

AZYMUTH – 40 ANOS NA VANGUARDA DO JAZZ BRASILEIRO: UM OLHAR ANALÍTICO SOBRE A CARREIRA DE UM DOS MAIS DURADOUROS GRUPOS DO JAZZ DO BRASIL

AZYMUTH - 40 years at the forefront of Brazilian jazz

FIGUEIREDO, Afonso; RODRIGUES, André

Resumo

Esse artigo se propõe a discutir a longevidade e as inovações de um dos grupos mais importantes na música instrumental brasileira, o trio Azymuth. O estudo faz um apanhado na obra do conjunto, e através de análise contextual-temporal sobre alguns de seus discos mais significativos, diversa sobre a mistura samba-jazz singular que alcançaram, discute razões da sua produtividade rica e longa e as novidades técnicas e tecnológicas que trouxe para a música – e músicos – no panorama instrumental brasileiro. Fundamentou-se na audição e discussão da obra, e de relatos pessoais das impressões dos autores, desde muito tempo, admiradores pessoais do grupo Azymuth. O estudo objetiva fundamentar academicamente a produção do trio como relevante e de vanguarda, bem como fornecer elementos ao ouvinte para que este tenha uma noção mais completa da importância e pioneirismo do Azymuth na cena musical brasileira.

Abstract

This article aims to discuss the longevity and the innovations of one of the most important in Brazilian instrumental groups, the trio Azimuth. The study provides an overview of all their work, and presents through-time contextual analysis of some of their most significant albums. It also examines the mixture of samba and jazz, explores some of the reasons for Azymuth's rich and long-productivity and also presents some of the technical innovations that they brought to the music - and to the musicians, changing the panorama of Brazilian instrumental music. The approach was to listening to these albums and discussing their work, mixing the author's personal impressions and analysis with a short research of the group's history and output. The authors, of course, have been long time admirers of the Azymuth's music. The paper aims to bring Azymuth's music to a discussion in the academic environment based on the belief that their music to be relevant and cutting edge in the Brazilian music history.

Palavras-chave: samba-jazz – jazz brasileiro - azymuth – contrabaixo – bateria - teclados

Keywords: samba-jazz - Brazilian jazz - Azymuth - bass - drums – keyboards

Data de submissão: Novembro de 2011 | **Data de publicação:** Março de 2012.

AFONSO CLÁUDIO F.AFONSO - Professor Assistente da Escola de Comunicação da UFRJ, Bacharel em música pela Berklee College of Music, Mestre em Jazz pelo Califórnia Institute of the Arts, Doutor em Música pela UNIRIO. Correio electrónico: afonso.figueiredo@eco.ufrj.br
ANDRÉ RODRIGUES - Bacharel em Arquitetura pela UFRJ, Músico profissional (créditos com os principais artistas da Música Popular Brasileira). Correio electrónico: a.drignes@uol.com.br

1. INTRODUÇÃO

Ao longo do tempo, a Música Popular Brasileira tem deixado marcas de sua presença no cenário mundial. Dentre os que contribuíram para este fato, destacamos o grupo Azymuth, representantes da fusão do que havia de vanguarda mundial com as genuínas raízes culturais brasileiras.

Com características musicais únicas, o Azymuth surgiu na Música Instrumental Brasileira como sendo um dos pioneiros, não só na mistura do Samba com o Jazz, como também por ter sido responsável por uma série de inovações aplicadas no Jazz Brasileiro, como por exemplo novas técnicas de execução, novas propostas de relação entre os instrumentos e o uso de novidades tecnológicas. Tais novidades resultaram numa interpretação do Samba nunca antes vista.

Formado no Rio de Janeiro no início dos anos 70, por José Roberto Bertrami nos teclados, Alex Malheiros no baixo e Ivan Conti na bateria, o grupo teve uma repercussão inicial grande nacionalmente. Além de seu trabalho próprio eram frequentes suas atuações, juntos ou em separado, em gravações e shows dos mais variados artistas brasileiros em toda a América Latina.

A partir de uma apresentação no Festival de Jazz de Montreux em 1977 e uma turnê com Airto Moreira e Flora Purim nos EUA em 1978, o grupo Azymuth chamou a atenção das gravadoras estrangeiras, e novos contratos possibilitaram a gravação de uma série de albums por grandes selos, o que proporcionou a afirmação e a divulgação de sua qualidade por além de muitas fronteiras.

2. INOVAÇÕES

2.1 FUSÃO SAMBA-JAZZ

Os músicos integrantes do Azymuth tiveram sua formação musical no período da florescência da música rotulada como “samba-jazz” do Rio de Janeiro dos anos 60, e foram fortemente influenciados por estes dois estilos. Apesar da mistura desses dois gêneros já existir, a grande inovação que o samba-jazz do grupo alcançou foi através *covers* de composições de grandes autores brasileiros e de composições próprias formatadas numa linguagem que, apesar de instrumental, era acessível, de fácil entendimento e que remetia o ouvinte como que a uma letra de cancionista popular. Isto, ao lado de uma sonoridade moderna em sua época, com instrumentos eletrônicos comuns a outros estilos, fez com que encontrassem rapidamente sua própria identidade musical. Uma das composições do grupo que confirmam estas observações e afirmaram sua popularidade foi a canção de grande sucesso *Voo Sobre o Horizonte*, no seu disco, **Light as a Feather**, de 1975.

2.2 ASPECTOS TECNOLÓGICOS:

COMO A TECNOLOGIA MUDOU O SOM DO AZYMUTH

Poucos grupos musicais podem definir o impacto da tecnologia no jazz como o trio brasileiro Azymuth. Podemos encontrar artistas cuja conceito musical às vezes pode estar perto ligado a tecnologia, como Chick Corea, Herbie Hancock e o tecladista brasileiro Cesar Camargo Mariano, por exemplo. Para esses músicos voltar para o ambiente acústico é fácil e pode-se dizer que eles têm tanto uma verve acústica como uma elétrica. Para outros, como o super-grupo de *jazz fusion* Weather Report e o Azymuth, já não se pode dizer isso, pois sua música está tão em sintonia com a tecnologia de instrumentos e dispositivos de gravação de seu tempo que é possível contar a história dos sintetizadores e consoles apenas pelas audições de seus álbuns.

Desde seu primeiro disco lançado em 1975 chamado simplesmente **Azymuth**, podemos ouvir os sons do piano elétrico Rhodes e do sintetizador monofônico Minimoog, além do Arp Strings e do Clavinete Hohner. Em seu primeiro sucesso, a canção *Linha do Horizonte*, notamos que tanto o Rhodes como o Minimoog estão presentes. Na canção *Melô dos Dois Bicudos* o *glide* presente na programação do

sintetizador é tão importante como o rufo de bateria para a introdução da música. A faixa *Brasil* tem o Rhodes como destaque, mas o Arp Strings ajuda a criar um fundo sonoro relaxado criando a idéia de um clima tropical. Em *Faz de Conta*, percebemos a introdução sendo apresentada pelo Clavinete Hohner com o Arp Strings ao fundo. Esses instrumentos estavam entre os mais utilizados pelos artistas de *jazz* e do *rock* progressivo dos anos 70.

No álbum **Light as a Feather**, a qualidade do som e da quantidade de unidades de processamento utilizados, especialmente unidades de reverberação, criaram uma atmosfera bem diferente da encontrada na era do *samba jazz*, quando tudo era gravado em formato monofônico. O uso de percussão eletrônica e sintetizadores com alguma capacidade polifônica (apesar de nenhuma resposta à dinâmica ainda), faz com que o álbum, embora tenha sido originalmente lançado em 1979, se situe mais próximo do som dos anos 80. A faixa *Jazz Carnival* é na realidade uma peça *disco*, estilo muito popular no período. Em *Dona Olimpia*, composição de Toninho Horta, podemos ouvir o piano elétrico sendo modulado com efeito *phaser*. O som dos tambores e baixos durante todo o disco também são muito processados com unidades de reverberação, nos lembrando o som da famosa SPX-90, unidade de efeito da Yamaha dos anos 80.

No ano seguinte, com **Outubro**, a música do grupo está mais perto de um *jazz fusion* universal, ainda que encontremos elementos brasileiros presentes na linguagem do grupo, a sonoridade está muito distante daquela do trio de *samba jazz* (trio de piano, baixo e bateria), muito presente na década de 60. A canção *Um amigo* faz um elo com a MPB, ainda que seja em compasso de sete tempos. Em *500 Miles High*, composição Chick Corea, o som de um baixo fretless sobre uma base de partido alto está mais longe do *samba* originalmente proposto pelo próprio compositor apontando já para uma linguagem moderna de *jazz* brasileiro. *Pantanal* é cheio de *overdubs* de percussão e efeitos de teclados. A música *Dear Limmertz* começa com um baixo sendo tocado com *slap* na condução do ritmo - que com uma reverberação longa cria a sensação de espaço, enquanto a bateria toca uma célula de pulsação *backbeat*. O uso de um Vocoder ajuda a colocar Azymuth em sintonia com a tecnologia presente no início da década de 80.

Em 1982 Azymuth lançaria 2 discos, **Telecommunication** e **Cascades**, ambos os discos tem sonoridade muito semelhante onde os três membros do grupo utilizam-se da sonoridade da época. As baterias tem o som das primeiras baterias eletrônicas e Ivan Conti provavelmente tocou com os tambores da baterias operando por *trigger*

(possivelmente utilizando uma Roland CR-78 ou TR-808) mas preenchendo com percussões. Já em *Thought the Window* do **Cascades**, o que se percebe é a utilização de uma bateria eletrônica com um padrão contínuo enquanto Conti explora as percussões. No caso de Malheiros o que se nota é o baixo *fretless* ganhando bastante espaço e se revezando com os *slaps* e os efeitos. Ambos os recursos tomam o lugar do *pizzicato* mais tradicional contrastando bem com a sonoridade dos outros instrumentos. Bertrami utiliza todo o arsenal a seu dispor, especialmente os sintetizadores analógicos polifônicos, provavelmente Prophet-5 ou Ronald Jupiter, como por exemplo na faixa *Quanto vale um samba* do disco *Telecommunication*. O Vocoder também aparece no mesmo álbum na faixa *Concede-me essa dança?*

No disco de 1983, **Rapid Transit**, ainda encontramos o grupo explorando basicamente as mesmas sonoridades. Na faixa *Tarde* por exemplo, composição de Milton Nascimento, a sonoridade de piano elétrico já não é tão aveludada como nos primeiros discos mas o baixo *fretless* está presente assim como os sintetizadores analógicos polifônicos. Em *Make Mine Guarana*, a sonoridade de bateria eletrônica está presente junto com um órgão e um Vocoder, enquanto o baixo explora efeitos, como os harmônicos.

Em 1985 com **Spectrum**, o som do grupo se atualiza principalmente com os sintetizadores FM (Yamaha DX-7) substituindo o piano Rhodes e trazendo mais brilho para os sons eletrônicos. Em comparação com os sintetizadores analógicos, os de síntese FM tem mais frequências agudas presentes. A bateria ainda soa com *triggers*, mas não desponta tanto no mix final. A faixa *All that Carnival* é um bom exemplo: temos o baixo com *slaps*, a bateria tendo o bumbo e a caixa sendo tocada com *triggers*, enquanto os pratos e *hi-hats* soam acústicos, e ainda há uma enorme quantidade de percussões para formar essa textura. Os teclados FM não se fazem tão presentes como os analógicos.

Tightrope Walker, de 1986 tem menos sintetizadores FM, um pouco mais de piano acústico (na faixa *Pigmalion* o som parece mais próximo do piano eletroacústico Yamaha CP-70) e alguns sintetizadores analógicos. A bateria volta ser gravada sem *triggers*, apesar da bateria eletrônica ainda estar presente, principalmente na faixa *Folklore* que parece ter sido muito influenciada pelo sucesso *Rockit* de Herbie Hancock. Mas o que se nota mesmo é o grupo utilizando bastante instrumentos convencionais, com convidados como Paulinho Trompete que tem destaque na peça *Se Queres Saber*.

Crazy Rhythm (1987) e **Carioca** (1989) mostra o grupo se distanciando mais do *fusion*, que perdia popularidade na época e se aproximando mais do *easy listening* que fazia sucesso então. Ainda ouvimos os sons de sintetizadores FM, mas há excesso de peças cantadas, muitas vezes por convidados como João Nogueira o que faz o som do grupo ficar irreconhecível. Há momentos brilhantes como *Pescador* do disco de 1987, onde os teclados de Bertrame se somam ao som de Paulinho Trompete, criando uma sonoridade bem contemporânea do *fusion* de grupos como Steps Ahead. Muitos músicos convidados participam, com resultado desigual.

Em 1989, José Bertrami deixa o Azymuth, que o substitui por Jota Moraes e continua produzindo boa música, porém sem o impacto e o alcance do passado, até que na segunda metade dos anos 90 o grupo é descoberto por DJs da Europa, e passa a ser *sampleado* com muito sucesso. Essa exposição leva o grupo a assinar com a gravadora londrina Far Out e lança uma série de novos albuns e até um remix do seu disco de estréia. Nesses discos o Azymuth resgata a sonoridade dos anos 70 e 80 com o uso de instrumentos mais antigos como o Rhodes, o Clavinete, o Moog, o baixo fretless.

2.3 RELACÃO BAIXO/BUMBO

Instrumentos de notas graves, sempre associados um ao outro, o baixo e o bumbo tocando o ritmo do samba geralmente trabalham em unísono rítmico. O que encontramos ao analisar detalhadamente algumas execuções da dupla Malheiros/Conti é uma “transgressão” a essa regra... no Azymuth o bumbo e o baixo muitas vezes trabalham em ritmos distintos, como que desencontrados um do outro, mas em uma sincronia diferente e não usual, onde o Samba está realmente sendo executado, não de uma forma óbvia, mas sim sutilmente sugerido, através da soma de duas informações rítmicas complementares.

No disco **Cascades** de 1982, podemos perceber claramente já na primeira música, *Club Marroco*, um desprendimento de pré conceitos no tocante à relação entre os dois emissores de graves da música, o baixo estabelece uma linha sólida, e o bumbo faz comentários sobre ela, estabelecendo claramente uma atmosfera de samba onde a melodia e os solos repousam.

Tal conclusão de concepção e arranjo já eram claras mesmo em 1979, quando foi

lançado o disco **Light as a Feather**. A faixa *Partido Alto* (que veio a se tornar um standard da música instrumental brasileira), como o nome sugere, tem claramente a intenção de um partido alto, mas a liberdade na interpretação com que Malheiros e Conti concebem suas partes é inovadora, e acaba por atingir um climax durante o improviso dos teclados de Bertrami.

O alcance e o amadurecimento desta liberdade de execução é um dos pilares característicos da sonoridade do grupo.

2.4 UMA NOVA PROPOSTA DA FUNÇÃO DO BAIXO

Podemos dizer que uma das funções principais do baixo é a de fornecer a nota fundamental dos acordes de uma música. O que encontramos ao ouvir atentamente algumas das gravações do Azymuth é mais uma vez uma nova interpretação dos padrões tradicionais... observamos ao lado de um apoio harmônico preciso e contundente, a construção de linhas de baixo melódicas, superpostas à melodia ou a um improviso, uma forma pouco comum até então de se tocar o baixo num grupo que toca Samba...

As inovações na área do baixo não limitaram à abordagem melódica. Inovador nato, Alex Malheiros utilizava um baixo sem trastes com frequência - instrumento que havia sido resgatado há poucos anos pelos baixista norte americanos Alphonso Johnson e Jaco Pastorius. Frequentemente associado ao som melódico, no *jazz* e a baladas, numa intenção de aproximar a sonoridade do baixo acústico, o baixo *fretless* não tinha seu uso na MPB assinalado até então, e o Azymuth o fez, e na Música Brasileira, que por natureza é fortemente rítmica.

Incrementando as novidades tecnológicas do contrabaixo, Malheiros usou o baixo sem trastes associado a pedais de efeito. Efeitos moduladores, como *chorus* e *flangers* eram frequentemente ouvido junto ao baixo, o que além de oferecer um som único na época, valorizava não só os *grooves* mas também todo o panorama que a sua detalhada execução melódica oferecia.

Novamente nos remetemos ao disco **Cascades**, de 1982, onde Alex Malheiros usa predominantemente um *fretless*, sempre adornado com efeitos. As faixas *Club Marroco*, *Festa Nativa* e *Indian Pepper*, por exemplo são atestados do alcance do

domínio que Alex desenvolveu, sobre como mesclar esses dois elementos (sempre associados a momentos melódicos) colocados fora de suas fronteiras, alcançando uma sonoridade melódico-percussiva altamente eficaz.

O uso da técnica contrabaixística do *slap* no samba também deu um toque especial à sonoridade do Azymuth. Maneira percussiva de se tocar o baixo, recém descoberta e popularizada na época, através de nomes como o baixistas norte americanos Paul Jackson e Stanley Clark, teve a sua aplicação pioneira no samba por intermédio de Alex Malheiros. Esta técnica se somou perfeitamente aos instrumentos de percussão e ao ritmos brasileiros de uma forma complementar, por vezes ratificou a roupagem *funky-pop* do grupo.

2.6 O USO DA PERCUSSÃO

No som do Azymuth os instrumentos percussivos tradicionalmente utilizados no samba são ouvidos com frequência, se somando à bateria. Eventualmente tocados pelos próprios integrantes e também por percussionistas ilustres do mundo do samba convidados nas gravações, o tan-tan, o agogô, o pandeiro, a cuíca, o repique e afins possuíam um papel essencial na sonoridade do grupo. Na maneira com que o Azymuth concebia o *groove* de uma música (com os espaços generosamente deixados por quem tem a total segurança da sua *performance* no ritmo que propõe), por vezes a percussão é utilizada como uma verdadeira cama, onde a sonoridade brasileira fica brilhantemente representada, e onde o trio fazia seus voos de improvisação.

Podemos observar esta característica em vários disco do grupo, como em **Light as a Feather** de 1975, na faixa *Young Embrace*; **Telecommunication** de 1983, na faixa *What Price Samba* e **Cascades** de 1982, na faixa *Festa Nativa*. Nestes exemplos percebemos momentos onde a percussão claramente lidera a concepção e condução da música.

3. CONCLUSÃO

Quando um grupo está ativo há tanto tempo, como é o caso do Azymuth, podemos perceber as transformações na linguagem que uma carreira tão longa proporciona. Quando profissionais tocam junto por períodos assim, mudanças são percebidas. Podemos assinalar duas:

A primeira é no campo da individualidade musical, ou seja, as transformações no estilo e na personalidade musical de cada um. No Azymuth, podemos ouvir essas evoluções individuais desde a escolha dos instrumentos a serem empregados em cada projeto até a própria técnica empregada. Enquanto Bertrami acompanha a tecnologia de desenvolvimento dos sintetizadores, Malheiros incorpora o baixo *fretless*, *slaps* e unidades de efeito e Conti apresenta as baterias eletrônicas fazendo combo com as percussões, por exemplo.

Uma segunda mudança seria no campo da interação musical, ou seja, os músicos por se conhecerem tão bem, abandonam com mais convicção a zona de conforto passam a arriscar mais musicalmente, criando muitas vezes, novos paradigmas musicais. Isso pode ser ouvido com muita precisão na linguagem de condução de samba e partido alto que o o grupo utiliza durante a sua carreira, abandonando a “regra” de “colar” o baixo no bumbo, por exemplo.

As tensões de se compartilhar a carreira profissional com um mesmo grupo por longo período certamente são reais, o que faz com que encontremos com mais frequência projetos musicais de alguns anos apenas que geram poucos discos, na maioria das vezes apenas um ou dois. Nesses novos tempos digitais onde a técnica de gravar simultaneamente os instrumentos juntos é cada vez menos utilizado, o desenvolvimento de uma carreira e de linguagens musicais como percebemos no Azymuth é singular. Por essa razão, estudar a música do grupo, por vários enfoques e diferentes abordagens, é um universo fascinante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RUNSTEIN, Robert E. e HUBER, David M. *Modern Recording Techniques*.
Massachusetts, Focal Press, 2009.

MAURICIO, Dennis – *Synth as a Musical Instrument Handout*. Hilltop High Music
Technology – hhs.suhsd.k12.ca.us/~musictech/ Roland Music Education –
www.rolandus.com/community/musiceducation

WEBGRAFIA

<http://allmusic.com/artist/azymuth-p6039>

<http://allmusic.com/artist/azymuth-p6039/discography>

<http://www.vintagesynth.com/>