



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Campus São Paulo – Instituto de Artes

Alexandre Francischini

**LAURINDO ALMEIDA: DOS TRILHOS DE MIRACATU
ÀS TRILHAS EM HOLLYWOOD**

SÃO PAULO

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Alexandre Francischini

**LAURINDO ALMEIDA: DOS TRILHOS DE MIRACATU
ÀS TRILHAS EM HOLLYWOOD**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música. Pesquisa desenvolvida com o apoio da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

Junho de 2008

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

FRANCISCHINI, Alexandre.

F819I Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood /
Alexandre Francischini. - São Paulo: [s.n.], 2008.

237 p. + 1 CD

Bibliografia

Orientador: Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda.

Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes.

1. Música – Biografia - Brasil. I. Almeida, Laurindo, 1917-1995. II.
Ikeda, Alberto Tsuyoshi. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de
Artes. IV. Título.

CDD - 927.80981

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por ter me dado condições de realizar este trabalho.

Aos meus pais, Gerson e Maria Francischini, pelo apoio incondicional de toda a vida.

A minha amada esposa, Renata Bellotto S. Francischini, pela paciência, dedicação (revisão de textos) e incentivo em todos os momentos – bons e não tão bons. Obrigado por compartilhar mais uma etapa tão importante de minha vida.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alberto T. Ikeda, pelas orientações que me valeram muito mais do que conhecimentos musicais.

Aos membros da banca examinadora, José Leonardo do Nascimento e Sidney Molina, pelas valiosas observações feitas, tanto na qualificação quanto na defesa desta dissertação.

Ao meu cunhado, Silvio Luis Monteiro, pelas dicas de redação e revisões ortográficas.

Aos meus grandes amigos Cláudio Henrique Altieri de Campos e José Ivo da Silva pelas longas conversas acerca de assuntos comuns às nossas pesquisas, sempre muito proveitosas para mim.

Ao violonista Ronoel Simões, por disponibilizar seu acervo de discos e partituras, sem o qual, esta pesquisa teria sido infinitamente mais difícil de ser realizada.

E por fim, a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), por ter me concedido uma bolsa de estudo.

SUMÁRIO

RESUMO.....	i
ABSTRACT.....	ii
INTRODUÇÃO.....	9

CAPÍTULO 1

1. UM RELATO BIOGRÁFICO E CONTEXTUAL

1.1 NO LITORAL SUL DE SÃO PAULO (1917-1929).....	14
1.1.1 Miracatu.....	14
1.1.2 Santos.....	16
1.2 NA CAPITAL PAULISTA (1930 -1936).....	17
1.2.1 Getúlio Vargas e a Revolução Constitucionalista.....	17
1.2.2 Os primeiros trabalhos nas rádios paulistas.....	19
1.3 NO RIO DE JANEIRO (1936-1947).....	20
1.3.1 Rádio Mayrink Veiga.....	20
1.3.2 A Política da Boa Vizinhança.....	27
1.3.3 A proibição do jogo e o fechamento dos cassinos brasileiros.....	31
1.3.4 <i>Johnny Peddler</i> : o passaporte.....	34
1.4 A EMIGRAÇÃO PARA OS ESTADOS UNIDOS (1947-1995).....	37
1.4.1 Nos EUA do pós-guerra: do anonimato ao estrelato em Hollywood.....	37
1.4.2 O ingresso na orquestra de Stan Kenton.....	41
1.4.3 A carreira como compositor e violonista de música erudita.....	44
1.4.4 A carreira como músico popular: os grupos musicais.....	48
1.4.5 O retorno ao Brasil.....	51
1.4.6 Os últimos anos de vida nos Estados Unidos.....	55

CAPÍTULO 2

2. UMA LACUNA HISTORIOGRÁFICA NA MÚSICA BRASILEIRA

2.1 O NACIONALISMO BRASILEIRO: A CRÍTICA À INFLUÊNCIA DO JAZZ....	57
2.2 A POLÊMICA: PRECURSOR OU DIFUSOR DA BOSSA NOVA?.....	73

CAPÍTULO 3

3. SEIS OBRAS REFERENCIAIS – ANÁLISE MUSICAL

3.1 DIRETRIZES METODOLÓGICAS.....	84
3.2 DAS ESTRUTURAS MUSICAIS.....	87
3.3 CONCLUSÃO DA ANÁLISE.....	118
3.4 A “IDENTIDADE MUSICAL” DE LAURINDO ALMEIDA.....	122

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
------------------------------	-----

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	131
------------------------------------	-----

6. ANEXO I

6.1 CATALOGAÇÃO DISCOGRÁFICA.....	136
6.1.1 No Brasil.....	137
6.1.2 Nos Estados Unidos.....	143
6.2 DOCUMENTÁRIOS.....	200
6.3 PREMIAÇÕES.....	201

7. ANEXO II

7.1 ENTREVISTAS.....	203
7.2 ICONOGRAFIA.....	218
7.3 RECORTES DE JORNAIS.....	227
7.4 PARTITURAS.....	237

* CD com a gravação das seis músicas analisadas

Resumo

A presente dissertação tem por foco a vida e obra do compositor, arranjador e violonista Laurindo Almeida. Como objetivo geral, foi feito um relato biográfico e contextual que vai desde o seu nascimento no litoral sul do Estado de São Paulo, passando pelo Rio de Janeiro das décadas de 30 e 40, quando, no auge da “Era do Rádio”, trabalhou ao lado de músicos como Carmem Miranda, Pixinguinha, Garoto, Radamés Gnattali e tantos outros, até a sua emigração para os EUA, onde se tornou um dos músicos brasileiros de maior renome no exterior. Como objetivos específicos, buscou-se verificar qual, ou quais, os motivos que teriam levado Laurindo Almeida a não ocupar ainda o seu devido lugar na historiografia da música brasileira. E além disso – devido à controvérsia existente entre os pesquisadores acerca da importância do músico na gênese da concepção musical da Bossa Nova –, por meio da análise de seis composições de sua autoria, buscou-se verificar não somente em que medida Laurindo Almeida foi responsável pelo surgimento desta nova concepção musical que ficaria, anos mais tarde, conhecida como característica da Bossa Nova, mas também tentar definir a sua “identidade musical”. Por último, foi feito o levantamento e a catalogação de sua discografia.

PALAVRAS-CHAVE: Laurindo Almeida; violonistas brasileiros; Bossa Nova; samba-jazz; música erudita brasileira.

Abstract

This thesis focuses on the life and work of Brazilian composer, arranger and guitarist Laurindo Almeida. As general goals, it includes a biographical and contextual sketch which covers his birth in the south coast of São Paulo state; the 1930s and 40s, the height of the “Radio Age”, when he worked in Rio de Janeiro with Carmen Miranda, Pixinguinha, Garoto, Radamés Gnattali and so many others; and finally his immigration to the United States, where he became one of the most renowned Brazilian musicians abroad. As specific goals, it is questioned and discussed why Laurindo Almeida still has not achieved his well-deserved recognition in Brazilian music historiography. Furthermore, because of the controversy among researchers about his importance in the inception of Bossa Nova, six of his compositions are analyzed. The aim of that is to try to confirm to which extent he was responsible for creating the musical conception which later became known as Bossa Nova, as well as try to define his “musical identity”. Last but not least, his discography has been researched and catalogued.

KEYWORDS: Laurindo Almeida; brazilian guitarists; Bossa Nova; samba-jazz; brazilian classical music.

INTRODUÇÃO

Em se tratando de cultura, quando se pensa no Brasil uma das primeiras coisas que nos vem à cabeça é a música. Não é novidade que ela figura entre os principais produtos de exportação de nosso País. Há tempos os músicos brasileiros que vivem ou viajam em turnês pelo exterior gozam de grande prestígio pelo simples fato de serem brasileiros. No entanto, pouco se sabe a respeito de como esta imagem firmou-se no imaginário mundial. No intuito de dar uma pequena contribuição nesse sentido – dada a amplitude do assunto –, este trabalho tem por foco a vida e obra de um músico: compositor, arranjador e instrumentista, que viveu a maior parte de sua vida nos Estados Unidos e, certamente, teve um papel fundamental no que diz respeito à projeção internacional que a música brasileira alcançou. Seu nome: Laurindo José de Araújo Almeida Nóbrega Neto ou, simplesmente, Laurindo Almeida – como ficou conhecido mundialmente. Curiosamente, apesar de uma vida dedicada à difusão sistemática de nossa música no exterior, para a musicologia brasileira trata-se ainda de um “ilustre desconhecido”. Aliás, talvez seja possível afirmar que Laurindo é desconhecido não somente entre os musicólogos. Numa determinada ocasião, muito antes do início desta pesquisa, enquanto folheava despreziosamente o livro *O jazz do rag ao rock*, do crítico musical Joaquim Ernest Berendt, no capítulo destinado aos instrumentos de jazz – para minha surpresa –, deparei-me com a seguinte afirmação:

Um guitarrista que ocupa uma posição toda especial no jazz é o brasileiro Laurindo Almeida, um músico do nível dos grandes concertistas desse instrumento – de um Andrés Segovia ou Vicente Gomez. Almeida introduziu a guitarra tradicional; melhor dizendo, reaplicou a tradição da guitarra não-eletrificada no jazz moderno. (BERENDT, 1987, p. 228)¹

¹ A tradução para o português do livro descrito acima é do maestro Júlio Medaglia, que optou por manter a palavra *guitarrista*, ao invés de *violonista* – como se vê no início da citação. Contudo, mesmo sendo classificado nos EUA como guitarrista – afinal, a palavra *violonista* só existe na língua portuguesa –, o violão tocado por Laurindo Almeida em muito pouco se assemelha ao dos guitarristas norte-americanos.

Confesso que, inicialmente, a frase me causou uma “certa” estranheza, afinal de contas, também sou guitarrista, envolvido com o ambiente jazzístico; e não sabia absolutamente nada sobre Laurindo Almeida. Então pensei: “Uma hora preciso dar uma olhada nisso!”. Quem diria que, passados alguns anos, o músico acabaria por se tornar meu objeto de pesquisa.

Na medida em que tomava contato com as primeiras e escassas fontes de consulta, as surpresas foram aumentando: Laurindo Almeida gravou mais de cem discos de carreira; participou compondo, tocando e, algumas vezes, até atuando em aproximadamente oitocentas trilhas sonoras para filmes de Hollywood. Ainda em relação ao cinema, foi o primeiro e único brasileiro a ser premiado com o *Oscar*; também foi agraciado – entre dezesseis indicações – com cinco *Grammys Awards*; foi integrante de grupos da maior importância na história do jazz norte-americano, como a orquestra de Stan Kenton e o The Modern Jazz Quartet; além de muitas outras coisas. Naquele momento, notei que estava diante de um músico com uma carreira de grande sucesso no exterior e, no Brasil, aparentemente fadado ao desconhecimento, visto que, até então, não havia encontrado qualquer trabalho de alguma relevância sobre o violonista.² Diante desse fato, restava a grande e inevitável pergunta: por que Laurindo, um músico com um *curriculum* dessa natureza, mencionado por diversas enciclopédias de música – brasileiras e americanas – como um dos violonistas mais influentes do século XX, ainda não ocupa o seu devido lugar na historiografia da música brasileira?

Outro aspecto detectado, logo no início da pesquisa, tem relação com uma estranha polêmica em torno de Laurindo Almeida e a Bossa Nova. Alguns autores – nas poucas referências que fazem ao violonista – manifestam opiniões divergentes quanto

² Posteriormente, tomei conhecimento de um belíssimo documentário intitulado *Laurindo Almeida: “Muito Prazer”*, produzido e dirigido por Leonardo Dourado, da produtora Telenews, do Rio de Janeiro, exibido em três episódios pela GNT Globosat, em 1999. Vale ressaltar que ele se tornou fundamental para realização deste trabalho, sobretudo para obtenção de dados biográficos. As fotos que contém este símbolo (*) na legenda foram digitalizadas do mesmo documentário.

ao fato de que Laurindo poderia ter lançado as bases da concepção musical da Bossa Nova muitos anos antes de seu advento. Contudo, a despeito da veracidade desta informação, é mais do que sabido que o músico não teria sido nem o primeiro e nem o único a ser responsável por isso. A partir daí, surgiram outras três perguntas:

1. Teria sido Laurindo Almeida realmente um dos precursores da Bossa Nova?
2. Caso tenha sido, de que maneira exatamente se deu a sua contribuição?
3. Qual a origem e as motivações de tal polêmica? Afinal, não há qualquer questionamento sobre a influência de outros músicos contemporâneos a Laurindo sobre os músicos da Bossa Nova.

Estas questões – somadas à da página anterior – revelam a problemática desta pesquisa e, no decorrer do trabalho, procurarei respondê-las.

No que tange à sua estruturação, a dissertação é composta por três capítulos e anexos: O *primeiro capítulo* – diante da inexistência de qualquer trabalho sistemático voltado à vida e obra de Laurindo Almeida –, constitui-se, basicamente, de um relato biográfico e contextual, que vai desde o seu nascimento no litoral sul do Estado de São Paulo, passando pelo Rio de Janeiro das décadas de 30 e 40, quando, no auge da “Era do Rádio”, trabalhou ao lado de artistas como Carmem Miranda, Pixinguinha, Garoto, Radamés Gnattali e tantos outros, até a sua emigração para os EUA, onde se tornou um dos músicos brasileiros de maior renome no exterior. No *segundo capítulo* foram abordados dois temas centrais: 1) a crítica por parte da musicologia brasileira à influência do jazz sobre a nossa música popular, fato que, como veremos, contribuiu para que muitos músicos brasileiros, considerados “americanizados”, sofressem duras críticas por se “renderem” às influências musicais estrangeiras, ou, simplesmente, por terem optado em exercer suas carreiras no exterior; 2) a polêmica em torno do violonista e a Bossa Nova. Como dito há pouco, entre os pesquisadores do movimento existe uma

controvérsia acerca da importância de Laurindo Almeida na gênese da concepção musical do novo estilo. Para alguns autores, Laurindo foi um precursor da Bossa Nova. Para outros – não obstante a importância do músico em sua origem –, foi um difusor da música brasileira no exterior. Para outros, ainda, nem uma coisa nem outra. Portanto, este assunto foi abordado com o propósito de investigar a origem e os motivos de tal polêmica. O *terceiro capítulo* foi destinado à análise musical de seis composições de sua autoria, lançadas entre os anos de 1939 e 1959, no intuito, não só de verificar de que maneira especificadamente Laurindo Almeida teria sido responsável pelo surgimento desta nova concepção musical que ficou posteriormente conhecida como característica da Bossa Nova, mas também de tentar reconhecer, dentro do repertório selecionado, os procedimentos musicais que possam imprimir, por assim dizer, a sua “identidade musical”.³ Os *anexos* estão divididos em duas partes: no anexo I, estão a catalogação da obra completa e a relação dos prêmios que o violonista conquistou durante sua carreira no exterior; no anexo II, entrevistas, iconografia, recortes de jornais e as partituras usadas como referencial para a análise musical.⁴

Nos capítulos 1 e 2, no que diz respeito aos subsídios teóricos e pressupostos metodológicos, o objeto desta pesquisa foi focado dentro de uma perspectiva essencialmente histórica. Para tanto, foi feito uso das mais variadas fontes de consulta, primárias e secundárias, que incluíram livros, revistas, jornais, documentários, além de algumas entrevistas que, juntas, forneceram dados essenciais, tanto em relação aos aspectos contextuais quanto em relação ao levantamento de dados biográficos sobre Laurindo Almeida. Dentre os principais autores usados como fundamentação teórica,

³ As seis músicas selecionadas foram escolhidas em razão de terem sido lançadas num período de vinte anos que antecedem o lançamento do LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto, em 1959 – considerado o marco inicial da Bossa Nova. Com isso, foi possível verificar se, de fato, elas já preconizam elementos da concepção musical, característica da Bossa Nova.

⁴ As partituras das seis músicas analisadas foram editadas por Cesar Petená e revisadas pelo autor desta dissertação.

destacam-se: Mário de Andrade, em *Ensaio sobre a música brasileira*; Nicolau Sevcenko, em *Literatura como missão – tensões sociais e criação da Primeira República*, e *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*; Eric. J. Hobsbawm, em *A era dos extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*, *História social do jazz*, e *Nações e nacionalismo desde 1780: programa mito e realidade*; Elizabeth Travassos, em *Modernismo e música brasileira*; Roberto Schwarz, em *Nacional por subtração*; José Miguel Wisnik, em *Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)*; E Ruy Castro, em *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*, e *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*. Já para o capítulo 3 – destinado à análise musical –, Arnold Schoenberg, em *Harmonia, Funções estruturais da harmonia*, e *Fundamentos da composição musical*; e Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, em *Teoria da harmonia na música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*.

1. UM RELATO BIOGRÁFICO E CONTEXTUAL

1.1 NO LITORAL SUL DE SÃO PAULO (1917-1929)

1.1.1 Miracatu

A história de Laurindo José de Araújo Almeida Nóbrega Neto (1917-1995) começa em uma vila chamada Prainha, hoje, cidade de Miracatu, localizada no Vale do Ribeira a 140 quilômetros da capital de São Paulo. Naquela época a vila possuía cerca de oitocentos habitantes, e tinha como principal atividade comercial o cultivo de cereais, especialmente o arroz.

Visando um maior desenvolvimento e expansão comercial, deu-se início à construção de uma estrada de ferro que ligava toda região sul do litoral paulista. Em 1914, na ocasião de sua inauguração, Benjamim de Almeida e Placidina de Araújo Almeida, pais de Laurindo, vieram para Miracatu, designados para tomar conta da estação ferroviária da cidade.



Antiga Estação Ferroviária de Miracatu. ⁵

⁵ Foto tirada em visita à cidade, em 25/07/2006.

O museólogo e historiador Paulo de Castro Laragnoit, em seu livro *A Vila de Prainha*, descreve o dia da inauguração da ferrovia:

Num domingo de dezembro de 1914, chegou a Prainha o primeiro trem de passageiros da Southern São Paulo Railway. A estação ferroviária, que como seu primeiro chefe um distinto filho de Cananéia, o Sr. Benjamim de Almeida, estava toda engalanada, o mesmo acontecendo com o largo da Matriz, inteiramente adornado de palmeiras e festões, vendo espaços regulares tremular a Bandeira Nacional. (LARAGNOIT, 1984, p. 120)

Benjamim e Placidina de Almeida – oriundos de famílias tradicionais da região de Cananéia, também localizada no Vale do Ribeira – tiveram muitos filhos. As informações obtidas em Miracatu não são precisas em relação à quantidade. Segundo Laragnoit, em torno de quatorze, tendo sobrevivido somente cinco: Edgar, Geraldo, Maria Elisa, Romeu e Laurindo Almeida, o único a nascer na vila, três anos após a inauguração da estação ferroviária, em 2 de setembro de 1917. *O Prainhense*, jornal da cidade, registrou o seu nascimento:

Participa-nos os senhores Benjamim de Almeida e sua distinta senhora o nascimento de mais um filhinho que na pia batismal receberá o nome de Laurindo. Ao pequeno, vida longa e venturosa.⁶

Embora Benjamim tivesse um bom emprego como chefe da estação ferroviária, seu salário não permitia grandes regalias. A cidade de Miracatu não possuía escolas e seus filhos não poderiam ter bons estudos. Este fato teve grande peso em sua decisão de abandonar a ferrovia em 1920, e mudar-se para a cidade de Santos para trabalhar na construção do novo porto.

Laurindo Almeida morou apenas os três primeiros anos de vida em Miracatu, contudo, a população o elegeu representante de seu povo. Grande parte do empenho em manter viva a história de Laurindo e sua família, na cidade, deve-se ao museólogo e historiador Paulo de Castro Laragnoit, que durante anos correspondeu-se com Edgar de

⁶ O recorte do jornal encontra-se digitalizado no item Anexos II.

Almeida, irmão mais velho de Laurindo, que confidenciou ao historiador algumas das informações expostas aqui neste primeiro relato do trabalho.



Simpósio de violão em homenagem a Laurindo Almeida, ocorrido na cidade de Miracatu, em 2005.

1.1.2 Santos

Na época em que a família Almeida mudou-se para a cidade de Santos, o plantio do café estendia-se por todo o Planalto Paulista, atingindo até algumas áreas da Baixada Santista. Deste modo, a cidade de São Paulo, sobretudo o Porto de Santos, tornou-se um ponto estratégico do mercado internacional, concentrando cerca de 70% do volume do mercado mundial, possibilitando manobras especulativas fabulosas:

Os engenheiros, financistas e negociantes estrangeiros, basicamente ingleses, que de comum acordo com os fazendeiros paulistas projetaram infra-estrutura ferroviária indispensável para a exportação maciça da nova mercadoria, compreenderam logo as vantagens operacionais de fazer toda a produção convergir para um centro articulador – técnico, financeiro e mercantil – a cidade de São Paulo, e o único porto exportador, Santos. (SEVCENKO, 1992, p. 108)

Com isso, fez-se necessária a ampliação e modernização das instalações portuárias, para que as exportações do café tivessem maior rapidez e eficácia. Neste processo de expansão do porto, Benjamim de Almeida trabalharia de 1920 a 1929, quando foi internado no Hospital de Isolamento de Santos, com tifo, uma doença infecciosa que o levaria à morte em poucas semanas.

Com a morte prematura de Benjamim, a família Almeida passou por um período de grandes dificuldades. Em decorrência dessa situação, mudou-se para São Paulo, capital, no Largo Coração de Jesus, próximo à Estação da Luz.

Este período de aproximadamente nove anos em que viveu em Santos foi importante no desenvolvimento musical de Laurindo Almeida. Foi nele que o violonista entrou em contato com o repertório de música erudita, executado por sua mãe ao piano, ao mesmo tempo em que acompanhava seu pai, também violonista, em serestas pela cidade – fatos que poderiam explicar, ao menos em parte, sua versatilidade musical, tanto no repertório erudito quanto no popular. Consta que Laurindo, orientado por sua irmã Maria Elisa, iniciou seus estudos musicais adaptando, “secretamente”⁷, para o violão, suas primeiras lições de piano ministradas por sua mãe Placidina de Almeida.

1.2 NA CAPITAL PAULISTA (1930 -1936)

1.2.1 Getúlio Vargas e a Revolução Constitucionalista

Quando a família Almeida chegou à cidade de São Paulo, no começo da década de 1930, o País passava por uma grande turbulência política. Getúlio Vargas (1883-1954) acabara de chegar à presidência da república por meio de um golpe, interrompendo a tradicional alternância entre os governos que representavam os grandes latifundiários paulistas e mineiros – conhecida como “Política do Café com Leite”. Embora tivesse assumido o cargo em caráter provisório, Getúlio possuía amplos poderes. Uma das primeiras medidas adotadas por sua política de governo foi o envio de interventores aos estados e o fechamento de todas as instituições legislativas do País, desde o Congresso

⁷ A família de Laurindo Almeida tinha por hábito o cultivo da música. Todos os irmãos tocavam algum instrumento. Ainda assim, suas primeiras aulas de violão, tomadas da irmã Maria Elisa, foram “secretas” porque, naquela época, o violão era um instrumento marginalizado por estar associado às manifestações artísticas das camadas mais baixas da população. E, naturalmente, havia o receio de que Laurindo viesse a se tornar um violonista profissional.

Nacional até as câmaras municipais. “Todos os antigos governadores, com exceção do novo governo eleito de Minas Gerais, foram demitidos e, em seus lugares, nomeados interventores federais, com total subordinação ao poder central” (FAUSTO, 1996, p. 333). Neste contexto, em 1932, foi deflagrada a Revolução Constitucionalista de São Paulo, que, durante três meses de intenso combate, mobilizou 135 mil homens em território paulista contra as tropas de Getúlio Vargas ⁸.

Este acontecimento histórico também revelaria-se importante na vida de Laurindo Almeida. Em meio aos milhares de recrutados, Laurindo, na época com apenas quinze anos, foi convocado para defender as tropas paulistas nesta revolução, e foi por meio dela que conheceu o seu primeiro parceiro musical: o violonista Garoto ⁹. Em depoimento ao documentário *Laurindo Almeida “Muito Prazer”*, Edgar de Almeida comenta o episódio da baixa de Laurindo das tropas paulistas:

Ele [Laurindo] arranjou lá um negócio que deram como se fosse uma “mula”, uma espécie de inflamação na virilha, e, precisava então cortar e etc! Mas na verdade não era nada disso, era uma carga de piolhos que ninguém dava jeito. (*apud* DOURADO, 1999)

No período em que permaneceu hospitalizado – em decorrência da “inflamação na virilha” –, Laurindo Almeida conheceu Garoto que, na ocasião, prestava serviço voluntário nos hospitais, tocando para os soldados feridos nas frentes de batalha. Desta amizade, resultou uma parceria que perduraria por todo o tempo em que Laurindo permaneceu no Brasil, tanto em São Paulo quanto, mais tarde, no Rio de Janeiro, onde formariam a Dupla do Ritmo Sincopado e o Conjunto das Cordas Quentes. Laurindo e Garoto tiveram uma atuação bastante ativa no meio musical da época, sobretudo no auge da “Era do Rádio”, quando trabalharam, ora juntos e ora separados, em vários regionais, como os da Rádio Record em São Paulo e da Rádio Mayrink Veiga no Rio de Janeiro.

⁸ Dado extraído do jornal *O Estado de São Paulo*, de 9 de julho de 1997.

⁹ Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955)



* Laurindo Almeida, aos 15 anos, quando serviu nas tropas paulistas, na revolução de 1932.

1.2.2 Os primeiros trabalhos nas rádios paulistas

Como muito já foi dito em trabalhos anteriores, as emissoras de rádio tiveram um papel fundamental na difusão da música popular brasileira na primeira metade do século XX. Toda uma geração de compositores, arranjadores e instrumentistas puderam garantir, ao menos em parte, o seu sustento por meio de seus empregos nas orquestras e regionais das rádios nas décadas de 30, 40 e 50.¹⁰ Com Laurindo Almeida não foi diferente, o seu primeiro emprego com contrato assinado foi pela Rádio São Paulo, inaugurada em 1934. Pelo contrato, Laurindo ganharia 200\$000 (duzentos mil réis) por mês. O convite a Laurindo surgiu a partir de sua primeira apresentação na cidade, quando tinha apenas 17 anos:

Havia uma exposição e Laurindo se apresentou de graça. Um dos organizadores o convidou para participar de um programa na Rádio São Paulo, fazendo dupla com Pinheirinho ao cavaquinho. (CORTES. 1996)¹¹

¹⁰ Dentre estes músicos, podemos citar nomes como Alfredo da Rocha Vianna Filho “Pixinguinha”, Garoto, Dilermando Reis, Radamés Gnattali e outros menos conhecidos como Armando Neves “Armandinho”, Luiz Americano, Nestor Amaral, Américo Jacomino “Canhoto”, José Menezes de França “Zé Menezes” e Waltel Branco.

¹¹ CORTES, Celina. *O pré-bossa novista voltou. Jornal do Brasil*, Caderno B, de 25 de fevereiro de 1996.

Depois veio a Record, onde se apresentava com o grupo Ronda Paulista, e com o próprio regional da Rádio, que na época tinha como líder o também violonista Armando Neves (1902-1974). Em depoimento ao pesquisador Olavo Rodrigues Nunes, Armandinho, como ficou conhecido no meio musical, afirmou ter apadrinhado muitos músicos paulistas:

Na Record ? Ah! [...] Teve gente que saiu por aí, fez sucesso. O Rago, o Aymoré, o Zezinho, o Garotinho do Banjo [Garoto], o Laurindo [Almeida], e mais uma turma grande [...] É passou tanta gente pela minha mão, rapaz! (PICHERZKY, 2004, p. 43)

Outro fato bastante importante para a carreira musical de Laurindo Almeida foi ter conhecido nesta época, na Rádio Record, o locutor César Ladeira (1910-1969)¹². Após o término da Revolução Constitucionalista de 1932, Ladeira migrou para o Rio de Janeiro. Lá, juntamente com Inácio da Costa Souza, mais conhecido como Souza Filho, tornaram-se os diretores artísticos e locutores da Rádio Mayrink Veiga. Foram eles os grandes responsáveis pela contratação de Laurindo pela emissora carioca em 1936. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 1996, Edgar de Almeida comenta:

Sem que eu soubesse, Laurindo [19 anos] foi procurar um conhecido meu, o promotor Nilton Silva, e lhe garantiu que tinha uma oferta de emprego no Rio de Janeiro. Com isso conseguiu um passe da polícia para entrar no trem. (ALMEIDA, Edgar *apud* CORTES, 1996).

1.3 NO RIO DE JANEIRO (1936-1947)

1.3.1 Rádio Mayrink Veiga

Conforme aponta Nicolau Sevckenko, em *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*, o Rio de Janeiro da primeira metade do século XX defrontava-se com perspectivas extremamente promissoras, com papel privilegiado na intermediação de recursos da economia cafeeira, acumulando vastos recursos

¹² O locutor César Ladeira ficou conhecido por transmitir, ao vivo, pelo rádio, os acontecimentos da Revolução Constitucionalista de 1932.

enraizados principalmente no comércio e nas finanças, mas derivando também para as aplicações industriais, vindo a se tornar o maior centro político, econômico e, conseqüentemente, cultural do País. (SEVCENKO, 1983)

Com a inauguração da Rádio Mayrink Veiga em 1934 e da Rádio Nacional em 1936, muitos músicos paulistas para lá migraram em busca de melhores oportunidades de trabalho. A Mayrink Veiga – na época o principal veículo de comunicação do Brasil – tinha em seu quadro de funcionários artistas como as irmãs Aurora e Carmem Miranda, Francisco Alves, Sílvio Caldas, Mario Reis e muitos outros.

Quando Laurindo Almeida chegou ao Rio de Janeiro, em 1936 – “violão debaixo do braço e alguns tostões no bolso, teve que dormir na praça até conseguir uma vaga na casa de Batista Júnior, pai das irmãs Batista – Linda e Dircinha” (CORTES, 1996). –, foi trabalhar em seu regional, que na ocasião tinha como integrantes: Pixinguinha (saxofone), Luiz Americano (Clarinete e Sax), João Luperce Miranda (bandolim), Artur do Nascimento “Tute” (violão de sete cordas) e João Machado Guedes “João da Baiana” (percussão). Com o violonista Garoto, que tinha feito na mesma época este mesmo trajeto de migração para o Rio de Janeiro, Laurindo formou a Dupla do Ritmo Sincopado e o Conjunto das Cordas Quentes, já mencionados anteriormente, os quais juntamente com o regional da Rádio acompanharam muitos artistas neste período, como Orlando Silva, Aracy de Almeida, Dorival Caymmi, Nelson Gonçalves e Carlos Galhardo. Durante os onze anos em que trabalhou na Rádio Mayrink Veiga (1936-1947), Laurindo Almeida compôs, arranjou e acompanhou artistas em mais de trinta discos, gravados pela Odeon, RCA Victor e Continental Records.

Através do Instituto Moreira Sales e da Fundação Joaquim Nabuco, que mantêm seus acervos de discos de 78 RPM disponíveis *on-line* pela Internet, pode-se ter uma

idéia da produção musical de Laurindo Almeida no Brasil, correspondente ao período de 1936 a 1947 – ano em que emigrou para os Estados Unidos.¹³



Laurindo e Garoto na Rádio Mayrink Veiga, em 1939.
[<http://www.sovacodecobra.com.br/2007/09/ainda-te-lembras-de-mim/>]

Ainda por meio da Rádio Mayrink Veiga – além de Garoto e Pixinguinha – Laurindo Almeida teve oportunidade de trabalhar com dois outros ícones da música popular brasileira: Carmem Miranda (1909-1955) e Radamés Gnattali (1906-1988). Porém, diferentemente do que muitas vezes têm se falado, Laurindo nunca tocou no Bando da Lua. Em entrevista a Sílio Bocanera, publicada em seu artigo “*Laurindo Almeida, 30 anos nos Estados Unidos, fala de cadeira.*” do *Jornal do Brasil*, em 02 de julho de 1977, Laurindo comentou: “Há quem pense que eu vim pra cá [EUA] chamado pelo Stan Kenton ou pela Carmem Miranda. Fui muito amigo de Carmem, mas só trabalhamos juntos no Brasil.” De fato, Carmem Miranda o convidou para o Bando da

¹³ As consultas foram realizadas entre os meses de junho e setembro de 2006, nas páginas da Internet: Instituto Moreira Sales: www.ims.com.br e Fundação Joaquim Nabuco: www.fundaj.br, e encontram-se catalogadas no item Obra Completa.

Lua no final de 1940, logo após o término do contrato de Garoto, no entanto, Laurindo recusou o convite. “Embora nunca tenha dito a Carmem o real motivo desta recusa, ao irmão Edgar, Laurindo confessou que não queria se vincular à ‘Pequena Notável’ para ser somente mais um Miranda Band” (DOURADO, 1999). Este fato revela, na verdade, um tipo de pensamento comum à época: naquele tempo, havia no meio musical um “certo” preconceito com os grupos que acompanhavam cantores, porque “difícilmente eram identificados pessoalmente, eram apenas conhecidos como integrantes do regional de alguma rádio ou do regional que levasse o nome de um líder, como o Regional do Canhoto, do Rago [Antonio] ou do Armandinho” (PICHERZKY, 2004, p. 47). O próprio Bando da Lua certa vez negou-se a participar como acompanhante de Carmem Miranda em uma turnê por Buenos Aires, em 1938. Embora não tenha sido mencionada por Laurindo na entrevista descrita acima, para substituí-los, foi montado um grupo que se denominou Copacabana, do qual era integrante, juntamente com Custódio Mesquita, José do Patrocínio Oliveira “Zezinho” e Eugênio Martins.



* Grupo Copacabana.

Acredito que, além do regional da Rádio Mayrink Veiga, foi somente com este grupo que Carmem Miranda e Laurindo Almeida tiveram oportunidade de trabalhar juntos, mas é sabido que Carmem nutria grande admiração musical por Laurindo. Entre as suas gravações da segunda metade da década de 1930, estão duas composições de Laurindo Almeida: *Mulato Antimetropolitano* e *Você Nasceu pra ser Grã-fina*, ambas gravadas pela Odeon, no Rio de Janeiro, em 1939.



* Foto de Carmem Miranda com dedicatória a Laurindo Almeida.

Como dito há pouco, ainda por meio da Mayrink Veiga e também da gravadora RCA Victor, Laurindo pôde trabalhar ao lado do maestro, compositor, arranjador e multiinstrumentista Radamés Gnattali. Aliás, suas trajetórias em muito se assemelham. Tanto Radamés quanto Laurindo, oriundos de famílias musicais, tiveram seus primeiros contatos com a música através de suas mães, ambas, pianistas de música clássica. Porém, no decorrer de suas carreiras, desenvolveram uma linguagem musical híbrida,

transcendendo as fronteiras muitas vezes polarizadas entre as músicas ditas “erudita” e “popular”. Fora as aulas tomadas da mãe e da irmã, Laurindo Almeida foi um músico autodidata, teve uma formação musical nada sistemática. Radamés Gnattali, por sua vez, teve uma formação musical regular e bastante sólida, tendo se formado em piano pelo Conservatório de Porto Alegre aos dezessete anos de idade. Apesar dessa escola erudita, Radamés logo enveredou para a música popular. Como evidentemente não podia carregar seu piano – até então o seu instrumento, juntamente com o violino – para os blocos de carnaval, iniciou seus estudos de violão e cavaquinho, instrumentos comumente usados nessa festa popular.

Sobre Radamés, afirmou o maestro Júlio Medaglia ¹⁴:

O Radamés quando escrevia para instrumento solista, para sala de concerto, ele virava realmente um compositor de sala de concerto. A vida dele começou como músico erudito, ele primeiro foi um grande pianista, um grande violinista, depois um grande violonista, tocou cavaquinho tão bem quanto os outros instrumentos. Não é que ele tocava um pouco de violão, ele tocava muito bem. Uma vez na casa dele eu disse: como é Radamés, você também mandou brasa no violão, como dizendo ‘foi meio daquele jeito’. Então ele disse: Daquele jeito não! E pegou o violão e estraçalhou na minha frente, eu até fiquei envergonhado.

A produção violonística de Radamés Gnattali é composta por concertos, concertinos, inúmeras peças para violão solo e para música de câmara. Grande parte delas dedicada aos violonistas que admirava. A Laurindo Almeida, Radamés dedicou, em 1950, o *Concerto n° 1* (Concerto Carioca) para violão elétrico, piano, orquestra sinfônica e bateria de escola de samba.

Sua primeira audição, e lançamento do LP pela Continental (PP12165), se deu a 30 de março de 1965 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com José Menezes ao violão, Radamés ao piano e Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal sob a regência de Henrique Morelembaum. (OLIVEIRA, 1999, p. 86)

¹⁴ Entrevista a mim concedida na Rádio Cultura, em 30/10/2006. A transcrição encontra-se no item Anexos II.

Em 1958, dedicou a peça *Dança Brasileira* para violão solo e, em 1967, o *Concerto n° 4* (Concerto à Brasileira) para violão e orquestra de cordas.

Nos Estados Unidos, Laurindo Almeida gravou pela Capitol Records muitas obras de Radamés Gnattali:

- Em 1951, o álbum *Sueños/Dreams* que contém a peça para violão solo denominada *Saudade*.
- Em 1953, o álbum *Brazilliance* que contém os temas *Atabaque* e *Tocata*.
- Em 1953, o álbum *Brazilliance Vol. 2*, que contém *Rio Rhapsody*, composta em parceria com o próprio Laurindo Almeida.
- Em 1953, pela Continental Records, gravou *Fantasia Brasileira* e *Rapsódia Brasileira*.
- Em 1956, o álbum *Suíte Popular Brasileira* para violão elétrico e piano. A gravação deste disco aconteceu em duas etapas: Radamés gravou o piano no Brasil e mandou para os Estados Unidos, onde Laurindo posteriormente gravou o violão ¹⁵.
- Em 1957, o *Concerto de Copacabana* (Concerto n° 3) para violão, flauta, bateria e orquestra de cordas ¹⁶.
- Em 1957, o álbum *Impressões do Brasil* que contém o *Concertino n° 2* de Radamés para violão e piano.
- Em 1960, o álbum *Danzas* que contém *Danza Brasileira*. Como dito anteriormente, dedicada a Laurindo Almeida.

¹⁵ A Suíte foi escrita para violão elétrico, no entanto, foi gravada com guitarra elétrica.

¹⁶ Concerto dedicado ao violonista José Menezes.



Radamés e Laurindo em meados da década de 1940.

[\[www.radamesgnattali.com.br\]](http://www.radamesgnattali.com.br)

1.3.2 A Política da Boa Vizinhança

A Política da Boa Vizinhança dos Estados Unidos, iniciada no governo do presidente Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), manifestou-se de diversas formas, sendo uma delas cultural. Com o objetivo de promover um “Pan-Americanismo”, termo que segundo os autores L. C. Saroldi e S. V. Moreira, no livro *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*, refere-se a:

Um rótulo capaz de englobar fatos e valores os mais diversos, bolsas de estudo para brasileiros, a criação do Zé Carioca em *Alô Amigos*, filme de Walt Disney, o incentivo à carreira de Carmem Miranda e o Bando da Lua em Hollywood, Ary Barroso contratado para escrever música para o cinema. (SAROLDI e MOREIRA, 1988, p. 37)

Com o propósito de estreitar as relações entre os Estados Unidos e os demais países das Américas – por motivos políticos e não musicais – chega ao Rio de Janeiro,

por volta de 1940, juntamente com sua orquestra, a All American Youth Orchestra, o maestro Leopold Stokowsky (1882-1973), um aficionado confesso pela música brasileira. O objetivo desta visita era o de recolher e gravar composições de artistas que representavam a nata da música popular brasileira da época. Para isso, Stokowsky solicitou ao compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959), cujas obras já conhecia e admirava anteriormente, que o ajudasse nessa tarefa. Villa-Lobos, empenhado em executar tal tarefa, recorreu aos amigos sambistas Angenor de Oliveira “Cartola”, Ernesto Joaquim Maria dos Santos “Donga” e José Ramos da Costa “Zé Espinguela”, que trataram de selecionar os músicos de maior expressão do Rio de Janeiro. Dentre estes músicos selecionados estavam Pixinguinha, João da Baiana, José Gonçalves “Zé da Zilda”, José Luis Rodrigues Calazans e Severino Rangel de Carvalho “Jararaca e Ratinho”, Luiz Americano, os cantores Mauro César¹⁷ e Janir Martins¹⁸, Augusto Calheiros e o próprio Laurindo Almeida. A bordo do navio Uruguai, entre os dias 7, 8 e 9 de agosto de 1940, foram gravadas aproximadamente quarenta músicas. Destas, selecionadas dezesseis, que deram origem ao álbum intitulado *Native Brazilian Music*, lançado nos EUA, pela Columbia Records, no início de 1942. Contudo, este episódio não representou “grande coisa”, nem para Laurindo Almeida, nem para os demais músicos. Este disco só foi lançado no Brasil em 1987, no centenário de nascimento de Villa-Lobos, “quando o violonista Turíbio Santos, diretor do Museu Villa-Lobos, conseguiu obter recursos do governo federal para editar um *long-play* produzido por Suetônio Valença, Marcelo Rodolfo e Jairo Severiano, com o texto do pesquisador Ary Vasconcelos” (CABRAL, 1997, p. 158). Ainda assim, a maioria dos músicos morreu sem nunca ter ouvido as gravações. “Cartola só foi ouvi-las vinte anos depois, na casa do jornalista Lúcio Rangel, um dos privilegiados que possuíam o disco

¹⁷ Cantor do Regional do Donga cujo nome verdadeiro era José Nascimento.

¹⁸ Cantora da Rádio Nacional.

importado” (Ibidem, p. 158). Além disso, “poucos músicos foram pagos por elas, o próprio Cartola recebeu míseros 1.500 réis, o suficiente para comprar três maços de cigarros baratos, um ano e meio depois das gravações” (THOMPSON, 2000, p.18).¹⁹

Embora o projeto *Native Brazilian Music* não tenha sido representativo na carreira musical de Laurindo Almeida, tudo leva a crer que serviu para aproximá-lo de Heitor Villa-Lobos. Dessa aproximação, nasceu uma amizade e uma admiração musical mútua que perduraria por toda a vida. Laurindo Almeida seria um dos divulgadores da obra de Villa-Lobos, nos Estados Unidos e na Europa. Durante sua carreira gravou quatro álbuns pela Capitol Records com suas composições:

- Em 1956, o álbum *Guitar Music of Latin América*, que contém dois estudos e dois prelúdios de Villa-Lobos: *Study n° 11* (in E minor) e *Study n° 5* (in C major), *Prelude n° 4* (in E minor) e *Prelude n° 2* (in E major).
- Em 1959, o álbum *Villa-Lobos, Music for the Spanish Guitar*, que contém os: *Study n° 1,7 e 8*; *Prelude n° 1,3 e 5*; e os choros *Típico e Schottish*.
- Ainda na década de 50, o 1º concerto de Villa-Lobos, denominado *Concert For Guitar and Small Orchestra*.²⁰
- Em 1961, o álbum *Conversations With the Guitar*, que contém: *Distribuição de Flores e Modinha* (Seresta nº5) de autoria de Villa-Lobos. Este disco, em especial, foi agraciado com o *Grammy* pela melhor performance vocal e instrumental de música de câmara, na categoria de música clássica.

¹⁹ Para saber mais sobre este assunto, ver o artigo *Música Brasiliensis: Stokowsky Caçado* de Daniella Thompson, 2000, traduzido por Alexandre Dias em 2005. Disponível no link da internet: http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Cacando_Stokowski.htm. Consulta realizada em dezembro de 2006.

²⁰ O concerto data de 1951. Sua estréia se deu somente em 1956, nos EUA, com a Houston Symphony Orchestra e Andrés Segovia ao violão. Aliás, esse concerto, inicialmente chamado *Fantasia Concertante*, se transformou em concerto a pedido do próprio Segovia, e, a este foi dedicado. O LP de Laurindo, infelizmente não contém informações referentes à data de gravação e lançamento. Entretanto, consta na capa que se trata da primeira gravação do 1º concerto de Villa-Lobos. Deste modo, pode-se presumir que a gravação tenha sido feita ainda na década de 1950.

Já morando em Los Angeles, Laurindo teria sido também um dos co-responsáveis pelo período em que Villa-Lobos permaneceu trabalhando em trilhas sonoras para filmes de Hollywood. Em seu artigo intitulado “*O pré-bossa novista voltou*”, publicado no Caderno B, do *Jornal do Brasil*, de 25 de fevereiro de 1996, Celina Cortes afirma:

O que ninguém pode negar foi o seu papel de embaixador dos músicos brasileiros nos Estados Unidos. Laurindo funcionou como uma ponte para Radamés Gnattali e Villa-Lobos, para citar alguns, com quem gravou a trilha sonora do filme *Green Mansions*, estrelado por Audrey Hepburn. (CORTES, 1996)

O violonista Ronoel Simões, em entrevista ao autor desta dissertação ²¹, certa vez mencionou que Laurindo Almeida havia lhe contado que Villa-Lobos não falava inglês. E Laurindo, que já dominava a língua por estar vivendo nos Estados Unidos desde 1947, também teria servido, em muitas ocasiões, como seu tradutor e intérprete.



Villa-Lobos e Laurindo Almeida nos Estados Unidos. *

²¹ Entrevista realizada em São Paulo, no dia 29/06/2006. A transcrição encontra-se no item Anexos II.

1.3.3 A proibição do jogo e o fechamento dos cassinos brasileiros

Com o fim do Estado Novo, o Brasil passou por um processo de redemocratização. Em 1945, o marechal Eurico Gaspar Dutra (1883-1974), que havia sido Ministro da Guerra e um dos principais colaboradores do então presidente Getúlio Vargas, agora, empenhado em consolidar o processo de democratização do País, saiu candidato à presidência da República pelo Partido Social Democrático (PSD).²² Eleito, Dutra assinou, no dia 30 de abril de 1946, exatos três meses após a sua posse da presidência na República, o decreto-lei nº 9.215, que extinguiu os jogos de azar em todo o território nacional, provocando, assim, o fechamento dos cassinos em todo o País. A medida, uma das primeiras do seu governo, obteve a aprovação de grande parte da população, em decorrência, principalmente, da insatisfação de determinados setores da sociedade brasileira com o governo de Getúlio e o Estado Novo, como se vê na coluna do jornal *Diário de Notícias* de 1º de maio de 1946:

É com verdadeira emoção e sem reservas nos aplausos devidos que, hoje, nestas colunas, onde tantas vezes profligamos a jogatina e outras tantas vezes nos vimos privados de combatê-la, registramos o ato do governo da república determinando a pura e simples vigência do dispositivo das leis penais proibitivo da exploração dos jogos de azar, que havia sido suspenso por um ato típico da ditadura estadonovista. Não hesitamos em trazer as mais calorosas congratulações ao presidente, que assinou, num assomo de dignificação do poder, verdadeiramente restaurados de linhas essenciais da moral pública do País.

No entanto, para a classe artística este decreto representou uma tragédia irreparável. Afinal, do dia para noite, músicos, atores e atrizes, bailarinos e bailarinas, e

²² Segundo o historiador Boris Fausto, a transição para o regime democrático não representou uma ruptura com o passado, mas uma mudança de rumos, mantendo-se muitas continuidades. Isto porque, embora Dutra tenha sido um dos co-responsáveis pela deposição de Getúlio, em 29 de outubro de 1945, levando, assim, o País há um processo de redemocratização, a sua vitória nas eleições à presidência da república, deu-se, em grande parte, devido ao apoio do próprio Getúlio Vargas, que colocou, à sua disposição, a máquina eleitoral montada pelo PSD – partido fundado sob os seus auspícios – a partir do prestígio que possuía entre a classe trabalhadora. Fato que mostrou o repúdio da grande massa ao antigetulismo – geralmente associado ao interesse das elites. (FAUSTO, 1996)

os funcionários responsáveis pelo funcionamento dos cassinos perderam seus empregos.

Como mostra Sérgio Augusto, na *Folha de São Paulo* de 8 de maio de 1991:

Pressionado pela carolice de sua mulher, dona Santinha, e pela matreirice de seu Ministro da Justiça, Carlos Luz – de olho no eleitorado conservador de Minas Gerais – o marechal Dutra pôs a jogatina na ilegalidade, a 30 de abril de 1946. No dia seguinte, havia pelo menos 40 mil novos desempregados na praça.

Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 2 de dezembro de 1984,

Laurindo afirmou:

O Dutra disse para os músicos que, se todos votassem nele, os cassinos jamais seriam fechados. Ganhou a primeira coisa que fez foi cortar o nosso ganha pão. Hoje eu agradeço. Não fosse isso, ainda estaria, talvez aqui, amargando mil e uma frustrações. (ALMEIDA, Magda. 1984)²³

Semelhantemente às rádios, os cassinos representavam para os músicos uma forma de obtenção de renda, com bons salários, visto que grande parte do público que os freqüentava eram oriundos das classes mais abastadas da sociedade. Nesta época do fechamento dos cassinos, o Balneário da Urca – cassino em que Laurindo trabalhava²⁴ – contava com um grupo de *crooners* (cantores solistas) que incluíam Emilinha Borba, Linda Batista, Dirce Batista, Heleninha Costa, Virginia Lane e também uma das orquestras mais famosas da época, a Brazilian Serenaders, que tinha entre seus integrantes o sax-tenor Walter Rosa, o violonista Fafá Lemos, o cantor e pianista Dick Farney, o percussionista Russo do Pandeiro e Laurindo Almeida²⁵, que trabalhava no Cassino há quatro anos, desde 1942, nas orquestras dos maestros Odmir Amaral Gurgel “Gaó” e Carlos Machado. Foi por meio deste trabalho que Laurindo conheceu, em 1944, sua terceira esposa, Maria Miguelina Ferreira Ribeiro (1914-1969), uma bailarina

²³ ALMEIDA, Magda. *Laurindo, violão brasileiro nos EUA*. *O Estado de São Paulo*, 02 de dez. de 1984.

²⁴ Além do Balneário da Urca, Laurindo também trabalhou nos Cassinos Copacabana, Atlântico e Icarai.

²⁵ Fonte de consulta: *O Cassino da Urca*. Texto do jornalista Luís Nassif, publicado na revista *on-line La Insignia*, em dezembro de 2005. Disponível no site: www.lainsignia.org/2005/diciembre/cul_019.htm. Consulta realizada em dezembro de 2006.

portuguesa, conhecida no meio artístico como “Natália” que também trabalhava no Balneário da Urca.²⁶

Em decorrência da perda de renda oriunda do fechamento dos cassinos brasileiros, e tendo recebido uma indenização movida contra a RCA Victor por direitos autorais – sobre a qual falaremos adiante – Laurindo Almeida e Maria Miguelina emigraram para os Estados Unidos da América em busca de melhores oportunidades de trabalho.



***Maria Miguelina Ferreira Ribeiro “Natália”, 3ª esposa de Laurindo.**

²⁶ A vida amorosa de Laurindo Almeida é um capítulo à parte. Conheceu sua primeira esposa, Evarista, no ônibus: “Laurindo começou a paquera, ela saltou na Rua Pereira da Silva, em Laranjeiras, ele foi atrás e os dois acabaram morando juntos, ele 17 e ela 19 anos.” (ALMEIDA, Edgar *apud* CORTES, Celina, 1996). Com ela teve seu único filho legítimo: Laurindo Almeida Jr. “Quando ainda vivia com Evarista, começou a ‘esticar asas’ para a vizinha Lígia, uma mulher desquitada mais velha que sua esposa. Quando descobriu, Evarista rompeu com Laurindo, que passou a viver com Lígia. Antes de separar-se da segunda mulher, o músico conheceu uma bailarina portuguesa que dançava no Balneário da Urca, Maria Miguelina, que começou a namorar. Quando Lígia descobriu, desesperada, atirou-se do quinto andar onde moravam. Mas o destino da portuguesa não foi muito diferente. Os dois viviam nos EUA quando Laurindo se apaixonou pela cantora lírica Deltra Eamon. Miguelina morreu pouco depois, e até hoje não existe uma confirmação sobre a sua morte por ingestão excessiva de barbitúricos.” (Ibidem, 1996)

1.3.4 *Johnny Peddler*: o passaporte

Como eu digo no meu livro, quem empurrou o Laurindo para os Estados Unidos foi o presidente Dutra e uma música dele que já fazia sucesso por lá pela qual recebeu direitos autorais. (LARAGNOIT, 2006)²⁷

Em 1939, Laurindo Almeida compôs, juntamente com Ubirajara Nesdan – compositor carioca –, uma marchinha em homenagem a uma colônia portuguesa no Brasil que se denominou *Aldeia de Roupa Branca*. Esta música, gravada no Brasil pelo grupo Os Pingüins, foi lançada pela gravadora RCA Victor naquele mesmo ano, e se tornou um sucesso das paradas musicais da época. Empolgada com este grande sucesso que a música alcançou no Brasil, a RCA Victor decidiu fazer uma versão americana da música. Assim, *Aldeia de Roupa Branca*, se popularizou nos Estados Unidos com o nome *Johnny Peddler*, sendo gravada pelos grupos The Andrew Sisters, Les Brown’s Band e também por Jimmy Dorsey, dentre outros. Esta música foi importante na carreira de Laurindo Almeida por dois motivos: em primeiro lugar, foi por meio dela que Laurindo teve seu nome divulgado pela primeira vez nos Estados Unidos; em segundo lugar, com os US\$5000 (cinco mil dólares) que recebeu em *royalties* por direitos autorais da música *Johnny Peddler*, através de um processo judicial contra a gravadora RCA Victor, que até então lhe negava os direitos sobre a autoria da música, mais a venda de um pequeno apartamento e um carro, Laurindo Almeida e sua esposa “Natalia” mudaram-se para os Estados Unidos, em 16 de março de 1947.

²⁷ Entrevista concedida pelo museólogo e historiador da cidade de Miracatu Paulo de Castro Laragnoit, em 25 de julho de 2006. A transcrição encontra-se no item Anexos II. O livro a que se refere não foi publicado até o presente momento.



Cartão postal dedicado ao violonista Aníbal Augusto Sardinha “Garoto”

[<http://www.sovacodecobra.com.br/2007/09/ainda-te-lembras-de-mim/>]

Amigo “Sardinha”,

Estou trabalhando aqui em Curitiba, terra que você também conhece! Você é o “menino falado” aqui, ainda ontem, uma “cabrocha” que disse ser sua namorada falou-me muito em... seu banjo! O retrato mostra uma “viagem” que fiz em companhia do amigo “Grupo 8” à cidade maravilhosa!

Sem mais; saúde e aceita um abraço do seu amigo,
Laurindo.

10 de abril de 1935



***Grupo musical em que Laurindo se apresentava na boate carioca Night and Day, entre o fechamento dos cassinos brasileiros e sua emigração para os Estados Unidos.**



***Laurindo Almeida, recém chegado aos EUA, em março de 1947.**

1.4 A EMIGRAÇÃO PARA OS ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA (1947-1995)

1.4.1 Nos EUA do pós-guerra: do anonimato ao estrelato em Hollywood

Laurindo Almeida chegou aos Estados Unidos, dois anos após o término da Segunda Guerra Mundial (1940-1945). Nesta época, separados, sobretudo, por sistemas de governos diferentes, os Estados Unidos (capitalista) e a União Soviética (socialista) assumiam definitivamente os seus papéis de superpotências mundiais, dando assim, origem ao período que ficou conhecido como da Guerra Fria.

Referenciado pelo historiador Eric J. Hobsbawm, em seu livro *A Era dos Extremos* como “Era de Ouro”, o período do pós-guerra para os Estados Unidos foi marcado por uma grande prosperidade financeira, provocando uma explosão no consumo de bens e serviços oriundos, em maior parte, do advento das grandes revoluções tecnológicas ocorridas já na primeira metade do século XX, porém, acessíveis às pessoas comuns, sobretudo as mais ricas, somente nos anos que seguiram o pós-guerra.

A guerra, com suas demandas de alta tecnologia, preparou vários processos revolucionários para posterior uso civil. (HOBSBAWM, 1995, p. 260)

Com o surgimento de novos meios de comunicação, como a televisão, o rádio (transistorizado) e o disco de vinil, consequência direta dessas novas tecnologias, a música e o cinema americano – artes que sempre estiveram co-relacionadas – tornaram-se as mais bem-sucedidas indústrias de entretenimento do mundo, propiciando tanto aos músicos, especialmente aos de jazz, quanto aos atores e atrizes uma ótima fonte de renda, como se vê neste trecho contido em *A História Social do Jazz*, de Hobsbawm:

Financeiramente, o rádio, a televisão e os filmes propiciaram uma fonte de renda para os músicos de jazz que podiam tocar música pop e, em ocasiões extremamente favoráveis, ou em tempos de bonança, até para bandas inteiras contratadas para tocar jazz ou figurando em um filme. (1990, p. 190)

Laurindo Almeida, que no Brasil chegou a passar fome e a dormir na rua quando migrou para o Rio de Janeiro, nos Estados Unidos, em decorrência tanto da “sorte” quanto de um momento histórico favorável, pôde construir, ao longo dos anos, uma carreira de muito sucesso na “Indústria Cinematográfica” e na “Indústria do Jazz”.

Morando em uma área nobre de Los Angeles, em uma mansão no alto de uma colina, com vista para todo o vale de San Fernando, na época de sua construção, avaliada em mais de trezentos e cinquenta mil dólares, Laurindo fez parte do primeiro time dos grandes compositores e arranjadores de trilhas sonoras para filmes de Hollywood, tais como Henry Mancini, Dimitri Tionkim, Alex North e o próprio John Williams. Sua estréia se deu em abril de 1947 – apenas um mês depois de sua chegada aos Estados Unidos – com um grupo, também formado por brasileiros, chamado Carioca Boys, que posteriormente se chamaria Copacabana Boys e mais tarde Samba Kings. Embora tenha tido formações diferentes no decorrer de sua existência, a base era sempre a mesma: Nestor Amaral, Russo do Pandeiro e Joe Carioca (músico que inspirou Walt Disney a compor o personagem Zé Carioca).



* Laurindo Almeida com o grupo Samba Kings atuando no Filme *A Song is Born*, em 1947.

Foi com este grupo que Laurindo fez seu primeiro trabalho para o cinema americano, tocando e atuando no filme *A Song is Born*, escrito e dirigido pelo ator, diretor e compositor Danny Kaye, do qual participaram também os músicos Benny Goodman, Jimmy e Tommy Dorsey, Ella Fitzgerald, Louis Armstrong e Nat “King” Cole, dentre outros. A atuação de Laurindo Almeida neste filme foi somente o primeiro de uma série de mais de oitocentos trabalhos realizados para os estúdios de Hollywood: Paramount, Universal, Columbia e MGM Studios.

Em uma entrevista realizada em Los Angeles para uma emissora de televisão brasileira, em 1990, Laurindo Almeida afirmou:

Por causa da pensão que eles pagam [os estúdios de Hollywood] eu recebi uma lista enorme dizendo que eu tinha trabalhado em oitocentos filmes. Tocando músicas para filmes! (*apud* DOURADO, 1999)

Infelizmente não foi possível o acesso a esta lista. Segue abaixo um pequeno resumo da produção musical de Laurindo Almeida relacionada ao cinema americano ²⁸:

<ul style="list-style-type: none"> • Compositor e arranjador <hr/> <p>1947: <i>A Song Is Born</i> 1951: <i>Quo Vadis</i> 1952: <i>Viva Zapata</i> 1955: <i>Naked Sea</i> 1956: <i>Good-bye, My Lady</i> 1957: <i>Day of the Dead</i> 1957: <i>Wagon Train</i> (série TV) 1957: <i>Escape from San Quentin</i> 1958: <i>Fogo em Maracaibo</i> 1958: <i>The Old Man and the Sea</i> (Em parceria com Dimitri Tiomkin) 1959: <i>Cry Tough</i> 1959: <i>Johnny Ringo</i> (série TV) 1959: <i>Bonanza</i> (série TV) 1960: <i>Spartacus</i> (Em parceria com Alex North) 1961: <i>Flight</i> 1962: <i>The Twilight Zone</i> 1962: <i>The Gift</i> (série TV) 1963: <i>The Fugitive</i> (série TV) 1965: <i>The Agony and the Ecstasy</i> 1966: <i>Cowboy</i> 1968: <i>The Magic Pear Tree</i></p>	<p>1971: <i>Death Takes a Holiday</i> (série TV) 1971: <i>The Summer of '42</i></p> <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Instrumentista <hr/> <p>1956: <i>The Ten Commandments</i> (Alaúde) 1961: <i>The Deadly Companions</i> (Violão) 1972: <i>The Good Father</i> (Bandolim) 1992: <i>The Unforgiven</i> (violão)</p> <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Ator <hr/> <p>1954: <i>A Star is Born</i> 1959 : <i>Peter Gunn</i> 1959 : <i>Skin Deep</i> 1959: <i>General Electric Theater</i> 1959: <i>Beyond the Mountains</i> 1963: <i>Have Gun - Will Travel</i> 1963: <i>Face of a Shadow</i> 1965: <i>Runaway Girl</i> 1971: <i>The Ice Palace</i> 1981: <i>Ad Lib</i> (série TV)</p>
--	--

²⁸ Para saber mais sobre estes filmes, ver: www.imdb.com. Consulta realizada em dezembro de 2006.

Dentre esses, três foram premiados com o *Oscar* do cinema americano:

- *The Old Man and the Sea*, filme de 1958, cuja trilha sonora, composta pelo maestro Dimitri Tionkim com a colaboração de Laurindo Almeida, foi premiada com o *Oscar*.
- *The Unforgiven*, filme de 1992, dirigido por Clint Eastwood, cuja trilha sonora contém um solo de violão de Laurindo Almeida, que ao final do filme aparece orquestrado por Lennie Niehaus, autor da trilha sonora. Neste caso, o filme ganhou o *Oscar*.
- *The Magic Pear Tree*, filme de 1968, cuja trilha sonora, composta e executada por Laurindo Almeida foi premiada com o *Oscar*. Trata-se do único *Oscar* ganho por um brasileiro na história deste prêmio.



Laurindo Almeida e a atriz de Hollywood Rita Hayworth, em 1970.

[www.laurindoalmeida.com/]

1.4.2 O ingresso na orquestra de Stan Kenton

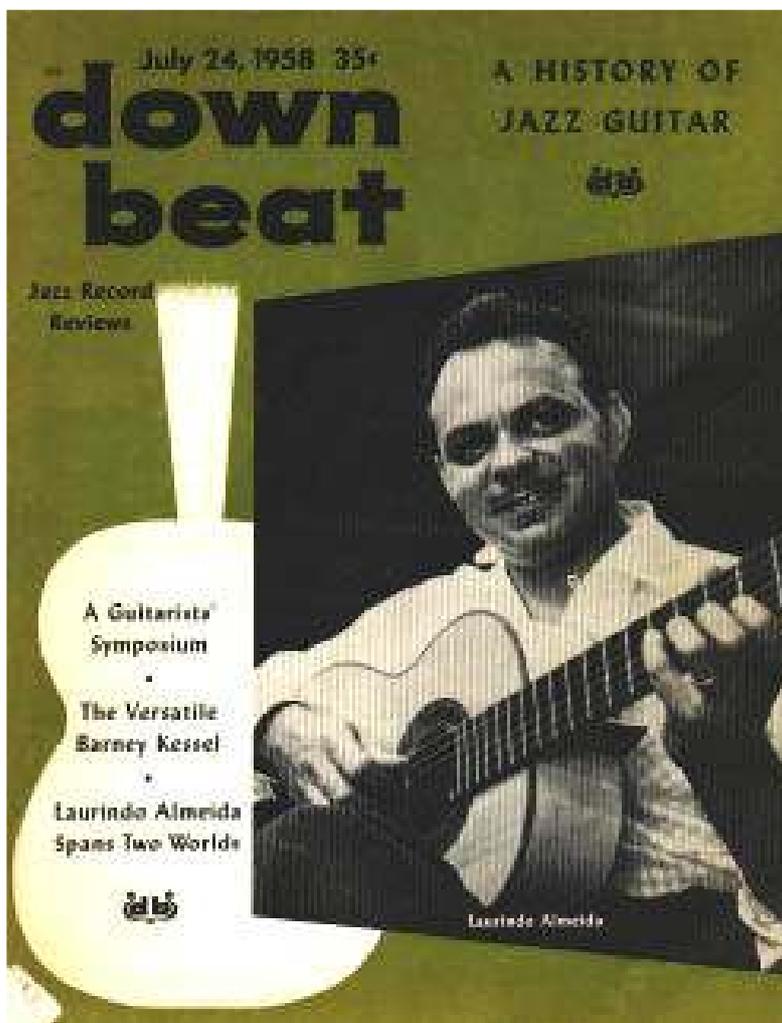
O período de permanência de Laurindo Almeida como instrumentista, compositor e arranjador da orquestra de Stan Kenton (1912-1979) foi de aproximadamente três anos. Teve início em 1947, ano em que chegou aos Estados Unidos, e se estendeu até meados de 1950. O convite a Laurindo se deu pela indicação dos irmãos Jimmy e Tommy Dorsey, músicos com os quais já havia trabalhado naquele mesmo ano (1947) no filme, já citado anteriormente, *A Song is Born* de Danny Kaye. Naquela época, a orquestra de Stan Kenton, fortemente ligada ao movimento da *West-Coast*, denominado *Progressive Jazz*, fazia frente a outras grandes *big bands* americanas de jazz, como as de Duke Ellington e Benny Goodman. E, na ocasião, tinha como integrantes Shelly Manne (baterista), Eddie Safranski (contra-baixo), Vido Musso (sax-tenor), Kai Winding (trombone), Bud Childers (trompete), June Cristy (cantora) e Laurindo Almeida, recém-contratado. Como integrante desta orquestra, Laurindo viajou em turnê pelos Estados Unidos e Canadá. Dentre os lugares onde se apresentou, os mais representativos são: Carnegie Hall, Hollywood Bowl e Paramount Theater. Sua primeira aparição como solista se deu em 16 de novembro de 1947, em uma apresentação na Chicago Opera House. Para esta ocasião, a pedido de Stan Kenton, Pete Rugolo – arranjador da orquestra – compôs e arranjou para violão uma música intitulada *Lament*, especialmente para Laurindo Almeida. Em seu livro *O Jazz do Rag ao Rock*, o crítico musical Joaquim Ernest Berendt descreve a atuação de Laurindo como solista desta orquestra:

Quando integrante da banda de Stan Kenton na segunda metade dos anos 40, Laurindo Almeida realizou uma série de solos, os quais irradiavam tanto calor como poucas vezes se viu em gravações desta orquestra. (BERENDT, 1987, p. 228)

Por intermédio de Stan Kenton, Laurindo Almeida adquiriu fama e prestígio no cenário musical americano. Em 1948, foi premiado pela revista *Down Beat*, com a

quarta posição dos melhores guitarristas do ano. No ano seguinte, ficou com o 2º lugar, e, em 1958, conquistou a posição de melhor guitarrista do ano.

Em 1976, a revista *Guitar Player* lançou uma edição comemorativa elegendo os guitarristas de maior expressão de todos os tempos. Dentre eles estavam B.B. King, Joe Pass, Barney Kessel, Lee Ritenour, Herb Ellis e Laurindo Almeida. A partir desta seleção, em 1978, foi lançado pela gravadora MCA Records um disco também intitulado *Guitar Player*. Estão contidas, dentre às faixas, três composições de Laurindo Almeida: *Lament in Tremolo Form*, *Feelings* e *Samba for Sarah*.



Capa da Revista *Down Beat*, de 24 de julho de 1958.

[\[www.salliterri.org/almeida.htm\]](http://www.salliterri.org/almeida.htm)

Outro fato bastante representativo na carreira de Laurindo, relacionado a este período, ocorreu quando Stan Kenton – que em 1949 havia concebido o projeto intitulado *Innovations in Modern Music* visando promover um diálogo entre o jazz e a música de concerto – acrescentou naipes de cordas e madeiras à sua orquestra. Desse projeto, foi lançado pela Capitol Records um ano mais tarde, em 1950, o álbum *Stan Kenton The Innovations Orchestra* (CDP-59965). Para uma das faixas do disco, Stan solicitou a Laurindo Almeida que fizesse uma peça para violão que unisse as linguagens do jazz, da música erudita e da música popular brasileira, desta, em especial, os ritmos. O resultado deste pedido foi a música *Amazônia*, faixa 6 do primeiro dos dois discos *The Innovations Orchestra*, mencionado acima. Nesta música, pode-se verificar claramente a fusão das três vertentes musicais – música erudita, jazz e samba – sobre as quais a Bossa Nova seria forjada anos mais tarde.



Orquestra de Stan Kenton, em 1948.

[\[lcweb2.loc.gov/cocoon/ihas/search?query=%2Bsu...\]](http://lcweb2.loc.gov/cocoon/ihas/search?query=%2Bsu...)

1.4.3 A carreira como compositor e violonista de música erudita

Quando Laurindo Almeida emigrou para os Estados Unidos, no Brasil, já era considerado um dos melhores violonistas de música popular brasileira da primeira metade do século XX, como pode ser visto neste comentário do maestro Júlio Medaglia, contido no documentário *Laurindo Almeida “Muito Prazer”*:

Laurindo Almeida é mais do que um violonista eclético, ele é o violonista mais completo de sua geração, provavelmente do mundo inteiro. Ele possuía toda técnica dos violonistas clássicos, além de ser um grande violonista de música popular brasileira. O seu violão reproduzia todos os valores rítmicos, todos os maneirismos da música popular brasileira ao mesmo tempo sendo um grande violonista de jazz. (DOURADO, 1999)

Enquanto viveu no Brasil, a produção musical de Laurindo esteve voltada essencialmente para a música popular brasileira. Dentre as suas composições estão choros, valsas, marchas, baiões e sambas de vários estilos. Já nos Estados Unidos, além de se tornar um renomado músico de jazz, construiu uma carreira de muito sucesso como concertista de violão erudito. No item Discografia encontram-se catalogados mais de cem álbuns lançados nos Estados Unidos. Dentre estes, mais da metade estão relacionados à música clássica, quer seja pura, quer seja misturada com outros meios de produção musical, como o jazz e a música popular brasileira. O próprio Laurindo se considerava um músico erudito. Esta informação pode ser comprovada em uma entrevista a Gilson Rebello, publicada em seu artigo *“Do jazz à música popular e erudita, a trajetória de Laurindo Almeida”*, do jornal *O Estado de São Paulo*, de 23 de novembro de 1980:

Sou um artista clássico, que toca todos os grandes mestres. Mas acabei transformando-me em popular por uma questão de sobrevivência, já que desde aquela época, o músico não tinha muita vez. (REBELLO, 1980)

Além dos compositores brasileiros Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, Laurindo Almeida gravou obras de Agustín Barrios, Manuel Ponce, Gabriel Fauré, Manuel de Falla, Alessandro Scarlatti, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Francisco Tárrega, Andrés Segovia, Joaquín Rodrigo, Bach, Debussy, Chopin, Ravel, Tchaikovsky e Beethoven, dentre outros. Dos prêmios que conquistou, a maior parte está relacionada também à música erudita. Quatro dos cinco *Grammys Awards* que recebeu estão vinculados com esta categoria de música. Apenas um deles está relacionado à música popular:

- Em 1960, foi agraciado com o *Grammy* de “Melhor Performance Instrumental de Música Clássica, Solista e Duo”, com o álbum *The Spanish Guitar of Laurindo Almeida*.
- Ainda em 1960, pela “Melhor Performance de Música Clássica, Vocal e Instrumental”, com o álbum *Conversations With The Guitar*.
- Em 1961, pela “Melhor Composição Contemporânea de Música Clássica”, com a peça *Discantus*, para três violões.
- Também em 1961, pela “Melhor Performance Instrumental de Música Clássica, para Solista e Orquestra”, com o álbum *Reverie for Spanish Guitars*.

Acredito que o *Grammy* de “Melhor Composição Contemporânea de Música Clássica”, recebido pela composição da peça *Discantus*, tenha sido bastante representativo em sua carreira. Afinal, Laurindo teve a honra de dividi-lo com o “peso pesado” da música clássica Igor Stravinsky (1882-1971), que na ocasião concorreu com a peça *Movements for Piano and Orchestra*. Aliás, em 1965, Laurindo Almeida seria convidado por Stravinsky para participar da gravação de uma série de quatro canções

russas de sua autoria, intituladas *Four Russian Peasant Songs*, para voz, flauta, harpa e violão.²⁹

Com sua quarta esposa, Deltra Ruth Eamon “Didi Almeida” – soprano lírico canadense, com quem se casou em 1971, e com quem viveu até o dia de sua morte –, lançou em 1972, três álbuns pela gravadora Orion Records: *Intermezzo*, *Virtuoso* e *The Twin the Guitars of Laurindo Almeida* – este último, juntamente com o compositor e pianista russo Nicolas Slonimsky.

Como compositor orquestral, sua obra de maior envergadura foi o primeiro e único *The First Concert for Guitar and Orchestra*, gravado com a Orquestra de Câmara de Los Angeles, e lançado em 1980, pela Concord Jazz Records. Segundo as palavras do próprio Laurindo, a sua composição teria sido inspirada nos concertos de Vivaldi³⁰.

Em uma das poucas homenagens que Laurindo recebeu após sua morte – vale ressaltar que nenhuma delas ocorreu no Brasil – o compositor e violonista cubano Leo Brouwer afirmou:

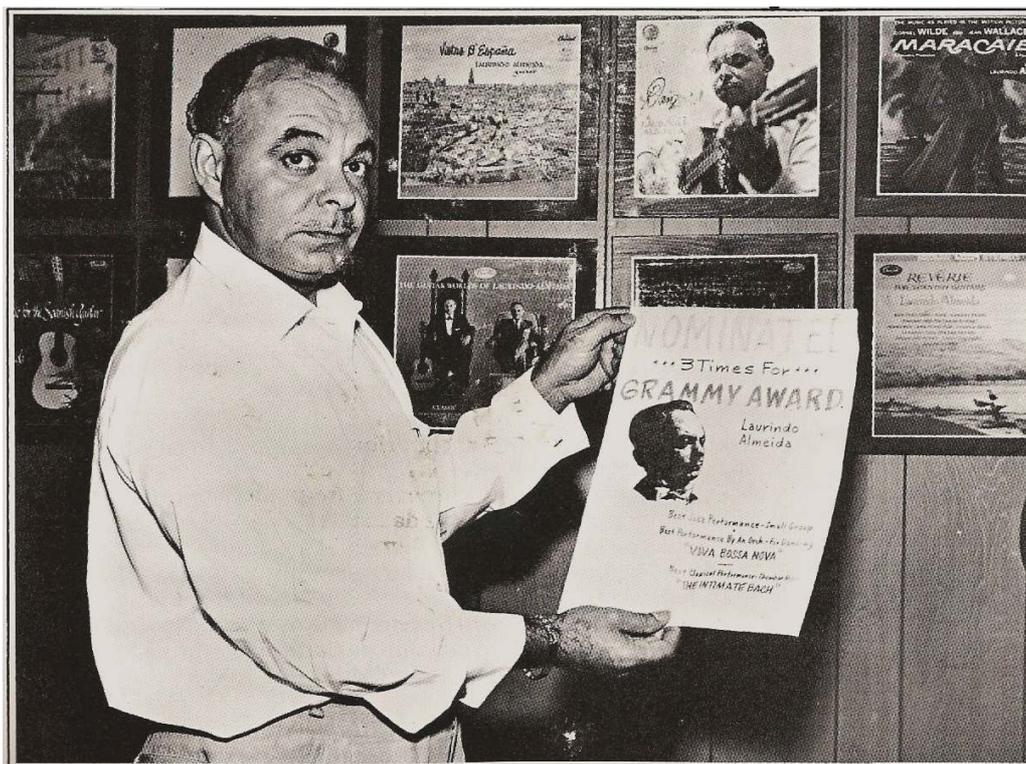
No auge da carreira de Laurindo Almeida, suas gravações eram tão conhecidas em Cuba quanto as de Segovia. E, nas Américas, tocar violão clássico era tocar como Laurindo Almeida. (ZANON, 2006)³¹

Um fato bastante curioso, relacionado à pesquisa sobre a carreira de Laurindo Almeida como músico erudito, ocorreu em uma visita ao acervo do violonista Henrique Pinto. Durante as consultas às partituras, me deparei com obras de Laurindo editadas e revisadas nos Estados Unidos, Itália e Rússia. Edições brasileiras não encontrei qualquer uma.

²⁹ Estas canções podem ser ouvidas na série *Igor Stravinsky Edition: The Nightingale – Mavra 35 songs, Vol.8* (CD n° SM2K 46298) reedição da Sonny Classical, de 1991.

³⁰ Informação obtida através do programa *A Arte do Violão*, apresentado na Rádio Cultura pelo violonista Fábio Zanon, em 24 de maio de 2006.

³¹ Frase transcrita do mesmo programa *A Arte do Violão*, de 24 de maio de 2006.



Laurindo Almeida nos EUA, à frente de seus prêmios e LP's. ³²



Deltra Eamon no tributo a Laurindo Almeida, em 23 de setembro de 1995. ³³

³² *Brasil Musical*. Rio de Janeiro: Art Bureau Representações e edições de Arte, 1988, p. 214.

³³ Foto digitalizada do DVD *Tribute to a Master*. Brasil: Mablan Entertainment, 1995.

1.4.4 A carreira como músico popular: os grupos musicais

O primeiro grupo de música popular de Laurindo Almeida foi montado no começo dos anos 50, logo após a dissolução da orquestra de Stan Kenton. Durante a sua existência, teve como integrantes o saxofonista Bud Shank, que também havia sido membro da orquestra de Kenton, e, em diferentes momentos, os bateristas Chuck Flores e Roy Harte e os contra-baixistas Gary Peacock e Harry Babasin. Com este quarteto, denominado Laurindo Almeida Quartet, Laurindo se apresentou durante toda a década de 1950, lançando pela World Pacific Records uma série de três álbuns antológicos, intitulados *Brazilliance* volumes 1, 2 e 3, que representam um marco na fusão do jazz norte-americano – deste, mais especificamente a abertura de *chorus* de improvisação em meio aos temas – com ritmos brasileiros. Atribui-se a estes discos, do ponto de vista da concepção musical, a antecipação em dez anos do surgimento da Bossa Nova nos Estados Unidos.³⁴



Laurindo Almeida Quartet, em 1953.

[www.onoffon.com/PageMill_Resources/image77.gif]

³⁴ Os discos representam um marco na fusão do jazz com ritmos brasileiros nos Estados Unidos. No Brasil, isso já ocorria desde a década de 1920. Este assunto será tratado nos capítulos 2 e 3.

Já na década de 60, mais especificamente nos anos de 1963 e 1964, Laurindo Almeida fez inúmeras turnês pelos Estados Unidos, Europa e Japão com o grupo The Modern Jazz Quartet, do pianista John Lewis (1920-2001)³⁵. Foi através deste grupo que Laurindo pode difundir a música brasileira praticamente em todo o mundo. Desta época, vale ouvir o álbum *The Modern Jazz Quartet with Laurindo Almeida: Collaboration*, lançado em 1964, pela gravadora Atlantic Records.



Apresentação de Laurindo Almeida com o Modern Jazz Quartet, em meados da década de 1960.
[www.youtube.com/watch?v=W-9OrHd6QdM]

A partir de 1970, Laurindo montou um quarteto que se denominou L. A. Four, cujas duas letras se referem às iniciais de seu nome e também às da cidade de Los Angeles, local de origem dos integrantes do grupo. Deste quarteto participavam também o saxofonista Bud Shank, que já havia tocado com Laurindo na série de três discos *Brazilliance*, mencionados acima, o contra-baixista Ray Brow e o baterista Shelly Manne, antigo companheiro da orquestra de Stan Kenton, posteriormente substituído por Jeff Hamilton.

³⁵ No começo dos anos noventa, Laurindo Almeida fez novamente turnês com este grupo.



L.A. Four na Austrália, em 1976. Ao lado esquerdo S. Manne, abaixo B. Shank e a direita R. Brown. [www.laurindoalmeida.com/]

Durante o período compreendido entre a década de 1970 e a primeira metade da década de 1980, o L. A. Four lançou mais de dez álbuns, todos pela gravadora Concord Jazz Records. Uma das marcas registradas deste quarteto foi a tentativa de promover uma fusão total das linguagens do jazz, da música erudita e da música popular brasileira. Aliás, como já pôde ser observado no decorrer deste capítulo, promover esta fusão pareceu ser o objetivo de Laurindo desde que chegou aos Estados Unidos.

Com a dissolução do quarteto, em meados da década de 1980, outras três formações musicais merecem destaque na carreira de Laurindo Almeida: a primeira formação foi o trio montado com o guitarrista Larry Coryell, e com a violonista Sharon Isbin. Este trio, denominado Guitarjam, lançou somente um disco, intitulado *Three Guitars Three*, pela gravadora Pro Arte, em 1985. No entanto, o trio conquistou grande prestígio no cenário da música instrumental americana. Tanto que, em 1988, foram convidados a se apresentar no Carnegie Hall. A segunda formação foi o duo que montou

com o também violonista Charlie Byrd, um aficionado pela música brasileira, especialmente pela Bossa Nova. Com este duo, durante a década de 1980, Laurindo Almeida lançou quatro álbuns, todos pela Concord Jazz Records. Destes, vale ouvir o álbum *Brazilian Soul*, lançado em 1981, cujo título se refere a uma composição de autoria de Radamés Gnattali contida do disco. A terceira formação foi o Laurindo Almeida Trio, grupo que montou com o contra-baixista Bob Magnussen e, em diferentes momentos, os bateristas Jim Plank e Chuck Flores. Com esta formação, Laurindo tocava durante toda a década de 1980 e a primeira metade da década de 1990. Acredito que a última turnê deste grupo, fora dos Estados Unidos, foi realizada em 1992, no continente europeu, mais especificamente, na Suíça, Holanda e Alemanha, onde se apresentaram no Leverkusener Jazz Lage.

Dentre os inúmeros álbuns que Laurindo Almeida lançou durante sua carreira como músico popular, destaca-se o *Guitar From Ipanema*, lançado pela Capitol Records, em 1964. Por ele, Laurindo foi agraciado, um ano depois em 1965, com o *Grammy* de “Melhor Performance Instrumental de Jazz”, tendo concorrido com músicos do “calibre” de Henry Mancini, Quincy Jones e Miles Davis.

1.4.5 O retorno ao Brasil

Enquanto sua mãe era viva, Laurindo Almeida vinha ao Brasil quase que anualmente. Depois da morte de D. Placidina, em 1973, Laurindo retornou ao Brasil, mais especificadamente ao Rio de Janeiro, poucas vezes. Dentre estas vindas, ora a trabalho, ora em visita aos irmãos – Geraldo e Edgar de Almeida – e amigos, algumas merecem ser mencionadas:

Um dos episódios de uma destas visitas, ocorrida em 1953, encontra-se descrito no livro *Garoto, Sinal dos Tempos*, dos autores Irati Antônio e Regina Pereira:

Quarta-feira, 29 de abril de 1953, inscrever-se-á, para sempre, no livro de ouro dos momentos inesquecíveis. Numa reunião íntima na residência do maestro e compositor Radamés Gnattali, a música brasileira popular e erudita foi distinguida pelos violões mágicos de Garoto e Laurindo Almeida, o contrabaixo que tem alma, de Vidal, nos milagres digitais em solos de acordeão, respectivamente, por Sivuca e Chiquinho, as exposições de belíssimos temas ao piano pelo próprio Radamés. [...] Laurindo executou maravilhas ao violão, em choros e sambas e alguns sucessos atuais do país de Gershwin. Já era madrugada. Um friozinho cortante soprava do lado do mar. [...] Garoto e Laurindo em duo rememoram criação de ambos, antes da ida do segundo para os Estados Unidos. (PASSOS, C. *apud* ANTÔNIO, I. & PEREIRA, R., 1982, p. 49)

Quatro anos depois, uma outra vinda ao Brasil é mencionada no artigo intitulado “*Laurindo Almeida, Big Brother*”³⁶, do musicólogo do Departamento de Música da Califórnia State University, Northridge, Ronald Purcell: com o intuito de sustentar sua hipótese de que Laurindo Almeida teria sido um precursor da Bossa Nova, Purcell comenta que em uma conversa com o crítico e historiador do jazz Leonard Feather, Laurindo afirmou ter levado, em visita ao Rio de Janeiro, em 1957, a série de discos *Brazilliance*, já mencionada anteriormente, para alguns de seus amigos músicos ouvirem. Fato que, segundo o musicólogo, pode ter contribuído, do ponto de vista da concepção musical, no surgimento da Bossa Nova.³⁷

Dez anos depois, em 1967, Laurindo veio novamente ao Rio de Janeiro como convidado especial do II Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Globo. Ricardo Cravo Albim, em seu artigo “*Um violão renasce*”, publicado no jornal *O Dia*, de 26 de Julho de 1999, comenta:

Lembro-me que, durante o FIC, o Laurindo foi convidado a fazer um concerto na sala Cecília Meirelles. Pois bem: A nata dos figurões internacionais foi ouvi-lo. Músicos, cantores e compositores brasileiros? Contavam-se nos dedos de uma mão. E ainda sobravam dedos. (ALBIM, 1999)

³⁶ Artigo publicado pela revista americana *Guitar Review*, n° 110, em 1997.

³⁷ Como já mencionado, este assunto será tratado de forma mais aprofundada nos capítulos 2 e 3.

Nesta ocasião, Laurindo também recebeu o troféu Destaque do Mês, prêmio dado em conjunto pela TV Continental e pela Revista Radiolândia (revista especializada em notícias sobre rádio e TV). A entrega do prêmio ficou a cargo do ator Francisco Milani que, sobre este episódio, em entrevista ao documentário *Laurindo Almeida: “Muito Prazer”*, afirmou:

Eu afirmo categoricamente: Ele não estava feliz! Tinha uma “certa” magoa que esse tipo de músico, que esse tipo de gênio tem, que eu já observei em outros, de não ser reconhecido em sua pátria, em seu próprio país. Ele era uma expressão cultural musical do povo brasileiro, e aqui, absolutamente desconhecido. (DOURADO, 1999)

Em outras duas vindas ao Brasil, Laurindo fez parte do júri do Concurso Internacional de Violão Villa-Lobos. A primeira ocorreu em 1972, a convite de Arminda Villa-Lobos (viúva de Villa-Lobos), e a segunda ocorreu em 1987, a convite do violonista Turíbio Santos, na ocasião, o organizador do evento.



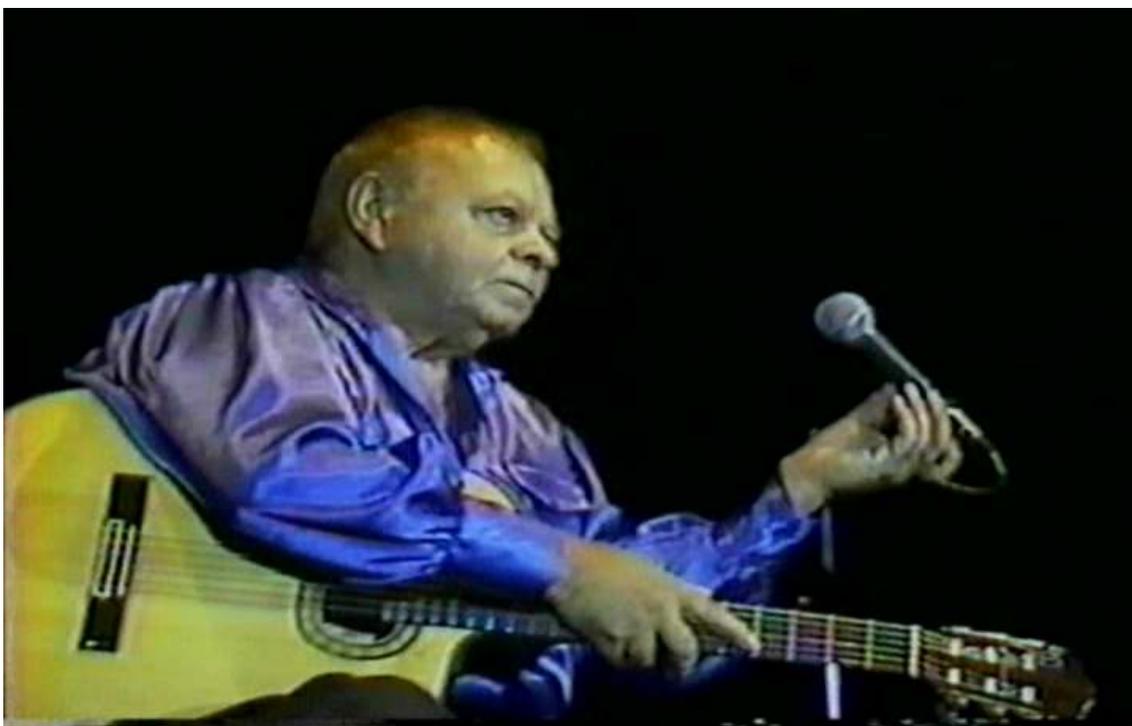
Laurindo Almeida e Ronoel Simões no Concurso Internacional de Violão Villa-Lobos, em 1987.³⁸

³⁸ Foto que pertence ao acervo particular do colecionador Ronoel Simões.

Nesta última ocasião, Laurindo Almeida também fez uma apresentação em São Paulo, no Free Jazz Festival. Em seu artigo intitulado “*Laurindo Almeida: o guerreiro da luz*”, publicado pela revista *Cover Guitarra n° 101*, em maio de 2003, escreveu o colunista Jonas Sant’anna:

Lembro-me do Free Jazz de 1987 quando pude ver sua apresentação. Quase ninguém da platéia o conhecia, mas quando ele começou a tocar conseguimos entender o significado deste ‘sucesso’ e os comentários positivos a seu respeito. Pude ouvir um guitarrista maduro e preocupado em usar a técnica a favor da sensibilidade, emoção e energia. Um músico na essência da palavra. Fiquei atônito e envergonhado por não conhecer seu trabalho, porém, orgulhoso em saber que era um brasileiro. (2003, p. 91)

Esta seria sua última vinda ao Brasil tanto a trabalho, quanto em visita à família e amigos no Rio de Janeiro. Laurindo Almeida faleceu nos Estados Unidos aos setenta e sete anos de idade, em julho de 1995.



***Laurindo Almeida no Free Jazz Festival, em 1987.**

1.4.6 Os últimos anos de vida nos Estados Unidos da América

Na primeira metade da década de 1990, em decorrência do câncer diagnosticado e, sobretudo, por conta do tratamento à base de quimioterapia e radioterapia, sua produção musical caiu sensivelmente. Embora tenha feito apresentações até pouco antes de morrer, Laurindo Almeida que no começo dos anos 60 chegou a lançar três álbuns por ano, quase não lançou discos inéditos. Muitas gravadoras relançaram alguns de seus álbuns, parte deles em forma de coletânea. Ainda assim, esses discos podem, sem dúvida, ser importantes para se obter uma visão panorâmica dos vários momentos e das várias tendências que permearam sua obra musical.

Em Hollywood, o seu último trabalho foi executar a parte de violão da trilha sonora do filme *The Unforgiven*, em 1992. Como compositor, sua última obra foi a *Suite Aquarelle*, composta em homenagem à cidade de Los Angeles, em 1993. Seu último trabalho em disco foi o álbum intitulado *Naked Sea*, em parceria com Danny Welton, lançado pela gravadora Danwell Records, duas semanas antes de sua morte.

Laurindo Almeida faleceu em 26 de julho de 1995, no Valley Presbyterian Hospital, em consequência da leucemia. Seu corpo foi enterrado no Cemitério e Parque Missão de San Francisco, em Los Angeles.

Sua morte foi noticiada por inúmeros veículos de comunicação – nos Estados Unidos, pelo jornal *The New York Times*. Na Europa, pelo Jornal londrino *The Guardians*³⁹, dentre outros. Já no Brasil, dois dias após sua morte, saiu uma pequena nota no *Jornal do Brasil*, sem assinatura e com o título inverídico: “Morre o violonista que acompanhava Carmem Miranda nos Estados Unidos”.⁴⁰

Dois meses após o seu falecimento, foi realizado no teatro da Califórnia State University, Northridge, em 23 de setembro de 1995, um tributo à sua memória. Dentre

³⁹ O recorte do jornal encontra-se no item Anexos

⁴⁰ Idem

os participantes, estavam presentes – além da viúva de Laurindo, Didi Almeida – Bud Shank, Charlie Byrd, John Pisano, Bob Magnussen, Jim Plank, Jimmy Stewart e Chuck Flores, músicos com os quais trabalhou em diferentes momentos de sua carreira. Este show pode ser visto no DVD intitulado *Laurindo Almeida: Tribute to a Master*, produzido em 2005, pela Mablan Entertainment, por Debby Forman e Carlos Tavares.

A partir de 1999, os arquivos pessoais de Laurindo Almeida passaram a fazer parte de um dos maiores acervos musicais do mundo, o do Departamento de Música da Biblioteca do Congresso Nacional dos Estados Unidos, localizado em Washington. “Discos, partituras, fotografias e objetos pessoais de Laurindo podem ser vistos ao lado das obras de grandes compositores e intérpretes como J.S. Bach, J. Brahms e Frank Sinatra.” (DOURADO, 1999)



* Lápide de Laurindo localizada no Cemitério e Parque Missão de San Francisco, em Los Angeles.

2. UMA LACUNA HISTORIOGRÁFICA NA MÚSICA BRASILEIRA

2.1 O nacionalismo brasileiro: a crítica à influência do jazz

O crítico e historiador da música popular brasileira Ricardo Cravo Albin, em seu artigo, já mencionado, “*Um violão renasce*”, do jornal *O Dia*, de 26 de julho de 1999, afirma:

Muita gente boa – ou melhor, não tão boa assim – considera um exagero dizer que este país não tem memória. Eu digo e insisto: Não tem mesmo! Querem uma prova provada, com certidão, testemunha e tudo? O desconhecimento e silêncio que o Brasil impôs a Laurindo Almeida, um dos maiores compositores, músicos e personalidades brasileiras desta segunda metade de século.

No mesmo artigo, Cravo Albin conta a história de um almoço com Tom Jobim em que o maestro abriu a conversa dizendo:

O Brasil não gosta mesmo de quem faz sucesso lá fora. O Laurindo é respeitadíssimo pela nata da música americana, e aqui, caiu no esquecimento. Eu mostrei há pouco o *Guitar from Ipanema*, LP gravado em Nova York que lhe valeu o *Grammy* em 1964 a um jovem músico que me perguntou que Laurindo era esse...

O fato de que “o Brasil não gosta de quem faz sucesso lá fora”, o historiador mesmo pôde constatar. Após ter participado, em 1967, do II Festival Internacional da Canção, a convite de Eumir Deodato e Augusto Marzagão, produtores do festival, Laurindo Almeida – como também já mencionado no capítulo 1 – apresentou-se na Sala Cecília Meireles. “A nata dos figurões internacionais foi ouvi-lo. Músicos, cantores e compositores brasileiros? Contavam-se nos dedos de uma mão. E ainda sobravam dedos” (ALBIM, 1999). Ao presenciar este episódio, Ricardo Cravo Albin comenta que lembrou de que “a frase cortante de Tom Jobim, sempre procedeu em gênero, número e grau” (Ibidem, idem).⁴¹

⁴¹ O recorte do jornal encontra-se no item Anexos II.

É bem verdade que muitos músicos brasileiros, que se radicaram no exterior, caíram no esquecimento. Este foi o caso de Sérgio Mendes, Moacir Santos, Dom Salvador, Airto Moreira, Rosinha de Valença, do próprio Laurindo Almeida e de muitos outros que, optando por exercerem suas carreiras nos EUA, ou em qualquer outro país da Europa – Baden Powell na Alemanha, por exemplo –, permaneceram à margem do grande público no Brasil. Dentre os fatores que podem ter contribuído para que isso tenha ocorrido, há de se considerar também que o nosso País – por influência da colonização ibérica – tem por tradição o gênero canção, no século XX, difuso, em grande parte, pelo disco, rádio e TV. Já a música instrumental, por sua vez, não só no Brasil, mas no restante do mundo, sempre esteve relegada a um segundo plano, restrita a clubes, teatros e bares, com pouca projeção nos grandes veículos de comunicação de massa, fato que explicaria o desconhecimento de muitos desses músicos. Ao abordar este assunto, o guitarrista carioca Frederico Mendonça de Oliveira, em seu livro *O crime contra Tenório*⁴², levanta sua tese de que, com o fim da Bossa Nova, houve um “conluio” entre as multinacionais do disco para que o “cancionismo” fosse difundido como a mais nova música popular brasileira, a chamada MPB. Daí o surgimento dos festivais da canção, levando a nossa música instrumental a ser praticamente extinta, e provocando, assim, o êxodo para o exterior de muitos dos nossos instrumentistas. Afinal, se ficassem no Brasil, teriam que submeter-se ao trabalho em boates, ou acompanhar cantores e cantoras da Jovem Guarda, e ainda assim, sujeitos, eventualmente, às dificuldades financeiras. (CASTRO, 2001). Contudo, existe uma outra razão para que a carreira de muitos músicos brasileiros, estabelecidos no exterior, tenha um caráter “marginal”: o projeto modernista de nacionalização da música brasileira, inaugurado, simbolicamente, com a Semana de Arte Moderna, de 1922.

⁴² O livro trata do “aniquilamento” da música instrumental brasileira, tendo como metáfora a morte do pianista brasileiro Tenório Jr., pela ditadura militar argentina.

Como demonstra Elizabeth Travassos, em *Modernismo e música brasileira*, o período modernista não inventou o nacionalismo musical (2000, p. 36). Este teve início a partir de meados do século XIX, quando compositores como Alberto Nepomuceno, Carlos Gomes, Alexandre Levy e Brasília Itiberê da Cunha – de diferentes maneiras –, já começavam a ter na cultura popular a fonte de inspiração para composição de suas obras. Isto ocorreu, na verdade, seguindo uma tendência mundial, sobretudo européia. Muitos compositores – Bartók, Kodaly, Liszt, Stravinsky e Debussy, dentre outros –, em determinado momento, extraíram do folclore de seus países a matéria prima de suas composições. Hobsbawm, em *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*, afirma que a Europa, desde o final do século XVIII – em grande parte, sob influência intelectual alemã – havia sido varrida pela paixão romântica pelo campesinato puro, simples e não corrompido. Daí a redescoberta do folclore, da tradição popular e de sua transformação em “tradição nacional” (1990, p. 127).⁴³ E assim, de modo semelhante ao ocorrido em diversos países, como a Alemanha, Hungria, Polônia, Noruega, Dinamarca, Finlândia e Espanha, o nacionalismo brasileiro – em busca de auto-afirmação mediante o expansionismo de outros países –, “deu-se através de um progressivo contato estético do folclórico com o erudito, a partir da diminuição dessa distância cultural, que impedia o aproveitamento de elementos da cultura popular” (FREITAG, 1985, p. 30). Isto acontecia porque “o início do período republicano foi marcado por uma verdadeira obsessão pelo progresso e por uma modernização civilizatória cujo referencial era dado pela Europa ocidental” (TRAVASSOS, 2000, p. 34). Com isso, predominava entre grande parte das elites burguesas do Brasil uma tendência de pura e simples reprodução de padrões da cultura européia. E “todo e

⁴³ Entretanto, Hobsbawm lembra que, “embora esse renascimento cultural populista tenha fornecido a base de muitos movimentos nacionalistas subsequentes, em nenhum sentido, isso implicava um movimento político do povo.” Segundo o historiador, na verdade, ele foi fruto do trabalho de alguns entusiastas das classes dominantes ou das elites. (Ibidem, p.128) Em tudo, semelhante ao ocorrido, posteriormente, com o nacionalismo brasileiro.

qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante era negado” (SEVCENKO, 1983, p. 30).⁴⁴ Já com o advento do modernismo, houve uma libertação do jugo cultural europeu. A partir dele é que “remodelou-se a percepção negativa da particularidade brasileira” (TRAVASSOS, 2000, p. 35).

Mário de Andrade – uma das figuras centrais do modernismo e mentor do nacionalismo brasileiro aplicado à música – mesmo mantendo a tradicional classificação hierarquizante entre erudito e popular, tendo por meta a criação de composições no âmbito da experiência erudita (NAVES, 1998), defendia que a música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora. E argumenta: “É com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá” (ANDRADE, 1962, p. 24). Foi por este princípio que fundamentou seu projeto – “que viria a se firmar como corrente estética hegemônica até meados dos anos 1940” (TRAVASSOS, 2000, p. 33) – de nacionalização da música brasileira, baseado em cinco pressupostos: 1) a música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta para figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade. (Ibidem, idem)

⁴⁴ Conforme aponta Nicolau Sevcenko, em *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*, nesta época – conhecida como Belle Époque –, a mentalidade das elites burguesas era regida por mais três outros princípios: a condenação dos hábitos e costumes ligados à memória tradicional; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que seria praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. (Ibidem, idem).

Embora o livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*, de Mário de Andrade – obra conhecida como o livro doutrinário do nacionalismo brasileiro, aplicado à música –, contenha todos esses pressupostos estéticos, sintetizados acima por Elizabeth Travassos, não me parece que ele seja tão radical quanto à leitura posterior que os nacionalistas fizeram dele. Uma das coisas que defendo a partir daqui, é que o próprio Mário de Andrade não tinha essa postura em relação à influência estrangeira. Isto pode ser visto claramente quando, neste mesmo livro, adverte: “A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente, pela deformação e adaptação dele, e não pela repulsa” (ANDRADE, 1962, p. 26). No entanto, o que se viu no decorrer do desenvolvimento do nacionalismo brasileiro, foi uma radicalização daqueles cinco pressupostos. E como bem mostra Roberto Schwarz, em *Nacional por subtração*, a partir daquela perspectiva de valorização do “puro”, adotou-se como doutrina principal a eliminação de tudo que parecesse postiço, inautêntico, imitado do estrangeiro, ou seja, tudo que não fosse nativo, para que a partir do resultado desta subtração, desabrochasse uma cultura verdadeiramente nacional. Qualquer influência musical vinda do estrangeiro era vista como alienígena à nossa cultura e, conseqüentemente, deveria ser combatida numa espécie de cruzada contra os invasores. (SCHWARZ, 2001)

Como já pôde ser observado, no surgimento do projeto modernista de nacionalização da música brasileira, o alvo da crítica nacionalista era a imitação de modelos musicais europeus, há muito incrustados em nossa cultura. Já no período entre guerras, na medida em que os Estados Unidos firmava-se no cenário mundial como uma superpotência – fazendo dos veículos de comunicação de massa, um instrumento de difusão de seu *american way of life* –, os nacionalistas brasileiros fizeram da política imperialista deste país – e do jazz como um símbolo desse imperialismo – o seu alvo preferido. Schwarz, no mesmo artigo citado há pouco afirma:

Reinava um estado de espírito combativo, segundo o qual o progresso resultaria de uma espécie de reconquista, ou melhor, da expulsão dos invasores. Rechaçado o imperialismo, neutralizadas as formas mercantis e industriais de cultura que lhes correspondiam, e afastada a parte antinacional da burguesia, aliada do primeiro, estaria tudo pronto para que desabrochasse a cultura nacional verdadeira. (SCHWARZ, 2001, p. 32)

Após o advento da globalização, estas questões perderam força e, de certo modo, o sentido, entretanto, há pouco tempo elas ocupavam um lugar cativo no cotidiano de grande parte da intelectualidade brasileira. Como consequência, muitos artistas brasileiros foram vítimas desse nacionalismo “americanofóbico”. Contudo, subtraída a crítica de cunho político-ideológico aos Estados Unidos, os nacionalistas parecem ter esquecido que o jazz é somente uma, dentre tantas outras influências musicais, chegadas a nós via colonialismo. Hoje, incorporadas à nossa tradição musical, essas influências deixaram de representar uma “ameaça”. Tanto Mário de Andrade – no já citado, *Ensaio sobre a Música Brasileira* – quanto Renato de Almeida – em *Compêndio de História da Música Brasileira* – lembram que de longa data a nossa música incorpora recursos de diferentes origens, e citam – além das três referências básicas (ameríndia, africana e portuguesa) – a influência da música espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlântico, através de boleros, malagueñas, fandangos, habaneras e tangos; da europeia, através das danças (valsa, polca, mazurca e schottish), que influenciaram também na formação da modinha; e como não poderiam deixar de mencionar, da americana, principalmente pelo jazz, com marcada preponderância sobre a música urbana brasileira. Para o próprio Mário de Andrade – diferentemente do que pensavam os seus seguidores – a fusão do jazz com a nossa música popular, por si só, não parecia representar um problema:

Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. Em recorte, infelizmente não sei de que jornal guardo um samba macumbeiro, *Aruê de Changô* de João da Gente que é documento curioso por isso. E tanto mais curioso que os processos polifônicos do jazz que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe

legítimo. De certo os antepassados coincidem. (ANDRADE, 1962, p. 25)

Carlos Alberto Calado, em *O jazz como espetáculo: do ritual à performance contemporânea*, levanta esta questão das similaridades entre a música negra do Brasil e Estados Unidos, lembrando que Mário de Andrade, ao dizer: “De certo os antepassados coincidem”, estaria se referindo, além dos elementos presentes da tradição européia, às origens negro-americanas de ambas. E argumenta: “É natural que, provenientes de origens comuns, essas manifestações musicais possam aproximar-se ou mesmo fundir-se sem chegar a perder sua identidade” (CALADO, 1988, p. 209). Posteriormente, lembra, ainda, que é justamente José Ramos Tinhorão, crítico e historiador da música popular brasileira – segundo suas próprias palavras: “a ponta-de-lança do nacionalismo aplicado à música popular brasileira” –, em seu livro *Música Popular: um tema em Debate*, quem comprova esta similaridade:

A história do samba carioca é, assim, a história da ascensão social contínua de um gênero de música popular urbana, num fenômeno em tudo semelhante ao do jazz, nos EUA. Fixado como gênero musical por compositores de camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no fim do século XIX por negros oriundos da zona rural, o samba criado a base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média. (TINHORÃO *apud* CALADO, 1988, p. 210)

O jornalista e historiador Ruy Castro, em *A onda que se ergueu no mar*, lembra que Tom Jobim costumava dizer que só havia três músicas populares características do século XX: a americana, a brasileira e a cubana. “O resto é valsa”. Dizia Tom, jogando todo esse resto para o século XIX (2001, p. 102). Castro faz menção desse comentário do músico para ilustrar o fato que todas elas têm um “DNA” em comum: a presença do negro misturada à tradição musical européia.

Séculos de batuque no coração da África foram condensados pelos escravos nos porões dos negreiros. Assim que os sobreviventes desembarcaram no Novo Mundo, começou o romance entre seus ritmos mágicos e a loura tradição musical européia instalada nas

colônias. Um romance envergonhado, reprimido e, por mais de duzentos anos, quase secreto, mas que, em fins da Primeira Guerra, resultou nas fabulosas formas mestiças que conhecemos como o jazz, o samba, o bolero, a rumba. Todos primos, mesmos que distantes. E, como parentes, passíveis de certo determinismo biológico. (Ibidem, idem)

O relato mais antigo da presença do jazz, em terras brasileiras, foi feito pelo pesquisador Alberto Ikeda, em seu artigo intitulado *Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos*.

Pode-se concluir, com grande probabilidade de acerto, que a música jazzística chegou ao Brasil, mais especificamente ao Rio de Janeiro – se não antes – juntamente com a Companhia Teatral da qual faziam parte as *American Girls* e o Baterista dos Onze Instrumentos [segundo o pesquisador, provavelmente Harry Kosarin ⁴⁵], isto na temporada realizada no Teatro Fênix, na primeira quinzena de dezembro de 1917. Adiante: Com a temporada de Harry Kosarin Jazz-Band em São Paulo, no período que vai de agosto de 1919 até fevereiro de 1920, fica fora de qualquer dúvida a presença da música jazzística entre nós. (IKEDA, 1984, p. 117)

No entanto, Ikeda destaca que antes mesmo do jazz, outros gêneros como o rag-time, one-step, two-steps, fox-trote e o cake-walk, já eram mencionados em jornais e revistas anteriores a 1920. É neste período que se encontram as primeiras críticas à influência da música norte-americana sobre a música popular brasileira. O jornal *O Estado de São Paulo*, de 17 de março de 1920, inaugurou uma seção intitulada *Que pensa V.S. da Dança?* Na edição do dia seguinte publicou-se a primeira carta:

Mas completando, afinal, a involução, a dança se apresenta hoje “yankeezada” em desengonçados bamboleios de plantígrados, sublinhados a pandeiradas e atabalhes “cowboyescos” e entrecortada de trejeitos de simiesca lubricidade. O que hoje, em geral, se dança por ai é apenas a cópia de uma perversão social aparecida em centros depravados, enkistados nas grandes metrópoles como Paris e Nova York. (Ibidem, p.116)

Talvez seja possível afirmar que o primeiro músico a sofrer duras críticas por ter se rendido às “maléficas” influências do jazz seja Pixinguinha. A maioria dos autores

⁴⁵ Harry Kosarin foi o introdutor, no Brasil, da bateria americana com pedal no surdo mestre.

entende que o músico entrou em contato com o jazz somente em 1922, quando foi em turnê a Paris, com seu conjunto Os Oito Batutas. Ikeda argumenta:

Os Batutas estiveram em São Paulo justamente quando o grande acontecimento da cidade era a banda de Harry Kosarin. Sendo assim, fica difícil crer que Pixinguinha não tivesse sabido de Kosarin em tais circunstâncias, principalmente por se tratar de São Paulo de 1919 e não da atual megalópole. (Ibidem, p.118)

O pesquisador argumenta ainda que, pode ter sido em Paris que Pixinguinha se convenceu de que a nova realidade da música instrumental eram as *jazz-bands*, afinal, Paris era a “capital cultural da Europa e do mundo”, e lá elas faziam sucesso. Para Pixinguinha, podia tratar-se de “um atestado de que a coisa era ‘boa, bela e moderna’.” (Ibidem, p.121). Já as primeiras conseqüências desse contato do músico com o jazz ecoaram somente em 1928, nas famosas alfinetadas feitas por Cruz Cordeiro, crítico e fundador – juntamente com Sérgio Vasconcelos – da revista *Phono-Arte*. Em novembro deste mesmo ano, ao comentar o lançamento de quatro discos da Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, Cruz Cordeiro escreveu:

O quarto disco contém dois choros: um de Pixinguinha, *Lamentos*, outro de Donga, *Amigo do Povo*, sobre os quais não podemos deixar de notar que em suas músicas não se encontra um caráter perfeitamente típico. A influência das melodias e mesmo do ritmo das músicas norte-americanas é nesses dois choros bastante evidente. Este fato nos causou sérias surpresas, porquanto sabemos que os compositores são dois dos melhores autores da música típica nacional. É por isso que julgamos este disco o pior dos quatro. (CABRAL, 1997, p. 122)

No ano seguinte, mais duas edições da revista continham críticas a Pixinguinha. Na edição de janeiro foi para o choro *Carinhoso*. Na edição de fevereiro para o samba *Gavião Calçado*, ambas com basicamente o mesmo texto, trocando somente a palavra choro por samba:

Parece que o nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos ritmos e melodias da música de jazz. É o que temos notado desde algum tempo e mais uma vez, neste seu choro, cuja introdução é um verdadeiro fox-trote, que no seu decorrer,

apresenta combinações de pura música ianque. Não nos agradou. (Ibidem, p.123)

Assim como aconteceu com Pixinguinha, foi em Paris que Laurindo Almeida teve o seu contato mais marcante com o jazz. Em 1936, Laurindo, na ocasião integrante do Conjunto Typico Brasileiro, juntamente com Garoto, Nestor Amaral e Zé Carioca⁴⁶ – a bordo de um navio “meio cargueiro, meio passageiro”, chamado Cuiabá – saíram em um cruzeiro pela Europa em missão do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), criado por Getúlio Vargas em plena época de relacionamentos com os regimes nazifascistas europeus, onde se apresentaram em Portugal, Itália, Bélgica, Holanda, Espanha, França e Alemanha. Como ocorrido na Bélgica, na França também foram proibidos de desembarcar do navio com os instrumentos. Enquanto aguardavam um novo embarque – já que não puderam se apresentar –, os músicos foram a um bar parisiense chamado *Hot Club*, onde se apresentavam o guitarrista cigano Django Reinhardt e o violinista Stephane Grappelli. Este acontecimento seria decisivo para a Bossa Nova, principalmente, no que diz respeito ao violão. Foi através de Django que Laurindo tomou conhecimento das harmonias jazzísticas que vinte anos mais tarde se tornariam um dos preceitos estéticos mais característicos da linguagem musical da Bossa Nova. Consta que Laurindo ficou tão impressionado com o que ouviu que, a partir daí, vislumbrou a possibilidade de fundir elementos rítmicos e melódicos, característicos da música popular brasileira, com harmonias jazzísticas, dando origem ao que chamou na época de “jazz de samba”.

⁴⁶ Segundo depoimento do jornalista Sérgio Augusto ao documentário *Laurindo Almeida “Muito Prazer”*, os músicos eram estes, entretanto, o pesquisador Jorge Mello afirma que os integrantes do Conjunto Typico Brasileiro eram: Laurindo Almeida, José do Patrocínio Oliveira “Zezinho”, Lauro Paiva, Benedicto Augusto Lapa e Oracy Camargo. Deste modo, para o pesquisador, Garoto e Nestor Amaral não estariam presentes na ocasião. Fonte de Consulta: *Ainda de lembranças de mim?*, por Zé Carlos Cipriano. Texto que integra a série *O cancionário de Garoto*, disponível no link: <http://www.sovacodecobra.com.br/2007/09/ainda-te-lembras-de-mim/>. Consulta realizada em 12 de novembro de 2007.

Dos grandes ícones da música popular brasileira, talvez o que tenha mais sofrido com acusações de ter se americanizado seja Carmem Miranda. Tanto que o fato virou a letra da música *Disseram que eu voltei americanizada*, dos compositores Vicente Paiva e Luiz Peixoto, interpretada pela própria Carmem:

E disseram que eu voltei americanizada / Com o burro do dinheiro / Que estou muito rica / Que não suporto mais / o breque do pandeiro / E fico arrepiada / ouvindo uma cuíca / Disseram que com as mãos estou preocupada / E corre por aí, que eu sei / Certo zunzum / Que já não tenho molho / ritmo, nem nada / E dos balangandãs já não existe mais nenhum // Mas pra cima de mim / pra que tanto veneno / Eu posso lá ficar americanizada / Eu que nasci com samba / e vivo no sereno / Topando a noite inteira / a velha batucada / Nas rodas de malandro / minhas preferidas / Eu digo é mesmo Eu te amo / e nunca I love you / Enquanto houver Brasil / Na hora das comidas / Eu sou do camarão / ensopadinho com chuchu!

As críticas à cantora iniciaram a partir de uma apresentação no Cassino da Urca, em 15 de julho de 1940 – logo que voltou dos EUA. Na ocasião, Carmem Miranda abriu sua apresentação dizendo: "*Good Night, people!*". Este seria o estopim para que muitos de seus críticos a acusassem de não representar o Brasil lá fora, mas sim, a imagem da americanização pela qual passava, não só o país, mas o restante do mundo.⁴⁷

Hermano Vianna, em *O mistério do samba*, afirma:

A denúncia da americanização de Carmem Miranda mostrava que existia no Brasil de 1940 um movimento difuso que defendia a correta utilização desses novos símbolos nacionais. A mistura de samba com a música norte-americana, por exemplo, não podia ultrapassar certos limites. Já existia uma autenticidade a ser preservada no campo da cultura popular brasileira. (VIANNA, 2002, p. 130).

O exemplo de Carmem Miranda serve bem ao propósito de ilustrar o fato de que a crítica nacionalista não era somente ao jazz, como gênero musical. Mas, sim, ao bombardeamento de símbolos da cultura americana – sendo o jazz somente um deles –,

⁴⁷ Fonte de consulta: "*Samba: origens, transformações e indústria cultural (1916/1940)*" artigo de Giovana Papini. Disponível no link: <http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/bebadosamba.htm>. Consulta realizada em julho de 2007.

difundidos sistematicamente, tanto para o Brasil quanto para outros países latino-americanos, através da Política da Boa Vizinhança, na qual a própria Carmem tornou-se uma espécie de “embaixatriz” do governo brasileiro. Entretanto, a cantora parece não ter desempenhado o papel de representar a cultura brasileira, como era esperado. Ana Maria Mauad, em *A embaixatriz dos balagandãs*, lembra:

A caricatura de Carmem/Brasil/América Latina, elaborada pelas demandas da política da boa vizinhança, compôs um quebra-cabeça continental com peças que não se encaixavam, sendo, por conta disso, rejeitada por grande parte do público. Afinal, o Brasil nunca foi Cuba e a Bahia não é o Brasil; tampouco Carmem é baiana. (MAUAD, 2004, p. 61)

Nota-se que este repúdio aos padrões culturais estrangeiros não se restringia somente à música, e nem sempre foi encabeçado pelos nacionalistas. Foi uma reação natural, por parte de determinados segmentos da sociedade – cientes dos reais motivos da Política da Boa Vizinhança –, diante da imposição de valores americanos.

No que diz respeito propriamente à música, mesmo entre os compositores da Bossa Nova – seguramente os mais influenciados pela música americana – houve uma tentativa de resgatar a “pureza” do samba. Isto ocorreu, em parte, como uma reação a influência da música norte-americana. Em parte, devido a um momento de turbulência que o País atravessava no início da década de 1960, com a política desenvolvimentista iniciada com o governo de Juscelino Kubitschek, “que se revelaria incapaz de absorver no seu quadro econômico as primeiras gerações de profissionais universitários, levando-os a uma atitude de participação crítica da realidade, no campo da política” (TINHORÃO, 1991, p. 237). Como reflexo no campo musical, deu-se início o surgimento da música de protesto. Carlinhos Lyra, compositor e membro fundador do Movimento Bossa Nova, agora distante dos assuntos relacionados à estética bossa-novista “o amor, o sorriso, a flor, o céu e o mar”, declarou:

A Bossa Nova estava destinada a viver pouco. Era apenas uma forma musicalmente nova de repetir as mesmas coisas românticas e incoseqüentes que vinham sendo ditas há muito tempo. Não alterou o conteúdo das letras. O único caminho é o nacionalismo. Nacionalismo em música não é bairrismo. (CASTRO, 1989, p. 344)

Sobre a influência da música estrangeira, Lyra tem duas composições que abordam este tema: a primeira de 1957, intitulada *Criticando*, onde o compositor já faz menção à influência do bolero, do jazz, do rock e da balada sobre a música popular brasileira. A segunda de 1961, intitulada *Influência do Jazz*, composta dentro do mesmo espírito crítico, também fazendo menção a absorção de procedimentos jazzísticos pela música popular brasileira: “Pobre samba meu / Foi se misturando se modernizando / E se perdeu / E o rebolado cadê? / Não tem mais / Cadê o tal gingado que mexe com a gente / Coitado do meu samba mudou de repente / Influência do jazz”.

Outra bossa-novista a romper com o novo estilo foi Nara Leão. Em entrevista ao repórter Juvenal Portela, da revista *Fatos & Fotos*, afirmou:

Chega de Bossa Nova. Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma musiquinha de apartamento. Quero samba *puro*, que tem muito mais a dizer, que é expressão do povo, e não uma coisa feita de um grupinho para outro grupinho. (Ibidem, p. 348)

Ruy Castro, em *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*, relata que após o show da Bossa Nova, no Carnegie Hall, em 1962, alguns dos nomes mais influentes da imprensa brasileira deliciaram-se em transformar a apresentação num fracasso histórico:

Antonio Maria dava gargalhadas pelo jornal, Sérgio Porto fazia piadas pela televisão, o crítico José Ramos Tinhorão, produziu a pior crueldade de todas: uma narrativa de palco e bastidores do Carnegie Hall, em *O Cruzeiro* que ainda era o veículo de maior penetração [...] Tinhorão, com sua vasta munição verbal, pintou a coisa de ridículo e definiu-a como um “fracasso” dos músicos brasileiros na sua tentativa de parecer “esforçados imitadores da música americana”. (Ibidem, p. 330)

Laurindo Almeida, juntamente com outros músicos americanos presentes na platéia, Peggy Lee, Miles Davis e Dizzy Gillespie dentre outros, parecem não ter tido a mesma impressão dos críticos brasileiros. Após o termino da apresentação Laurindo se apresentou a Carlinhos Lyra e o cumprimentou pela apresentação. Em depoimento ao documentário *Laurindo Almeida: “Muito Prazer”*, Lyra comenta:

Após o concerto do Carnegie Hall, em 1962, de repente apresentou-se o grande violonista brasileiro Laurindo Almeida para conversar com a gente, para nos parabenizar, e foi muito generoso porque o concerto foi uma droga. (DOURADO, 1999)

De fato, alguns autores relatam que os equipamentos de som não estavam preparados adequadamente para a apresentação de um tipo de música camerística como a Bossa Nova. Entretanto, isso não impediu que alguns dos músicos que participaram do show conseguissem contratos para outras apresentações, ou até mesmo para a gravação de discos pelas gravadoras americanas:

João Gilberto assinou por três semanas com a boate Blue Angel e para a gravação de um disco na Verve. Tom Jobim foi contratado como arranjador pela Leeds Corporation – que pagou 1500 dólares de adiantamento pela edição de *Garota de Ipanema*. O conjunto de Oscar Castro Neves foi para o Empire Room do hotel Waldorf Astoria. Sergio Mendes mostrou que tinha categoria internacional. E até mesmo Sérgio Ricardo se beneficiou: sua música *Zelão* foi editada e começou a aparecer em todos os discos da Audio-Fidelity. Tudo isso, no entanto, seria apenas a lambida na maçã, comparado com o que viria. (CASTRO, 1989, p. 331)

Este fato agravaria ainda mais as críticas aos músicos brasileiros que começavam a ter uma carreira de projeção internacional. Ruy Castro lembra que, Tom Jobim, “cansado de ver suas letras ou as de seus parceiros vertidas para o inglês por americanos incompetentes – e de vê-los ficando com a parte do leão, em termos de direitos autorais nos EUA – passou a fazê-las bilíngües” (CASTRO, 2001, p. 41). Com isso – diz – “deu mais um motivo para que os espíritos-de-porco resmungassem que era americanizado” (Ibidem, idem). Também na década de 1980, quando Tom cedeu por seis meses *Águas*

de Março, para uma campanha mundial da Coca-Cola, novamente foi acusado de vender a música ao imperialismo americano. (Ibidem, idem)

Como observado, de Pixinguinha a Tom Jobim, nota-se que a crítica nacionalista à influência do jazz sobre a música popular brasileira está carregada de conteúdo político-ideológico, e tem um alvo certo – e não sem razão – que não é propriamente a “macularização” do samba ou as tais “inovações musicais” advindas da Bossa Nova, mas, sim, o imperialismo americano. O músico e pesquisador carioca, Henrique Cazes, em *O choro do quintal ao municipal*, levanta esta questão:

Análises contaminadas pela mais ingênua xenofobia e embasadas em profunda ignorância musical, sempre fizeram como que o processo de reciclagem das informações jazzísticas na música brasileira fosse julgado, e não estudado, como um processo natural de uma forma viva de arte. (1999, p. 121)

Diante dessa premissa é possível presumir que esta “americanofobia” – que por muito tempo impediu que a nossa musicologia tratasse com isenção as mudanças ocorridas no âmbito puramente musical – possa ter contribuído, ao menos em parte, para que a carreira de grande sucesso de Laurindo Almeida nos EUA tenha permanecido no quase absoluto desconhecimento no Brasil. Afinal, Laurindo foi um dos músicos que promoveram a tão famigerada fusão do samba com o jazz que acabou resultando em Bossa Nova, e pior: teria se vendido ao cinema de Hollywood – principal veículo de propagação e difusão do capitalismo para o restante do mundo.

Entretanto, tomo como minha a análise que o poeta Augusto de Campos faz em relação à Bossa Nova, sobretudo, aos músicos que a conceberam, quando argumenta que estes, usando de um procedimento antropofágico, tal como propõe Oswald de Andrade, devoraram um produto estrangeiro – no caso o jazz – para transformá-lo em outro, reconhecido internacionalmente como nosso e que, ironicamente, pode-se dizer

que cumpriu a meta nacionalista de tornar a música brasileira – ainda que a popular urbana ⁴⁸ – uma das grandes referências em termos de música mundial.

A expansão dos movimentos internacionais se processa usualmente dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos, o que significa que estes, o mais das vezes são receptores de uma cultura de importação. Mas o processo pode ser revertido, na medida em que os países menos desenvolvidos consigam, antropofagicamente – como diria Oswald de Andrade – deglutir a superior tecnologia dos supradesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura. Foi isso que aconteceu, por exemplo, com o futebol brasileiro, com a poesia concreta e com a bossa nova, que, a partir da redução drástica e da racionalização de técnicas estrangeiras, desenvolveram novas tecnologias e criaram realizações autônomas, exportáveis e exportadas para todo o mundo. (CAMPOS *apud* NAVES, 1998, p. 220).

E no caso específico de Laurindo Almeida, é notório que este passou de influenciado à influência de muitos músicos americanos, tanto que tem seu nome vinculado à história do jazz, sendo considerado pela musicologia americana como um dos violonistas mais importantes da história deste gênero musical, além de ser também uma referência internacional de músico brasileiro.

⁴⁸ Como bem lembra José Miguel Wisnik, em “*Getúlio da paixão cearense: Villa-Lobos e o Estado Novo*”, artigo publicado no livro *O Nacional e o popular na cultura brasileira*, “a plataforma ideológica do nacionalismo musical consistia na tentativa de estabelecer um cordão sanitário-defensivo que separasse a *boa música* (resultante da aliança da tradição erudita nacionalista com o folclore) da *música má* (a *popular urbana comercial* e a erudita europeizante, quando esta quisesse passar por música brasileira, ou de vanguarda radical).” (SQUEFF e WISNIK, 1982, p. 134) Deste modo, a música popular urbana – segundo Wisnik: “a expressão do contemporâneo em pleno processo inacabado” (Ibidem, p. 148) –, por conviver com dados da música internacional, não atendia aos interesses nacionalistas justamente por “promover uma desorganização da visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional”, (Ibidem, p. 133) estando assim, dissonante com os ideais de unificação social e cultural para o estabelecimento de um *ethos* da nação por meio da música.

2.2 A polêmica: precursor ou difusor da Bossa Nova?

Delineada alguns anos antes na música dos violonistas Garoto e Laurindo Almeida, ou cantores e pianistas Dick Farney e Johnny Alf, para citar alguns de seus principais precursores, a bossa nova deixou como marco oficial de sua eclosão o lançamento do disco *Chega de Saudade*, do cantor e violonista João Gilberto, em 1959. (CALADO, 1988, p. 230)

É consenso entre os historiadores que o marco inicial da Bossa Nova deu-se com o lançamento do LP *Chega de Saudade*, pelo cantor e violonista João Gilberto, em março de 1959. “Nele se concentravam, da maneira mais rigorosa e dentro do mais refinado bom gosto, os elementos renovadores essenciais que a música popular brasileira urbana exigia naquele exato momento, em sua vontade de assimilação de novos valores” (MEDAGLIA *apud* CAMPOS, 1974, p. 75).

Desde o seu surgimento, a Bossa Nova – produto da fusão de três vertentes musicais: o jazz norte-americano, a música erudita (sobretudo, o impressionismo francês) e o samba – tornou-se o alvo da crítica dos musicólogos puristas.

José Ramos Tinhorão, conhecido opositor do novo estilo, afirma:

Historicamente, o aparecimento da bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas raízes populares. (TINHORÃO, 1991, p. 230)

Mais adiante:

Esse divórcio, iniciado com a fase do samba tipo bebop e abolido de meados da década de 40, atingiria o auge em 1958, quando um grupo de moços, entre 17 e 22 anos, rompeu definitivamente com a herança do samba popular, modificando o que lhe restava de original, ou seja, o próprio ritmo.” (Ibidem, p. 231)

Entretanto, diferentemente do que faz crer o crítico e historiador, a Bossa Nova foi “o resultado de elaborações estéticas que vinham ocorrendo desde as décadas anteriores, que representam, mais propriamente, um momento de confluência de traços, estilos e tendências do que uma ruptura surgida na esteira de algo absolutamente novo” (GAVA, 2002, p. 25). E como afirma Júlio Medaglia: “As tentativas feitas até agora no sentido

de se buscar as verdadeiras raízes do movimento têm atribuído, na maioria das vezes, a artistas cuja atuação musical antecedia em alguns anos ao advento do novo estilo, a função de *precursores*” (apud CAMPOS, 1974, p. 79).

Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello, são eles os precursores: os cantores Lúcio Alves, Dóris Monteiro, Silvia Telles, Luís Cláudio, Agostinho dos Santos, o conjunto vocal Os Cariocas e Dick Farney (também pianista); os músicos Chiquinho do Acordeom, Johnny Alf, Luís Bonfá, Moacir Santos, João Donato e Paulo Moura; os compositores/cantores Tito Madi, Dolores Duran e Billy Blanco; o arranjador Lindolfo Gaya; e, naturalmente, Antonio Carlos Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto, Newton Mendonça e Carlos Lyra, com papel decisivo na criação da Bossa Nova. Logo após lembram que: “Vindos da época anterior, também devem ser incluídos entre os precursores o maestro Radamés Gnattali e os músicos Garoto, Valzinho, Laurindo Almeida e Osvaldo Gogliano ‘Vadico’.” (1997, Vol. 1, p. 241). Entretanto, a afirmação de que Laurindo Almeida deve ser incluído entre os precursores da Bossa Nova, embora recorrente, não é uma unanimidade entre os pesquisadores brasileiros, tanto que, pelos motivos que serão expostos no decorrer deste capítulo, gerou-se uma controvérsia acerca de sua contribuição nas origens do novo estilo. Para alguns autores, Laurindo foi realmente um de seus precursores. Para outros, sua maior contribuição – não obstante a sua importância nas origens da Bossa Nova – estaria na difusão da música popular brasileira no exterior. Para outros ainda, nem uma coisa e nem outra.

Fora do Brasil, esta controvérsia parece não existir. Ronald Purcell – musicólogo da California State University, Northridge – e Leonard Feather – crítico e historiador da música americana, autor da famosa *The Biographical Enciclopédia do jazz* (edição 1950, 60 e 70) – são enfáticos ao afirmar que, embora Laurindo Almeida não vivesse mais no Brasil quando eclodiu o movimento musical, a gravação de uma série de discos

com o saxofonista Bud Shank, em 1953/54, reeditados no final dos anos cinquenta com o nome *Brazilliance*, foi precursora na fusão dos elementos rítmicos, característicos da música popular brasileira, com o jazz americano que, posteriormente, daria forma à Bossa Nova.⁴⁹ Ronald Purcell – como já relatado no capítulo 1 – para sustentar tal afirmação, argumenta que Laurindo Almeida teria dito a Leonard Feather que em uma visita ao Rio de Janeiro, em 1957, teria levado os discos para seus amigos músicos ouvirem. Fato que poderia ter tido alguma influência sobre os músicos pré-bossanovistas. O musicólogo Tarik de Souza, em *Brasil Musical*, comenta esta hipótese: “Há quem aponte o berço da bossa fora do Brasil, nas experiências de fusão do violonista Laurindo Almeida com o saxofonista Buddy Shank no LP *Brazilliance*, de 1952” (SOUZA, 1988, p. 205). Mais adiante lembra:

Alguns situam este disco como precursor da bossa nova. Desta forma, ela teria nascido em berço *yanke*. O mais categórico é o baixista do grupo de Laurindo, Harry Babasin, que afirma ter preferido combinar o jazz ao baião mais leve e gingante, usando um tambor de conga com escova. (Ibidem, p. 214)

Souza, comentando a frase de Babasin – ainda que aparentemente descrente –, dá indícios de que estes discos podem mesmo ter circulado por aqui: “Ele acredita na lenda de que as 25 cópias de *Brazilliance*, emigradas com um Laurindo saudoso da família, teriam dado a partida a bossa cabocla” (Ibidem, idem).

Tinhorão, em um tópico, intitulado “*Os pais da bossa nova*”, de seu livro *Música popular: um tema em debate*, afirma: “Filha de aventuras secretas de apartamentos com a música norte-americana – que é, inegavelmente, a sua mãe – a bossa nova, no que se refere à paternidade, vive até hoje o mesmo drama de tantas crianças de Copacabana, o bairro em que nasceu: não sabe quem é o pai” (1966, p.25). Posteriormente, cita alguns candidatos à paternidade da Bossa Nova: Johnny Alf, Tom Jobim, Vinícius de Moraes,

⁴⁹ Ver: FEATHER, *Encyclopedia of Jazz in the Sixties*. New York, 1966; e PURCELL, *Laurindo Almeida: Big Brother*. Guitar Review n° 107 e 110.

João Gilberto, Baden Powell, Laurindo Almeida, Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra – segundo suas próprias palavras, todos “americanizados.” Sobre Laurindo comenta: “Hoje, é considerado mais norte-americano do que brasileiro”⁵⁰ (Ibidem, p. 26). Desses oito, Tinhorão afirma que o verdadeiro pai – pelos motivos que expõe no livro – poderia ser encontrado entre os três músicos: Johnny Alf, Tom Jobim e João Gilberto. Entretanto, menciona – imparcialmente – uma suposta afirmação, feita nos EUA, pelo próprio Laurindo Almeida, de que as bases musicais da Bossa Nova já estavam lançadas desde 1953, na série de discos *Brazilliance*. Segundo o historiador, Laurindo – para defender sua primazia – também afirmou a John Tynan, crítico de jazz da revista *Down Beat*, ter trazido ao Brasil 25 exemplares do disco que ficaram circulando pelo Rio de Janeiro e São Paulo por volta da mesma época que explodia a novidade do *Hino ao Sol* – abertura da *Sinfonia do Rio de Janeiro* –, de Antonio Carlos Jobim. Para o musicólogo Brasil Rocha Brito: “Trata-se da primeira composição já integrada, mesmo por antecipação, na concepção musical que iria firmar-se três anos depois: a Bossa Nova” (apud TINHORÃO, 1966, p. 28).

Verdade ou não, o produtor musical Arnaldo de Souteiro – que segundo Ruy Castro, “parece saber tudo da carreira internacional da Bossa Nova” (CASTRO, 1990, p. 16). –, é um dos que acredita na importância destes discos. Em depoimento ao documentário *Laurindo Almeida “Muito Prazer”*, afirma:

Em 1953, Laurindo e seu quarteto gravaram dois discos que são marcos nessa colaboração de jazz com música brasileira. Foi a primeira vez, realmente, que se improvisou jazzisticamente sobre ritmos brasileiros. E se considerarmos a Bossa Nova uma fusão, basicamente, de ritmos brasileiros, no caso o samba, com elementos jazzísticos, caracterizando-se pelo uso da improvisação, o Laurindo Almeida foi realmente o grande precursor dessa história. (DOURADO, 1999)

⁵⁰ De fato, conforme averbação contida em sua certidão de nascimento, a partir de 23 de dezembro de 1980, Laurindo Almeida tornou-se cidadão americano. A certidão encontra-se digitalizada no item Anexos II.

Outros, também no Brasil, mesmo não mencionando a série de discos *Brazilliance*, entendem que Laurindo Almeida foi – dentre tantos – um precursor do novo estilo, sobretudo, em relação ao uso de acordes provenientes do jazz. O bossa-novista Oscar Castro Neves, em depoimento ao mesmo documentário, afirma:

É impossível se falar de Bossa Nova sem falar de Garoto, de Radamés Gnattali, de Laurindo Almeida [...] não só porque o Laurindo era um guitarrista de impecável técnica, mas também porque era um guitarrista moderno, já com acordes de jazz, vivendo dentro do jazz. (Ibidem, 1999)

O jornalista e crítico musical João Máximo, também em depoimento ao mesmo documentário, argumenta que a Bossa Nova – diferentemente do que a maioria dos estudiosos faz crer – não é um movimento musical. Ela não nasceu de um grupo de músicos que teria se reunido para estabelecer uma nova forma de música popular brasileira, ela teve um surgimento espontâneo. Deste modo, para Máximo, torna-se difícil dizer quem é o “pai da idéia”. Entretanto, afirma:

Laurindo Almeida já estava morando nos EUA há muito tempo, tinha intimidade com o jazz, já tinha tocado com Bud Shank, com o Modern Jazz Quartet, quer dizer: ele tinha uma grande intimidade com essas harmonias, que eram estranhas ao samba, mas não a ele. Então, é natural que ele se intitulasse um dos precursores, principalmente se ele visse e ouvisse a Bossa Nova do ponto de vista da harmonia e não do ritmo. (Ibidem, 1999)

O violonista Turíbio Santos, quando entrevistado a respeito de Laurindo, por Celina Cortes do *Jornal do Brasil*, em 25 de fevereiro de 1996, também afirmou: “Ele preparou o clima para as harmonias” (CORTES, 1996).

Não obstante a sua importância nas origens da Bossa Nova, para outros entendedores do assunto, como o maestro Júlio Medaglia, a maior contribuição de Laurindo Almeida estaria na difusão da música brasileira no exterior. Em entrevista concedida pelo maestro, já mencionada anteriormente, comentei a manchete de um jornal suíço, o *Schweizer Illustrierte Zeituna*, que atribuía a Laurindo a figura de “pai da

Bossa Nova”, e lhe perguntei qual a sua opinião, a respeito dessa manchete, e a respeito da polêmica em torno do violonista:

Gerou-se uma polêmica porque *externamente* é possível dizer que ele é o “pai da Bossa Nova”. Afinal, as pessoas não conheciam os músicos brasileiros e conheciam o Laurindo Almeida – que representava toda essa rítmica brasileira sofisticada em nível de música de câmara. Então quando ouviram a Bossa Nova, acharam que era ele que tinha introduzido isso no Brasil, porém, não foi ele, já existiam inúmeros músicos aqui que montaram este colchão onde a Bossa Nova foi implantada. Ele não é o pai! Ele foi importante, foi um excelente instrumentista de Bossa Nova, conhecia toda música de câmara brasileira através do violão. Então, para um ouvido estrangeiro pode parecer que foi ele que introduziu isso na música popular brasileira. Mas ele não é o pai, ele é um dos pais, isso sim é possível dizer, mas tanto quanto os outros violonistas, como o Garoto, Dilermando Reis e tantos outros.

Também lhe perguntei a que fatores ele atribuía um maior reconhecimento de Laurindo Almeida, não só como uma das figuras mais importantes da Bossa Nova, como também do jazz, por parte da musicologia americana do que pela brasileira:

É porque ele viveu todo auge de sua carreira nos EUA, onde ele tocou com os melhores músicos, isto significa: os melhores músicos do mundo. Aquele pessoal da *west-coast* norte-americana tinha todas as características da raiz do jazz tradicional, mas tinha também toda sofisticação técnica de músicos que estudaram em academia, músicos que vinham de uma formação técnica maior. E lá que ele foi se encontrar, se organizar, e aí passou a ser um músico do mundo. A partir de lá que ele passou suas informações musicais para o mundo inteiro. Mesmo quando ele usava componentes rítmicos brasileiros e latino-americanos a coisa ganhava uma dimensão internacional, por isso ele ficou lá e passou a ser mais conhecido como músico de jazz do que como músico brasileiro. Mas ele era tão bom quanto qualquer músico brasileiro de seu tempo.

Para Ruy Castro – uma das poucas vozes divergentes – Laurindo Almeida não foi nem precursor nem difusor da Bossa Nova nos EUA. Em sua obra *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova* – livro dedicado, em parte, ao período que antecede a sua eclosão no final dos anos 50 –, Castro não o menciona em nenhum

momento como um dos protagonistas desse período ⁵¹. E pelos motivos óbvios, já mencionados pelos musicólogos americanos: Laurindo já estava morando nos EUA desde 1947, portanto, não fez parte do meio musical carioca dos anos 50, e, conseqüentemente, não participou das reuniões nos “famosos” apartamentos de Copacabana, especialmente o de Nara Leão, onde o movimento musical foi germinado.

Entretanto, Ruy Castro lembra que a orquestra de Stan Kenton – que tinha Laurindo Almeida como guitarrista – foi uma das principais influências dos músicos pré-bossa-novistas:

Todos os seus integrantes eram venerados, mas os garotos tinham especiais xodós pelo baterista Shelly Mane, os trompetistas Shorty Rogers e Maynard Ferguson, os saxofonistas Bill Holman e Lee Konitz, os trombonistas Frank Russolo e Bill Russo e, principalmente Pete Rugolo. (CASTRO, 1990, p. 48)

O próprio autor relata que, nesta época, a exemplo do Sinatra-Farney Fan Club, fundou-se o Kenton Progressive Fan Club. E, obviamente, era de conhecimento dos músicos brasileiros que Laurindo era o guitarrista da orquestra, com destaque entre os solistas. Sendo assim, fica difícil crer que, mesmo não fazendo parte do grupo que deu origem ao movimento, Laurindo Almeida não tenha exercido alguma influência – ainda que indireta e circunscrita ao violão – sobre os músicos da pré-Bossa Nova.

Hélio Jordão Pereira (Helinho), violonista do Bando da Lua lembra:

Quando eu estava nos EUA e soube que o Laurindo estava tocando com Stan Kenton, eu que era louco pela música americana naquela época, fui assistir a um show no Paramount Theater. Ao final do show, tive o desejo de falar com Laurindo e me emocionei. Lógico, vendo um brasileiro ali – coisa que nunca tinha acontecido antes – no meio daqueles músicos famosos. (DOURADO, 1999)

Henrique Cazes, também, em seu livro *O choro do quintal ao municipal*, comenta um acontecimento bastante interessante: Barney Kessel – um dos guitarristas mais

⁵¹ O período 1946-1957 funciona como uma espécie de ponte entre a tradição e a modernidade em nossa música popular. Nele convivem veteranos da época de Ouro (1929-1945), em final de carreira, com iniciantes que em breve estarão participando do movimento Bossa Nova. (SEVERIANO, Jairo. & MELLO, Zuza Homem de. 1997, p. 241)

importantes da história do jazz, e, influência direta dos músicos bossa-novistas⁵² – certa vez, quando esteve no Rio de Janeiro, em fins da década de 70, procurou a cantora Miúcha, que conhecera no México alguns anos antes, e manifestou seu desejo de ouvir música brasileira. Miúcha, juntamente com outros músicos, o levaram para o “Sovaco de Cobra” – provavelmente uma boate –, no subúrbio da Penha. Cazes conta que Kessel gostou tanto da apresentação que decidiu voltar ao hotel onde estava hospedado, em Copacabana, para pegar seu instrumento. Entretanto, desistiu da idéia porque a boate não possuía amplificador para sua guitarra. Ao voltar para o apartamento da cantora em companhia dos outros músicos, o guitarrista americano, para surpresa geral – improvisando um amplificador ligando sua guitarra a um gravador cassete –, teria lhes mostrado uma série de choros que aprendeu, nos EUA, com seu amigo Laurindo Almeida. O pesquisador conta essa história para argumentar:

Como se pode ver, antes da guitarra de Barney Kessel influenciar a Bossa Nova, é possível que ela tenha sido influenciada pelo choro moderno de Garoto, Laurindo e companhia. (CAZES, 1999, p. 121)

Em seu livro *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*, Ruy Castro, falando da gênese do novo estilo, afirma que por mais que se vincule a origem de alguns ritmos a certos nomes, como a valsa a Johann Strauss II, o rag-time a Scott Joplin, o boogie-woogie a “Pine Top” Smith, eles não foram seus únicos criadores. Sendo assim, argumenta que “seria mais justo dizer que foram eles que sintetizaram a contribuição de muitos que vieram antes deles” (2001, p. 266), lembrando que o mesmo se deu quanto à batida da Bossa Nova, criada por João Gilberto, em 1958 – com a diferença que neste caso há registros oficiais. O historiador afirma ainda que, nesse caso, os elementos dessa síntese, promovida por João, foram “praticamente tudo que se criara em música popular brasileira nos trinta anos anteriores, ou seja, desde 1928”

⁵² Cazes afirma que muitos bossa-novistas apontam o disco de Julie London e Barney Kessel, intitulado *Julie is her name*, como algo que teria influenciado decisivamente no aparecimento da Bossa Nova.

(Ibidem, idem), portanto, não se opõe a tese da existência de precursores, fazendo uma lista de inúmeros cantores, compositores, letristas, instrumentistas e arranjadores que, sem os quais, não haveria João Gilberto. Segundo Castro, o próprio João Gilberto, nas poucas vezes que tocou no assunto, afirmou que não existiu um “começo”, e sim um processo (Ibidem, p. 268). Com relação a Laurindo Almeida – não citado na lista – Ruy Castro afirma que sua carreira de sucesso nos EUA foi uma vitória pessoal e não da música brasileira – assim como seria a de Dick Farney se tivesse persistido em Nova York, e não retornado ao Brasil em 1948, apenas dois anos depois de sua partida:

Laurindo Almeida tornar-se-ia um “nome”, mas não por tocar música brasileira – consagrou-se em 1948 na orquestra de Stan Kenton e depois apareceu em vários filmes tocando swings e flamencos. (Ibidem, p.110)

Castro faz esta afirmação para ressaltar que somente após o advento da Bossa Nova, a música popular brasileira tornou-se produto de exportação para os EUA e resto do mundo. Antes dela, qualquer músico que aspirasse uma carreira em solos americanos – por exemplo – teria poucas chances de estabelecer-se. É neste sentido que afirma que a carreira de Laurindo Almeida foi uma vitória pessoal, visto que, como bem salienta o autor, Laurindo foi “o único músico brasileiro daquela época a firmar-se nos Estados Unidos” (Ibidem, idem). Entretanto, a afirmação de que não se tratou de uma vitória da música brasileira é questionável. É certo que Laurindo, como já mencionado desde o capítulo 1, adquiriu fama e prestígio por meio da orquestra de Stan Kenton e também do cinema americano, tocando os mais variados tipos de música, mas também tocando música brasileira. Embora seja difícil afirmar que realmente tratou-se de uma “vitória da música brasileira”, afirmar o contrário parece mais difícil ainda. O melhor seria dizer que se tratou das duas coisas. Como bem lembra Júlio Medaglia, em seu artigo *Balanço da Bossa Nova*, a aceitação da música brasileira nos EUA deu-se em etapas:

Antes mesmo do sucesso definitivo, já excursionava por todo o país o Trio Tamba. Tendo viajado para lá em intercâmbio cultural, o conjunto fez um sucesso tão grande que se multiplicaram os convites para apresentações em lugares de grande importância [...] Laurindo Almeida, violonista brasileiro de há muito radicado nos EUA e que tem seu nome registrado na história do jazz americano, também fazia, com artistas locais, apresentações esporádicas com grande sucesso. (MEDAGLIA *apud* CAMPOS, 1974, p. 101)

De fato, muitos artistas que foram para os EUA em intercâmbio cultural – fruto da Política da Boa Vizinhança – conseguiram alguma notoriedade em decorrência de uma “caricaturalização” de nossa música popular.

O que os americanos estavam comprando não era bem a música, mas um “clima”, um espírito folclórico, “tropical”, que evocasse praias, coqueiros, bananeiras, sacos de café e rapazes de camisa listrada e chapéu de palhinha, para combinar com os colares e turbantes de Carmem Miranda. (CASTRO, 2001, p. 108)

No entanto, vale lembrar que Laurindo Almeida não foi para lá em intercâmbio cultural, e nem fez uso de recursos exótico-musicais. Foi um dos primeiros músicos a mostrar no exterior, com grande sucesso, uma música brasileira de qualidade que já vinha sendo produzida no Brasil na primeira metade do século XX, não só no âmbito popular, mas também no erudito. Isto pode ser facilmente observado em sua vasta discografia. São poucos os discos que não contêm músicas brasileiras e, segundo consta, todos bem recebidos pela crítica. Além da série de discos *Brazilliance* – o primeiro gravado em 1953, com *Carinhoso* de Pixinguinha e João de Barro, *Atabaque* e *Tocata* de Radamés Gnattali, *Inquietação* e *Terra Seca* de Ary Barroso e *Blue Baião* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, como visto acima, considerado um marco na fusão de jazz e samba –, no final dos anos 50 e começo dos anos 60, antes mesmo da Bossa Nova no Carnegie Hall, Laurindo já havia sido premiado três vezes pela revista *Down Beat*. Também já havia sido agraciado com quatro dos cinco *Grammys* de sua carreira – um deles em conjunto com Stravinsky –, todos por álbuns que continham música erudita brasileira. Fatos que fragilizam, em certa medida, o argumento de que sua carreira nos

EUA foi *somente* uma vitória pessoal, e não da música brasileira. Quais seriam então os motivos que levariam Laurindo a ser considerado “o precursor” da Bossa Nova pela musicologia americana, sendo esta, a música brasileira de maior difusão no exterior? Por outro lado – ainda que não seja unânime – se a maioria dos autores citados, americanos e brasileiros, o inclui como um dos precursores da Bossa Nova – ainda que em diferentes graus de representatividade –, por quê então gerou-se esta polêmica?

Antes de adentrar a este assunto propriamente, convém abrir um parêntese: José Ramos Tinhorão, a despeito de toda “americanofobia”, levanta uma questão curiosa:

Até pouco tempo, os personagens desta história de amor pelo jazz eram tão obscuros e ignorados que se pode dizer que o pai da novidade seria um “João de Nada”, e ela – a Bossa Nova – uma “Maria Ninguém”. Acontece que, de uma hora para outra, a mãe norte-americana da jovem bossa meio-sangue resolveu reconhecê-la publicamente como filha, acenando-lhe com uma herança fabulosa de dólares – em direitos autorais. (TINHORÃO, 1996, p. 25)

É bem verdade que ninguém se preocupa com a paternidade do samba-canção – um estilo de samba que também já é híbrido – por exemplo. De fato, o pagamento de *royalties* pode e deve ser um bom motivo para o surgimento de tantos candidatos predispostos à paternidade da Bossa Nova.

De volta à polêmica, presume-se a existência de dois motivos prováveis para o seu surgimento. O primeiro já foi devidamente exposto: Laurindo Almeida não vivia no Brasil desde 1947, portanto, não fez parte do grupo de músicos que, empenhados na criação de uma nova concepção musical, deram origem ao Movimento Bossa Nova – ainda que também haja controvérsia sobre a existência de um “movimento musical” que deu origem à Bossa Nova⁵³ –, deste modo, não poderia ser um de seus precursores.

⁵³ Além do argumento de João Máximo, mostrado há pouco, Santuza Cambraia Naves, em *O violão azul: modernismo e música popular*, afirma que a bossa nova não constitui um movimento musical. Não resultou de um projeto compartilhado por vários músicos. Foi obra de um autor individual: João Gilberto que, segundo ela, a maneira de um demiurgo, deu forma à Bossa Nova pela sua obsessiva busca por um ritmo e uma harmonia inteiramente novos.

O segundo motivo nos forneceu o maestro Júlio Medaglia, ao afirmar que na época em que esta começou a ser difundida no exterior, o grande público, em geral, não conhecia os músicos brasileiros, mas conhecia Laurindo Almeida, que já morava nos EUA de longa data, onde era representante desta escola rítmica brasileira, sofisticada em nível de música de câmara. Portanto, para este grande público, e mesmo para os musicólogos americanos, não habituados ainda às nuances rítmicas de nosso país, qualquer música com ritmos brasileiros misturada às harmonias jazzísticas poderia parecer Bossa Nova. Entretanto, no Brasil, não é novidade para os estudiosos do movimento, que as “inovações musicais”, oriundas do advento da Bossa Nova, não se restringem somente aos parâmetros *harmônicos* ou do uso da *improvisação* sobre ritmos brasileiros – no caso, os parâmetros musicais atribuídos a Laurindo Almeida na concepção do novo estilo –, do mesmo modo que não se restringem a uma batida de violão, ou a “Redução da Batucada do Samba” – como prefere Walter Garcia (GARCIA, 1999, p. 20) – que, diga-se de passagem, deu-se, em parte, em função da valorização das tensões harmônicas sobre os acordes.⁵⁴ Deste modo, é possível presumir que os pesquisadores brasileiros, sabendo destas coisas, não poderiam ter atribuído a Laurindo Almeida um papel maior do que ele realmente teve na gênese do novo estilo – como parecem querer fazer os americanos –, mesmo sabendo de sua importância, sobretudo, em relação à harmonia. Daí a origem de tal polêmica. Já o próprio Laurindo – que, em consequência dela, teve a sua carreira como músico erudito ofuscada –, embora tenha deixado bem claro que sabia o valor de sua contribuição, nunca procurou para si esse tipo reconhecimento, preferindo não ser chamado de precursor da Bossa Nova. Vejamos a opinião do próprio protagonista dessa história:

⁵⁴ O musicólogo Brasil Rocha Brito, em seu artigo *Bossa Nova*, publicado na coletânea *O balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos, faz uma análise da concepção musical da Bossa Nova, separando-a em três níveis: o estudo de sua posição estética, o estudo dos característicos da estruturação e o estudo das características da interpretação.

Acho – diz – que tal afirmação deve partir dos críticos, porque é só ver a música que eu fazia já no início da década de 50, pois existem vários discos gravados. (REBELLO, 1980) ⁵⁵

Com o propósito de obter uma visão mais objetiva a respeito desta polêmica criada em torno de Laurindo e a Bossa Nova, e, atendendo sua própria sugestão, o próximo capítulo foi destinado à análise musical de seis composições de sua autoria, lançadas entre os anos de 1939 a 1959 (ano de lançamento do Lp *Chega de Saudade*, considerado o marco inicial da Bossa Nova). Sendo elas: *Você Nasceu pra ser gran-fina*, *Dissimulada*, *Brazilliance*, *Amazônia*, *Laura* ⁵⁶ e *Crepúsculo em Copacabana*.

⁵⁵ REBELLO, Gilson. *Do jazz à música popular e erudita, a trajetória de Laurindo Almeida*. O Estado de São Paulo, 23 de novembro de 1980.

⁵⁶ A composição *Laura* é de autoria de David Raksin, compositor de trilhas sonoras para filmes de Hollywood. Portanto, neste caso, o que estará sendo analisado é o arranjo para violão de Laurindo Almeida.

3. SEIS OBRAS REFERENCIAIS – ANÁLISE MUSICAL

3.1 Diretrizes metodológicas

Apesar das limitações da notação musical, uma partitura de Beethoven ou Schoenberg é um documento definitivo, um mapa, a partir do qual várias interpretações ligeiramente diferentes podem ser derivadas. Por outro lado, uma gravação jazzística de uma performance improvisada é algo passado, em muitos momentos a única versão de algo que nunca pretendeu ser definitivo [...] O historiador de jazz é forçado a avaliar a única coisa disponível para ele: a gravação. (SCHULLER *apud* TINÉ, 2001, p. 2)

Há muito se discute a viabilidade do uso de ferramentas analíticas oriundas da música erudita para análise de música popular e, sabe-se que, em muitos casos, elas realmente tornam-se inadequadas. Isto porque, em linhas gerais, a música erudita carrega o seu teor – em maior parte – na notação musical, e por isso dispõe de ferramentas para análise musical com o objetivo de descrever e interpretar os sons por meio da partitura. Já a música popular, sobretudo a urbana – que se difere da música popular étnica e folclórica, perpetuada por meio da oralidade – teve o seu processo de transmissão e difusão principalmente pelos meios mecânicos de reprodução sonora surgidos no final do século XIX, portanto, carrega o seu teor – em maior parte – na gravação musical. Entretanto, ainda que sejam distintos os procedimentos que envolvem a análise de ambas as músicas, neste trabalho, na medida do possível, houve a intenção de aproximá-los e torná-los complementares, visto que, a classificação de algumas das peças selecionadas para análise musical, como *Amazônia* e *Crepúsculo em Copacabana*, entre música “popular” ou “erudita”, é um tanto ambígua, sendo incapaz de satisfazer aos mais puristas das duas partes.

Especificadamente para a análise harmônica, foi feito uso de dois tipos de ferramentas analíticas. Sendo a primeira: os livros *Harmonia* e *Funções estruturais da harmonia*, de Arnold Schoenberg. A segunda: o livro *Teoria da harmonia na música*

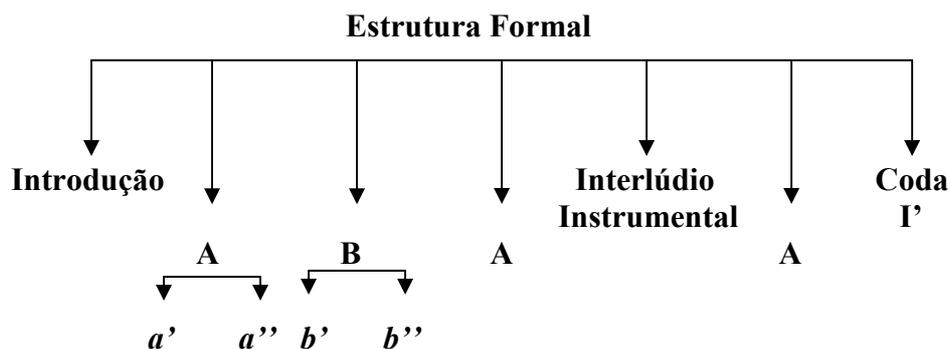
popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal, de Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas, que propõe um sistema de análise harmônica – baseado na harmonia funcional – onde as relações de combinação entre os acordes são normatizadas independentemente das questões de condução de vozes. Fato este que torna possível – para fins expositivos, já que esses dois fenômenos, como o próprio autor salienta, são indissociáveis – a análise de cifras, como é comumente feita pelos músicos populares para fins de improvisação. Para os demais parâmetros musicais: *Fundamentos da composição musical*, também de Schoenberg.

3.2 Das estruturas musicais

Antes de seguir, convém fazer uma ressalva: nas duas primeiras músicas analisadas: *Você nasceu pra ser “gran-fina”* e *Dissimulada*, as partituras usadas como referencial para a análise são reduções para piano, e, ambas, apresentam diferenças significativas em relação à gravação – sobretudo a partitura de *Dissimulada* –, dentre elas, a própria tonalidade. Deste modo, só foram destacados os procedimentos musicais que são comuns tanto à partitura quanto à gravação.

3.2.1 *Você nasceu pra ser “gran-fina” (1939)*

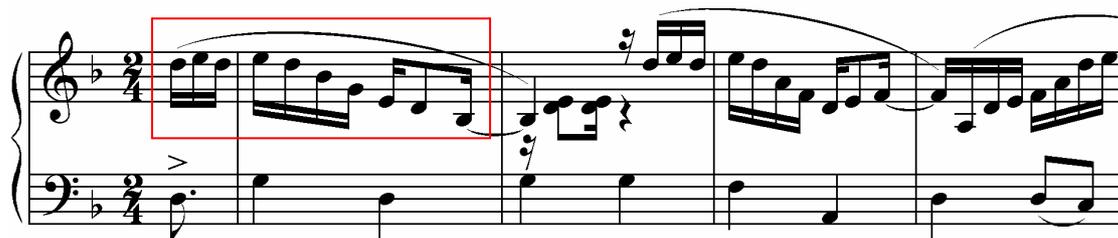
Trata-se de um samba-choro, contendo duas seções principais, com a seguinte relação tonal entre elas: Seção A em *Ré menor*; e Seção B na subdominante *Sol menor*. Há também, em meio às partes, uma espécie de “chorus” ou interlúdio instrumental, onde clarinete e violão dividem espaço como solistas. A coda, por sua vez, é uma mera repetição da introdução.



INTRODUÇÃO

A introdução é composta de oito compassos em forma de sentença. No primeiro compasso é apresentada a forma-motivo que será o germe da composição, tornando-se recorrente tanto na seção A quanto na seção B:

Fig. 1



Harmonicamente, trata-se de uma grande cadência de subdominante/dominante, preparando, assim, o início da seção A.

SEÇÃO A

A seção A contém duas partes de oito compassos: *a'* e *a''*, ambas em forma de sentenças. Conservam basicamente as mesmas características rítmicas e melódicas – compostas em maior parte de variações da mesma forma-motivo destacada acima –, porém, enquanto *a'* termina em uma cadência suspensiva, *a''* termina em uma cadência conclusiva, como de comum às canções estróficas.

SEÇÃO B

A seção B, seguindo o mesmo padrão de A, contém duas partes: *b'* e *b''*, ambas também em forma de sentenças. A primeira parte, *b'*, conserva ainda as mesmas características rítmicas e melódicas da seção A. Entretanto, harmonicamente, encontra-se na região da subdominante. Já na segunda parte, *b''*, está o momento de maior contraste da música, tanto em relação ao aspecto rítmico e melódico (marcada por cromatismos melódicos descendentes) quanto em relação à harmonia (marcada por encadeamentos de acordes dominantes secundários consecutivos em direção ao V grau da tonalidade, A^7 , para recapitulação da seção A – como no início, em *Ré menor*).

Nesta música – tendo em vista os objetivos deste trabalho –, nos interessa ressaltar, do ponto de vista da harmonia, somente o uso destes acordes dominantes secundários, visto que se mostraram recorrentes, não só em *b''* – como já mencionado no parágrafo acima –, mas também em toda a música. A começar da introdução:

Fig. 2

5 $II^7 (E7b9)$

Na sentença *a'*:

8 $I^7 (D7b9)$

Além, é claro, da sentença *b''*:

Fig. 4

33

I⁷ (D7^b13) IV⁷ (G7/9) VII⁷ (C7) III⁷ (F7)

No que diz respeito à melodia, observa-se que ela foi estruturada – em grande parte da música – com uma tendência em privilegiar as dissonâncias dos acordes que, por sua vez, encontram-se localizadas, não só, mas, principalmente nas cabeças de compasso. Como se vê na sentença *a'* – por exemplo:

Fig. 5

8

9m 9M 5° 9m 9M

A Dm Am7/b5 D7 Gm

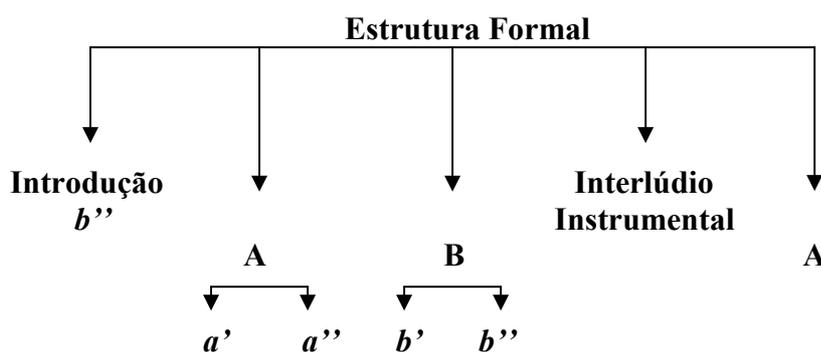
Disco: MIRANDA, Carmem. [*Sem nome*] Rio de Janeiro: Odeon Records, 1939. 1 disco sonoro n° 11.787, 78 RPM. Mono., 10 Pol.

Partitura: Irmãos Vitale Editora.

Localização: Acervo José Ramos Tinhorão – Instituto Moreira Salles.

3.2.2 *Dissimulada* (1946)

Dissimulada é um samba-canção. A primeira seção (A) encontra-se em *Dó menor*, e a segunda seção (B) encontra-se na subdominante *Fá menor*. Assim com *Você nasceu pra ser grã-fina*, também há em meio às partes um “chorus” ou interlúdio instrumental, com destaque entre os solistas para o solo de guitarra havaiana.



INTRODUÇÃO

A introdução possui oito compassos em forma de sentença, oriundos – sobretudo em relação ao desenho melódico – da seção B.

SEÇÃO A

A seção A contém duas partes de oito compassos: *a'* e *a''*, ambas em forma de períodos, e com o mesmo antecedente:

Fig. 1 5

Antecedente de *a'* e *a''*

Os conseqüentes da seção A conservam basicamente as mesmas características rítmicas e melódicas. Seguindo novamente o mesmo padrão formal de grande parte das canções populares, enquanto o conseqüente de *a'* termina em uma cadência suspensiva, o conseqüente de *a''* termina em uma cadência conclusiva:

Fig. 2

Fig. 2 shows a musical score starting at measure 9. The score is in 2/4 time and features a sequence of chords: VII^{4/3} (Bb7), III⁷ (Eb7), and V⁷ - Suspensivo. A green bracket below the staff spans from measure 9 to measure 16, labeled "Conseqüente de *a'*".

Fig. 3

Fig. 3 shows a musical score starting at measure 17. The score is in 2/4 time and features a sequence of chords: VII^{4/3} (Bb7), V⁷, and I - Conclusivo. A green bracket below the staff spans from measure 17 to measure 24, labeled "Conseqüente de *a''*".

Conforme vem sendo destacado em azul, em relação à harmonia, observa-se que na seção A – tanto no antecedente quanto no conseqüente –, há o uso freqüente de dominantes secundários encadeando os diferentes graus da tonalidade. Os acordes **D_b7**, no primeiro tempo do compasso 15, e **A_b7**, no segundo tempo do compasso 19, não estão presentes na gravação.

SEÇÃO B

A seção B também é dividida em duas partes de oito compassos, *b'* e *b''*, porém, diferentemente da seção A, compostas em forma de sentenças:

Fig. 4

21 Início na subdominante

IV⁷ (F7)

Forma motivo

Repetição transposta

Fig. 5

25 VII⁷ (Bb7)

IV⁷ (F7)

VII⁷ (Bb7)

1.

Conclusão

Fig. 6

29

V⁷

2.

Casa 2 da conclusão

Nesta seção, podemos observar ao longo de seu desenvolvimento o uso de um mesmo motivo rítmico – extraído da seção A – como germe da composição. Todavia, em relação à harmonia – tanto na seção A quanto na B – assim como na música anterior, não há nada de muito ousado, ficando restrito somente ao uso de encadeamentos aos diferentes graus da tonalidade por meio de dominantes secundários. Acordes como: F#^o, no segundo tempo do compasso 21; Bb⁺, no segundo tempo do compasso 23; e Ab⁷, no

segundo tempo do compasso 30, pertencem somente à redução para piano, não estão presentes na gravação.

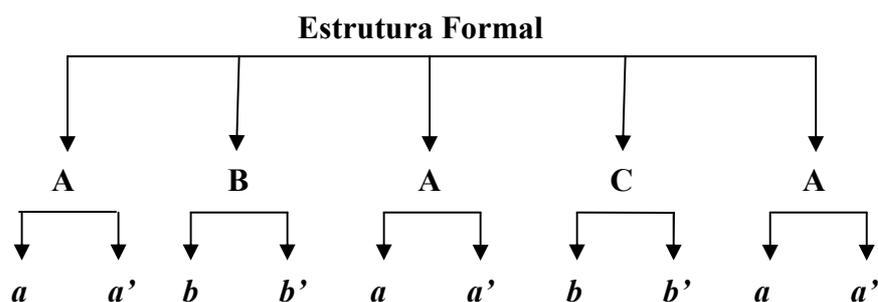
Disco: SILVA, Orlando. [*Sem nome*]. Rio de Janeiro: Odeon Records, 1946. 1 disco sonoro n° 12.706, 78 RPM. Mono., 10 Pol.

Partitura: Editora Fermata do Brasil.

Localização: Acervo Centro Cultural Vergueiro.

3.2.3 *Brazilliance* (1949)

Trata-se de um choro para violão solo, em sua forma prototípica / A / B / A / C / A /, mantendo a seguinte relação tonal entre as seções: Seção A em *Dó maior*; Seção B na relativa *Lá menor*; e Seção C na subdominante *Fá maior*.



SEÇÃO A

A seção A contém duas partes de oito compassos: *a* e *a'*, ambas em forma de sentenças. Sentença *a*:

Fig. 1

Moderato

(Sub V)

H^7 Hb^7 I IV^7 VH^7 III

(Db7/9+)

Forma-motivo Repetição transposta

Fig. 2

5

II⁷ IV (Fm) I ^{4/3} II (E^b°) II⁷ -VI VI⁷ II (A^b7/11#)

Conclusão

Como visto acima, o início desta sentença (Fig.1) é construído conforme o modelo-padrão: uma frase inicial de dois compassos e a sua repetição transposta. O projeto harmônico consiste em duas cadências II – V, primeiramente em direção ao I grau no compasso 2, e posteriormente em direção ao III grau no compasso 4. Na primeira cadência rumo ao acorde de tônica, destaca-se o II^{b7}: sobre a tríade de Ré *bemol*, em estado fundamental – tríade napolitana –, são acrescentadas mais duas notas, Si e Mi, contudo, se enarmonizarmos a nota Si, para Dó *bemol*, teremos um acorde maior com 7^a menor e 9^a aumentada sobre o II grau. (Na música erudita, classificado como acorde de 6^a aumentada. Na música popular, como dominante substituto do V⁷). O próximo encadeamento, em direção ao III grau, acontece via cadência de dominante secundário. Note que o VII grau é transformado em um dominante individual do III grau, que, por sua vez, também já aparece alterado, numa espécie de preparação à conclusão. Já no que diz respeito à melodia, veja que ela é construída em maior parte sobre as dissonâncias dos acordes, localizadas principalmente nas “cabeças” de cada compasso.

A conclusão – compasso 5, figura 2 – não se enquadra no modelo convencional, tanto em decorrência do não uso de fragmentos rítmicos e melódicos oriundos do bloco inicial da sentença, quanto em decorrência do encadeamento harmônico, de modo geral, finalizado no I, V ou III grau da tonalidade. Neste caso, trata-se de um grande trecho na região da subdominante, em suas possíveis configurações. Inicia no **Dm** (relativo da subdominante); em seguida vai para o **Fm** (subdominante menor); no segundo acorde do

compasso 6 para o $E\flat^\circ$, um II alterado (trata-se, na verdade, de um $D7\ 9b$ com a fundamental subentendida); e por fim, para o $A\flat\ 7/11\#$ no 2º tempo do compasso 8 (também o II em sua configuração Sub V de $D7$). Sentença a':

Fig. 3

Harmonic analysis for the first staff (measures 9-12): H^7 , $H\flat$, I , $II\flat$, H^7 , IV^7 , V^2 , $I^{6/5}$. A blue arrow above the staff indicates a progression: $(II - V \rightarrow IV)$.

Harmonic analysis for the second staff (measures 13-16): H^7 , IV , III , $III\flat$, II^7 , V^7 , I . A blue arrow below the staff indicates: 'Acordes cromáticos em direção à cadência final'. The final measure (16) is marked '1º al Trio' and '2º al Fine'.

A 2ª sentença da seção A, a' (Fig. 3), começa com a repetição dos dois primeiros compassos de a. Todavia, com a inserção da nota *Lá bemol* a partir do compasso 11, inicia-se um caminho para região da subdominante menor. Veja que no compasso 12 há um tritono paralelo entre *Fá* e *Dó bemol* (tritono de $G7$, com o *Si* enarmonizado) e *Mi* e *Si bemol* (tritono de $C7$) indicando que a conclusão de a' se dará, de fato, na região da subdominante menor. Como este bloco conclusivo é precedido de um encadeamento em direção ao Fm , seria natural que o primeiro acorde dele fosse o próprio, entretanto, inicia com um $Dm7/b5$ na “cabeça” do compasso 13. Na verdade, podemos encará-lo como uma simples inversão de um $Fm6$. Fato que vem a se confirmar no segundo acorde, quando a disposição das notas é alterada, e mantida numa sucessão de acordes menores com 6ª, rumo à cadência de finalização da conclusão, desta vez, seguindo o modelo-padrão com a reafirmação da tonalidade inicial no compasso 16.

SEÇÃO B

A seção B, de modo semelhante à seção A, foi dividida em duas partes: *b* e *b'*, novamente em forma de sentenças. Sentença *b*:

Fig. 4

17

VI $-III^7$ VI $-VI^7$

Modelo Seqüência variada

21

II $-IV$ $I^{6/5}$ VI $II (F\#^\circ)$ $II (Dm7b5/Ab)$

Conclusão

Como pôde ser visto, o bloco inicial de *b* (Fig. 4) tem um movimento harmônico menor, que se mantém praticamente num pedal na região da relativa menor da tonalidade, conservando um mesmo padrão rítmico e melódico que resulta em um efeito de constante suspensão harmônica: no 1º tempo de cada compasso há sempre uma “sensível” de uma das notas do acorde em questão, que acaba se “resolvendo” semitom acima no 2º tempo de cada compasso. A conclusão – de modo semelhante à da *sentença a* – é um trecho na região da subdominante, em suas possíveis configurações. Começa com o II, **Dm** (relativo da subdominante), no mesmo compasso salta para o acorde de **Fm6** (subdominante menor), no compasso 23 e 24 – ainda que de modos diferentes – se mantém no II: o **F#°** no 1º tempo do compasso 23 é, na verdade, um **D7 9b**, disposto em forma de acorde diminuto a partir de sua 3ª, ou seja, novamente um acorde de 9ª com

fundamental subentendida.⁵⁷ O acorde na cabeça do compasso 24 também é um II alterado, na forma de meio diminuto com a 5ª diminuta no baixo (**Dm7 b5 / Ab**).

Já a segunda sentença da seção B, **b'**, é quase uma mera repetição de **b**. No bloco inicial há somente uma pequena diferenciação rítmica. No bloco conclusivo também há somente uma diferença na cadência final, que no **b'** tem por objetivo preparar a repetição do integral da seção B (Fig. 5):

Fig. 5

SEÇÃO C

Seguindo o mesmo padrão de A e B, a seção C também foi dividida em duas partes de oito compassos: *c* e *c'*. Porém, neste caso, se aproximam mais à forma de períodos, ambos com o mesmo antecedente:

Fig. 6

Faz-se notória a partir daqui a mudança de clave, portanto, a análise harmônica terá o *Fá maior* como um novo centro tonal. Dito isto, no bloco inicial de ambos os períodos, vale ressaltar o uso de uma “sonoridade diminuta”. Veja que o compasso 36 e 37 é composto por uma sucessão de acordes desta natureza, primeiramente por tríades no

⁵⁷ Trata-se da possibilidade – que já foi usada e será recorrente a partir daqui – de formar tétrades diminutas a partir da 3ª, 5ª, 7ª e 9ª bemol de um acorde maior com sétima menor, que, por sua vez, pode ser tanto o dominante da tonalidade quanto um dominante individual (ou secundário) de outros graus da tonalidade.

compasso 36, e depois por tétrades no 37. Este – embora seja novamente o **D7 9b** disfarçado –, devido à nova região tonal, trata-se agora de um grande VI alterado, colorido pelas possibilidades de simetria harmônica, próprias dessa sonoridade em questão.

O conseqüente do período \underline{c} :

Fig. 7

39

II V IV III^b II^b I II V

Conseqüente \underline{c}

Como demonstrado acima (fig. 7), o conseqüente do período \underline{c} não se trata exatamente de uma repetição modificada – ainda que conserve muitas semelhanças, sobretudo rítmicas, com o bloco inicial. Harmonicamente é construído à base de tríades, partindo no compasso 39 em uma grande cadência II – V, para reafirmação da nova tonalidade com a recapitulação integral da seção C. Já o conseqüente de \underline{c}' (Fig. 8):

Fig. 8

43

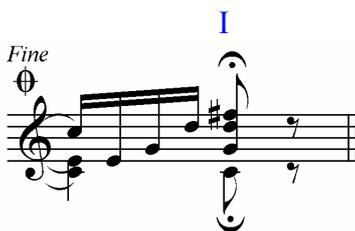
II VI² VI^b V I

Conseqüente \underline{c}'

Inicia no compasso 43 com um **B^o** – classificado como II alterado porque se trata novamente da substituição de um acorde dominante (o **G7 9b**) por um diminuto – em direção ao **Dm / C** no compasso seguinte, onde se faz notório um cromatismo melódico que aponta uma frase construída sobre o arpejo de *Ré menor*, rumo à cadência final, preparando, assim, a repetição integral da seção.

Na última recapitulação da seção A, o destaque fica no último acorde:

Fig. 9



Note que esse acorde final é acrescido das tensões 9^a maior e 11^a aumentada, porém, com a 7^a ausente. Este procedimento de finalização é muito comum no jazz, e muito incomum no choro, sobretudo os desta época.

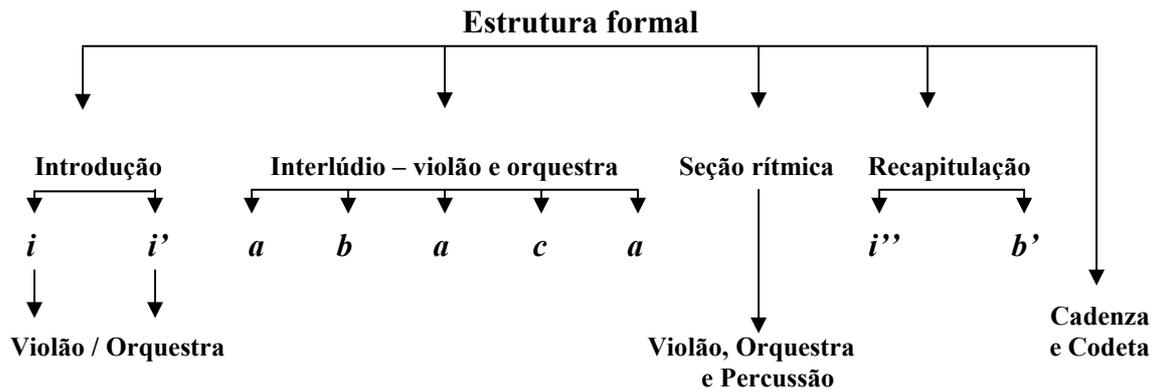
Disco: ALMEIDA, Laurindo. *Concert Creations for Guitar*. California: Capitol Records, 1949. 1 disco sonoro n° EBF-193, 33 1/3 RPM, mono., 10 pol.

Partitura: Em forma de manuscrito

Localização: Acervo Ronoel Simões

3.2.4 *Amazônia* (1950)

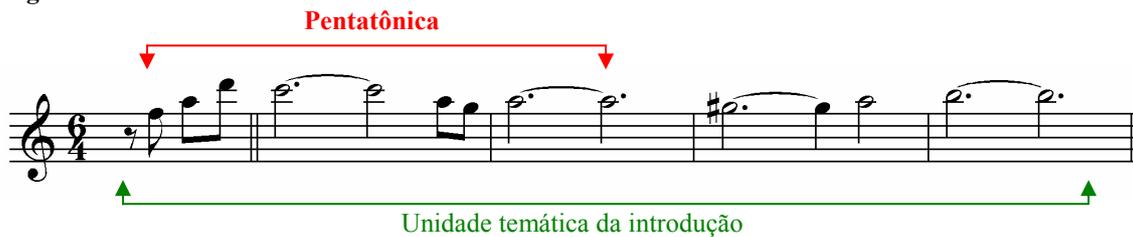
Trata-se de uma peça para violão solo e orquestra de jazz. Diferentemente das outras músicas analisadas, esta não se enquadra em nenhum padrão formal de composição. Poderia se dizer que é constituída de um pequeno grupo de unidades temáticas irregulares e assimétricas que se encadeiam numa espécie de “colagem”. Além disso, também se diferencia das anteriores pelo predomínio do pensamento melódico sobre o harmônico. Há na peça uma completa ausência de acordes com funções estruturais. Tais acordes parecem desempenhar um papel essencialmente “colorativo”, por assim dizer. Fato que torna a classificação entre tonal, modal, ou até atonal, um tanto ambígua. O grande destaque fica pela seção rítmica em meio às partes, onde é evocada – sobretudo pelos instrumentos de percussão – uma “brasilidade” que acaba soando como se fosse um cartão de apresentação de nacionalidade do compositor.



INTRODUÇÃO

A introdução é composta por uma única unidade temática de quatro compassos, exposta primeiramente pelo violão e, logo em seguida, pela orquestra. A linha melódica, extraída de uma escala pentatônica, somada ao tipo de harmonização e orquestração, evoca uma “sonoridade impressionista” que se fará presente por toda a peça (Fig. 1).

Fig. 1



Como pôde ser visto acima (Fig. 1), a introdução tem sua unidade temática construída em *Ré menor*. Contudo, a partir do interlúdio – formado basicamente por três unidades temáticas (*a*, *b* e *c*) – observa-se uma constante alternância com o *Ré maior*, vindo a se tornar uma das principais características harmônicas da música. Veja que a primeira unidade temática do interlúdio tem início com uma tríade de *Ré maior* (Fig. 2):

Fig. 2

Esta ponte (Fig. 3) entre a unidade temática *b* e a recapitulação de *a* – cujo motivo foi extraído do 1º compasso da unidade temática *a* – dá indícios disso. Observe o uso alternado das notas *Fá natural* e *sustenido*, a partir do compasso 14:

Fig. 3

Ponte entre *b* e recapitulação de *a*

Na unidade temática *b*, nos interessa o uso que Laurindo faz dos acordes diminutos com sétimas maiores. Veja, nos compassos 7 e 9 (Fig. 4), que a melodia é harmonizada com o mesmo acorde (quando digo isto, me refiro até mesmo à disposição das notas no braço do violão) transposto um tom e meio abaixo. Este procedimento harmônico – oriundo das possibilidades de simetria dos acordes diminutos –, juntamente com a mencionada alternância entre a “tonalidade” de *Ré maior* e *menor*, é tão recorrente nesta peça – a começar pela introdução – que poderíamos dizer que, do ponto de vista da harmonia, tudo se resume a isso.

Fig. 4

Unidade temática *b*

Esta mesma característica harmônica encontra-se presente quase sempre em meio às unidades temáticas. Como se vê, tanto na ponte entre a unidade temática *a* e *b* (Fig. 5), quanto no trecho que antecede a *cadenza*, ao final da peça (Fig. 6):

Fig. 5

Acordes diminutos com 7^{as} maiores dispostos simetricamente

Ponte entre *a* e *b*

Fig. 6

A7

E7

vivo

Harm. 12

Cadenza ad lib.

Cadenza

Tais acordes, embora não pareçam desempenhar funções estruturais – pelo menos no sentido mais comum do termo –, em toda a música estão sempre se remetendo tanto ao A7 quanto ao E7. Observe que no compasso 41, estão contidas duas tétrades diminutas com sétima maior: C#^o 7M e A#^o 7M. Ambas funcionam como um grande A7: levando em conta as respectivas enarmonizações, no primeiro acorde temos a 3^a, 5^a, 7^a e 9⁺. Já no segundo acorde a 9^b, 3^a, 5^a e tônica. Trata-se do mesmo modelo de acorde transposto um tom e meio. Este procedimento será repetido a partir do compasso 43,

porém, agora em relação ao $E7$ – da mesma maneira observada anteriormente na unidade temática *b*.

A unidade temática *c* tem um movimento harmônico maior, ocasionado, sobretudo, pelo cromatismo descendente no baixo. O destaque, entretanto, fica pelo último acorde de sexta aumentada – ou SubV da tonalidade –, um $Eb7$, que caminha em direção ao *Ré maior* com o início da recapitulação da unidade temática *a*.

Fig. 7

Cromatismo no baixo em direção ao acorde Sub V ($Eb7 \#11$)

Unidade temática *c*

Após a seção rítmica, tem início a recapitulação da unidade temática da introdução, e da unidade temática *b* do interlúdio, cujas diferenças em relação à primeira exposição estão basicamente na instrumentação. A codeta é, na verdade, uma simples cadência de finalização em direção – desta vez, como no início da peça – ao *Ré menor*.

Fig. 8

I V I V I

casqueado a 1 tempo energico

Nesta cadência final, encontram-se presentes as duas principais características harmônicas já mencionadas. Veja que o primeiro grupo de semicolcheias contém as

(II - V) $\overline{\hspace{10em}}$
~~VII⁷~~ - ~~III⁷~~ I⁷ VI⁷

Forma-motivo de A – 1 tom abaixo

Gm7/9 C7 b9/b13 Am7 F7M

Conseqüente

SEÇÃO B

A seção B aproxima-se mais à forma de sentença:

Fig. 2

(II - V) \searrow
~~VI⁷~~ ~~IIb⁷~~ ~~Xb⁷~~ III⁷

Fm7 Bb7 Eb7M Cm7

Forma-motivo Forma-motivo variada

III IV⁷ VII ~~VI⁷~~ V⁷

Cm7 C+ F#m7/b5 G Fm7 E7/9

Conclusão

Na primeira exposição das seções A e B (fig. 1 e 2), o projeto harmônico e melódico de Raskin é mantido quase que integralmente. No arranjo de Laurindo é enriquecido somente por acordes de passagem e ornamentos melódicos – característicos de uma linguagem própria do violão. Assim como no choro *Brazilliance*, observa-se que o tipo de harmonização até aqui presente é bem à maneira do jazz, repleto de acordes carregados de dissonâncias em sua composição.

Nas exposições subseqüentes de A, seções A', A'' e A''', a diferença estará, basicamente, no tratamento musical dado à unidade temática – como visto acima, composta de uma forma-motivo e sua repetição um tom abaixo. Em A', faz-se presente na exposição do tema o uso da técnica violonística do *tremolo*. Veja que a unidade temática encontra-se diluída em meio à figuração rítmica da voz superior (Fig. 3):

SEÇÃO A'

Fig. 3

The figure displays four staves of musical notation for Section A'. The first staff (measures 18-19) features a treble clef, a 4/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). It begins with the lyrics 'a m i' above a triplet of eighth notes. A 'tremolo' marking is present above the first staff. The second staff (measures 19-20) continues the melodic line with triplets and includes a circled '3' below a note. The third staff (measures 20-21) shows further melodic development with triplets and a circled '3'. The fourth staff (measures 21-22) concludes the section with the instruction 'molto rit.' below the staff. Red arrows and brackets are used throughout the score to highlight specific rhythmic and melodic features, such as the tremolo and the triplet patterns.

SEÇÃO A''

Em A'' (Fig. 4), Laurindo mantém um pedal na nota *Lá*, que conserva ainda algumas características rítmicas da seção A'. Este pedal no baixo em alguns momentos parece querer sugestionar uma imitação ou inversão do *tremolo*, presente na voz mais aguda da seção anterior. Todavia, o que mais chama atenção nesta seção é a harmonização de caráter essencialmente homofônico da melodia. Observe que a unidade temática é inteiramente harmonizada com o mesmo “modelo” de acorde – salvo alguns pequenos ajustes –, que acaba percorrendo cromática e paralelamente por quase todo o braço do violão. Quanto à classificação desses acordes, ainda que contenham tríades internas em sua formação, não possuem funções estruturais. Portanto, qualquer tentativa de enquadrá-los em uma ou outra tipologia de acorde parece de alguma forma arbitrária.

Fig. 4

The figure displays two musical staves, numbered 32 and 34, illustrating harmonic parallelism and pedal points in Section A''. Both staves are in 2/4 time and feature a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

Staff 32: The melody consists of a sequence of chords: F#m (3), Gm (1), A (2), B (3), C#m (4), Dm (5), E (6), F#m (7), Gm (8), A (9), B (10), C#m (11), Dm (12), E (13), F#m (14), Gm (15), A (16), B (17), C#m (18), Dm (19), E (20). The bass line features a constant pedal point on the note *Lá* (A) with a triplet rhythm. Annotations include:

- Red arrow: Forma-motivo de A – 1 tom abaixo em relação à original
- Blue arrow: Paralelismo harmônico
- Green arrow: Antecedente
- Blue text: Pedal na nota Lá

Staff 34: The melody consists of a sequence of chords: F#m (3), Gm (1), A (2), B (3), C#m (4), Dm (5), E (6), F#m (7), Gm (8), A (9), B (10), C#m (11), Dm (12), E (13), F#m (14), Gm (15), A (16), B (17), C#m (18), Dm (19), E (20). The bass line features a constant pedal point on the note *Lá* (A) with a triplet rhythm. Annotations include:

- Red arrow: Forma-motivo de A – 2 tons abaixo em relação à original
- Blue arrow: Paralelismo harmônico transposto 1 tom abaixo em relação ao antecedente
- Green arrow: Conseqüente
- Blue text: Pedal em Lá – comum entre Antecedente e Conseqüente

SEÇÃO A'''

Esta seção, A''', diferencia-se de A, basicamente pela mudança de fórmula de compasso. Em decorrência disso, a unidade temática sofreu uma pequena alteração na configuração rítmica.

Fig. 5 Unidade temática da seção A em compasso ternário

The figure displays two systems of musical notation for the thematic unit of section A in 3/4 time. The first system, labeled 'Antecedente', spans from measure 40 to measure 43. The second system, labeled 'Consequente', spans from measure 44 to measure 47. A red arrow above the first system indicates the start of the unit, and another red arrow above the second system indicates the end. Green arrows below the systems show their respective spans. The notation includes treble clef, 3/4 time signature, and various musical symbols like notes, rests, and ornaments.

SEÇÃO C

A seção C foi construída da junção das seções A e B. Pode-se dizer que os quatro primeiros compassos são oriundos de B, e os quatro últimos de A. No arranjo de Laurindo, parece ganhar características de um pequeno desenvolvimento ou elaboração, devido ao tratamento musical dado aos fragmentos rítmicos e melódicos de ambas as seções. Sobretudo no compasso 28 e 29, quando há um jogo de pergunta e resposta entre as vozes inferior e superior, que se dá através do uso de um fragmento melódico que tem origem na forma-motivo de A.

Fig. 6

The figure displays musical notation for the form-motif of B. The notation is in treble clef and common time (C). A red arrow above the notation points to the start of the form-motif, which spans from measure 22 to measure 25. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and ornaments.

Forma motivo de A

26

ten.
a piacere
p
rit.

Também é a seção que possui a maior movimentação harmônica. O destaque fica pelo *target* harmônico que tem início no compasso 26. Veja que começa em um acorde formado pelas notas *Dó*, *Sol bemol* e *Si bemol* que, ao imaginar uma terça do acorde omitida – no caso, um *Mi bemol* – teríamos um $Cm7/b5$ que desce cromaticamente em direção ao $G\#m7/b5$.

SEÇÃO C'

Fig. 7

Forma-motivo de B

48

espressivo
Forma-motivo de A

Como pode ser visto acima (Fig.7), a seção C ' é muito semelhante a C. Se difere, basicamente, nos aspectos rítmicos. Esta é mais “enxuta”, digamos assim. Ainda permanece a idéia inicial de manter os quatro primeiros compassos de A, e, neste caso, os seis últimos de B, com o mesmo tratamento imitativo entre as vozes superior e inferior. Tratamento este que se mantém até a codeta. Veja (Fig. 8):

CODETA

Fig. 8

Uma observação harmônica: veja que a nota *Dó* é mantida em constante suspensão, sendo harmonizada por diferentes acordes durante toda a codeta. No compasso 60, o acorde que permanecerá suspenso até o compasso seguinte é uma tríade de *Sol bemol maior* – subtraindo, é claro, a 11ª aumentada da melodia – que ganhará no próximo compasso, um baixo Ré. Ou seja, se configurará como um **G^b11# / D**. Para uma música em *Lá menor*, trata-se de um final bastante inusitado.

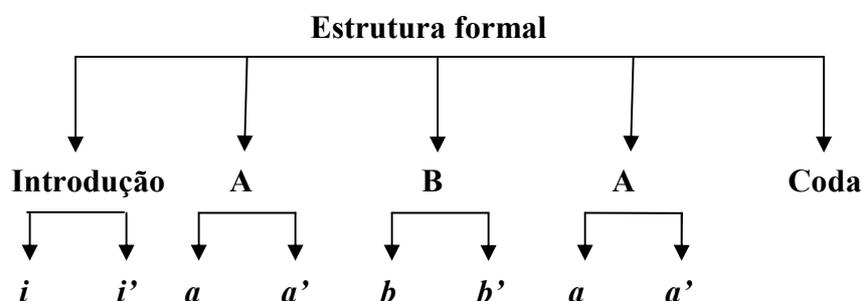
Disco: ALMEIDA, Laurindo. *Sueños/Dreams*: Capitol Records, 1951. 1 disco sonoro n° T-2345, 33 1/3 RPM, mono., 10 pol.

Partitura: 1945, 1970 Twentieth Century Music Corporation. Made in U.S.A

Localização: Acervo Henrique Pinto

3.2.6 *Crepúsculo em Copacabana* (1957)

Trata-se de uma peça para violão solo, com forma A B A, precedida de introdução e seguida de coda. A relação tonal entre as seções não é das mais inusitadas: a introdução inicia-se na tonalidade de *Ré maior*, porém, na medida em que se desenvolve, acaba funcionando como um bloco de transição harmônica, com o propósito de preparar os temas A e B, ambos em *Sol maior*. Tanto o tema A quanto o B têm como ponto forte as questões rítmicas. Já em relação à harmonia, a característica principal é a estaticidade, revezando entre a região de subdominante e dominante, numa espécie de grande cadência II – V, para a afirmação da tonalidade, que por sua vez, nunca acontece. A coda, de modo semelhante à introdução, e em contraste com o tema A e B, é marcada por um período de maior movimentação harmônica. É somente nela que finalmente, a tonalidade se confirma.



INTRODUÇÃO

A introdução contém quinze compassos. Entretanto, a sensação auditiva é de dezesseis, visto que, na gravação, a fermata no 4º tempo do compasso 15 é estendida de modo a preencher exatamente o tempo de um 16º compasso “imaginário”, deixando assim, a impressão de duas partes de oito compassos cada, em forma de sentenças:

Fig. 1

6ª em Ré
Intimíssimo

I V⁷ I V⁷

Harm. 7 Harm. 8ve

Frase inicial Repetição variada

Cromatismo paralelo entre as três vozes

I V

Conclusão

Nestes oito primeiros compassos, verifica-se claramente a afirmação da tonalidade inicial. O acorde **D** é cadenciado pelo seu respectivo dominante **A7** por duas vezes, com uma diferença na disposição das notas da 2ª vez. No bloco conclusivo, nota-se uma sucessão de acordes cromáticos no sentido descendente, que tem por objetivo preparar o início da 2ª sentença. Tais acordes possuem somente três vozes que caminham na mesma direção e conservam a mesma relação intervalar em relação à suposta tônica: 7ª menor (escrita como 6ª aumentada no 1º tempo do compasso 7 e 8), e um revezamento entre a 4ª aumentada e a 5ª diminuta – sua enarmônica. Na verdade, trata-se de um recurso próprio do instrumento. É provável que Laurindo, tendo em mente partir do I grau em direção ao V – numa espécie de *target* harmônico –, tenha optado por manter o mesmo “modelo de acorde” em uma progressão de semitons descendentes na direção do alvo, o **A7** (ou **I**b**7 / Sub V do A7**).⁵⁸

⁵⁸ Para classificação dos acordes: ao tomar as notas mais graves como a suposta fundamental dos acordes, faz-se necessário imaginar uma hipotética 3ª, sempre omitida. Sendo menor: se trataria de uma

A 2ª sentença inicia no compasso 9, com basicamente a repetição dos quatro primeiros compassos da 1ª sentença:

Fig. 3

A conclusão é marcada com por uma cadência que segue o mesmo procedimento anterior, de acordes cromáticos sem a 3ª, no sentido descendente – porém, com um maior movimento melódico entre as vozes internas –, começando em $C7/11\#$ (ou $Cm7 b5$), em direção à dominante da tonalidade $A7$, com uma série de dissonâncias acrescidas ao acorde.

A partir do compasso 16 – como pode ser visto na clave acima – inicia-se uma modulação. Para isso, o compositor faz uma *ponte* de dois compassos (16 e 17) entre a introdução e a seção A, transformando o I (*Ré maior*), num $V7$ da nova tonalidade, conforme demonstra a figura 4.

sucessão de acordes meio diminutos. Sendo maior: seria uma sucessão de acordes dominantes, acrescidos da 11ª aumentada, hipótese mais provável devido o uso de intervalos de 6ª aumentada – característico de acordes desta tipologia. Não obstante, há também a possibilidade desta sucessão de acordes resultar simplesmente de fatores melódicos. Todavia, trata-se de um momento de grande suspensão harmônica. Vale lembrar que esta mesma estrutura de acorde já foi usada na seção C do tema Laura.

Fig. 4

$I^7 = V^7$ em Sol maior

SEÇÃO A

A seção A contém oito compassos, em forma de período:

Fig. 5

II V II V

Antecedente

Embora tenha surgido em meio a uma ponte modulatória, a nova tonalidade – Sol maior – não é afirmada. Repare (Fig. 5) que o antecedente inicia na subdominante e permanece num revezamento com a dominante, nunca cumprindo a expectativa da tônica. A bem da verdade, a sensação auditiva é de um trecho de “caráter modal”, onde a estaticidade harmônica evidencia as questões rítmicas. O conseqüente (Fig. 6):

Fig. 6

V III III $4/3$ VI

Ponte entre os temas A e B (sonoridade diminuta)

ten.

II V

Conseqüente

Iniciado acima no compasso 22 (fig. 6), apresenta um movimento harmônico maior. Contudo, mesmo ficando ainda nas regiões de dominante e subdominante, notam-se algumas alterações nos graus, geradas, principalmente, pelo uso dos acordes oriundos da escala de *Lá menor* harmônica – dado o uso da nota *Fá natural* e *Sol sustenido* – em todo o trecho. Ainda do ponto de vista da harmonia, destaca-se o compasso 25, ponte entre os temas A e B, onde o II grau é transformado em um acorde dominante secundário – na configuração diminuto, porém, interpretado aqui como **A7 9b**, com a fundamental subentendida – preparando a seção B. Ainda que tenha ressaltado até aqui os aspectos harmônicos da seção A, fica claro que o ponto forte dele é a questão rítmica. Se para fins expositivos, separarmos em vozes o arranjo de violão – superior, intermediária, e inferior – notaremos um jogo polirrítmico entre essas vozes, principalmente no conseqüente, quando na voz superior há o uso reiterado das tercinas (provenientes do compasso composto), enquanto nas vozes intermediária e inferior há o uso reiterado de variações de colcheia e semicolcheia (provenientes do compasso simples), provocando assim, uma espécie de birritimia entre as vozes.

SEÇÃO B

A seção B, mantendo o mesmo procedimento anterior, é formada por um único período, sendo o antecedente:

Fig. 7

The figure shows two staves of musical notation in 9/8 time. The first staff contains measures 26, 27, and 28. Above measure 26 is a blue V^7 and above measure 27 is a blue II^7 . The second staff contains measures 27 and 28. Below measure 27 is a red 'Arpejo D7' and below measure 28 is a red 'Modo Mixolídio'. A green bracket at the bottom spans from the beginning of measure 26 to the end of measure 28 and is labeled 'Antecedente'. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (open string).

Repare que o antecedente (Fig. 7), apesar de não conter nenhuma novidade do ponto de vista da harmonia, é bastante interessante devido à maneira em que o compositor dispõe os acordes. Ressalta a tessitura de três oitavas em que se inicia o compasso 26, que vai aos poucos diminuindo até chegar a graus conjuntos no sentido descendente no compasso 27, fazendo com que a estaticidade harmônica seja compensada por um grande movimento de caráter melódico. Já o conseqüente (Fig. 8), seguindo o modelo-padrão, é, basicamente, uma mera repetição do antecedente, com pequenas diferenças. Dentre elas, o cromatismo presente na melodia do compasso 29.

Fig. 8

O grande contraste da seção B, em relação à seção A, é o aspecto rítmico, sobretudo, pela mudança de fórmula de compasso. Embora conserve a mesma divisão ternária, a passagem de compasso simples para composto dá um novo caráter à peça.

CODA

IV⁷ III^{b6} V⁷ I II⁷ V I

Como já mencionado anteriormente, na coda, iniciada no compasso 37, há um movimento harmônico maior para o acontecimento da cadência final. O destaque aqui fica no penúltimo acorde, o V grau alterado. Ao imaginar um **D7** – o dominante em sua forma convencional –, da téttrade, só teríamos a tônica e a terça. As demais notas poderiam ser vistas como uma série de dissonâncias acrescidas ao acorde, tais como 9^b, 11[#] e 13^a. Como as tais dissonâncias estão dispostas em uma região aguda, enquanto às da téttrade em uma região grave, a sensação auditiva é realmente de um V7 que se “resolve” no acorde de tônica. Entretanto, há uma outra possibilidade de classificar o acorde que se dá através do empilhamento de terças, e das possíveis enarmonizações das notas. Deste modo, também é possível chegar num acorde de *Lá b menor* com sétima, com o baixo em *Ré* (**Abm7/D**).

Disco: ALMEIDA, Laurindo.; TURNER, Ray. *Impressões do Brasil*. California: Capitol Records, 1957, 1 disco sonoro n° P-8381, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.

Partitura: Criterion Music Corporation. Made in U.S.A.

Localização: Acervo Ronoel Simões

3.3 Conclusão da análise

As músicas *Você nasceu pra ser gran-fina* e *Dissimulada* – compostas sob medida para Carmem Miranda e Orlando Silva –, embora bem feitas, não apresentam nada que as diferencie das demais composições desta mesma época – década de 40. Como demonstrado na análise estrutural, rítmica e melodicamente possuem traços bastante comuns. Harmonicamente, além de compostas em tonalidade menor, possuem a mesma relação de tônica e subdominante entre as seções, alcançada sempre por meio de cadências de dominantes secundários. Ou seja, nada que apresente grande relevância, tendo em vista os objetivos deste trabalho. A bem da verdade, as duas músicas refletem

na íntegra o tipo de produção musical que Laurindo Almeida esteve envolvido enquanto viveu no Brasil. Foi somente nos Estados Unidos que teve condições de divulgar seu trabalho voltado à música instrumental. Contudo, através delas, foi possível verificar uma outra faceta de Laurindo – ainda mais desconhecida – como compositor de letras de música. Destaca-se a letra de *Você nasceu pra ser “gran-fina”*, de caráter satírico. Nela, podemos observar que a palavra “bossa” – como apontam muitos pesquisadores – já era usada por compositores anteriores à Bossa Nova para designar um “jeito diferente” de cantar ou tocar. Consta que foi usada pela primeira vez em 1932, num samba de Noel Rosa, intitulado *Coisas nossas*.

O choro *Brazilliance* – faixa que integra o álbum *Concert Creations for Guitar*, primeiro disco de Laurindo Almeida lançado nos EUA, em 1949 – apresenta a forma-padrão do choro em três seções. A seção C, dentre as demais, é a que tem mais características de choro tradicional, construída harmonicamente sobre tríades, contendo um baixo de caráter essencialmente melódico. A seção B, por sua vez, caracteriza-se, sobretudo, pela influência do tango. Entretanto, é a seção A que mais nos interessa. Nela, encontram-se evidentes muitas das características harmônicas da estética bossa-novista, desde acordes sensivelmente mais alterados (tétrades acrescidas de mais uma ou duas dissonâncias) até o uso de regiões da tonalidade (as relações oriundas de subdominante menor, por exemplo) não tão comuns aos choros da mesma época. Alias, um observador mais atento diria que, se não tivesse sido composta pelo menos dez anos antes, a seção A do choro *Brazilliance* poderia parecer uma citação de *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça.

A peça *Amazônia*, faixa que integra o disco *The Innovations Orchestra*, lançado em 1950, é bastante representativa do período em que Laurindo atuou como compositor e arranjador da orquestra de Stan Kenton. Nela, podemos observar uma nítida influência

da música erudita, sobretudo de Villa-Lobos e dos impressionistas franceses. Conforme relatado anteriormente, consta que foi composta a pedido do próprio Kenton, que teria solicitado a Laurindo que a composição apresentasse algo tipicamente brasileiro. Fato que, de certa maneira, explica e justifica aquela seção rítmica um tanto inusitada em meio às partes. Na verdade, o disco todo parece querer promover uma síntese musical das Américas, contendo faixas que fazem menção a outros países, como *Cuban episode*, *Mardi gras* e *Salute* – uma versão musical da Política da Boa Vizinhaça dos Estados Unidos. Todavia, dentre as músicas analisadas, *Amazônia* é a que tem um maior distanciamento das formas composicionais clássicas, contendo um enfoque harmônico, melódico e também orquestral bastante singular dentro de sua obra.

É interessante ver – à luz da análise musical – que em um curto espaço de quatro anos, entre as músicas *Dissimulada* e *Amazônia*, Laurindo, de um compositor de choros e sambas para cantores do rádio, sem grandes projeções no Brasil, tornou-se um renomado instrumentista, compositor e arranjador de uma das maiores orquestras americanas de jazz de todos os tempos.

O tema *Laura*, de autoria de David Raksin – em se tratando de trilhas sonoras para filmes de Hollywood – tornou-se um clássico, sendo uma das músicas mais gravadas e executadas na história da música americana. No arranjo de Laurindo Almeida – parceiro de Raksin em diversos trabalhos voltados para o cinema – podemos observar que, mesmo sendo a música composta claramente dentro dos moldes jazzísticos, há uma fusão muito natural entre esta linguagem em questão e da música erudita (desta última, faz-se novamente notória a influência da obra para violão de Villa-Lobos). O que mais chama a atenção no arranjo são os diferentes recursos musicais que o violonista lança mão para harmonizar por diversas vezes a mesma melodia, sempre com um refinamento impecável e muito bom gosto. Assim como no choro *Brazilliance*, observou-se que em

alguns trechos, sobretudo na primeira exposição da seção A, o tipo de harmonização presente é, senão igual, muito semelhante às harmonizações que posteriormente seriam consagradas pela Bossa Nova.

Crepúsculo em Copacabana – última música analisada –, dentro da vasta produção musical de Laurindo Almeida também é, sem dúvida, um bom exemplo disso. Como bem lembra Fabio Zanon:

Esta música demonstra uma atmosfera contemplativa e harmonia tateante que seriam as marcas registradas da Bossa Nova anos mais tarde. (ZANON, 2006)⁵⁹

De fato, a peça é bastante arrojada do ponto de vista da harmonia, sobretudo pelo uso freqüente de acordes com um grande número de tensões em sua composição, evidenciadas principalmente nos dominantes e nas suas possíveis configurações. Mas também há outros aspectos a serem ressaltados. Em primeiro lugar – como já mencionado – ressalta a capacidade de Laurindo de reunir, de forma muito peculiar, na mesma composição, elementos provenientes da música erudita e da música popular. Além disso, também podemos destacar os aspectos rítmicos (tanto pelo uso simultâneo de células oriundas do compasso simples e composto quanto pelas mudanças de fórmula de compasso entre as seções) e os melódicos (dado o uso recorrente de cromatismos em sua estrutura). E como não poderia deixar de mencionar, os aspectos interpretativos, a começar pela introdução – que também poderia ser vista como um prelúdio, dada a total independência em relação às outras partes –, carregada de sutilezas interpretativas, sendo executada por Laurindo com muita expressividade. Destaca-se a indicação inicial da partitura de *intimissimo* (sic), levada na execução ao sentido mais intrínseco do termo, e o uso de harmônicos artificiais que dão um colorido especial à introdução. Outro ponto forte da interpretação encontra-se na seção B. Embora conserve em toda a

⁵⁹ Frase transcrita do programa *A arte do violão*, apresentado na Rádio Cultura pelo violonista Fabio Zanon, em 24 de maio de 2006.

sua duração o mesmo padrão rítmico, a melodia é executada por Laurindo de uma maneira bastante livre em relação ao pulso – cheia de *accelerandos* e *ritardandos* –, entretanto, com uma precisão cirúrgica na execução das pausas de semicolcheias, localizadas simetricamente entre as figuras rítmicas.

3.4 A “identidade musical” de Laurindo Almeida

Por fim, a partir dos dados obtidos no decorrer da análise, procurei sintetizar em alguns tópicos o que poderíamos chamar – dado o uso recorrente de determinados procedimentos musicais – das estratégias composicionais de Laurindo Almeida:

- O uso – enquanto possibilidade a mais de afinação – da sexta corda do violão afinada em *Ré*⁶⁰;
- O predomínio das formas musicais clássicas como parâmetro para composição, tanto o protótipo do choro (ABACA) quanto o da forma-canção (ABA), acrescidos de introdução, transições, interlúdios e codas. Além disso, observou-se também a preponderância de sentenças sobre períodos⁶¹;
- Ritmicamente: mudanças frequentes de fórmula de compasso como recurso de contraste entre seções. Fraseologicamente – no que tange às questões rítmicas – não foi observado nada que pudesse ser ressaltado como característico;

⁶⁰ Esta afinação, além de ampliar a tessitura do instrumento, favorecendo o uso de conduções melódicas mais enriquecidas, amplia também a possibilidade de utilização de alguns recursos harmônicos, principalmente nas tonalidades: *Sol maior* ou *menor*; e *Ré maior* ou *menor*. Veja: a sexta corda afinada em *Ré*, configurada enquanto tônica de **D7**, o dominante, tanto de *Sol maior* quanto de *Sol menor*, possibilita o salto de quarta ascendente na cadência V – I. Já nas tonalidades de *Ré maior* e *menor*, no mesmo tipo de encadeamento, possibilita o salto de quinta descendente (**A7**, em direção ao **D** ou **Dm**), ambos caracterizando o movimento forte de cadência perfeita. Como pôde ser visto nas músicas *Amazônia*, *Laura* e *Crepúsculo em Copacabana*. A bem da verdade, a utilização da sexta corda em *Ré*, enquanto uma possibilidade a mais de afinação, era muito comum aos violonistas contemporâneos a Laurindo. Pode ser encontrada nas obras de João Pernambuco, Armandinho (neste caso, tratava-se da afinação habitual), Canhoto, Dilermando Reis, Garoto, além do próprio Agustín Barrios, que certamente foi uma das grandes influências de todos os violonistas de sua época.

⁶¹ Como já ressaltado, somente *Amazônia* apresentou um distanciamento desses padrões formais.

- O uso recorrente de cromatismos, tanto melódicos quanto harmônicos, principalmente no sentido descendente;
- Melodicamente: além do uso desses cromatismos, observou-se também uma tendência da melodia estar centrada sobre a dissonância do acorde;
- O predomínio do pensamento harmônico sobre todos os demais parâmetros musicais. Não só pelo uso de dissonâncias acrescentadas: 6^{as}, 7^{as}, 9^{as}, 11^{as} e 13^{as}, sobre uma base formada por um tetracorde, como também pela maneira em que a tonalidade é estendida em sua quase totalidade, através de cadências de dominantes secundários, diminutos (em grande recorrência e das mais variadas formas), acordes de 6^a aumentada (subV), acordes com relações oriundas, tanto da subdominante maior e menor, quanto da relativa menor da tonalidade. Volto a reiterar: em tudo semelhante à maneira em que se estruturaria a harmonia da música popular brasileira a partir da Bossa Nova.⁶²

Em relação a este último tópico, faz-se necessário abrir um parêntese: é fato que Laurindo Almeida – como a grande maioria dos músicos de sua época – foi influenciado pelo jazz. E isto acabou por se tornar latente em sua obra, principalmente no que diz respeito à concepção harmônica – como salientaram diversos autores no capítulo 2. Contudo, não pretendo negar o evidente, mas somente acrescentar algumas considerações a isto. Vale lembrar que a influência das harmonias jazzísticas sobre a nossa música popular sempre foi vista a partir de dois ângulos: se por um lado ela contribuiu para que música popular brasileira viesse a se tornar “mais sofisticada”, ganhando assim, visibilidade internacional, por outro lado, esta mesma sofisticação

⁶² Ver os artigos: *Bossa Nova*, por Brasil Rocha Brito; *Balanço da Bossa Nova*, por Júlio Medaglia; ambos contidos na coletânea *Balanço da bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos. Os livros: *A linguagem harmônica da Bossa Nova*, de José Estevan Gava; e *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*, de Walter Garcia. E também a dissertação apresentada ao Departamento de Música da ECA: *Três compositores da Música Popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do choro à Bossa Nova*, de Paulo José de Siqueira Tiné.

harmônica – em grande parte, resultado da influência do jazz – sempre foi muito criticada pelas alas mais conservadoras, preocupadas em resguardar o “caráter nacional” que ainda restava à nossa música popular. Isto posto, vejamos o que Mário de Andrade diz a este respeito:

O problema da harmonia não existe propriamente na música nacional. Simplesmente porque os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades. Adiante: Todas as sistematizações de harmonização que nem o cromatismo de Tristão, os acordes alterados Franckistas, as nonas e undécimas do Debussismo, principiaram com um indivíduo. Porém, como este indivíduo tinha valor e se firmou, o processo dele foi aproveitado por outros não só do mesmo país como de toda a parte e num átimo o processo perdeu o caráter nacional que poderia ter. Haja vista a harmonização de Debussy que fez fortuna no jazz. (ANDRADE, 1962, p. 50)

Outra coisa, embora o que será dito aqui esteja no âmbito da *simples conjectura*, talvez seja possível afirmar que dentre as muitas influências musicais que Laurindo possa ter sofrido, a maior delas talvez não seja a tão “famigerada” influência do jazz, mas, sim, a influência de um outro compositor brasileiro, considerado um ícone nacional: Heitor Villa-Lobos.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Logo no início deste trabalho – como já devidamente mencionado na introdução –, foi observado que o adjetivo *precursor* sempre esteve vinculado à figura de Laurindo Almeida. E, de fato, ele se aplica muito bem em muitas ocasiões de sua trajetória musical. O problema, no entanto, é que de uma maneira reducionista e, de certo modo, até leviana – nas poucas referências ao violonista, encontradas nos livros de história da música brasileira –, este adjetivo vem sempre associado à Bossa Nova, fazendo crer que a importância de Laurindo Almeida está restrita única e exclusivamente a uma polêmica em torno da gênese da concepção musical do novo estilo. Tal fato, como demonstrado ao longo dos capítulos desta dissertação, vem a configurar-se como um erro historiográfico. Afinal, diante de todos os dados levantados a seu respeito, descritos, em maior parte, no capítulo 1, destacam-se os seguintes:

- Laurindo Almeida foi um dos primeiros – se não o primeiro – músicos brasileiros a se estabelecer no exterior como violonista de concerto, tendo o privilégio de trabalhar ao lado de músicos de renome, como Igor Stravinsky.
- Foi membro de grupos da maior importância na história do jazz norte-americano como a Orquestra de Stan Kenton e o The Modern Jazz Quartet – grupos com os quais excursionou difundindo a música brasileira pelos quatro cantos do mundo.
- Foi o primeiro músico a gravar e divulgar a obra de Heitor Villa-Lobos, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa.
- Ao longo de sua carreira, lançou mais de 100 discos – entre música erudita e popular – no exterior, pelos quais foi agraciado – entre dezesseis indicações –, com cinco *Grammys Awards*.

- Esteve envolvido, como compositor, arranjador e instrumentista, em mais de oitocentas trilhas sonoras para filmes de Hollywood, tornando-se o primeiro e único brasileiro a ser premiado com o *Oscar* do cinema americano.
- Além de ter recebido muitos outros prêmios, como o *Certificado de Apreciação da American String Teachers Association*, por uma vida dedicada ao violão nos EUA; o *Certificado de Honra por Realização Vahdah Olcott-Bickford*, prêmio comemorativo apresentado pela Sociedade de Violão Americana por sua carreira ilustre como artista, compositor e divulgador da música das Américas, promovendo uma apreciação universal do violão tanto para música popular contemporânea quanto para música clássica; em Londres, recebeu da Latin American & Caribbean Cultural Society o *Certificate of Honor from the Achievement*, em reconhecimento ao seu grande talento como compositor e artista; também recebeu o prêmio *Distinto por Contribuições à Universidade*, concedido por Blenda Wilson, presidente da Califórnia State University, Northridge; por último, o título de *Comendador da Ordem do Rio Branco*, concedido pelo governo brasileiro.

A partir disso, podemos ter uma real dimensão do quanto o fato de Laurindo ter sido, ou não, precursor da Bossa Nova é relevante. Contudo, tendo em vista responder as questões relacionadas à polêmica, através da análise das seis músicas foi provado de maneira cabal que Laurindo Almeida foi mais um, dentre tantos outros precursores da Bossa Nova, estando a sua contribuição centrada principalmente no âmbito das questões harmônicas – como relatado por diversos pesquisadores no capítulo 2. Porém, diferentemente do que fazem crer esses pesquisadores, os fundamentos da concepção harmônica da Bossa Nova já estavam presentes, na obra do violonista, alguns anos antes do lançamento do primeiro disco da série *Brazilliance*, em 1953. É possível afirmar que

esses tais fundamentos harmônicos já estavam contidos primeiramente no choro também intitulado *Brazilliance*, faixa que integra o *Concert Creations for Guitar*, primeiro disco de Laurindo lançado nos Estados Unidos, em 1949. Nele foi verificado tanto o uso de acordes sensivelmente mais alterados – 6^{as}, 7^{as}, 9^{as}, 11^{as} e 13^{as}, sobre uma base formada por um tetracorde –, como também o uso de regiões da tonalidade – as relações oriundas de subdominante menor, por exemplo – incomuns à época, mas, no entanto, em tudo semelhante à maneira em que se estruturaria a harmonia da música popular brasileira a partir da Bossa Nova.

Já no que diz respeito às origens e motivações desta polêmica, pode-se conjecturar que ela é fruto da divergência entre as visões da musicologia brasileira e americana. Os pesquisadores brasileiros que refutam o fato de Laurindo Almeida ter sido um dos precursores da Bossa Nova, o fazem como uma espécie de reação à visão estrangeira – que tende a atribuir ao violonista um papel demasiadamente grande na gênese da concepção musical da Bossa Nova –, argumentando que as tais “inovações musicais” advindas do novo estilo vão muito além das questões harmônicas ou do uso da improvisação sobre ritmos brasileiros, o que, de fato, é bem verdade. Somado a isso, deve ser levado em consideração que Laurindo Almeida já estava morando nos EUA desde 1947, portanto, não fez parte do meio musical carioca dos anos 50, e, conseqüentemente, não pertenceu ao grupo de músicos que deram origem ao movimento Bossa Nova.

Estando melhor equacionadas – senão sanadas – estas questões relacionadas à polêmica em torno do violonista e a Bossa Nova, resta agora retomar a pergunta inicial: Por que Laurindo Almeida, um músico mencionado por diversas enciclopédias de música – brasileiras e americanas – como um dos violonistas mais influentes do século XX, ainda não ocupa o seu devido lugar na historiografia da música brasileira?

A bem da verdade – como demonstrado no capítulo 2 –, o mais correto seria dizer que por uma conjunção de fatores. Primeiramente, a própria polêmica em torno da Bossa Nova acabou por ofuscar a sua carreira voltada à música erudita, cuja produção musical – como pode ser visto na catalogação –, é tão ou mais expressiva do que a voltada à música popular. Os pesquisadores brasileiros, no tocante a Laurindo Almeida, permaneceram centrados somente nessas discussões circunscritas à Bossa Nova. Além disso, deve ser considerado também o fato de que a música instrumental, em qualquer lugar do mundo, nunca esteve presente nos grandes veículos de comunicação de massa. E, no Brasil, depois da “Era dos Festivais”, ela acabou ficando ainda mais restrita a um círculo fechado de especialistas. Por último, é preciso dizer que a musicologia brasileira por muito tempo esteve imbuída de uma perspectiva nacionalista – sobretudo “americanofóbica” – e, em decorrência disso, sempre foi muito crítica em relação aos músicos que foram influenciados pela música estrangeira, principalmente pelo jazz. Como bem definiu Wisnik, na citação já mencionada:

A plataforma ideológica do nacionalismo musical consistia na tentativa de estabelecer um cordão sanitário-defensivo que separasse a *boa música* (resultante da aliança da tradição erudita nacionalista com o folclore) da *música má* (a popular urbana comercial e a erudita europeizante, quando esta quisesse passar por música brasileira, ou de vanguarda radical). (SQUEFF e WISNIK, 1982, p. 134)

Deste modo, a música popular urbana, por conviver com dados da música internacional, não atendia aos interesses nacionalistas justamente por “promover uma desorganização da visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional”, (Ibidem, p. 133) estando assim, dissonante dos ideais de unificação social e cultural para o estabelecimento de um *ethos* da nação por meio da música. Conseqüentemente, músicos como Radamés Gnattali, César Guerra-Peixe e o próprio Laurindo Almeida, devido ao fato de serem “promíscuos” musicalmente, só recentemente – com o

enfraquecimento dos ideais nacionalistas – vêm tendo, por parte dos pesquisadores brasileiros, a devida atenção.

Coda

Ao aferir as questões indagadas neste trabalho, a partir de uma perspectiva mais abrangente, talvez seja possível afirmar – numa espécie de síntese do que já foi dito – que tudo se resume no fato de que Laurindo Almeida, assim como os demais músicos mencionados há pouco, viveu num dado momento ímpar na história da humanidade, marcado por profundas mudanças econômicas, sociais e culturais. Os avanços tecnológicos conquistados no decorrer de todo o século XX ocasionaram uma diminuição drástica, não só das fronteiras territoriais como também das fronteiras culturais, pondo assim, em “xeque”, o paradigma nacionalista.

Entretanto – como ensejo para reflexões posteriores, devido os limites desta dissertação –, diferentemente dos prognósticos de que este processo de globalização acabaria resultando numa desintegração das identidades nacionais em favor do crescimento de uma homogeneização cultural, há indícios de que, com o seu advento, deu-se início ao surgimento de novas identidades *híbridas* – produto da fusão entre a cultura hegemônica e as demais culturas locais –, que não acarretaram grandes prejuízos ao *ethos* dessas culturas locais ou particularistas.⁶³

A partir disso, é possível afirmar que Laurindo Almeida é um músico que, por ter transitado nos mais diversos universos musicais (compositor de letra e música de valsas, marchas, choros e sambas de vários estilos; jazzista; violonista erudito; compositor arranjador e instrumentista de trilhas sonoras), alheio a qualquer tipo de fronteira, espacial ou musical, reflete exatamente o paradigma de sua época.

⁶³ Ver: Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*; Nestor Garcia Canclini, em *Culturas híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*; e Renato Ortiz, em *Mundialização e cultura*.

Já no que tange à dissertação – dada a importância de Laurindo Almeida, e o seu papel no exterior, de legítimo representante de uma escola violonística brasileira – espera-se que ela seja o primeiro de muitos outros trabalhos relacionadas à sua vida e obra.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música popular brasileira*. 2ª Edição. São Paulo: Chiarato, 1929.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

ANTÔNIO, Irati & **PEREIRA**, Regina. *Garoto – Sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

ANTUNES, Gilson. *Américo Jacomino “CANHOTO” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo*. Dissertação. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes – ECA, (USP), 2000.

BARTOLONI, Giacomo. *Violão: a imagem que fez escola*. Tese. Assis: Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2000.

BERENDT, Joaquim E. *O jazz do rag ao rock*. Tradução Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BRASIL MUSICAL / Musical Brazil. Rio de Janeiro: Art Bureau Representações e Edições de Arte, 1988.

BRAZIL, Marcelo Alves. *Baden Powell e o jazz na música brasileira*. Dissertação. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2004.

BRITTO, Jomard Muniz de. *Do modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo: do ritual à performance contemporânea*. Dissertação. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes – ECA, (USP), 1988.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da Bossa e outras bossas*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____ *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CAZES, Henrique. *O choro do quintal ao municipal*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Tradução de Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.

DOURADO, Leonardo. *Laurindo Almeida: “Muito Prazer”*. Rio de Janeiro: Telenews, 1999. (documentário)

SQUEFF, Enio. **WISNIK**, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Música*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 4ª edição. São Paulo: Edusp, 1996.

FREITAG, Léa Vinocur. *Momentos de música brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Teoria da harmonia em música popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal*. Dissertação. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), 1995.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: UNESP, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBSBAWM, Eric. J. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____ *História social do jazz*. 3ª reimpressão. Tradução de Ângela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____ *Nações e nacionalismo desde 1780: programa mito e realidade*. Tradução Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

IKEDA, Alberto T. *Música na cidade em tempo de transformação – São Paulo: 1900-1930*. Dissertação. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes – ECA, (USP), 1988.

_____ *Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos*. Revista de Comunicação e Artes (USP), Ano 10, vol. 13, p. 111-124, 1984.

LARAGNOIT, Paulo de Castro. *A vila de Prainha*. 2ª edição. São Carlos: Jaburu, 1984.

MAUAD, Ana Maria. *A embaixatriz dos balagandãs*. Nossa história. Rio de Janeiro: 2004, Vol. 6, p. 56-61.

MEDAGLIA, Júlio. “25 anos de Bossa Nova”. *Em música impopular*. São Paulo: global, 1988.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia aplicada*. Tradução Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

OLIVEIRA, Ledice Fernandes de. *Radamés Gnattali e o violão: relação entre campos de produção na música brasileira*. Dissertação. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1999.

PIRES, Luciano Linhares. *Dilermando Reis: o violonista brasileiro e suas composições*. Dissertação. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1995.

PICHERZKY, Andrea Paula. *Armando Neves - choro no violão paulista*. Dissertação. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2004.

PURCELL, Ronald C. *Laurindo Almeida: big brother*. Guitar Review n° 107, 1996.

_____ *Laurindo Almeida: big brother*. Parte II, Guitar Review n° 110, 1997.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa-Lobos, 1978.

SAROLDI, Luiz Carlos & **MOREIRA**, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes / FUNARTE, 1988.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. Edição e prefácio Leonard Stein; tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2004.

_____ *Fundamentos da composição musical*. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

_____ *Tratado de harmonia*. Tradução de Ramon Barce. Madrid: Real Musical, 1974.

SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In: **SCHWARZ**, Roberto. *Que horas são? Ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____ *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SEVERIANO, Jairo. & **MELLO**, Zuzi Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1997. Volume 1: 1901-1957.

_____ *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. São Paulo: Editora 34, 1997. Volume 2: 1958-1985.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três compositores na música popular no Brasil: Pixinguinha Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do choro à Bossa-Nova*. Dissertação. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes – ECA, (USP), 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio/tv*. São Paulo: Ática, 1981.

_____ *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art, 1991.

_____ *História social da música brasileira*. São Paulo: editora 34, 1998.

_____ *As origens da canção urbana*. Lisboa: Caminho, 1997.

_____ *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora. 34, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)