Martuccelli”. *Educ. Pesqui.*, São Paulo, 39(1): 247-267.
<https://dx.doi.org/10.1590/S1517-97022013000100016>
- Shih, Hsio Wen. 1959. “The spread of jazz and the big bands.” In: N. Hentoff e A. J. McCarthy (eds.). *New Perspectives on the History of Jazz by Twelve of the World’s Foremost Jazz Critics and Scholars* (pp. 173-187). New York: Da Capo Press.
- Singly, François de. 2011. *Sociologia da Família Contemporânea*. (1. ed.). Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Slobin, Mark. 1976. *Music in the Culture of Northern Afghanistan* (Viking Fund Publication in Anthropology No. 54). Tucson: University of Arizona Press.
- Slobin, Mark. 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Spielmann, Daniela. 2017. “Os bailes de gafeira: Repertórios em movimento”. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
<http://hdl.handle.net/unirio/10938>.
- Stock, Jonathan P. J. 2001. “Toward an Ethnomusicology of the Individual, or Biographical Writing in Ethnomusicology”. *The World of Music*, 43(1): 5-19.
- Titon, Jeff Todd. 1980. “The Life Story”. *Journal of American Folklore*, 93 (1980): 276-292.
- Touraine, Alain. 2010. *Pensar de outro modo*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Tschmuck, Peter. 2012. *Creativity and Innovation in the Music Industry*. Berlin: Springer.

- Tucker, Mark. 2001. "Jazz". In: S. Sadie (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.). New York: Macmillan Publishers Limited.
- Ulhôa, Martha Tupinambá de. 1997. "Nova História, Velhos Sons: Notas Para Ouvir E Pensar A Música Brasileira Popular". *Debates*, 1(1): 80-101.
- Vander, Judith. 1988. *Songprints: The Musical Experience of Five Shoshone Women*. Urbana: University of Illinois Press.
- Villa, Julio. 2011. "¡Buena puntería!... pero ¿ese era el blanco? Entrevista con Danilo Martuccelli". *Debates en Sociología*, (36): 165-181. ISSN 0254-9220. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/281410808_Buena_punteria_pero_ese_era_el_blanco_Entrevista_con_Danilo_Martuccelli.
- Wade, Bonnie. 1984. "Performance Practice in Indian Classical Music". In G. Behague (ed.), *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives* (pp. 13-52). Westport, CT: Greenwood Press.
- Whyton, Tony. 2012. "Europe and the New Jazz Studies". In L. Cerchiari, L. Cugny e F. Kerschbaumer (Eds.). *Eurojazzland*. Boston: Northeastern University Press.

Entrevistas

- Jaime Araújo. (04 Entrevistas), Leme-RJ.
- Ruben Confete (03 Entrevistas), Lapa-RJ.
- Adelson Alves (02 Entrevistas), Lapa-RJ.
- Rui Teixeira (01 Entrevista), Porto.
- Andreia Santos. (01 Entrevista), Aveiro.
- Paulo Perfeito (02 Entrevistas), primeira entrevista realizada em Aveiro e a segunda no Porto.
- Xavi Sousa (01 Entrevista), Porto.
- João Pedro Brandão (01 Entrevista), Lisboa (Belém).
- Daniel Dias (01 Entrevista), Ovar.
- Elias Borges (01 Entrevista), Porto.
- Antonio Seixas (04 Entrevistas), 2 entrevistas realizadas em Aveiro e duas no Rio de Janeiro (Tijuca).
- Pedro Guedes (01 Entrevista), Porto/Matosinhos.
- Carlos Azevedo (01 Entrevista), Porto.
- Gileno Santana, (1 Entrevista), Porto.

Guilherme Giffone (2 Entrevistas), as duas realizadas No Rio de Janeiro (Tijuca).

Eli Silva (1 Entrevista), Rio de Janeiro (Tijuca).

Wilson Marimba (1 Entrevista), Rio de Janeiro (Tijuca).

Wanderson Cunha (1 Entrevista), Rio de Janeiro.

Everson Moraes (1 Entrevista), Rio de Janeiro.

Nadiege Oliveira (1 Entrevista), Rio de Janeiro.

Elizeu Pimenta (1 Entrevista), Rio de Janeiro.

Fill Motta (1 Entrevista), Rio de Janeiro.

Breno Irata (1 Entrevista), Rio de Janeiro.

Severino Araújo. 1999. Entrevista concedida a Josélio Carneiro, em 07 de agosto de 1999. João Pessoa: Paraíba.

Webgrafia

Página da OJM, na plataforma Facebook. <https://www.facebook.com/ojazzm>.

Soundcloud OJM. <https://soundcloud.com/toap/sets/ojm-0>

Bandcamp OJM. <https://orquestrajazzdematosinhos.bandcamp.com>.

Site oficial da OJM. <https://www.ojm.pt>

Associação OJM. <https://www.dgartes.gov.pt/en/entidade/1013>

Página da OJM na plataforma YouTube.

<https://www.youtube.com/channel/UCrnE2EjadrqvaGnB7kJ74aw>

Site da Câmara Municipal de Matosinhos. <https://www.cm-matosinhos.pt/servicos-municipais/cultura/espeticulos-com-ojm-em-casa>

Página da Câmara Municipal de Matosinhos na plataforma Facebook.

<https://www.facebook.com/CamaraMunicipalMatosinhos>.

Página da Casa da Música na plataforma Facebook. <https://www.facebook.com/casadamusica>.

CARA Orquestra Jazz Matosinhos. <https://www.facebook.com/cara.ojm/>.

Apoio institucional: Direção Geral das Artes. <https://www.facebook.com/DGArtes>.

Site da Orquestra Tabajara. <http://orquestratabajara.com.br>

Página Fãs da Orquestra Tabajara na plataforma Facebook.

<https://www.facebook.com/fasdaorquestratabajara>

Instituto Moreira Salles. Discografia brasileira: Orquestra Tabajara.

<https://discografiabrasileira.com.br/artista/73112/orquestra-tabajara-de-severino-araujo>

Documentário Severino Araújo e a Orquestra Tabajara, realizado em 2009. Disponível em 5 partes, na plataforma YouTube.

Parte 1:

<https://youtu.be/Ur4CJ741uJI>

Parte 2:

<https://youtu.be/UWXamE9jS7s>

Parte 3:

<https://youtu.be/Vik-CRNnua4>

Parte 4:

<https://youtu.be/bK-JSv7ljHY>

Parte 5:

https://youtu.be/9tSG_vgJR9c

Choro Music entrevista Severino Araújo 01

https://youtu.be/myAvGW_vxC4

Choro Music entrevista Severino Araújo 02

<https://youtu.be/B5LK7rZ7ABY>

Choro Music entrevista Severino Araújo 03

<https://youtu.be/Ed27S9YaLFo>

Choro Music entrevista Severino Araújo 04

<https://youtu.be/xbxTzTSKITw>

Choro Music entrevista Severino Araújo 05

<https://youtu.be/WYrIrWfzTfo>

Plínio Araújo na Escola Portálio de Música – Rio de Janeiro.


<https://www.youtube.com/watch?v=U-qiDB-0iBM>

Programa Ensaio, pela TV Cultura.

<https://www.youtube.com/watch?v=F35uMtPt5wo&fbclid=IwAR13GtWMskYyyBJYKSTpRKGIokuLUuUyRqpELZ2Cwgm8qo2bUXIcGLu7x4>

Apêndices

Apêndice 1 - Crítica do disco Jazz in the space age, gravado pela OJM



jazzwise

HOME NEWS REVIEWS ▾ 100 JAZZ ALBUMS ARTISTS FEATURES DISCOVER JAZZ OPINION

Reviews / [Review](#)


ORQUESTRA JAZZ DE MATOSINHOS: JAZZ IN THE SPACE AGE

Rating: ★★★★★

Author: Jane Cornwell

[▶ View record and artist details](#)

As national jazz orchestras go, Portugal's Orquestra Jazz de Matosinhos is remarkably progressive, performing repertoires of all aesthetic variants and styles, pleasing new music fans and government ministers alike. Over the past 23 years the contemporary big band has collaborated with everyone from Carla Bley to Joshua Redman and Andy Sheppard; since 2018 OJM has been based at its very own CARA centre, a performance space intent on promoting dialogue between art, science and technology. So to this (first-ever) live recording of George Russell's seminal 1960 album, a suite of pieces featuring melodic and rhythmic interplay, passages composed and improvised and famously, the synergetic piano duo of Bill Evans and Paul Bley. Russell's complex chord scale theory is showcased in three short 'Chromatic Universe' tracks and three longer detailed numbers; here, under the aegis of conductor Pedro Guedes, with original arrangements transcribed by Telmo Marques, guest pianists João Paulo Esteves da Silva and José Diogo Martins battle it out on 'The Lydiot', listening as closely to each other as Evans and Bley ever did. The push-me, pull-you vibe of gravity and space is finely conjured by horns and woodwind, while an all-in big band reach colours this universe with meteorites and planets. A mesmerising tribute to Russell's (jazz) music of the spheres.



Jazz in the Space Age

Apêndice 2 – Produção discográfica da Orquestra Jazz de Matosinhos

Discografia Orquestra Jazz Matosinhos		
Ano	Produção discográfica	Edição musical
2004	OJM#0	Ed. Autor – disponibilizado gratuitamente na internet no site da OJM
2006	OJM Invites Chris Cheek	Original Music by Carlos Azevedo e Pedro Guedes. Ed. Fresh Sound New Talent
2007	Portology	com Lee Konitz – Arranjos e Direção de Ohad Talmor Ed. Omnitone
2010	Our Secret World	com Kurt Rosenwinkel Ed. WOMMUSIC
2011	Amoras e Framboesas	com Maria João Ed. Universal Music
2013	Bela Senão Sem	com João Paulo Esteves da Silva Ed. TOAP/OJM
2014	Jazz Composers Forum	today's European-American big band writing Ed. TOAP/OJM
2016	Costa Muda	Ed. Autor
2019	Our Secret World	Com Kurt Rosenwinkel Ed. Digital Music Sheets.
2019	Unsolvable Problem	Com Carlos Guedes Ed. Improbable Records
2020	Jazz in The Space Age – George Russell	Ed. Cara.

AMORAS E FRAMBOESAS



1. Skylark
2. Torrente
3. Canto de Ossanha
4. Lúgia
5. Há gente aqui
6. Flor
7. Spring can really hang you up the most
8. The surrey with the fringe on top
9. Beatriz



Vocal: Maria João

Diretor musical: Pedro Guedes

Arranjos: Pedro Guedes, Carlos Azevedo, Paulo Perfeito e Telmo Marques

Madeiras: José Luis Rego, João Pedro Brandão, Mário Santos, José Pedro Coelho e Rui Teixeira

Trompetes: Gileno Santana, Rogério Ribeiro, Susana Santos Silva, Ricardo Formoso e José Silva

Trombones: Daniel Dias, Álvaro Pinto, Paulo Perfeito, Gonçalo Dias e Michael Joussein

Guitarra: André Fernandes

Piano: Carlos Azevedo

Contrabaixo: Demian Cabaud

Bateria: André Sousa Machado

Marimba: Jeffrey Davis

Eletrônica: André Nascimento, João Farinha

Fender Rhodes: João Farinha

Gravado por João Bessa no Boom Studios e por Mário Barreiros no Estúdio Vale de Lobo

Mixado por Mário Barreiros

Masterizado por Steve Fallone no Sterling Sound

Produzido por Pedro Guedes e Maria João

Produção executiva por ONC –

Produções Culturais: fotos de Simon Frederick e design de Jonas Grancha

“Nove canções saídas do cancionário popular brasileiro, dos standards de jazz norte-americano e das criações da dupla Maria João & Mário Laginha compõe o disco Amoras e Framboesas [...]. O trabalho [...] é [...] resultado de uma colaboração bem-sucedida com a OJM, de que resultou um concerto ao vivo na Casa da Música, no Porto, em dezembro de 2009, seguido da gravação em estúdio [...]. Com Amoras e Framboesas, a cantora reincide na abordagem de temas que sempre inspiraram o seu universo musical, com o suporte de uma big band que se afirmou como a mais consistente formação portuguesa no seu género. O novo disco enriquece também a estratégia de colaboração da OJM com grandes intérpretes da área do jazz e da música popular [...]” (retirado do site oficial da Maria João). Disponível em: <http://mariajoao.org/music/project?amoras-e-framboesas>.

BELA SENÃO SEM



1. Certeza
2. Fado chão
3. Bela senão sem
4. Candeia
5. Canção açoreana
6. Mochê salyó de misraim
7. Pode ser uma serra
8. Tristo



Piano e Acordeão: João Paulo Esteves da Silva

Arranjos: João Paulo Esteves da Silva, Pedro Guedes e Carlos Azevedo

Madeiras: José Luis Rego, Manuel Marques, João Pedro Brandão, Mário Santos, João Pedro Coelho e Rui Teixeira

Trompetes: Gileno Santana, Rogério Ribeiro, Susana Santos Silva e Ricardo Formoso

Trombones: Daniel Dias, Álvaro Pinto, Andreia Santos e Gonçalo Dias

Guitarra: Nuno Ferreira

Contrabaixo: Nelson Cascais

Bateria: André Sousa Machado

Violoncelo: Filipe Quaresma

Todas as composições de João Paulo Esteves da Silva, exceto Moché Salyó de Misraim – Traditional

Gravado por Mário Barreiros no Boom Studios a 10-11 novembro de 2012 e na Casa da Música a 28 de janeiro de 2013. Gravação ao vivo de Hervé Freire no Guimarães Jazz a 15 de novembro de 2012.

Mixado e Masterizado por Mário Barreiros

Produzido por Pedro Guedes

Produção executiva da TOAP, Guimarães Jazz e OJM.

“This recording allows Guimarães Jazz, through its partnership with the TOAP label, to fulfill its mission of documenting the festival for future generations of listeners, [...]. The seventh edition of this collaborative project [...] brings us the work of the increasingly prestigious Matosinhos Jazz Orchestra and João Paulo Esteves da Silva, performing compositions written by this Portuguese pianist and composer” (OJM/TOAP). Disponível em: <https://orquestrajazzdematosinhos.bandcamp.com/album/bela-sen-o-sem>.

OJM#0 (CD#0)



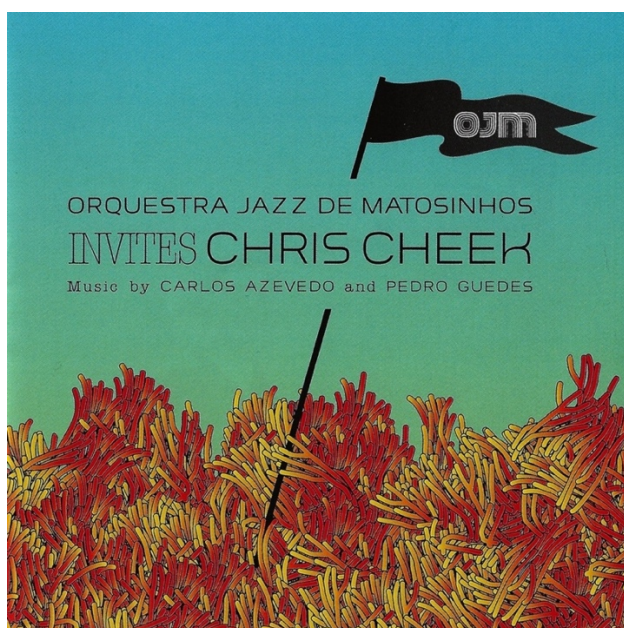
1. Abertura
2. Labirinto
3. Saco Amarelo
4. Oube lá
5. Aguarela
6. Heritage
7. Pipiwipi



“[...] Durante 2004, [...] gravámos o nosso primeiro registo discográfico que se chama CD#0. Uma edição de autor disponibilizada através de download gratuito no nosso site, nesta edição ficaram registradas as nossas primeiras composições” (Guedes, 2018).

O disco está disponível em: <https://soundcloud.com/toap/sets/ojm-0>.

OJM INVITES CHRIS CHEEK



1. Does It Matter
2. FJP #2
3. Do pé para a mão
4. Sargaço
5. Why not
6. Yuppie
7. Pipiwipi
8. Jamiro



Composição, Direção musical, Piano e Fender Rhodes: Pedro Guedes e Carlos Azevedo

Saxofones tenor e Soprano: Chris Cheek

Saxofones: Frank Vaganée, José Luis Rego, João Guimarães, Mário Santos, José Pedro Coelho e Rui Teixeira

Trompetes e Flugelhorns: Nico Schepers, Rogério Ribeiro, Susana Santos Silva e José Silva

Trombones: Michael Joussein, Rui Pedro Alves e Gonçalo Dias

Contrabaixo: Demian Cabaud

Bateria: Jorge Rossi

Música de Carlos Azevedo e Pedro Guedes

Produzido por Pedro Guedes

Gravação por Mário Barreiros no MB Estúdios, a 11-14 de setembro de 2005

Técnico assistente: Luis Miguel Nogueira

Mixado por James Farber no Sear Sound Studios

Técnico assistente: Steve Mazur

Masterizado por Steve Fallone no Sterling Sound

Produção executiva da OJM e do Jordi Pujol

Fotos de Paula Abreu e João Guimarães

Design de Daniela Cidade

“Despite the fact the music is very deftly composed, each tune feels like a freshly improvised performance. There is a beautiful mix here to the way the orchestral sections play off of each other and off of Cheek. On the beautiful ballad, Why Not the saxophonist seems to emerge from the light yet dense textures that Azevedo has created as cushion and springboard”

(Donald Elfman — All About Jazz). Disponível em: <https://www.freshsoundrecords.com/orchestra-jazz-de-matosinhos-albums/4608-invites-chris-cheek-music-by-carlos-azevedo-pedro-guedes.html>.

KURT ROSENWINKEL AND OJM - OUR SECRET WORLD



1. Our Secret World
2. The Cloister
3. Zhivago
4. Dream Of The Old
5. Turns
6. Use Of Light
7. Path To The Earth



Vocal e Guitarra: Kurt Rosenwinkel

Madeiras: José Luis Rego, João Pedro Brandão, João Mortágua, Nuno Pinto, Mário Santos, Jose Pedro Coelho e Rui Teixeira

Trompetes: Nick Marchione, Erick Poirrier, Rogério Ribeiro, José Silva e Susana Santos Silva

Trombones: Michael Joussein, Álvaro Pinto, Daniel Dias e Gonçalo Dias

Piano: Abe Rábade and Carlos Azevedo

Contrabaixo: Demian Cabaud

Bateria: Marcos Cavaleiro

Produzido por Pedro Guedes e Kurt Rosenwinkel

Arranjos por Carlos Azevedo, Ohad Talmor e Pedro Guedes

Dirigido por Carlos Azevedo e Pedro Guedes

Produção executiva da OJM e dos Anders & Stephanie Chan-Tidemann

Gravação por Mário Barreiros e João Bessa no Boom Studios, a 7-9 de setembro, de 2009

Mixado por James Farmer no Shelter Island Sound

Masterizado em Greg Club no Sterling Sound

Direção de arte e Design por Riccardo Vecchio

“A colaboração de Kurt Rosenwinkel com a Orquestra Jazz de Matosinhos iniciou-se em 2008 e deu origem à edição de um álbum conjunto, “Our Secret World”, de 2010 [...]” (site OJM).

Disponível em: <https://www.ojm.pt/projetos/orquestra-jazz-de-matosinhos-amp-kurt-rosenwinkel/>.

OJM - JAZZ COMPOSERS FORUM

Orquestra Jazz de Matosinhos



1. Ohad Talmor – Étude N°2
2. Pierre Bertrand – El Mauro
3. Darcy James Argue – All In (For Laurie Frink)
4. Steven Bernstein – OJM
5. Guillermo Klein – Tiempo & Lugar
6. Florian Ross – Tremor
7. Julian Arguelles – Another Escapade
8. Frank Vaganée - Reclusion



Diretor musical: Pedro Guedes e Carlos Azevedo

Madeiras: José Luis Rego, João Guimarães, João Pedro Brandão, Mário Santos, José Pedro Coelho e Rui Teixeira

Trompetes e Flugelhornes: Gileno Santana, Javier Pereiro, Rogério Ribeiro, Susana Santos Silva e Ricardo Formoso

Trombones: Daniel Dias, Álvaro Pinto, Andreia Santos e Gonçalo Dias

Guitarra: Andre Fernandes

Piano e Fender Rhodes: Carlos Azevedo e Pedro Guedes

Contrabaixo: Demian Cabaud

Percussão: Marcos Cavaleiro

Gravação por Mário Barreiros na Casa da Música (Sala 2) de 27 a 29 de dezembro, de 2013

Assistência de Inês Lamares

Mixado e masterizado por Mário Barreiros

Produzido por Pedro Guedes e Carlos Azevedo

Produção executiva: TOAP

Design: Studio Dobra

“Matosinhos is used to being the gateway to the Atlantic, facilitating contacts and exchanges between Europe and America. Based on this example, Orquestra Jazz de Matosinhos planned a series of eight concerts focusing on eight important contemporary creators of orchestral jazz, comparing the musical identities of four Americans and four Europeans. But it went further and commissioned from them new works that were premiered at Cine-Teatro Constantino Nery in Matosinhos, in the series Jazz Composers Forum in April and July 2013. Now, these eight pieces are joined together in this CD featuring exciting musical proposals of an elite group of creators” (OJM/TOAP).

Disponível em: <https://orquestrajazzdematosinhos.bandcamp.com/album/jazz-composers-forum>.

PORTOLOGY

Lee Konitz-Ohad Talmor Big Band



featuring the Orquestra Jazz de Matosinhos



Portology



1. Sound Lee
2. June'05
3. A new ballad
4. Medley: Ornetty
5. Medley: September
6. Medley: Ornetty (part2)
7. Rhythm sweet: Dante
8. Rhythm sweet: To be or not to be
9. Rhythm sweet: Fragmente
10. Rhythm sweet: Tempo di Lee
11. Rhythm sweet: Moderato
12. Relative Major

Sasofone alto: Lee Konitz

Direção, arranjos e direção musical: Ohad Talmor

Madeiras: José Luis, João Guimarães, João Pedro Brandão, Mário Santos, José Pedro Coelho e Rui Teixeira

Trompetes e Flugelhorn: Erick Poirier, Rogério Ribeiro, Susana Santos Silva e José Silva

Trombones: Michael Joussein, Álvaro Pinto, Daniel Dias e Gonçalo Dias

Guitarra: André Fernandes:

Piano: Carlos Azevedo e Pedro Guedes

Contrabaixo: Demian Cabaud

Bateria: Mário Barreiros

Produzido por Pedro Guedes e Ohad Talmor

Gravação por Nelson Carvalho no MB Estúdios

Técnico assistente: Luis Miguel Nogueira

Mixado por James Farber no Sear Sound Studios

Técnico assistente: Chris Allen

Masterizado por Steve Fallone no Sterling Sound

Produção executiva da OJM e de Frank Tafuri

Fotos de Mário Santos, Carlos Azevedo e Frank Tafuri

Design por Frau Kranift

“A parceria entre Lee Konitz, personagem lendária do jazz e a OJM, começou em 2006, com o álbum “Portology”, e levou a big band a estrear-se em Nova Iorque, subindo a um dos palcos mais prestigiantes do mundo – o Carnegie Hall” (site OJM). Disponível em: <https://www.ojm.pt/projetos/orquestra-jazz-de-matosinhos-lee-konitz-ohad-talmor/>.

“Portology finds Lee Konitz - in collaboration with Ohad Talmor and the Matosinhos Jazz Orchestra - at the top of his individualistic musical game, blowing free on a marvelous set” (All About Jazz, 2007). Disponível em: <https://orquestrajazzdematosinhos.bandcamp.com/album/portology>.

JAZZ IN THE SPACE AGE



1. Chromatic Universe – Part 1
2. Dimensions
3. Chromatic Universe – Part 2
4. The Lydiot
5. Waltz From Outer Space
6. Chromatic Universe – Part 3



Produção: Pedro Guedes/OJM

Direção musical: Pedro Guedes

Composição e arranjos: George Russell

Transcrição e arranjos: Telmo Marques

Solistas convidados: João Paulo Esteves da Silva (piano) e José Diogo Martins (piano)

Madeiras: José Luís Rego, João Guimarães, Mário Santos, José Pedro Coelho e Rui Teixeira

Trompetes: Luís Macedo, Ricardo Formoso e Rogério Ribeiro

Trombones: Daniel Dias, Xavier Sousa e Gonçalo Dias

Seção rítmica: Carlos Azevedo (Fender Rhodes), Eurico Costa (guitarra), Demian Cabaud (contrabaixo) e Marcos Cavaleiro (bateria)

Gravado ao vivo e mixado: Carlos Lopes

Video: Alexandra Côte-Real

Design: Dobra

Textos: Fernando Pires de Lima

(In memory of Manuel Jorge Veloso)

Gravação ao vivo na Casa da Música, Porto.

30 de novembro de 2019

*“Mas o que faz afinal esta música? De tudo. Gravita. Ora nos atrai, ora nos afasta. Permite-se deambular, olhando talvez este planeta próximo, cruzando-se com uma estrela, quem sabe desviando-se de um meteorito em alta velocidade. Russell escreveu a partitura de *Jazz In the Space Age* e deixou intencionalmente um espaço aberto para a improvisação livre – fixou os satélites nas órbitas e a imaginação dos seus corpos celestes fez o resto [...]. Mais interessante será pensar neste regresso a 1960 como uma ida à fonte de criatividade que George Russell pôs à disposição dos músicos mais avançados do seu tempo. A audição do disco – e particularmente dos solos dos convidados João Paulo Esteves da Silva e José Diogo Martins, mas também dos solistas da OJM – torna claro que essa fonte continua fértil”* (Fernando Pires de Lima).

Disponível em: <https://assets.bondlayer.com/nb6qrates2o/assets/nbxrcufb48ncnyzqrants.pdf>.

UNSOLVABLE PROBLEM



1. The Springs, The Springs, Among Other Things...
2. Sweet Drama



Orquestra jazz de Matosinhos

Direção musical: Pedro Guedes

Saxofones: João Guimarães, João Pedro Brandão, Mário Santos, José Pedro Coelho e Rui Teixeira

Flautas: João Pedro Brandão e José Pedro Coelho

Clarinete baixo: Rui Teixeira

Trompetes: Gileno Santana, Ricardo Formoso e Susana Santos Silva

Trombones: Daniel Dias, Álvaro Pinto, Andreia Santos e Gonçalo Dias

Guitarra: André Fernandes

Piano: Carlos Azevedo

Contrabaixo: Demian Cabaud

Bateria: Marcos Cavaleiro

Quarteto de Cordas de Matosinhos

Violinos: Vitor Vieira e Juan Maggiorani

Viola: Jorge Alves

Violoncelo: Filipe Quaresma

Gravado em 12 de setembro de 2016, na Sala de Ensaio 1 da Casa da Música, Porto

Técnico de gravação, mixagem e masterização: Mário Barreiros

Técnico assistente: Daniel Santos

Produção executiva: TAM/Wasser Bassin

Capa e Pintura de Alberto Pêssimo

Foto: Laetitia Morais

“Unsolvable Problems — OJM plays Carlos Guedes was released on March 28, 2019. It is an EP with music for big band and big band and string quartet performed by Orquestra Jazz de Matosinhos (OJM) and Quarteto de Cordas de Matosinhos” (site Carlos Guedes).

Disponível em: <https://carlosguedes.org/2019/03/31/release-of-unsolvable-problems/>.

COSTA MUDA



O Naufrágio do Veronese [1913; c.6min.]. Música: Luís Tinoco
Dive [2013; c.9min.]. Música: Carlos Azevedo.
 Filme: Sandro Aguilar
Nova obra [2013; c.6min.]. Música: Pedro Moreira
Tritão [2013; c.8min.]. Música: Ohad Talmor. Filme: Francisco Moura
Syzygy [2013; c.7min.]. Música: Marco Barroso
Espécie de miragem incompleta [2013; c.7min.].
 Música: Pedro Guedes. Filme: Tiago Guedes
À bolina [2013; c.8min.] Música: Zé Eduardo
Pescaria/Atlas [2001/2013; c.8min.]. Música: Bernardo Sasseti. Filme: Margarida Cardoso
Taranga-bale [2013; c.8min.]. Música: Paulo Perfeito música
Cruzeiro [2013; c.8min.]. Música: Mário Laginha.
 Filme: João Canijo

<p>O NAUFRÁGIO DO VERONESE produção Invicta Film [1913, 5'46"] + COSTA MUDA música de Luís Tinoco [2013] direcção musical Pedro Guedes madeiras João Guimarães, João Pedro Brandão, Mário Santos, José Pedro Coelho, Rui Teixeira trompetes Gileno Santana, Rogério Ribeiro, Javier Pereira, Susana Santos Silva trombones Daniel Dias, Paulo Perfeito, Álvaro Pinto, Gonçalo Dias secção rítmica André Fernandes (guitarra), Carlos Azevedo (piano), Demian Cabaud (contrabaixo), Marcos Cavaleiro (bateria)</p>	<p>ESPÉCIE DE MIRAGEM INCOMPLETA filme de Tiago Guedes [2013, 7'3"] imagem Tiago Guedes, João Lança Morais montagem Tiago Guedes colorista Paulo Américo + CESTAS E GARRAS música de Pedro Guedes [2013] direcção musical Pedro Guedes madeiras João Guimarães, João Pedro Brandão, Mário Santos, José Pedro Coelho, Rui Teixeira trompetes Gileno Santana, Rogério Ribeiro, Javier Pereira, Sérgio Pacheco trombones Daniel Dias, Álvaro Pinto, Andreia Santos, Gonçalo Dias secção rítmica André Fernandes (guitarra), Carlos Azevedo (piano), Demian Cabaud (contrabaixo), Marcos Cavaleiro (bateria)</p>	<p>DIVE filme de Sandro Aguilar [2013, 9'36"] produção O Som e a Fúria imagem Rui Xavier montagem Sandro Aguilar com Francisco Nolasco, António Paulo Martins, Arlindo Silva + DIVE música de Carlos Azevedo [2013] direcção musical Pedro Guedes madeiras João Guimarães, João Pedro Brandão, Mário Santos, José Pedro Coelho, Rui Teixeira trompetes Gileno Santana, Rogério Ribeiro, Javier Pereira, Susana Santos Silva trombones Daniel Dias, Paulo Perfeito, Álvaro Pinto, Gonçalo Dias secção rítmica André Fernandes (guitarra), Carlos Azevedo (piano), Demian Cabaud (contrabaixo), Marcos Cavaleiro (bateria)</p>	<p>ATLAS filme de Margarida Cardoso [2013, 8'16"] imagem Margarida Cardoso, Ângela Sequeira montagem David Fonseca com Joaquim Vieira, Paulo Campos, António Silva, Sérgio Silva, Domingos Maia imagens gentilmente cedidas por António H. Tavares + PESCARIA música de Bernardo Sasseti [2001"] direcção musical Pedro Guedes solo Flugel Susana Santos Silva madeiras João Guimarães, João Pedro Brandão, Mário Santos, José Pedro Coelho, Rui Teixeira trompetes Gileno Santana, Rogério Ribeiro, Javier Pereira, Susana Santos Silva trombones Daniel Dias, Paulo Perfeito, Álvaro Pinto, Gonçalo Dias secção rítmica André Fernandes (guitarra), Carlos Azevedo (piano), Demian Cabaud (contrabaixo), Marcos Cavaleiro (bateria)</p>	<p>TRITÃO filme de Francisco Castro Moura [2013, 7'59"] imagem Ricardo Maia, Francisco Castro Moura montagem Francisco Castro Moura correcção de cor Carlos Filipe + ETUDE 1 – MOVEMENT música de Ohad Talmor [2013] direcção musical Pedro Guedes solo Tenor Sax José Pedro Coelho madeiras João Guimarães, João Pedro Brandão, Mário Santos, José Pedro Coelho, Rui Teixeira trompetes Gileno Santana, Rogério Ribeiro, Javier Pereira, Susana Santos Silva trombones Daniel Dias, Paulo Perfeito, Álvaro Pinto, Gonçalo Dias secção rítmica André Fernandes (guitarra), Carlos Azevedo (piano), Demian Cabaud (contrabaixo), Marcos Cavaleiro (bateria)</p>	<p>CRUZEIRO filme de João Canijo [2013, 8'] + LEIXÕES música de Mário Laginha [2013] direcção musical Pedro Guedes madeiras João Guimarães, João Pedro Brandão, Mário Santos, José Pedro Coelho, Rui Teixeira trompetes Gileno Santana, Rogério Ribeiro, Javier Pereira, Sérgio Pacheco trombones Daniel Dias, Álvaro Pinto, Andreia Santos, Gonçalo Dias secção rítmica André Fernandes (guitarra), Carlos Azevedo (piano), Demian Cabaud (contrabaixo), Marcos Cavaleiro (bateria)</p>
--	---	---	---	--	---

Agradecimentos
 ao António Jorge Pacheco, Diretor Artístico e de Educação da Casa da Música e cuja ideia permitiu este encontro entre música e cinema / ao Fernando Rocha, Vereador da Cultura da Câmara Municipal de Matosinhos pelo apoio à ideia desta edição / aos realizadores Francisco Castro Moura, João Canijo, Margarida Cardoso, Sandro Aguilar e Tiago Guedes / aos compositores: Bernardo Sasseti, Carlos Azevedo, Luís Tinoco, Mário Laginha, Ohad Talmor e Pedro Guedes / à Casa da Música, Câmara Municipal de Matosinhos e APDL – Administração dos Portos do Douro, Leixões e Viana do Castelo, S.A., pelo apoio à realização das encenadas deste projeto / à Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema pela cedência do filme *O Naufrágio do Veronese* / ao Júlio Mzeira, Coordenador de Produção da Casa da Música, e à sua equipa / à Clarisse Castro, Maria José Rodrigues, Maria José Mesquita e Tânia Teixeira da Divisão da Cultura da Câmara Municipal de Matosinhos / à Olga Neves Carneiro e Cláudia Pinto da ONC Produções.

Gravações realizadas na Casa da Música, a 21 e 22 de Junho de 2015 e a 3 de Janeiro de 2016.
 Produção por Pedro Guedes, gravado por Mário Barreiros assistido por Leonardo Pinto e Andréia Malta, mixado por Mário Barreiros.

Este DVD foi produzido com o apoio da Câmara Municipal de Matosinhos, no âmbito da Capital da Cultura do Eixo Atlântico.

Costa Muda

“Os numerosos naufrágios [...] ocorridos ao longo da faixa costeira compreendida entre as barras dos rios Douro e Ave [...], levaram os mareantes estrangeiros a cognominarem-na, no passado, de Costa Negra ou Costa Muda. Foi também nesta costa, na praia da Boa Nova, que a 16 de janeiro de 1913 naufragou o paquete Veronese - num trágico acidente que ficou registado no filme que inspirou a partitura que escrevi para a Orquestra Jazz de Matosinhos. [...] Procurei escrever uma música que captasse a tristeza que se viveu atrás da câmara e que não pôde ficar documentada neste belo filme” (Luís Tinoco, 2013).

Disponível em: http://www.casadamusica.com/pt/media/3678353/imfilmes_ps_low-v2.pdf.

Apêndice 3 - Discografia em 78rpm da Orquestra Tabajara

Discos gravados em 78 rpm pela gravadora Continental		
Ano	Disco – autor(es)	Caracterização musical
1945	Chegou a minha vez (Jameson Araújo)	Frevo
1945	Pitiguari (Gildo Moreno)	Frevo
1945	Um chorinho em Aldeia (Severino Araújo)	Choro
1945	Onde o céu azul é mais azul (João de Barro, Alberto Ribeiro e Alcir Pires Vermelho)	Samba
1945	Espinha de bacalhau (Severino Araújo)	Choro
1945	Guriatã de coqueiro (Severino Rangel – “Ratinho”)	Samba
1946	Brejeiro (Ernesto Nazareth)	Choro
1946	Sonoroso (Sebastião Barros – “K-ximbinho”)	Choro
1946	Açude velho (Porfírio Costa)	Choro
1946	Paraquedista (José Leocádio)	Choro
1946	Molengo (Severino Araújo)	Choro
1946	Cidade Maravilhosa (André Filho)	Samba
1946	Primeirão (Porfírio Costa)	Samba
1946	Tempestade – Stormy Weather (Harold Arlen)	Samba
1946	Poeira de estrelas – Star Dust (H. Carmichael/M. Parish)	Samba
1946	Sonhando (João de Barros – “K-ximbinho”)	Choro
1946	Pra que contrariar (Gildo Moreno)	Frevo
1946	Veneno é mato (Gildo Moreno)	Frevo
1947	Rhapsody in blue (George Gershwin)	Samba
1947	Um chorinho pra você (Severino Araújo)	Choro
1947	Malicioso (Geraldo Medeiros)	Choro
1947	Um chorinho para clarineta (Severino Araújo)	Choro
1947	Sai palhaço (Gildo Moreno)	Frevo
1947	A mamata é boa (Jones Johnson)	Frevo
1947	O carnaval chegou (Albino Dantas)	Frevo
1947	Voando pra Recife (Jonas Cordeiro)	Frevo
1947	Peguei a reta (Porfírio Costa)	Choro
1948	Um chorinho e tanto (Severino Araújo)	Choro
1948	Mis uma vez (João de Barros – “K-ximbinho e Del Lobo)	Choro
1948	Beguin the beguine (Cole Porter)	Samba

Discos gravados em 78 rpm pela gravadora Continental		
Ano	Disco – autor(es)	Caracterização musical
1949	Colombina (Baltazar de Carvalho)	Frevo
1949	Sustenta o ritmo (Jonas Cordeiro)	Frevo
1949	Recordação de Ceciliano (José Gonçalves Junior – “Zumba”)	Frevo
1949	Déo no frevo (Baltazar de Carvalho)	Frevo
1949	O tocador quer dançar (Joaquim Martins)	Frevo
1949	Cintilante (Claudionor Cruz e José de Freitas)	Choro
1949	Choro, etc... clarinetas (Severino Araújo)	Choro
1949	Agora é que eu quero ver (Jones Johnson)	Frevo
1949	Hugo no frevo (Francisco Dias Araújo)	Frevo
1949	O tocador quer cantar (Joaquim Martins)	Frevo
1949	Januário no frevo (Jonas Cordeiro)	Frevo
1949	O macobeba vem aí (Levino Ferreira)	Frevo
1949	Furiosa (José Gonçalves Junior – “Zumba”)	Frevo
1949	Vassourinhas – Marcha n. 1 (Matias da Rocha e Joana B. Ramos)	Frevo
1949	Zé carioca no frevo (Geraldo Medeiros)	Frevo
1949	Feitiço da Vila (Noel Rosa e Vadico)	Samba
1949	Um chorinho delicioso (Severino Araújo)	Choro
1949	Zé Pereira (autor desconhecido)	Fantasia Carioca
1949	Assim é espeto (Edvaldo Pessoa)	Frevo
1949	Tambau (Severino Araújo e Silvino Lopes)	Canção-Batuque
1949	Macumbô (José Leocádio e Odorico Lima)	Maracatu
1050	Passou (Porfírio Costa)	Choro
1950	No tempo da Polca (Severino Araújo)	Choro
1950	Dissonante (Severino Araújo)	Choro
1950	Duvidando (Claudionor Cruz e Porto Filho)	Choro
1950	Nêgo Véio (Severino Araújo e Arnaldo Tavares)	Maracatu
1950	Meu sublime torrão (Genival Macedo)	Samba
1951	Tabajara no frevo (Severino Araújo)	Frevo
1951	Tá esquentando (José Gonçalves – “Zumba”)	Frevo

Discos gravados em 78 rpm pela gravadora Continental		
Ano	Disco – autor(es)	Caracterização musical
1951	Último dia (Levino Ferreira)	Frevo
1951	Tudo dança (Geraldo Medeiros)	Frevo
1951	É frevo, meu bem (Lorenço Barbosa – “Capiba”)	Frevo
1951	Frevo na chuva (Hermann Barbosa)	Frevo
1951	Oh! Clarinete gostoso (Severino Araújo)	Choro
1951	Habanera (Georges Bizet)	Samba
1951	Chua chua (Pedro de Sá Pereira e Ari Pavão)	Samba
1951	Sempre (Sebastião Barros)	Choro
1951	Cristina no frevo (Plínio Araújo)	Frevo
1952	Fechou-se o tempo (Geraldo Medeiros)	Frevo
1952	Azeitem as molas (Genaldo Medeiros)	Frevo
1952	Relembrando o Norte (Severino Araújo)	Frevo
1952	Rompendo onda (Jonas Cordeiro)	Frevo
1952	Deixa o homem se virar (Lourenço Barbosa – “Capiba”)	Frevo
1952	Mirando-te	Choro
1952	Baião pra maluco (Severino Araújo)	Baião
1952	Um chorinho em Cabo Frio (Severino Araújo)	Choro
1952	Soxomaniaco (Severino Araújo)	Choro/Samba/Frevo
1952	Chorinho da Nice (Astor Silva)	Choro
1952	Natureza bela (Henrique Mesquita e Felisberto Martins)	Samba
1952	A poeira no frevo (Hermann Barbosa)	Frevo
1953	Baba de moça (José Menezes)	Frevo
1953	O galo ciscando (Lourival de Oliveira)	Frevo
1953	Vais querer (Edvaldo Pessoa)	Frevo
1953	Tudo pode acontecer (Jones Johnson)	Frevo
1953	Tio Sam no frevo (Geraldo Medeiros)	Frevo
1953	Compassivo (Severino Araújo)	Choro
1953	Um passeio contigo (Severino Araújo)	Três ritmos
1953	Não tem solução (Dorival Caymmi)	Samba
1953	Tema lógico (Luiz de França e Cristiano Costa José Batista)	Choro
1953	Chorinho na gafeira (Astor Silva)	Choro
1953	Não ponha a mão (Mutt, Buci Moreira e Arnô Canegal)	Samba

Discos gravados em 78 rpm pela gravadora Continental		
Ano	Disco – autor(es)	Caracterização musical
1954	Camisa velha (Hermann Barbosa)	Frevo
1954	Gracinha no frevo (Levino Ferreira)	Frevo
1954	Centenário (Geraldo Medeiros)	Frevo
1954	Recordando o Ingá (José Severino de Araújo – “Mestre Cazuzinha”)	Frevo
1954	Manhoso (David Vasconcelos)	Frevo
1954	Bolindo com os nervos (José Gonsalves Junior – “Zumba”)	Frevo
1954	Não dou cartaz (Baltazar Carvalho)	Frevo
1954	Prefixo (Severino Araújo)	Choro
1954	Brincando com o trombone (Severino Araújo)	Choro
1954	Uma coisa diferente (Pachequinho)	Baião
1954	Meiguice (Sebastião Barros – K-ximbinho” e Del Loro)	Choro
1954	Tá pegando fogo (Hermann Barbosa)	Frevo
1954	Ninguém é de frevo (Lourenço Barbosa – “Capiba”)	Frevo
1955	Pé na tábua (Geraldo Medeiros)	Frevo
1955	A saudade é assim (José Gonçalves Junior – “Zumba”)	Frevo
1955	Esquenta salão (David Vasconcelos)	Frevo
1955	Lágrimas de colombina (Lourival Oliveira)	Frevo
1955	Era uma noite de festa (Astor Silva)	Samba
1955	Um chorinho em Pinhal (Severino Araújo)	Choro
1955	Marca olho na folia (Severino Damásio da Silva)	Frevo
1955	Pernambucanas no frevo (Severino Araújo)	Frevo
1955	Na onda do passo (Genaldo Medeiros)	Frevo
1955	Tá fervendo (David Vasconcelos)	Frevo
1955	Um chorinho em Montividéo (Severino Araújo)	Choro
1955	Mentiras de amor (Lyrio Panicalli e Paulo Cesar)	Samba-Canção
1955	Pernambuco (Geraldo Medeiros)	Frevo
1955	Pra ninguém reclamar (Edgar Morais)	Frevo
1955	Pinga fogo (José Menezes)	Frevo
1955	Frevo na garoa (José Menezes)	Frevo
1955	Recife antigo (Lourival Oliveira)	Frevo
1955	Assim é que eu gosto (José Gonçalves Junior – “Zumba”)	Frevo

Discos gravados em 78 rpm pela gravadora Continental		
Ano	Disco – autor(es)	Caracterização musical
1956	The Continental (Conrad e Herb Magidson)	Samba
1956	Puladinho (Severino Araújo)	Choro
1956	Estamos conversados (José Leocádio)	Choro
1956	Rio Noturno (Manuel Araújo)	Bolero
1957	Aguenta o galho (Geraldo Medeiros)	Frevo
1957	Eu e você (José Gonçalves Junior – “Zumba”)	Frevo
1957	Velha guarda (Lourival Oliveira)	Frevo
1957	Mayrinkianos (José Severino de Araújo – “Mestre Cazuzinha”)	Frevo
1957	Hoje ou amanhã (Norival Reis e Rutinaldo Silva)	Samba
1957	Favela (Roberto Martins e Waldemar Silva)	Samba-Cação
1957	Tambaú (Severino Araújo e Silvino Lopes)	Caçã-Batuque
1957	Coco-tará-tá-tá	Coco
1957	Pensando em você (Severino Araújo)	Choro
1957	Noninho (Severino Araújo)	Choro
1957	Limoeiro em folia (José Gonçalves Junior – “Zumba”)	Frevo
1957	Castigando (Geraldo Medeiros)	Frevo
1957	Escape livre (José Xavier de Menezes)	Frevo
1957	Diz que sou gostoso (Plínio Araújo)	Frevo
1958	Na penumbra (Severino Araújo)	Beguine
1958	Prece (Osvaldo Gogliano – “Vadico” - e Marino Pinto)	Samba Prelúdio
1959	Êstase (Otto Cesana)	Fox
1959	Espinha de Bacalhau (Severino Araújo)	Choro
1959	A lenda do beijo (R. Sotullo e J. Vert)	Fox-trot
1959	A felicidade (Tom Jobim e Vinicius de Moraes)	Samba
1959	Naquela base (José Leocádio)	Frevo
1959	O pau cantou (Levino Ferreira)	Frevo
1959	A Tabajara em João Pessoa (Severino Araújo)	Frevo
1959	A moçada no frevo (Geraldo Medeiros)	Frevo
1961	Recife (Antonio Maria)	Frevo
1961	Homenagem a Recife (Geraldo Medeiros e F. Correa da Silva)	Frevo
1961	Saudades de alguém (Lourival de Oliveira)	Frevo

Discos gravados em 78 rpm pela gravadora Continental		
Ano	Disco – autor(es)	Caracterização musical
1961	Bom mesmo é mulher (M. Meira, Guimarães e Nina Nunes)	Frevo

Apêndice 4 - Discografia em LP da Orquestra Tabajara

Lps gravados pela Orquestra Tabajara		
Ano	Lps	Edição musical
1954	Dançando com Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara	Continental
1956	Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara	Continental
1956	A Tabajara no Frevo	Continental
1957	Severino Araújo apresenta a Tabajara em surdina	Continental
1959	Show da Tabajara	Continental
1959	Ritmos brasileiros	Continental
1960	Chorinhos de Severino Araújo	Continental
1960	Una aventura más – Orquestra romântica de Severino Araújo (Boleros)	Continental
1960	Teleco teco em cordas – Orquestra Tabajara de Severino Araújo	Continental
1961	Recife 400 anos	Continental
1961	Calla Corazon	Continental
1961	Dance o chá-chá-chá	Continental
1962	Brasil Aristocrata	Continental
1967	A Tabajara no hit parede	Continental
1975	Severino Araújo e Orquestra Tabajara – Série “depoimento volume 1	Odeon
1975	Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara – Série “ídolos da MPB”	Continental
1977	A Tabajara de Severino Araújo	Continental
1977	O melhor da música popular brasileira – Volume 1 – Severino Araújo (Orquestra Tabajara)	Continental
1981	Brasil – Severino Araújo e Orquestra Tabajara	Continental
1984	Severino Araújo – 50 anos de Orquestra Tabajara (álbum duplo) (relevô)	Relevo ou Continental?
1985	Orquestra Tabajara de Severino Araújo	CID
1986	Anos dourados	FAMA/CID
1986	Orquestra Tabajara de Severino Araújo	Produzido por Amazonas Franca Produtos para Calçados
1989	Para ouvir e dançar – Volume 3	FAMA/CID
1991	Anos dourados – Volume 2	CID
1991	Chorinhos de ouro	CID
1991	Academia de dança – Orquestra Tabajara de Severino Araújo	Som Livre
1992	Anos dourados – Volume 3	CID

Apêndice 5 - Discografia em CD da Orquestra Tabajara

CDs gravados pela Orquestra Tabajara		
Ano	CDs	Edição musical
1991	Anos dourados – Volume 1 (Relançamento do LP, de 1986, com o mesmo repertório)	CID
1991	Anos dourados – Volume 2 (Lançado em simultâneo com o LP, de 1991, com o mesmo repertório)	CID
1992	Anos dourados – Volume 3 (Lançado em simultâneo com o LP, de 1992, com o mesmo repertório)	CID
1995	Tabajara plays Jobim	CID
1996	Anos dourados – Volume 4	CID
1997	Anos dourados – Volume 5	CID
1997	Anos dourados – Volume 6 (Tabajara visita Sinatra)	CID
1999	Brasil 500 anos	CID
2001	Anos dourados – Volume 7 (Boleros)	CID
2001	Anos dourados – Volume 8 (Cinema)	CID
2001	Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara (Série Warner 25 anos)	Warner
2005	Bodas de prata dourada – Orquestra Tabajara (73 anos)	Projeto especial Eletrobrás
2006	Severino Araújo & Orquestra Tabajara – Warner 30 anos	Warner Music
2007	Orquestra Tabajara – 70 anos de magia (International)	CID
2007	Orquestra Tabajara (1)	Som Livre
2007	Orquestra Tabajara (2) (repertório inédito)	Som Livre
2007	Orquestra Tabajara (3)	Som Livre
2007	Orquestra Tabajara (4)	Som Livre
	Orquestra Tabajara – 70 anos (Nacional)	CID

Um testemunho sobre as gravações:

Trompetista *leader* Eli Silva

Nós entrávamos no estúdio da seguinte forma: toda a orquestra. Não faltava ninguém, entenderam? Então gravávamos tudo junto. Bateria lá no seu aquário, [já] guitarra e contra-baixo, normalmente, gravavam na cabine de som, porque ficava mais fácil deles trabalharem. A percussão também no aquário. O piano fica ali perto da gente, gravando direto, ou num aquário também, num aquário separado. Eu quando comecei a gravar, o primeiro disco da Tabajara foi em 1989. Finais de 1988 eu acho que gravei o primeiro: o Anos Dourados volume 2. Em 1989, gravei mais

um. Em 1990, depois que chegamos da europa, gravamos mais 2 ou 3 [...]. Muito legal. Então, a formação era: trombones na carreira da frente. [Quer dizer,] trombones na frente com trompetes e lá atrás os saxofones, porque o som do trompete vaza muito. Vaza nos outros instrumentos. Então, os saxofones ficam sempre na parte de trás. Isso ajudava muito. O Severino ali na frente regendo e passando uma segurança muito grande para nós tocarmos. E era feito todo muito junto. Há, errou? Então tudo bem. Vamos fazer a boa? Vamos fazer a boa. Ou então se tivesse uma coisa que a gente pudesse chegar e enmendar mais tarde, a gente ia lá e refazia, porque o Severino não tinha paciência de ficar enmendendo: “pega daqui para frente”. Ele não gostava disso. Se errasse, ele queria que fizesse uma boa. Ele foi acostumado desse jeito no tempo da cera. Quando gravava no tempo da cera, se você errasse tinha que refazer a cera e fazer tudo de novo. Então ele não aceitava muito essa história de hoje [...]. Nós temos esses programas de gravação que você [...] pega daqui para frente, aí grava em outra trilha e bota lá, faz a cópia, dobra, né [...]. Eu faço isso aqui em casa com um computador simples [...]. Eu faço tudo isso, mas ele [o Severino] não aceitava isso, tanto é que a última gravação com o Severino foi o “Bodas de prata douradas”, em homenagem aos 85 anos da orquestra. Foram gravadas oito músicas em ritmo de samba-canção, bossa-nova, essas coisas [...]. Esse foi produzido pelo Onofre. Nós gravávamos da mesma forma, mas esse foi gravado no sistema digital, em Pro tools [...]. Lembro que logo quando foi começar deu pane no computador, ficou mais de duas horas parado e o Severino nervoso querendo ir embora. Era uma loucura. E os solos, sim, os solos normalmente eram separados [...]. O Santos do trompete, ele não gostava de fazer o solo separado, ele gostava de fazer na hora [...], [ou seja,] o solo no clima, já entrava fazendo [...]. Aí já ficava. O Zé Bodega também, irmão do Severino, eu não alcancei ele tocando, mas diz que quando ele ia gravar, se não gravasse na primeira, ele já ficava nervoso. Tinha que gravar na hora. Ele não gostava de gravar duas vezes. Mas se fosse necessário repetir os músicos repetiam. O repertório e a relação com a gravadora era assim: o produtor, normalmente, era o Edras... O Edras chegava e falava para o Severino: vamos gravar uma disco novo. Edras: eu queria gravar fulano, música tal, tal, tal [...]. Daí o Severino falava: não, tira essa, bota essa aqui que ainda não gravou [...], essa aqui é boa [...]. Então, essas eram as opiniões. Nós [músicos] não dava opinião nenhuma. E o Jaime fechava o contrato. Mas a questão de escolha do repertório era entre o Severino e a produção da gravadora. O Severino, às vezes, quando ia gravar, ele dizia [...]: tá, vamos gravar, mas eu quero que coloque três músicas minhas, tanto é que teve um vinil aí que tinha muita música do Severino. Sobre o trabalho de mixagem e trabalho final [...], o Severino fazia tudo e não chamava ninguém [...]. Ele fazia questão de assumir tudo. No caso dos cantores, nós gravávamos a orquestra toda e eles geralmente colocavam a voz no outro dia. No dia da mixagem é que eles colocavam a voz.

DANÇANDO COM SEVERINO ARAÚJO E SUA ORQUESTRA TABAJARA



Lado A

1. Não ponha a mão (Arnô Canegal/Mutt/Bucy Moreira)
2. Tema Lógico (Luiz de França/José Batista/Cristino Costa)
3. Meiguice (Del Loro/K-ximbinho)
4. Chorinho na gafeira (Astor Silva)

Lado B

1. Não tem solução (Carlos Guinle/Dorival Caymmi)
2. Brincando com o trombone (Severino Araújo)
3. Uma coisa diferente (Pachequinho)
4. Prefixo (Severino Araújo)

“Um LP com a Orquestra Tabajara de Severino Araújo [...]. Essa seleção [...] denominada Dançando com Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara, constituindo-se exclusivamente de peças dançantes já lançadas e inéditas do enorme repertório da maior orquestra de dança do Brasil” (Revista do Disco, 1953, p. 36 – RJ).

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144088&pesq=%22Dançando%20com%20Severino%20Araújo%20e%20sua%20Orquestra%20Tabajara%22&pasta=ano%20195&pagfis=444>.

SEVERINO ARAÚJO E SUA ORQUESTRAS TABAJARA



Lado A

1. Copacabana (Alberto Ribeiro/João de Barro)
2. Água com açúcar (Severino Araújo)
3. Na batida do samba (Severino Araújo)
4. Comprando barulho (Djalma Mafra/Jorge Tavares)

Lado B

1. Hoje ou amanhã (Norival Reis/Rutinaldo Silva)
2. Beijos de mel (Severino Araújo)
3. Favela (Waldemar Silva/Roberto Martins)
4. Coco tará-tá-tá (Geraldo Medeiros)

“Severino Araújo e sua Orquestra Tabajara, apresentando com a orquestra que foi eleita a melhor do disco de 1955 uma série de melodias populares em magníficos arranjos” (Revista do Disco, 1956 – RJ).

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=144088&pesq=%22A%20Tabajara%20no%20Frevo%22&pasta=ano%20195&pagfis=2710>.

A TABAJARA NO FREVO



Lado A

1. Zé Pereira (Tradicional)
2. Último dia (Levino Ferreira)
3. Tudo dança (Geraldo Medeiros)
4. A Tabajara no Frevo (Severino Araújo)

Lado B

1. Vassourinhas (Matias da Rocha/Joana Batista Ramos)
2. Relembrando o Norte (Severino Araújo)
3. Assim é espeto (Edvaldo Pessoa)
4. Zé carioca no Frevo (Geraldo Medeiros)

“A “Tabajara no frevo”, [...] dez polegadas, é o notável lançamento da etiqueta Continental, primoroso disco instrumental reunindo execuções do popular ritmo pernambucano, a cargo da Orquestra Tabajara, sob a direção do exímio clarinetista Severino Araújo [...]. As gravações deste disco são dignas de aplausos” (Correio da Manhã, 1956).

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pesq=%22A%20Tabajara%20no%20Frevo%22&pasta=ano%20195&pagfis=70954.

SEVERINO ARAÚJO APRESENTA A TABAJARA EM SURDINA



Lado A

1. Estamos conversados (José Leocádio)
2. Precioso (Severino Araújo)
3. Choros, etc... clarinetes (Severino Araújo)
4. Prece (Vadico/Marino Pinto)
5. Na penumbra (Severino Araújo)
6. Rio Noturno (Manuel Araújo)

Lado B

1. Pensando em você (Severino Araújo)
2. Melodiando (Hamilton Pereira Cruz)
3. Humildemente (José Leocádio)
4. Maldição (João Leal Brito – Britinho/Fernando Cesar)
5. Noninho (Severino Araújo)
6. Um passeio contigo (Severino Araújo)

“Severino Araújo: o aplaudido “band leader” e clarinetista, dirigindo a sua Orquestra Tabajara, um dos melhores conjuntos orquestrais do país e do continente, apresenta, no LP que a Continental está lançando, de doze polegadas, uma novidade: orquestra em surdina. O título do LP, aliás, é este: “Severino Araújo apresenta a Tabajara em surdina”. E naturalmente os números apresentados são eminentemente dançantes [...]” (Diário da Noite, 1958, p. 08 – SP).

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22Severino%20Araújo%20apresenta%20a%20Tabajara%20em%20surdina%22&pasta=ano%20195&pagfis=47374>.

SHOW DA TABAJARA



Lado A

1. Chega de saudade (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)
2. Lamento (Djalma Ferreira/Luiz Antonio)
3. Despedida de mangueira (Aldo Cabral/Benedito Lacerda)
4. Estrada do sol (Dolores Duran/Tom Jobim)
5. Basta um pouco de música (Marino Marini/Diego Calcagno)
6. Delilah Jones (Fine/Bernstein)

Lado B

1. Dança ritual do fogo (De Folha)
2. Negra consentida (J. Pardave)
3. Três lágrimas (Ary Barroso)
4. With a song in my heart (R. Rodgers/L. Hart)
5. Nivaldo no choro (Severino Araújo)
6. Pirilampo (Nelson Miranda/Oscar Berlandi)

“Severino Araújo é um dos mais populares chefes de orquestra do Brasil, nos tempos atuais. Um LP que contenha execuções sob a sua regência e em arranjos seus, sempre muito inteligentes, é disco que se pode ouvir sem receio de desagrado, antes com a certeza de ouvir algo que será sempre o melhor no gênero. Este é o caso do LP intitulado “Show da Tabajara”, de gravação Continental, que nos oferece doze números bem escolhidos de música popular internacional, cada um dos quais ganha colorido especial, graças, como já salientamos, aos arranjos sugestivos e à qualidade de execução pela orquestra que Severino dirige há vinte anos” (O Jornal, 1959, p. 07 – RJ).

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_05&pesq=%22Show%20da%20Tabajara%22&pasta=ano%20195&pagfis=78797.

RITMOS BRASILEIROS



Lado A

1. Morena boca de ouro (Ary Barroso)
2. Moreninha da praia (Almirante/João de Barros)
3. Baião (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
4. Chuá-chuá (Ary Pavão/Pedro Sá Pereira)
5. Maxixando (Carvalhinho/Geraldo Medeiros)
6. Pastorinhas (Noel Rosa/João de Barro)

Lado B

1. Capoeira na pituba (Clélio Ribeiro/Lauro Paiva)
2. Dora (Rorival Caymmi)
3. Paraquedista (José Leocádio)
4. Nego véio (Arnaldo Tavares/Severino Araújo)
5. Tatu subiu no pau (Eduardo Souto)
6. Relembrando o Norte (Severino Araújo)

CHORINHOS DE SEVERINO ARAÚJO



Lado A

1. Um chorinho pra você (Severino Araújo)
2. Um chorinho em aldeia (Severino Araújo)
3. Um chorinho em Montevidéo (Severino Araújo)
4. Puladinho (Severino Araújo)
5. Oh! Clarinete gostoso (Severino Araújo)
6. Um chorinho em Pinhal (Severino Araújo)

Lado B

1. Um chorinho delicioso (Severino Araújo)
2. Mirando-te (Aldo Cabral/Severino Araújo)
3. Pensando em você (Severino Araújo)
4. Espinha de bacalhau (Severino Araújo)
5. Um chorinho para clarinete (Severino Araújo)
6. Um chorinho em cabo frio (Severino Araújo)

“A melhor orquestra de 59, a Tabajara, de Severino Araújo, volta a figurar na lista de novidades da Continental, desta feita para nos brindar com um LP inteiramente dedicado a um dos nossos ritmos populares: o chorinho [...]. Se intitula “12 chorinhos de Severino Araújo”. O lançamento confirma plenamente, o galardão conquistado pela orquestra o ano passado. Na verdade, a inscreve, novamente, este ano, para disputar, uma vez mais, o título e com probabilidades de mantê-lo em seu poder. Com efeito, Severino Araújo oferece aos apreciadores da nossa música popular o chorinho dentro da mais pura autenticidade rítmica e originalidade musical. O próprio band-leader atua como solista, ao clarinete, reafirmando a sua classe de solista e valorizando, de maneira substancial, as execuções de orquestra que, como se sabe, é de uma unidade notável, melódica e harmonicamente. Os títulos dos chorinhos não vêm ao caso, porque quase todos praticamente desconhecidos do grande público. O que importa, isso sim, é tomar contato com este LP que, sem dúvida, constitui, no gênero, talvez, o mais perfeito gravado até aqui [...]” (Diário da Noite, 1960, p. 13 – SP).

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22Chorinhos%20de%20Severino%20Araújo%22&pasta=ano%20196&pagfis=58282>.

UNA AVENTURA MÁS – ORQUESTRA ROMÂNTICA DE SEVERINO

ARAÚJO (BOLEROS)



Lado A

1. Una aventura más (O Kinleiner)
2. Fuga (Renato de Oliveira/Nazareno de Brito)
3. Aqueles olhos azuis (Archimedes Messina)
4. O vagabundo (Victor Simon)
5. Vem (Mota Vieira/Hélio Neves)
6. Angústia (Orlando Brito)

Lado B

1. Clair de lune (C. Debussy)
2. Fausto (C. Gounod)
3. Noites de Moscou (Folclore Russo – Arranjo Severino Araújo)
4. Sonho de amor (F. Liszt)
5. Elegie (J. Massent)
6. Sonhando (Severino Araújo)

“Álbum de 12 polegadas, selo negro, alta fidelidade [...]. Severino Araújo e sua orquestra romântica, executando boleros. Capa mostrando moça em traje de noite (fris Burzuzi), junto a uma amurada (parece, na Glória), numa foto bastante sugestiva de Maфра. Contracapa, com considerações de Nazareno de Brito [...]. O título do micro é “Una aventura a más” [...], mas na capa e na contracapa está escrito “Una aventura más”. Comeram o “a”, pelo visto” (Correio da manhã, 1960, p. 05 – RJ).

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22UNA%20AVENTURA%20MÁS%20-%20ORQUESTRA%20ROMÂNTICA%20DE%20SEVERINO%20ARAÚJO%20%22&pasta=ano%20196&pagfis=6756

TELECO TECO EM CORDAS – ORQUESTRA ROMÂNTICA DE SEVERINO

ARAÚJO



Lado A

1. Você passou (Nazareno de Brito/Alcyr Pires Vermelho)
2. Fechei a porta (Sebastião Mota/Ferreira dos Santos)
3. Ri (Luiz Antonio)
4. O amor e a rosa (Pernambuco/Antonio Maria)
5. Império do samba (Zé da Zilda/Zilda do Zé)
6. Juras eu fiz (Severino Araújo)

Lado B

1. Agora é cinza (Alcebíades Barcelos/Armando Marçal)
2. A saudade não foi leal (Norival Reis/Jorge Duarte)
3. O trem atrasou (Paquito/Estanislau Silva/artur Vilarinho)
4. Noites vazias (Waldyr Finotti/Gilson Santomauro)
5. Favela (Waldemar Silva/Roberto Martins)
6. Brasil (Aldo Cabral/Benedito Lacerda)

“A ideia não é absolutamente original. Milhões já gravaram discos com sambas teleco-teco em cordas. Mas este é especial porque quem grava (Continental) é o bom nordestino Severino Araújo e sua turma [...]. E eis Severino Araújo, agora com a sua orquestra romântica em teleco-teco. O que o disco tem de excelente é a seleção de bons sambas [...]. Pode-se dançar romântico com os teleco-teco em cordas de Severino! O samba é mais de metais, mas, que diabo, um dia pelo menos se pode apreciá-lo em cordas que não é pecado nenhum” (O mundo ilustrado, 1960, p. 73 – RJ). Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=119601&pesq=%22LP%20Orquestra%20Tabajara%22&pasta=ano%20196&pagfis=22189>.

RECIFE 400 ANOS



Recife 400 Anos

ORQUESTRA TABAJARA DE
SEVERINO ARAÚJO



LPP-3143



Lado A

1. 400 anos de glória (Severino Araújo)
2. A Tabajara em Recife (Severino Araújo)
3. Carabina (Luiz Bandeira)
4. Recife capital do Frevo (Geraldo Medeiros)
5. Diabo solto (Levino Ferreira)
6. Recife 400 anos (Cleribakte Passos)

Lado B

1. Homenagem a Recife (Geraldo Medeiros/F. Correa da Silva)
2. A virada (Nelson Ferreira)
3. Recife está perto de mim (Antonio Maria)
4. Nego véio (Arnaldo Tavares/Severino Araújo)
5. Maracatu sururu (Jorge Ayres)
6. Macumbô (José Leocádio/Odorico Lima)

“Prestando significativa homenagem a capital de Pernambuco, a fábrica Continental acaba de lançar um memorável LD comemorativo dos 400 anos de fundação da cidade de Recife, apresentando notáveis execuções da Orquestra Tabajara de Severino Araújo. O long-play em apreço intitula-se: “Recife 400 anos” [...]. Um disco extraordinário na sua confecção gráfica, artística, musical e técnica credora da acolhida do mundo fonográfico e particularmente dos amantes do frevo pernambucano” (Correio da manhã, 1961, p. 04 – RJ).

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&pesq=%22Recife%20400%20anos%22&pasta=ano%20196&pagfis=16692.

CALLA CORAZON



Lado A

1. Sinfonia patética (Tchaikovsky)
2. Nature boy (E. Ahbez)
3. Serenata de Shubert (E. Shubert)
4. Songo f delila (R. Evans/J. Livingston/V. Young)
5. Pescador de pérolas (G. Bizet)
6. Devaneio (Djalma Ferreira/Luiz Antonio)

Lado B

1. Tema de Paganini (Paganini)
2. Prisioneira (Nazareno de Brito)
3. Um de nós dois (Ary Monteiro/Anselmo Peixoto/Arnaldo Moreira)
4. My little one (G. Howe/A. Daly)
5. Lágrimas y tristeza (A. Daly)
6. Até onde irei (Severino Araújo)

“Calla Corazon, título de ótimo LP, dançante da Continental, com a Orquestra Romântica de Severino Araújo. Consta de alguns temas clássicos transformados para o ritmo de bolero, e outras melodias populares, porém, sempre dentro do tão aceito ritmo mexicano. No entanto, o que mais impressiona, neste disco, não é o repertório, pois estas adaptações já se estão tornando até comuns, principalmente em discos dançantes, orquestrados: o que realmente impressiona é a maneira simples e, ao mesmo tempo elevada, com que Severino Araújo distribuiu os temas para uma orquestra de cordas. Aliás, não é a primeira vez que Severino nos dá mostra do que é, também, grande orquestrador

para cordas. Consegue efeitos pouco usados pelas orquestras do gênero. Sempre escorado por uma harmonia horizontal, isto é, sem distorção inúteis de um falso modernismo. Severino Araújo não se descuidou, inclusive, da seção rítmica sempre atuante como impulsionadora do próprio arranjo, já que a principal finalidade do disco é a pista de dança. Entretanto, poderá ser ouvido, com prazer, pelo ouvinte mais exigente. E essa capacidade de agradar a todo o público é, a meu ver, condição chave para os discos dançantes, onde o próprio dançarino quer algo mais do que ritmo. Calla Corazon é um dos bons lançamentos deste suplemento da Continental, firmando Severino Araújo, cada vez mais, como um dos nossos mais espontâneos orquestradores? (A noite, 1961, p. 10 – RJ).

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_06&pesq=%22CALLA%20CORAZON%22&pasta=ano%20196&pagfis=2409.

DANCE CHÁ-CHÁ-CHÁ



Lado A

1. Dance o chá-chá-chá (Severino Araújo)
2. Pra seu governo (Milton de Oliveira/Haroldo Lobo)
3. Maracangalha (Dorival Caymmi)
4. Ternura antiga (Ribamar/Dolores Duran)
5. Nega do congo (Milton de Oliveira/Haroldo Lobo)
6. Theme for young lovers (Faith)

Lado B

1. Cavaleiros do céu (S. Jones)
2. A lua se escondeu (Alcebiades Nogueira)
3. With a song in my heart (R. Rodgers)
4. Sonhando em Copacabana (Claribalte Passos)
5. Por que não voltastes? (Severino Araújo)
6. Houvesse um coração (Britinho/Nazareno de Brito)

BRASIL ARISTOCRATA



Lado A

1. Foi ela (Ary Barroso)
2. Praça onze (Herivelto Martins/Grande Otelo)
3. É bom parar (Rubens Soares)
4. Gargalhei (Henrique de Almeida/Arnô Canegal/Algusto Garcez)
5. O orvalho vem caindo (Noel Rosa/Kide Pepe)
6. Emilia (Wilson Batista/Haroldo Lobo)

Lado B

1. Fita amarela (Noel Rosa)
2. Deus lhe pague (Plêra/Penazzi/David Nasser)
3. Não me diga adeus (Paquito/Luiz Soberano/João Corrêa da Silva)
4. Cai... cai.. (Roberto Martins)
5. Maior é Deus (Felisberto Martins/Fernando Martins)
6. Vou sambar em madureira (Haroldo Lobo/Milton de Oliveira)

“Está de volta a Orquestra Tabajara de Severino Araújo, da Continental, com mais um excelente long-play, evocando carnavais, através de sambas que ficaram morando em nossos ouvidos. O disco intitula-se Brasil aristocrata e esse intuito deriva dos arranjos, para salão, de sambas que triunfaram até nas ruas” (Diário da noite, 1962, p. 07 – SP).

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=%22Brasil%20aristocrata%20LP%22&pasta=ano%20196&pagfis=70974>.

A TABAJARA NO HIT PARADE



Lado A

1. Black is black (Wadey/Hayes/Grainger)
2. Last train to clarksville (B. Hart/T. Boyce)
3. Bus stop (G. Gouldman)
4. Sunny (C. Hebb)
5. Eu te darei o céu (Erasmó Carlos/Roberto Carlos)
6. Guantanamera (P. Seeger/J. Marti)

Lado B

1. O chorão (Edson Mello/Luiz Keller)
2. Namoradilha de um amigo meu (Roberto Carlos)
3. Um homme et une femme (F. Lay/Barouh)
4. Non pensare a me (Sciorilli/A. Testa)
5. Born free (D. Black/Barry)
6. Love me please, love me (M. Polnareff/F. Gerald)

SEVERINO ARAÚJO E ORQUESTRA TABAJARA – SÉRIE “DEPOIMENTO”
VOLUME 1



Lado A

1. Prefixo (Severino Araújo)
2. Mirando-te (Severino Araújo)
3. Um chorinho pra você (Severino Araújo)
4. Espinha de bacalhau (Severino Araújo)
5. Um chorinho em Aldeia (Severino Araújo)
6. Saudades do Norte (Severino Araújo)

Lado B

1. Dentre por dente (Martinho da Vila)
2. Conto de areia (Toninho/Romildo Bastos)
3. Se não for por amor (Benito de Paula)
4. Fogo sobre terra (Toquinho/Vinicius de Moraes)
5. No silêncio da madrugada (Luiz Ayrão)
6. Boato (Carlos Geraldo/B. J. Aroldo/Netinho)

“Procura ouvir esse disco aí, porque foi o melhor que a orquestra já gravou, entendeu? Inclusive, que o Severino, ele era bom em quase, quase tudo, menos numa coisa [...]: na mixagem [...]. Tinha que ter um expert em mixagem junto com ele que é para que o disco saísse bem [...]. Agora, essa Série Depoimento foi mixada pelo próprio produtor desse disco que era o Meireles saxofone [...]. Muito muito bom [...]. Se você já ouviu, que bom [...]. Se não, é mais um prato cheio para você [...]. De um lado eram músicas de sucesso da época [...]. Música de novela [...], isso e aquilo [...], e, o outro lado, era só choro do Severino” (Giffoni, 2018, entr.).

SEVERINO ARAÚJO E ORQUESTRA TABAJARA – SÉRIE “ÍDOLOS DA MPB”



Lado A

1. Um chorinho em aldeia (Severino Araújo)
2. Morena boca de ouro (Ary Barroso)
3. Espinha de bacalhau (Severino Araújo)
4. Puladinho (Severino Araújo)
5. Relembrando o Norte (Severino Araújo)
6. Um chorinho pra você (Severino Araújo)

Lado B

1. Paraquedista (José Leocádio)
2. Baião (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
3. Um chorinho delicioso (Severino Araújo)
4. O pau cantou (Levino Ferreira)
5. Choros...etc... clarinetes (Severino Araújo)
6. Chega de saudade (Antonio Tom Jobim/Vinicius de Moraes)

O MELHOR DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA



Lado A

1. Três lágrimas (Ary Barros)
2. Despedida de mangueira (Aldo Cabral/Benedito Lacerda)
3. Zé Pereira (Domínio público – arranjo: Severino Araújo)
4. Estamos conversados (José Leocádio)
5. Praça onze (Herivelto Martins/Grande Otelo)
6. Um chorinho para clarinete (Severino Araújo)

Lado B

1. Vassourinhas (Matias da Rocha/Joana Batista Ramos)
2. Hoje ou amanhã (Norival Reis/Rutinaldo Silva)
3. Favela (Roberto Martins/Waldemar Silva)
4. Estrada do sol (Antonio Carlos Jobim/Dolores Duran)
5. Não me diga adeus (Paquito/Luiz Soberano/João J. da Silva)
6. Recife capital do Frevo (Geraldo Medeiros)

ANOS DOURADOS – VOLUME 1

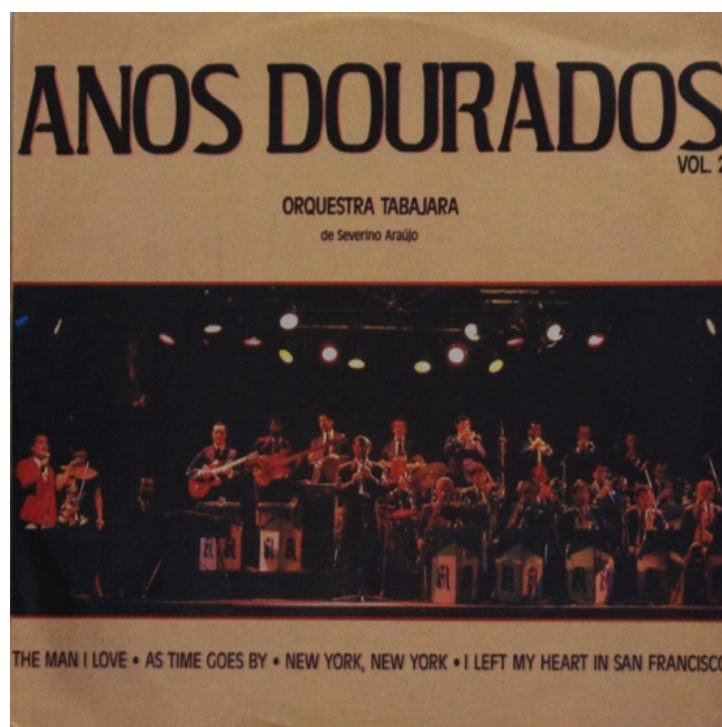


- 1- Night and day (Coler Porter)
- 2- I Apologize (A. Hoffman/Al Goodhart/E. G. Nelson)
- 3- I'm getting sentimental over you (G. Bassman/Ned Washington)
- 4- Carinhoso (Pixinguinha/João de Barro)
- 5- Fascination (E. D. Marchetti)
- 6- When I fall in love (V. Young/E. Heyman)
- 7- Anos Dourados (Antonio Carlos Jobim)
- 8- Besame mucho (Consuelo Velasquez)
- 9- Cheek to cheek (Irving Berlin)
- 10- Folha morta (Ary Barroso)
- 11- A Noite do meu bem (Dolores Duran)
- 12- Moonlight serenade (M. Parish/G. Miller)

“Os vinte capítulos de Anos Dourados, exibidos de 05 a 30 de maio de 1986, marcaram a história da TV brasileira. O sucesso [da minissérie] fez com que a Tabajara retomasse a rotina de viagens pelo país inteiro, animando bailes para lembrar as décadas de 1940 e 1950. A CID não perdeu tempo e lançou no mês de outubro o LP Anos Dourados [...]. Seria o primeiro de uma série de oito discos, onde a gravadora explorou a fundo o repertório romântico da Tabajara” (Coraúcci, 2009, p. 186).

“Anos Dourados – Volume 1 – de 1991, em CD é um relançamento do LP de 1986, com as mesmas músicas” (Coraúcci, 2009, p. 245).

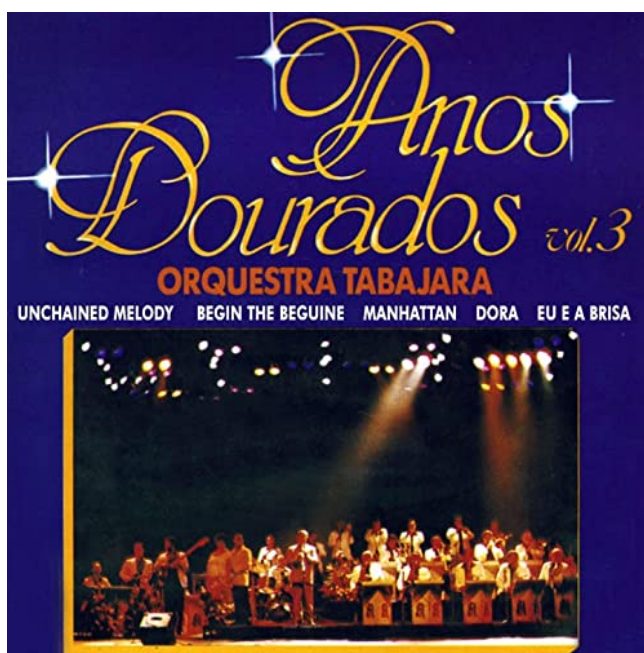
ANOS DOURADOS – VOLUME 2



- 1- The man I love (George Gershwin/Ira Gershwin)
- 2- September song (Kurt Well/Maxwell Anderson)
- 3- As time goes by (Herman Hupfeld)
- 4- New York, New York (Kander/Ebb)
- 5- Stormy weather (T. Koehler/H. Arlen)
- 6- I left my heart in San Francisco (G. Cory/D. Cross)
- 7- Somewhere in time (John Barry)
- 8- Limelight (Charles Chaplin/G. Parsons)
- 9- Alfie (Hall David/Burt Bacharach)
- 10- My way (Paul Anka/C. François/J. Revaux)
- 11- A string of pearls (Jerry Grey/E. de Lange)
- 12- Tuxedo junction (E. Hawkins/W. Johnson/J. Dash/B. Feyne)

“Em 1991, [...] em março, nova convocação da CID, para gravar Anos Dourados – Volume 2 – incluindo pela primeira vez na discografia da orquestra o arranjo de As time goes by (Herman Hupfeld), tema do filme Casablanca, música que a Tabajara sempre executou em bailes. Era uma das preferidas e sempre lotava as pistas de dança pelos casais com seus corpos e rostos colados” (Coraúcci, 2009, p. 191).

ANOS DOURADOS – VOLUME 3



- 1- Beguin the beguine (Coler Porter)
- 2- Três lágrimas (Ary Barroso)
- 3- Eu e a brisa (Johnny Alf)
- 4- Manhattan (R. Rodgers/L. Hart)
- 5- Unchained melody (Hy Zaret/Alex North)
- 6- A Lenda do beijo (R. Soutullo/J. Vert)
- 7- Café da manhã (Roberto Carlos/Erasmus Carlos)
- 8- Dora (Dorival Caymmi)
- 9- El manisero (Moisés Simon)
- 10- Negra consentida (J. Pardave)
- 11- Moon river (J. Mercer/H. Mancini)
- 12- Tristeza de nós dois (Mauricio/Durval Ferreira/Bebeto)
- 13- Chuvas de verão (Fernando Lobo)
- 14- Samba em prelúdio (Baden Powell/Vinicius de Moraes)

“O ano de 1992 [marcou uma reviravolta] no confuso mercado fonográfico. As gravadoras não sabiam em quem apostar: LP ou CD. O disco de vinil caíra em desuso e o compact disc (CD) era a sensação do momento. [...] O CD ganhou a parada. Tanto que a CID lançou o terceiro volume de Anos Dourados, com a Tabajara, primeiro na nova tecnologia, em fevereiro, e depois em LP, no mês de junho. O vinil foi dedicado a Márcio Pereira, guitarrista da orquestra desde 1988. Entre a gravação e o lançamento do disco, Márcio morreu em um trágico acidente ao bater seu carro em um ônibus no bairro de Madureira” (Coraúcci, 2009, p. 196).

“Este CD foi lançado em fevereiro de 1992, porém, em junho do mesmo ano, a gravadora lança uma versão do projeto em LP. O repertório é praticamente o mesmo do CD. A única diferença é que no LP só saíram as dez primeiras músicas” (Coraúcci, 2009, p. 244).

“Eu mesmo fiz solos, gravei umas duas músicas [...], Manhattan, o primeiro solo é meu [...]. E fiz o solo. Eu [...], na verdade, fazia poucos solos, porque eu era líder, fazia primeiro trompete, entendeu? Os solos estavam escritos pelo Severino só quando era melodia da música mesmo. O Manhattan, por exemplo, era a melodia, então não tem como você fugir. Não era improviso. Quando tinha improviso no trompete, normalmente, era o Henrique que fazia, ou o Santos, que eram o segundo trompete. Quando íamos gravar solos o Severino dizia: capricha aí [...]. Faz teu nome. Era muito legal, ele era um líder nato. Não existia no Severino aquele negócio de exigir certas coisas. Ele deixa o solista a vontade, se o cara errar ele dizia: não vamos por aí, vamos fazer desse jeito, não gostei [...]. Mas ele deixava o solista a vontade. Ele chamava de fraseologista [...], fazer o solo da melodia com frases [...] coisa bonita [...].” (Silva, 2018, entr.).

“Eu gosto de todos os discos dos Anos Dourados. Mas o 3, por exemplo, o 3 e o 2 [...], que eu me lembro, foi muito bem gravado. Se pega a sonoridade [...] se você ouvir as músicas gravadas no vinyl, por exemplo, aconselho você ouvir o vinyl original. No CD Anos Dourados volume 3 é o meu preferido, porque a orquestra estava muito top, os naipes estavam perfeitos [...], mas foram os melhores naipes da orquestra. Tinha um repertório muito variado” (Silva, 2018, entr.).

“Lembro que tinha uma música Tristeza de nós dois, um samba, está gravado, que o Severino fez a música e levou para gravar, nós não chegamos a tocar no baile. Foi perna para tudo quanto foi lado, [...] muito difícil. O Severino escreveu muito detalhe no samba e para tocar, o falecido Plínio, não tinha pique no samba, não aguentava gravar mais ... foi quando mudou para o Valtinho. Aí o Valtinho passou para a bateria e a gente gravou [...]. Mas mesmo assim, deu trabalho [...]. Tristeza de nós dois. Toda vez que a gente tocava era uma loucura. Se o cara tiver um ouvido legal, o cara vai ouvir ali uma coisinha uma confusãozinha no meio ali que aparece. Para fazer as gravações não tinha ensaio, era igual como se tivesse tocando no baile. A gente não tinha como ensaiar. A gente tocava muito O Severino não gostava de ensaiar [...]” (Silva, 2018, entr.).

“Nesse CD, lembro que gravei o Beguin The Beguine numa performance fantástica. Gravei A lenda do beijo num pique violento, a embocadura perfeita [...]. Agora não dá nem pra brincar [...], tenho que estudar de novo para pegar o pique [...]” (Silva, 2018, entr.).

TABAJARA PLAYS JOBIM



- 1- Retrato em branco e preto (Tom Jobim/Chico Buarque)
- 2- Corcovado (Tom Jobim)
- 3- Eu sei que vou te amar (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)
- 4- A felicidade (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)
- 5- Garota de Ipanema (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)
- 6- Ela é carioca (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)
- 7- Desafinado ((Tom Jobim/Newton Mendonça)
- 8- Wave (Tom Jobim)
- 9- Meditação (Tom Jobim/Newton Mendonça)
- 10- Samba Do Avião (Tom Jobim)
- 11- Anos Dourados (Tom Jobim/Chico Buarque)
- 12- Estrada do sol (Tom Jobim/Dolores Duran)
- 13- Se todos fossem iguais a você (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)
- 14- Chega de saudade (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)
- 15- Samba de uma nota só (Tom Jobim/Newton Mendonça)
- 16- Lamento no morro (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)

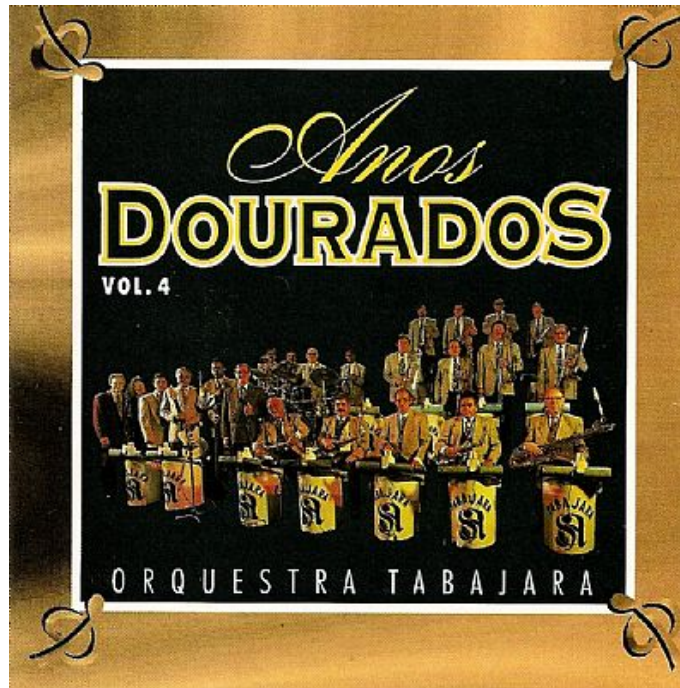
“Tabajara Plays Jobim é um clássico da CID de 1995. Nesse álbum de 16 faixas a Orquestra decide homenagear o mestre Tom Jobim” (CID).

Disponível em: <https://www.facebook.com/gravadoracid/photos/3342925845773468>.

“Em junho de 1995, a morte de Tom Jobim ainda gerava consternação no meio musical. Severino sentiu-se na obrigação de homenagear o amigo [...]. A Tabajara [...], ao longo de mais de sessenta anos de existência, nunca

gravaram um disco contendo músicas somente de um artista. Durante todo o mês de junho a Tabajara ficou em estúdio para gravar Tabajara plays Jobim, com dezesseis músicas caprichosamente arranjadas por Severino e total dedicação dos músicos. A CID gravou a inédita gravação em LP e CD no mês de setembro [...]” (Coraúcci, 2009, p. 196).

ANOS DOURADOS – VOLUME 4



- 1- Siboney (E. Lecuona/Dolly Morse)
- 2- Perfidia (Alberto Dominguez)
- 3- Caravan (Duke Ellington/Irving Mills/Juan Tizol)
- 4- Sentimental journey (Les Brown/Ben Homer/Bud Green)
- 5- Lullaby of birdland (George Shearing/David Weiss)
- 6- Here there and everywhere (Paul McCartney/John Lennon)
- 7- El día que me Quieras (Carlos Gardel/Alfredo Le Pera)
- 8- Smoke gets in your eyes (Jerome Kern/Otto Harbach)
- 9- Long ago (Perry Como)
- 10- Moonlight in vermont (John Blackburn/Karl Suessdorf)
- 11- Al di lá (C. Donida Labate/G. Rapetti)
- 12- And I love her (John Lennon/Paul McCartney)
- 13- Call me (Chris Montez/Victor Pozas)
- 14- Amapola (J. M. Lacalle Garcia/Luis Roldan)

ANOS DOURADOS – VOLUME 5

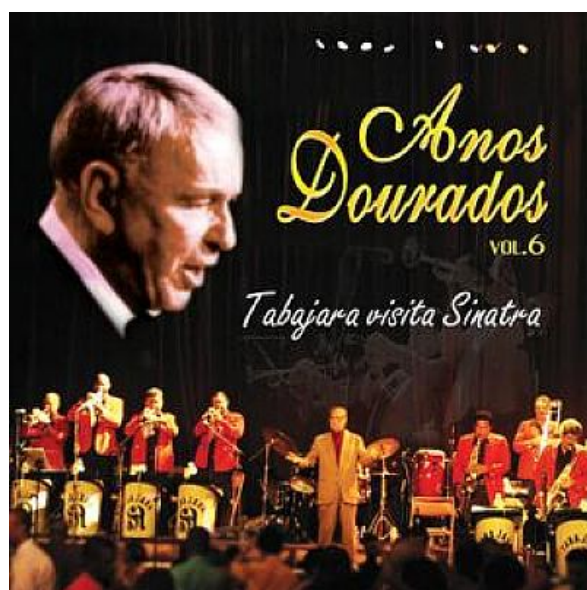


- 1- Rhapsody in blue (George Gershwin)
- 2- Stella by starlight (N. Washington/V. Young)
- 3- C'est si bon (A. Hornez/A. Betti)
- 4- Autumn leaves (Les Feuilles Mortes) (J. Kosma/J. Prevert)
- 5- Mambo N° 5 (Perez Prado)
- 6- Don't cry for me Argentina (Andrew Lloyd Webber/Tim Rice)
- 7- Mi oracion (My Prayer) (G. Boulanger – Versão: Nenetti Moriega)
- 8- If (David Gates)
- 9- Io che amo solo te (Sergio Edrigo)
- 10- Summer of 42 (Michel Legrand)
- 11- Body and Soul (E. Heyman/Robert B. Sour)
- 12- The world we knew (B. Kaempfert/H. Hehbein/Carl Sigman)
- 13- Tenderly (Jack Lawrence/W. Gross)
- 14- O Guarany (Carlos Gomes)

Em geral, “a coleção *Anos Dourados da CID* emplacou enorme sucesso de vendas. Em onze anos, de 1986 a 1997, a gravadora lançou cinco volumes que praticamente esgotaram o assunto, com mais de setenta músicas que marcaram toda a época” (Coraúcci, 2009, p. 196).

“Esse CD número 5 ele está enxertado com outras coisas, porque o *Rhapsody In Blue* tava ele vem do disco *Para ouvir e dançar*, que era vinil. Aí quando a gente fez o CD, para não ficar um CD com 8 músicas 10 músicas, aí eles colocavam outras gravações para aumentar o número de músicas no CD, entendeu? Quando era no vinil era gravado músicas novamente. Era gravado tudo novamente. Não, nós vamos repetir a música nesse vinil, aí a gente regravava. Mas quando passou para CD, aí eles reaproveitavam uma gravação e jogava no CD [...]” (Silva, 2018, entr.).

ANOS DOURADOS – VOLUME 6 (TABAJARA VISITA SINATRA)



- 1- Strangers in the night (Snyder/Singleton/Kaempfert)
- 2- All the way (S. Cahn/J. Van Heuse)
- 3- Tenders is the night (Fain/Webster)
- 4- Moonlight in vermont (John Blackburn/Karl Suessdorf)
- 5- Theme from New York, New York (F. Ebb/M. John Kander)
- 6- All my tomorrows (S. Cahn/J. Van Housen)
- 7- Garota de Ipanema (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)
- 8- Night and day (Cole Porter)
- 9- Tenderly (J. Lourence/W. Gross)
- 10- Wave (Tom Jobim)
- 11- As time goes by (G. Hupfeld)
- 12- Cheek to cheek ((Irving Berlin)
- 13- Begin the beguine (Cole Porter)
- 14- My way (H. Thibault/C. François/J. Revaux)

“O disco em homenagem a Tom Jobim, sem querer, levou os diretores da CID a esticarem o assunto. Um ano após o lançamento de Tabajata plays Jobim, em setembro de 1997 [...], os irmãos Zuckermann chamariam Severino para gravar sucessos de um dos melhores amigos de Tom nos Estados Unidos: Frank Sinatra. Era o que faltava para o repertório de músicas românticas da Tabajara ficar completo. Em outubro de 1997, o CD Anos Dourados – Volume 6 – Tabajara visita Sinatra juntou o melhor de the voice, como night and day, All the way e Strangers in the night com relíquias de Tom, como Garota de Ipanema e Wave” (Coraúcci, 2009, p. 196).

BRASIL 500 ANOS



- 1- Aquarela do Brasil (Ary Barrozos)
- 2- Asa Branca (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
- 3- Atraente (Chiquinha Gonzaga)
- 4- Garota de Ipanema (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)
- 5- Feitiço da Vila (Noel Rosa)
- 6- O Trenzinho do Caipira (Heitor Villa-Lobos)
- 7- As Rosas Não Falam (Angenor de Oliveira/Cartola)
- 8- Travessia (Milton Nascimento/Fernando Brant)
- 9- Dora (Dorival Caymmi)
- 10- Café da Manhã (Roberto Carlos/ Erasmo Carlos)
- 11- Carinhoso ((Pixinguinha/João de Barro)
- 12- Tico-tico no Fubá (Zequinha de Abreu)
- 13- O Guarany (Carlos Gomes)
- 14- Canta Brasil (Alcyr Pires Vermelho/David Nasser)

“Em apenas dois dias, 16 e 17 de julho de 1999, Severino e seus pupilos, numa tocada só, deixaram pronto o CD Brasil 500 anos, que a CID havia programado para homenagear os cinco séculos do país da música e do futebol. A seleção de nomes contínuos no disco é digno de 500 anos de glórias musicais [...]” (Coraúcci, 2009, p. 197).

ANOS DOURADOS – VOLUME 7 (BOLEROS)



- 1- Adiós (Enric Madriguera)
- 2- Perfídia (Alberto Domingues)
- 3- a) Amos, amor, amor (Menendez/Ruiz) b) Solamente Una Vez (Agustin Lara)
- 4- Começaria tudo outra vez (Gonzaguinha)
- 5- a) Nosotros (Pedro Junco Junior) b) História de um amor (Carlos Almaran)
- 6- a) Frio em el alma (Miguel Angel Valadares) b) El día que me quieras (Carlos Gardel/Alfredo Le Pera)
- 7- Sentimental demais (Jair Amorim/Evaldo Gouveia)
- 8- Besame mucho (Consuelo Velasquez)
- 9- Dois pra lá, dois pra cá (João Bosco/Aldir Blanc)
- 10- Poinciana (Nat Simom/Bernier)
- 11- Meu bem, meu mal (Caetano Veloso)
- 12- Al di lá (Mogol/C. Donida)
- 13- a) Nervos de aço (Lupicínio Rodrigues) b) Matriz ou filial (Lúcio Cardim)

“Em setembro de 2000, os boleros inseridos no disco Anos Dourados – Volume 7 -, da CID, faziam Severino voltar no tempo. Das dezessete músicas, seis eram brasileiras e, destas, cinco foram gravadas pela primeira vez pela Tabajara: Começaria tudo outra vez [...], Sentimental demais [...], Dois pra lá, dois pra cá [...], Meu bem, meu mal [...] e Matriz ou Filial [...], a sexta música [...], Nervos de aço, já havia sido gravada pela Tabajara em 1972, acompanhando Jamelão no LP Jamelão interpreta Lupicínio Rodrigues. Severino aproveitou o mesmo arranjo e a música, na voz suave e elegante “a la Canby Peixoto” do crooner Almir [...]” (Coraúcci, 2009, p. 198).

ANOS DOURADOS – VOLUME 8 (CINEMA)



- 1- The continental (Com Conrad/Hebert Magidson)
- 2- Over the rainbow (Harold Arlen/E. Y. Hamburg)
- 3- See you in september (Sherman Edward/Sid Wayne)
- 4- Mona Lisa (Jay Livingston/Ray Evans)
- 5- The shadow of your smile (Webster/Mandel)
- 6- Raindrops keep falling on my head (Burt Bacharach/Hal David)
- 7- Stardust (Carmichael/Mitchell Parish)
- 8- In the mood (Joe Garland/A. Razaf)
- 9- Depp purple (Mitchell Parish/P. De Rosie)
- 10- Lara's theme (M. Jarre)
- 11- Love is many splendored thing (Webster/ Fain)
- 12- All the things you are (J. Kern/O. Hammerstein)
- 13- Days of wine and roses (Henry Mancini/Johnny Marcer)
- 14- The pink panther theme (Henry Mancicni)

“Tudo que o Severino queria ele fazia questão de fazer ele mesmo, mixagem, balanço, trabalho final das músicas [...]. O único que eu trabalhei foi o Anos Dourados volume 8, porque, se você ouvir algumas músicas [...]. O Severino já estava um pouco mais [...], com mais idade. Já tava um pouco mais cansado. Daí eu refiz muita coisa nos trompetes [...]. Então, nesse CD, eu ajudei a fazer a mixagem [...]. Ele, o Severino, falava: Eli, como é que está aí? Onve aí [...]. Eu dizia: maestro, eu podia puxar um pouquinho mais aqui, pucha mais o sax. O sax sumiu [...], controlando ali com o técnico e ele, mas a última palavra era sempre dele, do Severino. Eu percebi que o Severino gostava mais do som flet e os técnicos já sabiam também como era. No máximo, agente gostava de pôr um reverbzim de studio, bem legal, bem gostoso [...]” (Silva, 2018, entr.).

SEVERINO ARAÚJO E SUA ORQUESTRA TABAJARA (SÉRIE WARNER 25 ANOS)



- 1- Chega de saudade (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)
- 2- Paraquedista (José Leocádio)
- 3- Morena boca de ouro (Ary Barroso)
- 4- Relembrando o Norte (Severino Araújo)
- 5- Despedida de Mangueira (Aldo Cabral/Benedito Lacerda)
- 6- Espinha de bacalhau (Severino Araújo)
- 7- Vassourinhas (Matias da Rocha/Joana Batista Ramos)
- 8- Dora (Dorival Caymmi)
- 9- Baião (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
- 10- Moreninha da praia (Almirante/João de Barro)
- 11- Recife capital do Frevo (Geraldo Medeiros)
- 12- Foi ela (Ary Barroso)
- 13- Um chorinho em Aldeia (Severino Araújo)
- 14- Maracatu sururu (Jorge Ayres)

BODAS DE PRATA DOURADA – ORQUESTRA TABAJARA (73 ANOS)



- 1- Bachianas Brasileiras N°5 (Heitor Villa-Lobos)
- 2- Tristesse (Chopin)
- 3- Samba do Avião (Tom Jobim)
- 4- Qquarela do Brasil (Ary Barroso)
- 5- Feitiço da Vila (Noel Rosa)
- 6- Bolero de Ravel (Maurice Ravel)
- 7- Despedida de Mangueira (Aldo Cabral/Benedito Lacerda)
- 8- Garota de Ipanema (Tom

Arranjos e Regência: Maestro Severino Araújo

Trombones: Onofre Gomes Valeriano (Dom Onofre), Adriano Garcia Lima, Guilherme Alfredo Giffoni e Leonardo

Trompetes: Eli Pedro da Silva, José Jorge Barbosa Oliveira, Vander Luis da Silva e Nelson Henrique Cunha da Silva

Saxofones: Jaime Araújo de Oliveira e Salomão Francisco do Prado, Wilson Rodrigues de Almeida (Marimba), Dulcilando Pereira (Macaé) e Benedito Carlos do Nascimento (Carlinhos)

Guitarra: Luisinho Câmara

Piano: Lorival Pereira

Contrabaixo:

Luis Carlos de Paiva (Zelú)

Bateria: Plínio Araújo de Oliveira e Walter Francisco Nogueira

Percurso: Rui Carlos Mastop, Claudio Francisco Nogueira

Crooners: Nadiege Oliveira de Souza e Almir da Silveira Feijó

Gravado nos estúdios Áudio e Vídeo Promoções e Produções Ltda (Cia dos Técnicos) Produção:

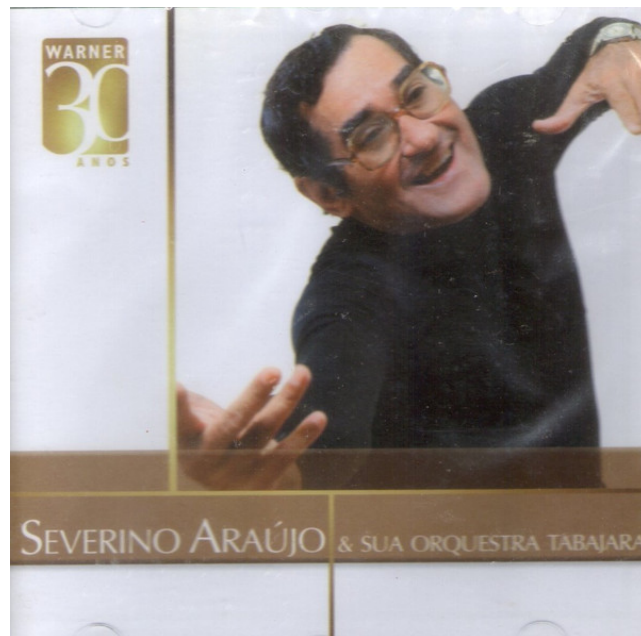
Dom Onofre

Co-Produção: Beto Willian

Marketing Cultural: João Carlos Ventura

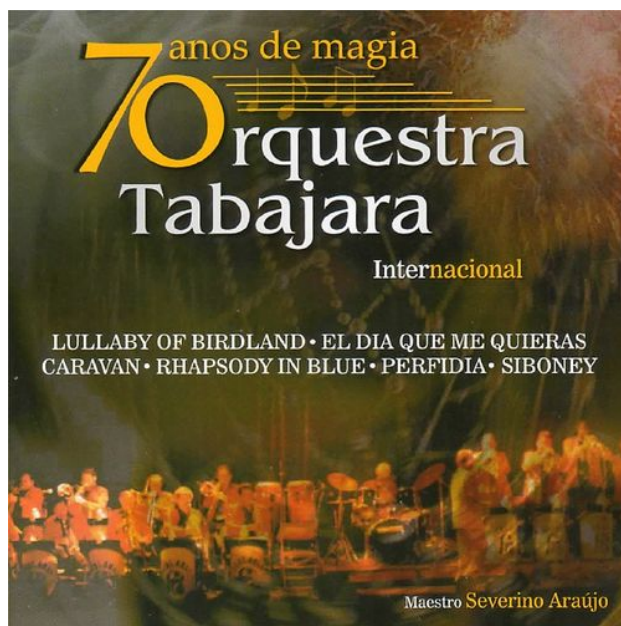
“Do ineditismo de sua carreira, onde se registra mais de 14.000 apresentações, surge a possibilidade de resgatar para memória nacional, o pioneirismo da Orquestra Tabajara, através do Projeto Cultural Bodas de Prata Dourada, numa iniciativa de um de seus músicos e admirador, o trombonista Onofre Gomes Valeriano, o Dom Onofre”
(Retirado da contra-capa do CD).

SEVERINO ARAÚJO & ORQUESTRA TABAJARA – WARNER 30 ANOS



- 1- Rhapsody in Blue (George Gershwin)
- 2- Um chorinho pra você (Severino Araújo)
- 3- Espinha de bacalhau (Severino Araújo)
- 4- Paraquedista (José Leocádio)
- 5- Lamento (Luiz Antonio/Djalma Ferreira)
- 6- Despedida de Mangueira (Aldo Cabral/Benedito Lacerda)
- 7- Barracão (Luiz Antonio/Oldemar Magalhães)
- 8- Morena boca de ouro (Ary Barroso)
- 9- Chega de saudade (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)
- 10- Água com açúcar (Severino Araújo)
- 11- Um chorinho delicioso (Severino Araújo)
- 12- Tico-tico no fubá (Zequinha de Abreu)
- 13- Dora (Dorival Caymmi)
- 14- Vassourinhas (Matias da Rocha/Joana Batista Ramos)

ORQUESTRA TABAJARA – 70 ANOS DE MAGIA (INTERNATIONAL)



- 1- Rhapsody in blue (George Gershwin)
- 2- Perfidia (Alberto Dominguez)
- 3- Siboney (Ernesto Lecuona/Dolly Morse)
- 4- Here there and everywhere (Paul McCartney/John Lennon)
- 5- Lullaby of birdland (George Shearing/B. Y. Forest)
- 6- El dia que me quieras (Carlos Gardel/Alfredo Le Pera)
- 7- Caravan (Duke Ellington/Irving Mills/J. Tizol)
- 8- Smoke gets in your Eyes (Jerome Kern/Otto Harbach)
- 9- Al di lá (Mogol/C. Donida)
- 10- Moonlight in vernon (Blackburn/Suessdorf)
- 11- Les feuilles mortes (Joseph Kosma/Jacques Prevert)
- 12- Body and soul (Robert B. Sour/Edward Heyman/John Green/Frank Eyton)
- 13- Cest si bon (Andre Hornez/Henri Betti)
- 14- Amapola (Luis Roldan/J. M. Lacalle Garcia)

ÁLBUM ORQUESTRA TABAJARA (4 EM 1)



CD 1

- 1- Theme from New York, New York (Fred Ebb/John Kabder)
- 2- Night and day (Cole Porter)
- 3- Begin the beguine (Cole Porter)
- 4- A String of pearls (E. de Lange/J. Gray)
- 5- Cheek to cheek (Irving Berlin)
- 6- Sentimental journey (Bud Green/Les Brown/Ben Homer)
- 7- As Time goes by (H. Hupfeld)
- 8- September song (M. Anderson/K. Weill)
- 9- I left my heart in San Francisco (G. Cory/D. Gross)
- 10- Manhattan (R. Rodgers/L. Hart)
- 11- Moon river (Jonny Mercer/Henry Mancini)
- 12- Stella by starlight (N. Washington/V. Young)
- 13- Tenderly (Jack Lawrence/W. Gross)
- 14- C'est si bon (A. Hornez/A. Betti)

CD 2

- 1- Moonlight serenade (M. Parish/Glenn Miller)
- 2- When I fall in love (V. Young/E. Heyman)

- 3- Fascination (D. Marchetti/M. de Feraudy)
- 4- Stormy weather (Keeps Rainin' All the Time) (H. Arlen/I. Koehler)
- 5- Body and soul (E. Heyman/Robert B. Sour/J. W. Green/F. Eyton)
- 6- Les feuilles mortes (J. Kosma/J. Prevert)
- 7- The man I love (George Gershwin/Ira Gershwin)
- 8- I'm getting sentimental over you (N. Washington/G. Bassman)
- 9- My way (Comme D'Habitude (C. François/G. Thibault/J. Revaux – Vs. Paul Anka)
- 10- Limelight (Charles Chaplin)
- 11- Alfie (H. David/Burt Bacharach)
- 12- Don't cry for me Argentina (Andrew Lloyd Webber/Tim Rice)
- 13- Theme from summer of'42 (M. Legrand)
- 14- Rhapsody in blue (George Gershwin)

CD 3

- 1- Mambo N° 5 (Perez Prado)
- 2- Bésame mucho (Consuelo Velásquez)
- 3- If (D. Gates)
- 4- Io Che amo solo te (Sergio Endrigo)
- 5- The world we knew (Over and Over) (B. Kaempfert/H. Hehbein/Carl Sigman)
- 6- El día que me quieras (Carlos Gardel/ Alfredo Le Pera)
- 7- Siboney (E. Lecuona)
- 8- Smoke gets in your eyes (J. Kern/O. Harbach)
- 9- Mi oración (G. Boulanger/Vs. Nenette Moriega)
- 10- Perfidia (Alberto Dominguez)
- 11- Al di lá (C. Donida Labati/G. Rapetti)
- 12- Amapola (J. M. Lacalle Garcia/Luis Roldan/Lalo Schifrin)
- 13- Unchained melody (A. Northh/Hy Zaret)
- 14- Bolero (Maurice Ravel)

CD 4

- 1- Aquarela do Brasil (Ary Barroso)
- 2- Carinhoso (Pixinguinha/João de Barros)
- 3- Eu sei que vou te amar (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)
- 4- Garota de Ipanema (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)

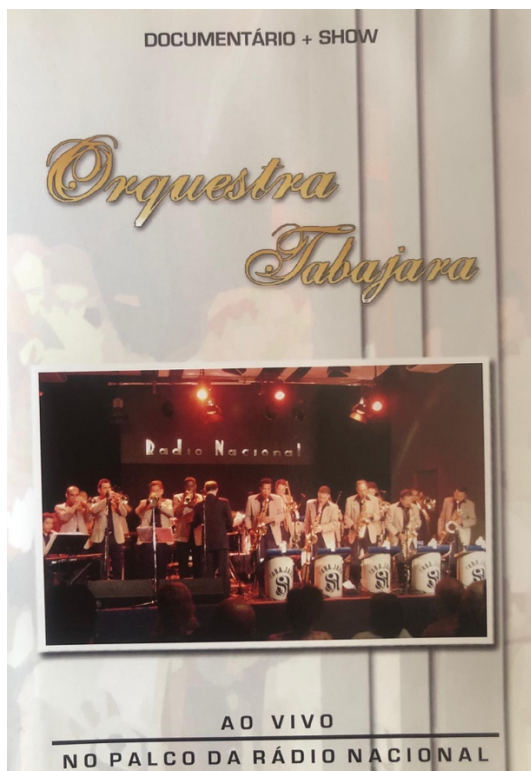
- 5- Travessia (Milton Nascimento/Fernando Brant)
- 6- As rosas não falam (Angenor de Oliveira/Cartola)
- 7- A noite do meu bem (Dolores Duran)
- 8- Eu e a brisa (Johnny Alf)
- 9- Asa branca (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
- 10- Canta Brasil (David Hasser/Alcyr Pires Vermelho)
- 11- Anos Dourados (Tom Jobim)
- 12- Samba de uma nota só (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira)
- 13- Dora (Dorival Caymmi)
- 14- O trenzinho do caipira (Heitor Villa-Lobos)

ORQUESTRA TABAJARA – 70 ANOS – NACIONAL



- 1- Bachianas N° 5 (Haitor Villa-Lobos)
- 2- Corcovado (Tom Jobim)
- 3- Espinha de bacalhau (Severino Araújo)
- 4- Tristeza de nós dois (Durval Ferreira/Mauricio/Bebeto)
- 5- Eu e a brisa (Johnny Alf)
- 6- Coração de estudante (Milton Nascimento/Wagner Tiso)
- 7- Folha morta (Ary Barroso)
- 8- Mania de você (Rita Lee/Roberto de Carvalho)
- 9- Gostoso veneno (Nei Lopes/Wilson Moreira)
- 10- Anos Dourados (Tom Jobim/Chico Buarque)
- 11- Samba em prelúdio (Baden Powell/Vinicius de Moraes)
- 12- A Noite do meu bem (Dolores Duran)
- 13- Chuvas de verão (Fernando Lobo)
- 14- Tristeza (Haroldo Lobo/Niltinho)

(DVD) DOCUMENTÁRIO + SHOW – ORQUESTRA TABAJARA



1. Prefixo
2. Feitiço da vila
3. Canta Brasil
4. Um passeio na lagoa
5. Despedida de mangueira
6. Samba do avião
7. Clair de Lune
8. Um chorinho apimentado
9. Bachianas brasileiras Nº5
10. Espinha de bacalhau
11. A noite do meu bem
12. A Tabajara no Frevo
13. Aquarela do Brasil
14. In the mood
15. Frevo das vassourinhas



Link para o show completo.

“Este documentário retrata a trajetória dos 73 anos da orquestra e de seu maestro, há 69 anos comandando a Tabajara. Imagens e sons de arquivo das décadas de 40 e 50 nos transportam aos Anos Dourados das Big Bnds. A abertura é com Carlinhos de Jesus e os trechos musicais foram gravados, num show ao vivo, no palco da Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Apesar dos 73 anos de experiência e de representatividade da Tabajara na história da música e do rádio, a orquestra nunca havia tocado na Rádio Nacional sob o nome Orquestra Tabajara. Na época de Ouro do rádio brasileiro era praxe da Nacional apresentar formações diferentes a cada programa, sempre com o título de Orquestra da Rádio Nacional. O registro desse verdadeiro resgate histórico está no show inserido nesse DVD. Além dos hits obrigatórios, nosso maestro Severino Araújo ainda nos brinda com a inédita “Um passeio na lagoa”, sua mais recente composição” (Texto retirado da contra-capa do DVD).

“O dia escolhido para o lançamento do DVD [...], no Cine Odeon, na Cinelândia, também foi especial: 23 de abril, dia em que Severino comemorava 89 anos. O DVD foi dedicado a Manuel Araújo, Zé Bodega e Genaldo Medeiros” (Coraúcci, 2009, p. 203).