

## O TRADICIONAL E O MODERNO NO DISCURSO DE K-XIMBINHO

Pablo Garcia da Costa<sup>1</sup>

**RESUMO:** A pesquisa visa à análise e compreensão, além da música produzida por K-ximbinho, dos contextos pelos quais passou o compositor, percebendo elementos fundamentais para a sua formação. Também propõe uma reflexão sobre a noção de significado musical e os possíveis processos de hibridação ou outro termo que se pretenda relacionar às misturas entre os gêneros musicais *Jazz* e *Choro*, fundamentada pelo conceito de hibridação cultural e globalização de Garcia Canclini.

**PALAVRAS-CHAVE:** K-ximbinho; hibridação; jazz; Choro.

### O CONTATO

*O cinema falado é o grande culpado da transformação  
Não tem Tradução.  
(Noel Rosa)*

Observo significativa relação durante o período pós-segunda guerra mundial no Brasil, entre as bases militares brasileiras e estadunidenses e possíveis conseqüências sobre a música que se ouvia no rádio e músicos de grupos específicos com formação composta por instrumentos de sopro, metais e madeiras e os reflexos desse contato nos grupos que interpretavam samba e choro com arranjos semelhantes as *big-bands* dos Estados Unidos regidas por Glenn Miller, entre outros.

Tinhorão (1997) acredita que, na cidade do Rio de Janeiro, as primeiras influências, do *jazz* na música brasileira sejam derivadas do advento do gramofone, vitrola, cinema mudo e falado, se manifestando finalmente em eventos de encontro; as gafieiras, bailes e demais eventos sociais com música.

---

<sup>1</sup> Mestrando do programa de Pós-Graduação em Música – “música em contexto”. Instituto de Artes, PPG-MUS, Universidade de Brasília. Artigo extraído de etapa reflexiva da dissertação a ser apresentada para a conclusão de curso.

Os Estados Unidos, após a Primeira Guerra desencadeariam um processo de evolução industrial que se expandiria e seria assimilado também por outros centros urbanos em desenvolvimento. O autor observa que a mudança de paradigmas relacionados a costumes e tendências trataria as tradições européias como ultrapassadas e as camadas de classe média no Rio de Janeiro, também em processo de urbanização acelerado, adotariam as novidades desse país como modelo, e esse contato terminaria por refletir mudanças também no consumo, interpretação e criação na música popular.

A entrada dos produtos industrializados daquele país no Brasil terá impacto não só na assimilação pelos artistas e possíveis reflexos no resultado final de suas músicas, mas também nas estratégias comerciais para que se criasse um produto nacional competitivo. Embora pareça claro que o Brasil já tenha bem difundida uma cultura musical comercial própria, alguns setores de produção musical em torno do samba e mesmo o choro, elaboram mudanças na formação instrumental para se aproximar da referência musical do *jazz*. Aliás, a palavra *jazz*, bem como outras do vocabulário inglês passam a ser incorporadas para compor uma vitrine, ou espécie de “avatar” do sedutor e moderno Estados Unidos. Dois focos iniciais são percebidos na tentativa de renovar ou modernizar a música brasileira popular<sup>2</sup>. O primeiro visa atender às demandas comerciais de produtores de rádio e disco, o segundo a mudança ou aproximação com padrões sonoros e estéticos que agradassem às elites.

Carvalho (2004) elenca uma série de fatores que corroboram para formação de uma nova cultura musical popular durante a década de 1920, no Rio de Janeiro, e englobam elementos diversos, desde a música popular brasileira, como o *jazz* dos Estados Unidos e a música de concerto. A relação mais estreitada entre maestros como Heitor Villa-Lobos e grupos tradicionais da música popular, a viagem dos 8 Batutas de Pixinguinha e a contratação de jovens da classe média, com formação musical amadora, cujas *performances* aproximavam a sonoridade da boemia com formatos padronizados pelas rádios.

Como elo entre diferentes ‘públicos’, a música que praticavam depurou a sonoridade popular de seus traços mais rascantes, tornando-a assimilável pela indústria do disco e pelos saraus de classe média, pelos músicos tradicionais e por segmentos mais inovadores das elites. (CARVALHO, 2004, p. 43)

Esse período que compreende a década de 1920 não tem específica interferência da cultura dos Estados Unidos somente no campo musical. Talvez por isso os vários fatores

---

<sup>2</sup> Segundo definição de Ulhôa (1999), uma terminologia que não se confunde com a sigla MPB, que atende como rótulo guarda-chuva de um segmento do mercado de discos.

externos à vida musical de uma cidade como o Rio de Janeiro, naquela época capital federal, tenham permitido que a tendência em experimentar e consumir música “nova”, com gosto de modernidade, se desenvolvesse sem rechaços significativos. Mesmo que significasse mexer na estrutura rítmica e harmônica do choro e do samba, gêneros musicais que carregam a responsabilidade de representação musical do Brasil, a presença do *jazz* se dispersa em pequenos elementos e o resultado dessa mistura ainda não se pode definir com clareza nesse período.

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

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

O cinema falado é o grande culpado da transformação  
Dessa gente que sente que um barracão prende mais que o xadrez  
Lá no morro, seu eu fizer uma falseta A Risoleta desiste logo do francês e do Inglês  
A gíria que o nosso morro criou bem cedo a cidade aceitou e usou  
Mais tarde o malandro deixou de sambar,  
dando pinote na gafieira dançar o *Fox-Trote*  
Essa gente hoje em dia que tem a mania da exibição  
não entende que o samba não tem tradução no idioma francês  
Tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia é brasileiro, já passou de  
português  
Amor lá no morro é amor pra chuchu  
As rimas do samba não são *I love you*  
E esse negócio de alô, alô *boy* e alô *Johnny*  
Só pode ser conversa de telefone<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Rosa, N. “Não tem tradução.” Noel Rosa [compositor], João Nogueira [intérprete]. In: *Songbook*. Rio de Janeiro: Lumiar Discos. P 1991. 1 CD. Faixa 20.

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

Parece-me natural que um primeiro olhar sobre a presença da cultura do outro na sua própria desperte rechaço ou preconceito, assim como na sucessão dos fatos, a possibilidade de aceitação por meio de estratégias diversas, sugira imitações ou adaptações, satisfatórias ou não ao gosto popular.

Se a letra de “Não tem tradução” revela desconforto com as expressões do inglês nas rimas do samba, em “Tarzan, O Filho do Alfaiate”<sup>4</sup>, o compositor sugere uma figura ridícula, caricata, resultado da imitação dos tipos atléticos norte-americanos.

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

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

A música consumida e tocada nesse período ainda se distingue facilmente; os grupos que se denominavam *jazz-bands*, hora tocavam sambas, hora tocavam *jazz*, mas nada que pudesse ainda ser classificado como síntese desses dois gêneros. A noção de hibridação será discutida adiante quando mais fatores comerciais, econômicos e musicais revelem estratégias que um músico, compositor ou arranjador se utilize para destacar em meio ao surgimento de grande número de grupos em função de uma moda. Essa estratégia aliada ao elemento criativo de um músico ou um grupo é que nos permitirá enxergar a importância que

---

<sup>4</sup> Rosa, N. “Tarzan, o filho do alfaiate.” Noel Rosa [compositor], Djavan [intérprete]. In: *Songbook*. Rio de Janeiro: Lumiar Discos. P 1991. 1 CD. Faixa 02.

a música popular adquire para além do consumo e modismo, chamando a atenção de gerações futuras de músicos e pesquisadores.

O clarinetista e saxofonista brasileiro Paulo Moura, em entrevista<sup>5</sup>, nos conta do seu contato com a música dos Estados Unidos, em seguida o interesse maior pela interpretação na música brasileira e sua atuação nos bailes de gafeira no Rio de Janeiro. Excluindo as experiências com gafeiras, K-ximbinho, pelos dados colhidos e a trajetória analisada em seus discos, persegue o mesmo roteiro. Embora o *jazz* tenha sido uma música amplamente estudada pelos dois instrumentistas, não significa que desconheçam as características rítmicas e melódicas do samba e do choro, tampouco o repertório.

O primeiro estilo musical dos Estados Unidos que Moura diz ter escutado em sessões com colegas e músicos, seria o Be-bop e as composições de Charlie Parker. Cita Harry James como instrumentista influente sobre seu aprendizado e adoção do saxofone como segundo instrumentos. Defende que hoje, a junção desses vários elementos oriundos de fontes culturais diversas é importante para a formação e o resultado na obra e interpretação musical de um artista.

Em ensaio Oliveira (2004) discute a presença de elementos culturais dos Estados Unidos promovidos pela Lei da Boa Vizinhança e a representação desse relacionamento na formação da identidade brasileira em contraponto a um complexo de inferioridade cultural. As análises da autora sobre a questão de um possível complexo de inferioridade, resultado desse contato é bastante abrangente e direcionado ao campo da produção intelectual científica e lítero-musical. Mas ao final das observações, encontra-se uma conclusão adequada para avaliar que características positivas se ressaltam nesse processo.

Entre as décadas de 1920 e 1960 o rádio permitiu que a difusão de obras musicais não se restringisse somente aos grandes centros comerciais e culturais urbanos. Após a segunda guerra mundial e durante a guerra fria a presença dos Estados Unidos ainda é constante, “o Brasil já tinha produzido uma cultura de massa que se fazia presente no rádio e no cinema.” (OLIVEIRA, 2004, p.96) e conseqüentemente teremos como exemplo produtivo e de maiores proporções, o surgimento e sucesso da Bossa Nova.

Não vou me preocupar com outras mídias para não distrair o foco da discussão, mas ressaltar que o ambiente das rádios é fundamental para compartilhar uma informação ou tendências musicais, além de, no espaço interno agregar instrumentistas, cantores e

---

<sup>5</sup> Entrevista concedida ao autor em Brasília, no Hotel Kubitschek Plaza, em 02 de outubro de 2008, gravada em áudio.

compositores que dialogavam em torno de idéias ou práticas novas em torno da criação e do fazer musical.

## O PERSONAGEM

“Modernizei meu choro sem descuidar do roteiro tradicional”  
K-ximbinho

Sebastião Barros nasceu na cidade de Taipu, Rio Grande do Norte, no dia 20 de janeiro de 1917 e faleceu na cidade do Rio de Janeiro em 26 de agosto de 1980. Iniciou seus estudos de clarinete e solfejo ainda criança na banda de retreta da cidade. Segundo relatos de sua irmã Irene Barros, cedo, por volta dos sete anos de idade o compositor começou a tocar uma “flauta de taboca”, presente dado pelo pai. Mudou-se com a família para Natal, onde passou a tocar requinta e clarinete na Banda da Associação de Escoteiros do Alecrim e costumava apresentar-se com o grupo *Pan Jazz* na cidade. Durante o alistamento militar teve a oportunidade de aprender a tocar saxofone na banda do Exército, instrumento cuja forma emprestou-lhe o apelido de K-Ximbinho. (CÂMARA, 2001)

Observando a trajetória de K-ximbinho, organizei os dados que julgo pertinentes à pesquisa. Assim cheguei à conclusão que sua vida se divide em duas etapas distintas; o primeiro momento no Nordeste brasileiro, desde a cidade natal, passando pelas capitais, Natal, João Pessoa e Recife até o momento em que se transfere para a cidade do Rio de Janeiro.

Durante o estágio inicial da pesquisa, o primeiro momento da trajetória musical de K-ximbinho não tinha a mesma importância para as discussões que se seguiam sobre sua produção musical, assim como tem o segundo momento, mas revelavam dados sobre a formação do artista. Mesmo percebendo que sua produção musical relevante nasce no Rio de Janeiro, o contato com o saxofone, no contexto jazzístico de improvisação e a experiência em grupos no formato de bandas militares são elementos que já faziam parte do primeiro momento. Essa percepção leva à necessidade de conhecer o contexto cultural, político e social do Rio Grande do Norte durante o período da Segunda Guerra Mundial, quando bases militares norte-americanas se instalaram na capital do Estado interferindo nos costumes locais

da cidade, com a introdução de diversos elementos; música, vestimenta, comida, expressões, entre outros.

Essa rede de relações me parece fundamental para a formatação de um estilo peculiar do compositor em questão nessa pesquisa, destacando-se entre os demais, mas também se juntando a um grupo de notáveis<sup>6</sup> que acaba por formar uma espécie de movimento dentro do gênero musical Choro. Esse formato de interpretação e composição utilizando-se da formação instrumental semelhante às bandas de *jazz* estadunidenses passou a ser praticado por muitos músicos e grupos, e conforme referências que encontrei em algumas capas de discos (K-ximbinho, 1956, 1958, 1959), grupos musicais também formados por gravadoras especializadas e sindicatos de músicos.

Autores como Cases (1999) e Tinhorão (1997, 1998), além de jornais de significativa tiragem narram o contato e os possíveis impactos da cultura musical dos Estados Unidos sobre alguns grupos e músicos no Brasil do pós-guerra. Alguns avaliam positivamente, outros negativamente. Longe de chegar a um julgamento qualitativo desse impacto, nos interessa aqui entender como K-ximbinho se insere em diferentes ambientes de produção musical, no caso Jazz e Choro, assimila e insere esses elementos em suas composições e como se relaciona com o mercado musical vigente entre as décadas de 1940 até 1960.

A análise dos elementos Jazz e Choro em sua música não se prende somente às partituras que descrevam frases ou padrões rítmico-melódicos de cada um dos gêneros citados, como o fez Fabris (2005) e Geus (2006), mas também o discurso dos atores envolvidos naquele contexto que se relacionaram profissional e pessoalmente com o compositor em questão.

Antes do surgimento da figura de K-ximbinho nesse processo ou intenção de mistura entre os elementos dos gêneros aqui analisados, figura importante a Orquestra Tabajara, liderada pelo clarinetista Severino Araújo. Cases (1999) nos conta sobre o surgimento da orquestra, em 1933 quando o descendente de holandeses, Oliver Von Choster juntamente com o violinista Olegário de Luna Freire, resolvem montar uma orquestra, batizada de Jazz Tabajara, que executasse arranjos trazidos dos Estados Unidos e Europa, para animar festas e eventos na capital paraibana, sob a regência de Luna Freire. Severino Araújo assume o comando da orquestra após a morte de seu antigo regente por volta de 1938.

---

<sup>6</sup> A citar Severino Araújo, Zé Bodega, Maestro Cipó, Nestor Campos e demais músicos que circulavam entre os grupos que tocavam música instrumental brasileira e jazz.

O primeiro período da orquestra sob o comando de Severino Araújo, ainda atuante na cidade de João Pessoa, tem como repertório musical somente músicas do cancioneiro estadunidense, com a transferência da orquestra para a cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1944, há a transformação interpretativa que legitima a orquestra no cenário musical comercial daquela época. Nesse período há também a mudança de nome, deixando de ser Jazz Tabajara, para se chamar Orquestra Tabajara de Severino Araújo.

A fórmula consistia em executar sambas e canções brasileiras segundo orquestrações no estilo de *big-bands* como Benny Goodman, Duke Ellington, Tommy Dorsey e Artie Shaw, e o contrário, tocar músicas como *Rhapsody in Blue* de George Gershwin em ritmo de samba.<sup>7</sup>

K-ximbinho integra a orquestra no ano de 1930, ainda na cidade de João Pessoa, e viaja junto com os demais integrantes para o Rio de Janeiro.

Relatos e dados fornecidos pela família do compositor revelam sua atuação em diversos outros grupos. Mas o ponto que de interesse nessa pesquisa é a estratégia criativa do compositor ou um grupo para se sobressair diante de um mercado musical de tendências adotadas por muitos. Não só a Orquestra Tabajara interpretava músicas brasileiras em formato de banda, mas também a orquestra do maestro Fon-Fon, entre outros grupos atuantes em rádios.

O surgimento do interesse por interpretações que misturassem distintos gêneros musicais não é mérito exclusivo de Severino Araújo. Segundo Paulo Moura, muitos outros instrumentistas e arranjadores surgiram com destaque na década de 1930 e 1940. Entre esses arranjadores, Paulo Moura acredita que Severino Araújo tenha obtido maior sucesso, mas arranjadores como Cipó, Fon-Fon e Zacharias são responsáveis pela diversidade da sonoridade e orquestração do samba e choro que se praticava naquela época. E cada um deles com referências específicas; Cipó influenciado por Duke Ellington e Count Basie, Severino Araújo por Artie Shaw, Zacharias por Benny Goodman.

Sobre K-ximbinho, Moura descreve essas influências de muitos desses arranjadores no seu estilo de tocar e arranjar, mas destaca o compositor por conseguir imprimir no resultado musical identidade própria. Havia uma tendência que o mercado musical estava disposto a comercializar e muitos além de K-ximbinho e Severino Araújo, buscaram destaque em meio ao risco de proliferação e massificação desse produto musical. O

---

<sup>7</sup> Não dediquei análise mais profunda à obra da Orquestra Tabajara, pois a descrição sobre a atuação da orquestra serve de suporte para entendermos o ambiente musical que o compositor atuava e seus passos seguintes.

que faz desse ou de outro compositor figura de destaque são as adaptações de saberes que transformam sua arte num produto de interesse nas camadas sociais urbanas.

Embora, não seja a questão racial foco das questões dessa pesquisa, vale observar que entre os *band-leaders* norte-americanos citados, apenas Duke Ellington e Count Basie eram negros e acredito que a cor da pele e formato instrumental ou peculiaridade sonora de cada banda tenham relação com o tipo de público que abarcavam. Batidas mais regulares, repertório massificado entre uma camada social específica que se reunia em bailes da burguesia, música com a função de preencher lacunas do dia a dia, produto de consumo com *hits* e compromissos mercadológicos.

Louis Armstrong já era um músico de fama reconhecida com os arranjos executados no seu grupo Hot Five, Charlie Parker e Dizzy Gillespie também já gozavam de fama em torno da virtuosidade e excesso de notas do Bebop, mas esses músicos atuavam em grupos que se legitimavam pela capacidade de quebrar paradigmas. Após participar ativamente do estilo Bebop, na década de 1940 Gillespie lidera e divulga o movimento da música Afro-Cubana, buscando aliar elementos da música latina e africana para a sonoridade do jazz. Em resumo, os músicos negros em questão estavam envolvidos com projetos musicais mais audaciosos e a assimilação dessa produção como música de consumo era mais difícil. Talvez fosse rapidamente melhor assimilada e aceita pela comunidade dos músicos brasileiros, como descreve Paulo Moura, quando diz que foi um dos primeiros a ouvir e tentar aprender as características do Bebop, mas daí até o público ouvinte, o tratamento se diferenciava. Por isso creio que a questão racial deva ser relativizada, apenas observar as características sonoras desses grupos e consequentemente o objetivo a que se destina e o público que a consome.

Essas referências a tipos de comportamento que a música deve seguir conforme o público me remete a discussão levantada pelo pianista clássico Nelson Freire<sup>8</sup>, assistindo à apresentação em vídeo do pianista de *jazz* Errol Garner. Enquanto Garner toca, Freire comenta sobre a inveja que sente em relação a quem toca jazz e improvisa, pois há na *performance* do pianista desse gênero uma alegria de tocar, e essa alegria foi responsável para que Freire, durante a infância se encantasse pelo piano. Mas fica a sensação de frustração, claro, já sugerida no documentário sobre Freire, pois o começo da discussão acontece sobre esse enunciado e essa frustração sugere a dicotomia entre dois universos distintos, o clássico e

---

<sup>8</sup> Nelson Freire: documentário de João Moreira Salles, Canal Brasil. Exibido em 25 de março de 2009, as 22h.

o popular sobre dois aspectos; a liberdade e a improvisação contra a regularidade e a *performance* ideal.

## **PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO: ESTRATÉGIAS PARA SE READEQUAR AO NOVO CONTEXTO**

[...] esse continente móvel que constantemente devora, transfigura e devolve símbolos que são gerados no seio dos mais diversos segmentos que conformam o heterogêneo tecido social contemporâneo. (CARVALHO, 1992, p. 03)

Garcia Canclini (2001) discute os processos de mistura entre elementos de gêneros musicais distintos, sobre artistas que têm o propósito em criar e/ou pesquisar os elementos que formam suas obras. A hibridação, segundo proposto pelo autor descarta a velha limitação biológica em que só é híbrido aquilo que nasce de fontes puras, mas em ciências sociais a hibridação é um processo cíclico, e por vezes identificaremos o híbrido do híbrido, facilitando a forma de identificar novas estruturas, a busca de distinção entre tudo aquilo que se produz na sociedade.

O foco do autor não é o híbrido, mas sim o processo de hibridação, mas deixaremos claro aqui que, analisar a obra de K-ximbinho tendo processo de hibridação como suporte para definir a metodologia de análise, não imprime na obra do compositor esse caráter, pois como alerta Kartomi (2006), a terminologia pode não ter grande significado para o compositor ou grupo social em que se insere. Tal terminologia não serve como adjetivo para a obra analisada, mas os processos de produção da obra de K-ximbinho assim como o contexto, o contato, as trocas de experiências, me levam a crer que a definição de Garcia Canclini para processos de hibridação se assemelha às escolhas e experiências vividas pelo compositor e corroboradas pelos personagens que descrevem tal história por meio de depoimentos e entrevistas.

O conceito de hibridação no contexto sócio-cultural ajuda a entender mesclas fecundas, o termo hibridação como processo e não como produto tem “posto em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas mesclas interculturais”, a saber, os vários exemplos citados pelo autor; a relação da música indiana do citarista Ravi Shankar com os ingleses The Beatles, Paul Simon e grupos como o sul-africano Ladysmith Black Mambazo. Numa síntese rápida sobre essas relações, percebe-se que esses grupos ou artistas solo se

unem e conseguem produzir uma música que terá referências particulares de cada uma das fontes, essa readequação não suprimirá nenhuma fonte anterior, o resultado não deve ser classificado como híbrido, mas como um novo produto, de significado diferente daquilo que foi produzido antes por cada um dos artistas.

Essa criatividade coletiva se utiliza de saberes e referências anteriores e as remodela para um novo contexto, sugerindo uma nova interpretação diante das quebras de barreiras culturais. O que diferirá os exemplos citados acima do caso em análise nessa pesquisa é o fato de K-ximbinho, no contexto brasileiro, estar envolto por uma teia de relações muito específica, que diz respeito à questão globalizadora, à presença e interferência na vida cotidiana e cultural das capitais Natal e Rio de Janeiro, relações políticas Brasil-Estados Unidos, a indústria musical versus produto artístico, entre outros explicitados mais adiante.

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

A música popular, produto típico do novo mundo urbano-industrial surgido no século XX, é um termômetro sutil dos complexos processos de transformação e interrelação entre significados tradicionais e modernos, refletindo as experiências sempre cambiantes das várias camadas sociais que conformam nosso mundo. Não é possível compreender a tradição sem compreender a inovação, sendo que a tensão entre essas duas correntes de criatividade se manifesta especialmente no caso da música. (CARVALHO, 1992, p.9)

Dessa mistura de elementos musicais percebem-se aqui como processo de hibridação, estruturas e práticas discretas que dão origem a novas estruturas e práticas, ação oriunda da criatividade individual e coletiva. Como estruturas, classifico os elementos do *jazz* e do *choro*; melodia, instrumentos, ritmo característicos em cada estilo e gênero. Como

prática, classifico interpretação e improvisação, como ação performática, tanto no processo transmissor como receptor de informação. “Busca-se reconverter um patrimônio para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado.” (CANCLINI, 2001, p.16)

Além dos processos de contato tradicionais, emergem novas relações de contato cultural e político entre grandes centros urbanos; Londres, Berlim, Nova Iorque, São Paulo, México, Hong Kong. Acrescento a essa lista a cidade do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1930 e 1960, visto que na época e contexto daquela cidade, a capital do Estado também se caracterizava como capital do Brasil, permitindo acontecimentos diversos que promovem maiores conflitos e criatividades culturais.

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

Ao falarmos de questões comerciais, da migração e da imigração, todo um conjunto de contato, interação e de certa forma quebra de barreiras culturais gerando novos espaços ou interseções culturais, surge o conceito de globalização. Um conjunto de transformações que supera as modalidades clássicas de fusão. Dessa observação surge a necessidade de “examinar processos de internacionalização e transnacionalização ao se ocupar das indústrias culturais e migrações entre América Latina e Estados Unidos” (CANCLINI, 2001, p.23), sem abranger a discussão sobre toda a questão globalizadora, mas sim a relação entre artistas e como esses se readequam diante de novos contextos de produção cultural em torno do fazer música e exercer a atividade de músico, os dois aliados ao processo de criação artística em contraponto à cultura e mercado de massa.

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

As análises sobre processos de mistura novos, diante de novos contextos culturais, econômicos, artísticos e mesmo políticos, suscita analisar manifestações que não se enquadram em modalidades descritas pelo autor cultas e tradicionais, que nascem de seus

cruzamentos ou à margem de cada um. A proposição de classificar um conjunto de processos como culturas híbridas, embora tenha caráter abrangente, procura entender o desfazer de ordens comuns, habituais, se justaposições e rupturas se manifestam. Em diversos momentos me pareceu contraditório ao longo do discurso de Garcia Canclini, visto que seu trabalho mesmo contendo as devidas explicações sobre os processos que lhe interessam, chama-se “culturas híbridas”, enfatizar que seu foco não é a classificação pelo termo híbrido e sim o interesse pelo processo de hibridação, algo como “as coisas estão sendo” e não “as coisas são”. Mas em seguida desfaz-se a dúvida quando se percebe que o título é apenas um termo abarcante para um conjunto de discussões sobre um processo dinâmico e às vezes classificado superficialmente.

Sobre essa questão Carvalho pondera bem quando alerta: “a crítica às taxonomias e classificações pode ser válida em muitos casos, mas permanece o problema de como fazer distinções e traçar limites entre processos e formas que, certamente, não se confundem.” (CARVALHO, 1992, p.11)

Essa definição de uma rede ou teia de acontecimentos onde pessoas articulam suas formas de pensar o contexto em que se inserem, revela uma ligação de transformação mútua entre artista e produto musical e ambiente onde vige cada prática, gênero ou estilo musical. A dinâmica das transformações é constante, e o significado de cada manifestação artística se vê relativizado para evitar a cristalização, mantendo sempre o elo que liga artista e obra, sem fixar.

O híbrido parece óbvio do ponto de vista de países que surgem e se desenvolvem após décadas de transplantes de informação e costumes. Interessante observar que Brasil e Estados Unidos, e nessa mesma ordem os gêneros musicais Choro e Jazz se fizeram de múltiplas informações, e vêm se transformando ou restabelecendo significado ao passar dos anos entre seus músicos, estabelecendo novas relações com outros gêneros musicais e entre si e abarcando estilos diversos.

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

Sobre os gêneros Choro e *Jazz*, poderá surgir a questão sobre remeter suas origens às matrizes rítmicas da África e elementos harmônicos e melódicos da música de concerto da

Europa, a relação com a síncope, a improvisação. Ora, se elementos tão semelhantes são verificados em gêneros musicais tão distintos, é natural que consideremos que o contexto, condições e fatores particulares de cada lugar é que permitirão distinta identificação de cada um dos gêneros a fim de reconhecer valores particulares e considerações históricas de como cada músico ou grupo social articula, pensa e desenvolve sua música.

Ritmos de tambores africanos podem estar na origem de muitos ritmos sincopados característicos do *jazz*. Mas seus significados musicais e extra-musicais foram totalmente transformados no novo contexto. Uma pesquisa sobre o *jazz* que se contentasse com remissões mecânicas a seus traços africanos, europeus ou outros estaria deixando de lado todo o processo pela qual esta música foi criada. (KARTOMI, [1981] 2001, p.365)

Posterior a essa preocupação com os elementos que estão na gênese e formam o DNA de um gênero musical, há discussões que refletem sobre o contato entre culturas distintas, e mesmo havendo distinção se reconhecerão em alguns aspectos, estabelecerão pactos, ou sofrerão adaptação para que na entrada, esses novos elementos vindos de fora se misturem e se tornem discretos com o passar do tempo. Acredito que essa noção de estruturas e práticas discretas descritas por Garcia Canclini seja fruto de uma mistura já bem sucedida, superando fases anteriores de estranhamento ou imitação insatisfatória.

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

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

Durante a *performance* um músico munido de referências musicais diversas, lança mão de cada uma delas, mas as suas referências principais, ou seja, aquelas que o identificam com sua cultura de origem se manifestam não exatamente em choque, mas se contrapondo à idéia de universalização do *jazz*. Piedade considera, e não quero entrar no mérito do questionamento, que o *jazz* hoje se constitui como música internacional, essa mesma afirmativa foi dada pelo Maestro Spok, saxofonista e diretor da Spok Frevo Orquestra, em entrevista concedida ao canal de TV Futura. “O *jazz* não é mais americano e sim universal”.

Spok assegura sua afirmativa, pois acredita que o conceito de liberdade na *performance* musical é quem rege o resultado. *Jazz* é liberdade independente das formas frases ou padrões, remontando o significado inicial da palavra, e defendida até hoje por músicos diversos nos Estado Unidos.

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

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

Não há no artigo de Piedade (2005) um grupo ou artista em foco, mas no caso do depoimento do Maestro Spok sobre o frevo e o *jazz*, assim como os depoimentos de K-ximbinho sobre modernizar ou revolucionar seu choro aliado ao *jazz*, verifico clara manifestação estratégica de reformular ou modificar estruturas e padrões musicais. Uma reconversão de recursos anteriores em novos contextos, segundo uma visão otimista dos processos de hibridação por meio de utilização produtiva. (KRANIAUSKAS, 1998 *apud* CANCLINI, 2001).

As tecnologias e mudanças na produção e circulação de bens simbólicos não são mais de exclusividade dos meios e comunicação, portanto se faz necessário buscar noções capazes de englobar novos processos associados ao crescimento urbano. (CANCLINI, 2001) A crescente mudança na identificação de regiões camponesas com culturas tradicionais, hegemônicas e locais, revela um novo quadro de características urbanas, onde a heterogeneidade predomina e se renova por meio de interações constantes entre redes de comunicação locais, nacionais e transnacionais. É possível relacionar essa observação com o caso brasileiro nas décadas em que a relação Brasil x Estados Unidos, por meio da lei da boa vizinhança e a entrada e consumo de produtos diversos daquela cultura, fizesse dos principais centros urbanos, no caso o Rio de Janeiro entre as décadas de 1930 e 1960, até mesmo Rio Grande do Norte, durante a 2ª grande guerra como principal base militar das forças armadas estadunidenses, centros de convergência. Mas no caso do Rio de Janeiro, capital do país, até

então, percebe-se grande número de músicos nordestinos, de certa forma já instigados pela nova música instrumental vinda de fora e divulgada pela rádio, que buscavam naquela cidade cosmopolita e dinâmica, novas tendências e possibilidade de ascensão artística e financeira. Por tanto capacidades, conhecimento e criatividade se readequam diante de um novo contexto de produção cultural.

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

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

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

Diante de todo o processo massificador promovido pelos meios de comunicação, é natural que grupos ou pessoas procurem se ressignificar nos espaços em que vivem. Surgirão novas fragmentações e posteriormente será mais difícil totalizar esses micro-grupos em uma unidade. Mas o rádio, e de uns tempos para cá a televisão, vêm amenizar essa noção de fragmentação. O autor fala da mídia como um todo, mas aqui reduzo ao meio “rádio”, que se transforma num mediador, substituindo outras interações coletivas. Parodiando a reflexão de Garcia Canclini (2001) sobre a aparição pública dos agentes sociais em diversos meios da atualidade, aparecer em público, na época de K-ximbinho já corria algum risco de se ver diante de um público disperso, no rádio ou nas revistas especializadas<sup>9</sup>, significava reestruturar a cultura urbana, sucumbindo ao que os meios de comunicação definiam ou instigavam como tendência ou moda. Participar seria relacionar-se com uma cultura radiofônica. Nesse sentido vejo ainda como um grande elo entre a casa, os espaços públicos e o rádio, a produção crescente de discos de vinil, que a meu ver sela essa rede de relação do consumo e produção de samba choro e *jazz* no formato de *big-band*, além das festas e bailes em que se ouvia música ao vivo.

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

#### Conclusão

Antes de K-ximbinho se consolidar como compositor e ter suas obras legitimadas, participava como músico na orquestra Tabajara dentre outras, e músico e arranjador em outras bandas semelhantes. Essa atuação estava ligada a festas, bailes e demais eventos de entretenimento. As orquestras em geral faziam música de consumo e por isso mesmo tinham que se mostrar atualizadas com a demanda do público. O que fazia uma orquestra como a Tabajara se sobressair era o elemento criativo de Severino Araújo aliado a capacidade interpretativa de seus integrantes, só para citar, K-ximbinho ao clarinete e saxofone e Zé Bodega, saxofone.

Observei capas de discos da orquestra, além de discos do próprio K-ximbinho, e nelas há o apelo comercial que visa informar ao consumidor o objetivo daquele material fonográfico pelos seus título e faixas executadas. Frases de efeito no título; “A tabajara no *hit parade*”, além de músicas do Roberto Carlos no repertório de alguns discos, sinalizando a flexibilidade da orquestra com os novos ouvintes. Títulos como ‘em ritmo de dança vol. 3’,

---

<sup>9</sup> A citar a Revista do Rádio, edição nº 309, publicada em 13 de agosto de 1955.

sugerem a finalidade a que se propõe o álbum, além da estratégia hoje conhecida de simular em casa, por meio da audição dos discos, a sensação de festa proporcionada pela música em questão, em referência às festas e bailes em que o conjunto musical do compositor toca.

Entre os exemplos cito discos da Orquestra Tabajara, discos de autoria do compositor em questão e discos de outros conjuntos que aparecem em um plano secundário ao da Orquestra Tabajara. Não há classificação de importância para essa pesquisa, qual atuação é mais ou menos importante, pois cada material há de compor um quadro da atuação de K-ximbinho e sua relação com os elementos Jazz e Choro no resultado musical.

Afirmações e reflexões sobre sua própria música nos levam a crer que o compositor, em meio à diversidade de elementos de culturas distintas, tinha consciência do que precisava para compor suas músicas e inicialmente parto da frase citada no topo deste capítulo, dada pelo compositor em entrevista ao clarinetista Paulo Moura.<sup>10</sup>

Modernizar é a ação criativa que o compositor acredita permitir mudanças, inovar, não exatamente confrontar o tradicional com o que venha a surgir, mas permitir que um gênero ou estilo musical se transforme para continuar, sem desfiguração. É natural que cânones interpretativos e composicionais se mantenham a fim de preservar estruturas que dão identidade particular a um gênero ou estilo musical e a noção de tradição sugerida e respeitada por K-ximbinho, no choro, refere-se à formação instrumental de alguns de seus grupos, inserindo em contraponto à formação de *big-band*, um regional de roda de choro.

Surge a partir desses dados e fatos a questão sobre como um compositor de poucas obras as tem legitimadas e se estabelece como um legado referencial (dentre outros compositores e arranjadores) para um estilo de tocar, compor e arranjar no Choro. Interessa-nos entender como K-ximbinho se insere em diferentes ambientes de produção musical associados ao Jazz e Choro, assimilando e reinserindo elementos musicais e extra-musicais em suas composições, e como o compositor se relaciona com o mercado musical vigente entre as décadas de 1940 até 1960<sup>11</sup>. E mais tarde, durante a década de 1970, adapta suas obras e composições ao formato que lhe pareça adequado, seja num disco ou num festival.

Para finalizar cito uma reflexão que sugere observar com cautela, relativizar os personagens e contextos que nos fornecem objetos de pesquisa e como falam em música e sobre música num cenário de transformação e informação constantes.

---

<sup>10</sup> K-XIMBINHO. Entrevista concedida a Paulo Moura e Lílian Zaremba, abril de 1980, Tijuca, RJ. Produção para a série radiofônica Chorinhos e Chorões - Rádio MEC. Redação e produção Lílian Zaremba, (MP3).

<sup>11</sup> Ainda sobre a questão das adaptações, recomendamos o trabalho de Valente (2009), que estabelece uma comparação entre Pixinguinha e K-ximbinho, daí verifica similitudes sobre os ajustes que cada um fazia para se manterem no mercado, conforme a época de cada um.

Penso que teríamos que desenvolver um tipo de reflexão que eu chamaria de pluri-subjetiva, a qual permita a cada um desses sujeitos típicos da cultura moderna (o cultor do folclore, da cultura popular, da cultura erudita, da cultura de massa, etc) auto-referir-se, identificar-se e confrontar-se simultaneamente na mesma instância afirmativa. (CARVALHO, 1992, p. 05)

## REFERÊNCIAS

CARVALHO, J. J. As Duas Faces da Tradição. *O Clássico e o Popular na Modernidade Latinoamericana*. DADOS, v. 35, n. 3, p. 403-434, 1992.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. O samba, a opinião e outras bossas na construção republicana do Brasil. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Org.). *Decantando a república*. 1 ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Nova Fronteira; Perseu Abramo, 2004, p. 37-68.

FABRIS, Bernardo. Catita De K-Ximbinho e A Interpretação do Saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz. 48 f. Artigo de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001. 349 p.

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

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

K-XIMBINHO. *Ritmo e Melodia. K-ximbinho e Seu Conjunto*. K-ximbinho: composição, regência e clarinete. São Paulo: Odeon MODB 3039 (LP de vinil 33 RPM), 1956.

\_\_\_\_\_. *Em Ritmo de Dança. Quinteto de K-ximbinho*. K-ximbinho: composição, regência e clarinete. São Paulo: Polydor LPNG 4015, (LP de vinil 33 RPM), 1958. v. 3.

\_\_\_\_\_. K-ximbinho e Seus Play-boys Musicais. K-ximbinho: composição, regência e clarinete. São Paulo: Polydor LPNG 4048, (LP de vinil 33 RPM), 1959.

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

PIEIDADE, A. T. C. . Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, ANPPOM/Ed. da UNICAMP, v. 11, n. 1, p. 197-207, 2005. Disponível em: <[http://www.anppom.com.br/opus/opus11/I\\_AcacioPiedade.pdf](http://www.anppom.com.br/opus/opus11/I_AcacioPiedade.pdf)> Acesso em: 07 de novembro de 2007, 17:53:00.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 1997. 188 p.

\_\_\_\_\_. *Historia social da musica popular brasileira*. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 1998. 365 p.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. A Análise da Música Brasileira Popular. *Cadernos do Colóquio*. p. 61 - 68, 1999. Disponível em: <<http://www.unirio.br/mpb/UlhoaTextos/>> Acesso em: 23/10/2008.