



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Campus São Paulo – Instituto de Artes

Alexandre Francischini

**LAURINDO ALMEIDA: MÚSICA BRASILEIRA,
IDENTIDADE E GLOBALIZAÇÃO**

SÃO PAULO

2012

Alexandre Francischini

**LAURINDO ALMEIDA: MÚSICA BRASILEIRA,
IDENTIDADE E GLOBALIZAÇÃO**

Tese 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 Doutor em Música. Pesquisa desenvolvida com o apoio da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

Setembro de 2012

Alexandre Francischini

**LAURINDO ALMEIDA: MÚSICA BRASILEIRA, IDENTIDADE E
GLOBALIZAÇÃO**

Tese 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 Doutor em Música – 2012.

BANCA EXAMINADORA

Data: _____

São Paulo

2012

*Dedico este trabalho a
Maria de Piedade Francischini;
Mãe zelosa e amor da minha vida.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por ter me dado força e condições de realizar este trabalho em meio a tantas adversidades.

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

Aos meus queridos irmãos, Alan e Adriana Francischini, por cuidarem com tanto zelo de meu maior tesouro: meus pais.

A minha querida e amada Paola Kim (in memoriam), estrela que iluminou breve, porém intensamente a minha vida. Obrigado por ter me dado, além do melhor de ti, a honra e o privilégio de estar ao seu lado neste momento tão liminar de nossas vidas. Seu lugar em meu coração é eterno e intocável. Sempre te amarei!

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alberto T. Ikeda, por ter generosamente compartilhado nestes sete anos, entre mestrado e doutorado, ensinamentos – musicais e de vida – que certamente levarei pelo resto de minha existência. Em especial, lhe sou muito grato!

Aos Professores Doutores Arnaldo Daraya Contier e Carlos Eduardo Di Stasi, por gentilmente aceitarem compor a banca de defesa da tese. E também as Professoras Doutoradas Dorotéia Machado Kerr e Tânia da Costa Garcia, pelas valiosas dicas e observações que já na qualificação enriqueceram sobremaneira o trabalho.

A todos os professores, funcionários e a própria Unesp (enquanto instituição) que durante todos estes anos sempre me trataram com muita atenção e cordialidade.

Aos meus grandes amigos José Ivo da Silva, Marcus Stein, Lina Maria Ribeiro de Noronha, Cristina Gomes Machado, Maria Helena Uliani (lhe serei eternamente grato), Silvio Luis Monteiro, Cláudio Henrique Altieri de Campos (amigo mais que irmão) e a toda Família Catapani, que de diferentes formas, em muito contribuíram para a feitura da tese.

Ao violonista e colecionador Ronoel Simões (in memoriam), por ter disponibilizado, lá no início da pesquisa de mestrado, o seu acervo de discos e partituras, sem o qual esta nova etapa da pesquisa (doutoramento) também teria sido infinitamente mais difícil de ser realizada.

E por fim, a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal em Nível Superior), pela bolsa de estudo me concedida, tanto no mestrado quanto no doutorado.

SUMÁRIO

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

PARTE 1 – FUNDAMENTOS TEÓRICOS E PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS: IDENTIDADE

1.1 A NOÇÃO DE PUREZA COMO MITO DA MODERNIDADE.....	22
1.1.1 A identidade e a diferença como relações de poder: o “ <i>jogo da diferença</i> ”.....	22
1.1.2 A Nação: um “sistema de representação cultural”.....	25
1.1.3 A tradição como artifício de legitimação.....	27
1.1.4 “Cultura nacional-popular”: tradição e música brasileira.....	30
1.2 O ECLETISMO COMO METÁFORA DA PÓS-MODERNIDADE.....	46
1.2.1 Pós-moderno: cristalização e compreensão.....	46
1.2.2 A identidade nacional no contexto da mundialização.....	51
1.2.3 Erudito/Popular: digressão acerca das noções de circulação cultural.....	58

PARTE 2 – LAURINDO ALMEIDA E A CONSTRUÇÃO DO ECLETISMO: PERFIL IDENTITÁRIO MUSICAL

2.1 TRAJETÓRIA ARTÍSTICA.....	69
2.1.1 Na música popular: o “jazz de samba”.....	69
2.1.2 No cinema: um “caboclinho” em Hollywood.....	86
2.1.3 Na música erudita: o violão na sala de concerto.....	96
2.2 ENTRE A MODERNIDADE E A PÓS-MODERNIDADE: SONS E DISCURSOS.....	106
2.2.1 A discografia na perspectiva da Indústria Cultural.....	106
2.2.2 “Precursão” ou “apropriação”: será que é nova essa bossa?.....	126
2.2.3 A questão da liminaridade: fusões musicais.....	137
3. CONCLUSÃO.....	153
4. BIBLIOGRAFIA.....	161
5. APÊNDICE.....	168
5.1 Classificação discográfica.....	168
5.2 Documentários.....	192
5.3 Premiações.....	193
5.4 Iconografia.....	194
5.5 Recortes de jornais.....	205
5.6 Partituras.....	215

* Contém CD com o áudio das músicas analisadas

RESUMO

FRANCISCHINI, A. *Laurindo Almeida: música brasileira, identidade e globalização.* Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2012.

Conhecido por sua atuação como compositor, arranjador e instrumentista (violonista) no exterior, o brasileiro Laurindo Almeida (1917-1995) encontra-se em relativa “margem” de nossa historiografia musical, tanto erudita quanto popular. Um dos prováveis motivos: a suposta perda de vínculo do músico com as “coisas do Brasil” no campo musical, como resultado de sua emigração para Estados Unidos da América, país que escolheu para viver e exercer sua profissão a partir de 1947 – conforme argumento de parte de nossos historiadores e musicólogos. Posto isto, no sentido de suprir esta lacuna historiográfica, propusemos primeiramente descortinar sua trajetória artista, traçar o seu “perfil identitário musical” e, por conseguinte, também averiguar a razão (ou as razões) desta situação marginal de sua carreira em terras brasileiras. Para tanto, dedicamos especial atenção às parcerias que o violonista estabeleceu ao longo de sua vida. No Brasil, dentre elas tiveram destaque Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto”, Carmem Miranda, Radamés Gnattali, e, por fim, Heitor Villa-Lobos. Nos EUA, destacamos o band líder Stan Kenton, David Raksin (maestro, compositor e arranjador de trilhas sonoras), e também Igor Stravinsky; personalidades com as quais trabalhou em diferentes momentos de sua trajetória artística. Seu perfil identitário foi traçado, sobretudo, a partir da análise de sua produção musical gravada em disco, e também por meio do reconhecimento de concepção estética, bem como de determinadas estruturas musicais que, diante da sua recorrência, tomamos como características do violonista. Contrariando o argumento supramencionado, procuramos demonstrar que Laurindo Almeida manteve sim, forte lastro com a música erudita e popular brasileira ao longo de toda a sua carreira no exterior. Porém, num contexto histórico já “globalizado”, que se vivia nos Estados Unidos, a identidade brasileira (destituída de sua hegemonia) foi assumida e articulada pelo violonista como mais uma, dentre outras importantes identificações, até mesmo como um recurso à notoriedade. No tocante à relativa marginalização, acreditamos que a adoção contingencial de postura identitário-musical eclética, pluralista, condizente com o multifacetado mercado cultural norte-americano, entretanto, incondizente com a estética da pureza sobre a qual repousou o constructo hegemônico da identidade nacional brasileira no campo musical, explica, em grande parte, as razões pelas quais Laurindo Almeida permanece aquém dos anais de nossa historiografia da música brasileira. Para que fiquem demonstradas tais afirmações, nos forneceram subsídios teórico/metodológicos autores como Stuart Hall, E. J. Hobsbawm, R. Ortiz, N. García-Canclini e R. Chartier, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Laurindo Almeida; violonistas brasileiros; música brasileira; identidade cultural; identidade nacional e globalização.

ABSTRACT

FRANCISCHINI, A. *Laurindo Almeida: brazilian music, identity and globalization.* Thesis (Doctorate in Music). Institute of Arts, State University of São Paulo (UNESP). São Paulo, 2012.

Recognized by his career overseas as a composer, arranger and performer (guitar player), Brazilian Laurindo Almeida (1917-1995) is found apart from our musical historiography, both classical and popular. One of the most likely reasons: his supposed loss of connection with “Brazilian things” in the musical field, as a result of his migration to the United States of America, country chosen by him for living and developing his career from 1947 – according to the arguments of our musicologists and historians. Therefore, in order to make up for this historical gap, we propose at first to reveal his path as an artist, to map his “musical identity profile” and, consequently, to analyze the reason (or reasons) of the marginal situation of his carrier in the Brazilian context. Thereunto, we dedicate special attention to the partnerships that this guitarist established along his life. In Brazil, among the outstanding ones are Aníbal Augusto Sardinha, or “Garoto”, Carmen Miranda, Radamés Gnattali, and, lastly, Heitor Villa-Lobos. In the USA, we highlight the band-leader Stan Kenton, David Raksin (conductor, composer and arranger of soundtracks), as well as Igor Stravinsky; personalities with whom he worked in different moments of his artistic trajectory. His identity profile was drawn mainly from the analysis of his musical production recorded in disc, and also by recognizing aesthetic conception and musical structures which due to their recurrence, we take as features of the guitar player. Unlike the aforementioned argument, we seek to demonstrate that Laurindo Almeida maintained indeed, strong involvement with classical and popular Brazilian music along his entire career abroad. Nevertheless, in the “globalized” historical context that the United States already experienced, the Brazilian identity (devoid from its hegemony) is assumed and articulated by the guitar player as one among many important identifications, even as a resource for notoriety. Regarding his relative marginalization, we believe the contingency adoption of an eclectic and pluralist musical-identity stance, compatible with the multifaceted North American cultural market, though incompatible with the aesthetics of purity on which the construct of the Brazilian national identity in the musical field was based, explains most of the reasons for which Laurindo Almeida remains below the annals of the historiography of Brazilian music. For demonstrating such statements, authors such as Stuart Hall, E.J. Hobsbawm, R. Ortiz, N. García-Canclini and R. Chartier, among others, provided us theoretical/methodological subsidies.

KEYWORDS: Laurindo Almeida; brazilian guitar players, brazilian music, cultural identity, national identity and globalization.

INTRODUÇÃO

O trabalho põe foco na vida e obra do compositor, arranjador e violonista Laurindo José de Araújo Almeida Nóbrega Neto (1917-1995). Trata-se da continuação de um trabalho de pesquisa sobre o músico, iniciado no mestrado, apresentado em 2008, e posteriormente publicado em livro pela Fundação Editora da Unesp, em 2010, com o título *Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood*.

De início, ao tomar contato com as primeiras fontes de pesquisa disponíveis, uma questão nos chamou a atenção devido a sua recorrência. Qual seja: as diferentes visões entre autores acerca da representatividade de Laurindo Almeida para a história da música brasileira. O crítico e historiador Ricardo Cravo Albin, por exemplo, em seu artigo intitulado “*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 (Grifo nosso).

No mesmo artigo, Cravo Albin narra a história de um almoço com Antonio Carlos 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...(Grifo nosso).

Tal afirmação de que “o Brasil não gosta de quem faz sucesso lá fora”, Albin mesmo pôde comprovar. Após ter participado, em 1967, do II Festival Internacional da Canção, a convite de Eumir Deodato e Augusto Marzagão, produtores do festival, Laurindo Almeida 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 o historiador comenta que lembrou de que “a frase cortante de Tom Jobim sempre procedeu em gênero, número e grau” (Idem, *ibidem*).

De fato, a “invisibilidade” é tema recorrente! Muitos dos títulos daquelas primeiras fontes de pesquisa encontradas também fazem menção a uma espécie de “dívida” que o Brasil teria com Laurindo por conta de um aparente desconhecimento, ou até mesmo descaso, acerca de sua carreira de grande sucesso no exterior, entretanto, até aquele momento, ainda à “margem” de nossa historiografia musical:

“Laurindo Almeida: um ilustre e desconhecido músico brasileiro, nos Estados Unidos”
(BORIM Jr. D. 2006);

“Ignorado no Brasil, Laurindo Almeida é descoberto pela TV”
(CORTES, C. 1996);

“Laurindo Almeida: ‘Muito Prazer’”
(DOURADO, L. 1999).

Quais seriam as razões desta lacuna historiográfica? Por que um músico como Laurindo Almeida – “respeitadíssimo pela nata da música americana”, nas palavras de Tom Jobim – caiu no esquecimento em terras brasileiras? José Ramos Tinhorão (crítico e historiador de nossa música popular) nos dá uma pista! Em seu livro *Música popular: um tema em debate*, o autor refere-se a Laurindo da seguinte forma: “Violonista, foi para os EUA há 18 anos na esteira do sucesso de Carmem Miranda, passando logo, como músico de *jazz*, a ser considerado mais norte-americano que brasileiro” (TINHORÃO, 1997, p. 27). Ou seja – contrário a Cravo Albim –, para Tinhorão Laurindo Almeida parece não ser representativo da música brasileira (a ponto de figurar mais incisivamente em nossa historiografia musical) devido a sua “troca de nacionalidade”. Em *O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior*, também do mesmo autor, esta hipótese é reforçada:

Em 1947 mais dois brasileiros – o violonista Laurindo de Almeida e o cantor Dick Farney – partem também para os Estados Unidos, mas já culturalmente condicionados a uma troca de nacionalidade: Laurindo, contratado por Stan Kenton, depois de gravar uma música no filme *A song is Born*, torna-se músico de jazz, passando a excursionar pela Europa, Austrália, Nova Zelândia, Japão e Oriente Médio; Farnésio Dutra, americanizado a partir do nome artístico de Dick Farney, grava música americana no *Magestic Records* e, numa segunda viagem, 1956, toca jazz ao piano e canta para um público internacional no Peacock Alley do Waldorf Astoria, passando a ser citado como um dos bons pianistas de jazz não americanos (Ibidem, 1969, p. 93. Grifo nosso).

Mas fala mesmo com conhecimento de causa o nosso crítico e historiador? Será verdade que a emigração de Laurindo Almeida para os Estados Unidos da América teria ocasionado a perda de vínculo do músico com as “coisas do Brasil” no campo musical, como faz crer Tinhorão?

Uma outra faceta dessas diferentes visões entre os autores acerca da representatividade de Laurindo para a música brasileira se materializa numa “polêmica” em torno do violonista e a bossa-nova. Para alguns deles (a exemplo de HOMEM DE MELLO & SEVERIANO, 1998) Laurindo foi um precursor da bossa-nova. Para outros (MEDAGLIA, 1978), não obstante a importância do músico em sua origem, foi mais um difusor da música brasileira no exterior. Para outros, ainda (CASTRO, 1990), nem uma coisa nem outra. É basicamente deste assunto que nos ocupamos na pesquisa de mestrado. A dissertação/livro – além do levantamento de dados biográficos (quase inexistentes, até então) e catalogação da obra – contém a análise de seis composições de sua autoria, circunscritas entre 1939 e 1959, ano que marca simbolicamente o início da bossa-nova, no intuito de verificar a existência de estruturas musicais que preconizavam o seu advento. O motivo: as opiniões expressas por tais autores, tanto afirmativas quanto negativas, nunca estiveram pautadas em uma análise minuciosa das estruturas musicais, lançando mão de recursos metodológicos que pudessem proporcionar uma visão mais criteriosa sobre o assunto. Portanto, dentre os seus objetivos, naquela etapa o trabalho visava cumprir o papel de (se não sanar) equalizar melhor essa questão que envolvia o músico e a bossa-nova.¹

A problemática da marginalização, por sua vez, encontra-se em aberto. E é dela, e de seus desdobramentos, que nos ocuparemos a partir daqui. A tese: conjectura-se que, sob a égide da “cultura nacional-popular”, vigente no período em questão, para parte de nossos historiadores e musicólogos Laurindo Almeida nunca fora um músico suficientemente brasileiro para figurar mais incisivamente em nossa historiografia musical como um ícone da identidade nacional. Sua vida e obra – já fundamentada em uma chamada “memória internacional-popular” – acabam por ser reflexo de um

¹ A polêmica existente acerca de Laurindo Almeida e a bossa-nova será retomada, em síntese, na segunda parte da tese porque julgamos ser necessário como parte da revisão historiográfica sobre o músico.

período histórico marcado por um crescente processo de mundialização cultural no qual vínculos territoriais não nos fornecem mais uma “ancoragem” estável no mundo social. Acreditamos que após sua emigração para os Estados Unidos (1947) o violonista começou a apresentar diversas das prerrogativas de uma identidade cultural formada na experiência de um sujeito, contemporaneamente, chamado de pós-moderno. Ou seja, um sujeito fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, assumidas e articuladas na medida em que isto vinha lhe garantir melhores condições, em meio a uma diversidade de opções e possibilidades. Com a Indústria Cultural norte-americana em pleno processo de crescimento, acenando-lhe em algumas direções, a adoção *contingencial* de uma postura “ecletica” (frontalmente oposta à estética da pureza, exigida pela vertente nacionalista brasileira) como parâmetro estético-musical garantiu a Laurindo maior inserção no competitivo cenário musical norte-americano. Tal adoção, em nosso entendimento, figura entre os fatores determinantes para que o músico tivesse alcançado, no exterior, o reconhecimento que aqui lhe faltou. Entretanto, não obstante este ecletismo característico de seu “perfil identitário musical”, sobre o qual procuramos fundamentar a idéia de que o músico, e a sua obra, se inserem no contexto de um momento pós-moderno, a nossa argumentação também caminhou no sentido de demonstrar que embora a identidade nacional em Laurindo Almeida (destituída de sua hegemonia) seja assumida como mais uma, dentre outras importantes identificações, foram justamente as peculiaridades nacionais e/ou regionais (sempre presentes em sua obra) os elementos que o diferenciaram no contexto deste cenário musical dito “mundializado”, contribuindo, igualmente, para o reconhecimento do valor de sua obra fora do Brasil. ²

² Importante: é preciso esclarecer que não se pretende neste trabalho demonstrar que Laurindo Almeida foi um músico *programaticamente* pós-moderno – tanto do ponto de vista estético quanto ideológico. Isto seria uma ligação demasiadamente artificial, visto que, até o presente momento, não encontramos qualquer indício de que o violonista tivesse consciência de um momento histórico pós-moderno no qual vivia, e muito menos da existência de um movimento estético no qual pudesse estar inserido como artista. Entretanto, é sabido que a música reflete, além de questões relacionadas ao indivíduo – seja ele criador ou intérprete –, também a organização econômica e sócio-cultural de um determinado período histórico. Posto isto, o argumento é que a cultura norte-americana (na qual Laurindo Almeida se insere com sua migração) já começa a apresentar características pós-modernas. Conforme Perry Anderson, em sua obra *As origens da pós-modernidade*: “Pode se dizer que o pós-modernismo é o primeiro estilo global especificamente norte-americano” (ANDERSON, 1999, p. 76. Grifo nosso). Fato que, *contingencialmente*, “obrigou” o violonista a adotar uma postura profissional condizente.

Para que fique demonstrado tal afirmação, em primeiro lugar – devido à escassez de informações precisas sobre sua vida e obra em livros de história da música (erudita e popular) brasileira – temos como *objetivo geral* descortinar a trajetória artística de Laurindo Almeida. E, por conseguinte, como *objetivos específicos*:

- 1) Traçar o seu “perfil identitário musical”³;
- 2) Apontar as formas pelas quais, na obra do violonista, a identidade nacional se articulou em meio a uma cultura musical dita “mundializada”.
- 3) Verificar o quão este perfil implicou para que o músico permanecesse em relativa “margem” de nossa historiografia musical – tendo em vista a perspectiva nacionalista em que esta, em não raros momentos, esteve imbuída;

No que tange aos fundamentos teóricos e pressupostos metodológicos, centramos o foco nas concepções (cunhadas por autores diversos e de diferentes áreas) de “identidade cultural” pertinentes à modernidade e à pós-modernidade. Contudo, não obstante às devidas particularidades existentes entre essas múltiplas abordagens conceituais, há um ponto comum: “identidade” é um conceito historicamente construído! Renato Ortiz, por exemplo, argumenta:

Creio que é hora de reconhecermos que toda identidade é uma construção simbólica (a meu ver necessária), o que elimina, portanto, as dúvidas sobre a veracidade ou a falsidade do que é produzido. Dito de outra forma, não existe uma identidade cultural autêntica, mas uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos (ORTIZ, 1994, p. 8. Grifo Nosso).

Das relações entre cultura brasileira e identidade nacional – *poderosa fonte de identificação da “Era moderna”, a qual dedicamos especial atenção* –, Ortiz acrescenta:

Na verdade, a luta pela definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima. Colocar a problemática desta forma é, portanto, dizer que existe uma história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado (Idem, p. 9. Grifo nosso).

³ Por “perfil identitário musical” entenda-se o conjunto de características musicais que fazem com que determinados músicos/artistas possam ser reconhecidos com tal. Sejam estas características relacionadas ao âmbito da composição, por meio de estruturas musicais e/ou concepção estética, como também à escolha de um determinado repertório a ser arranjado e/ou interpretado.

Ou seja, se a identidade nacional é uma entidade simbólica (assim como qualquer outra formação identitária, é preciso dizer), construída a serviço dos interesses de determinados grupos sociais em sua relação com o Estado, como argumenta Ortiz, faz-se necessário que nos debruçemos, também, sobre as seguintes questões: **1)** quais os valores, ritos, normas, símbolos e representações que compõem essa pretensa unidade cultural imaginada? **2)** como tal construção refletiu na formação da identidade nacional brasileira no campo musical? **3)** Por fim, quais as formas pelas quais a ideologia nacionalista se utilizou para delimitar as fronteiras entre o que fica “dentro” e o que fica à “margem” de nossa historiografia musical? No intuito de respondê-las, como aporte teórico/histórico, recorreremos (conforme há pouco mencionado) a diversos autores, dentre os quais, citemos Stuart Hall – cujas idéias e conceitos nortearam, praticamente, todo o trabalho. Sua obra intitulada *A identidade cultural na pós-modernidade*, em especial, foi de grande valia para o estudo dos paradigmas que regem as formações identitárias, tanto modernas quanto pós-modernas. Nela, para dar conta de abordar este caráter construído das identidades nacionais, o autor lança mão do conceito de “sistema de representação cultural”. Segundo Hall, a nação não é somente uma entidade política, ela é uma comunidade simbólica, na qual o acesso comum à linguagem (atuando esta como um meio de construção do significado), funciona, entre outras coisas, como um sistema de representação. O resultado é que o reconhecimento deste significado acaba atuando como parte do senso que temos de nossa própria identidade, através da sensação de pertencimento. É justamente isto, acrescenta o autor, que explicaria o poder que a nação exerce no sentido de gerar um sentimento de identidade e lealdade, a despeito de todas as desigualdades (sejam elas econômicas, sociais ou culturais) existentes em seu interior. Conjuntamente, para dar conta de aferirmos os tais valores, ritos, normas, símbolos e representações – sintetizados aqui sob o termo “tradição” –, usados como artifício à legitimação dos programas ideológicos nacionalistas, tomamos emprestado o conceito de “tradições inventadas”, cunhado pelos historiadores britânicos Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger. Ambos os autores abordam as questões que envolvem os nacionalismos como conectadas à idéia de “tradições

inventadas”, argumentando que elas são altamente aplicáveis no caso do estudo e compreensão de “uma inovação histórica comparativamente recente, a ‘nação’, e seus fenômenos associados: o nacionalismo, o Estado nacional, os símbolos nacionais, as interpretações históricas...” (HOBSBAWM, 1997, p. 22). A idéia é a seguinte: a apropriação ideológica de um passado, não raras vezes, conveniente – criando conexões através de repetições no sentido de dar a noção de continuidade no presente –, constitui uma forma de dar seguimento à história, referindo-se ao passado diante de uma nova situação, de maneira a impor que um determinado conjunto de valores ou normas etc... sejam inculcados e/ou legitimados. Hobsbawm conclui:

E é exatamente porque grande parte dos constituintes subjetivos da “nação” moderna consiste de tais construções, estando associada a símbolos adequados, em geral, bastante recentes ou a um discurso elaborado a propósito (tal como o da “história nacional”), que o fenômeno nacional não pode ser adequadamente investigado sem dar-se a atenção devida à “invenção das tradições” (Idem, p. 23).

Posto isto, no intuito de verificar de que forma tais conceitos, expostos até o presente momento, encontraram ressonância na formação do nacionalismo brasileiro, e, por conseguinte, em nossa música dita “nacionalista”, nos valem – não só, mas, principalmente – das obras de quatro autores. Quais sejam: Arnaldo D. Contier (1988); Elizabeth Travassos (2000); Enio Squeff e José Miguel Wisnik (2004); e Marcos Napolitano (2007). Em síntese: tanto Contier (em *Brasil novo – música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*) quanto Travassos (em *Modernismo e música brasileira*) se dedicam ao estudo do modernismo brasileiro, com foco centrado, sobretudo, nas relações entre música e identidade nacional. Contier “se propõe a discutir as conexões entre música e poder, buscando apontar as fortes marcas ideológicas que permeiam toda produção musical nos anos 20 e 30” (1988, p. iv). Travassos, por sua vez, foca a Semana de Arte Moderna, de 1922, e os seus desdobramentos posteriores no campo musical, “dedicando especial atenção a Mário de Andrade e Heitor Villa-lobos, e como ambos responderam ao desafio de se pensar e criar música moderna sem dar as costas à cultura do povo” (2000, contra-capá). Já no tocante a averiguarmos o lugar que a música popular urbana ocupou no projeto modernista/nacionalista e, conseqüentemente, na

formação da identidade nacional no campo musical, fora de suma-importância os autores Squeff e Wisnik. Ambos, em *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*, ressaltam que esta conjunção entre o nacional e o popular “visava à criação de um espaço estratégico onde o projeto de autonomia da nação continha uma posição defensiva contra o avanço da modernidade capitalista, representada, entre outras coisas, pelo mercado cultural internacional” (2004, p. 134). Este fato pode explicar, ao menos em parte, porque muitos músicos/artistas que tiveram suas carreiras construídas em ambiente urbano (quando não engajados no projeto nacionalista) estiveram sujeitos a desconfianças e, até mesmo, a eventuais exclusões por parte de nossos historiadores e musicólogos da vertente nacional. Por fim, em *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*, Marcos Napolitano – ancorado em Ranger e Hobsbawm – pontua os diversos momentos em que ao longo de nossa historiografia musical, novas tradições acabaram sendo “inventadas” – ou até mesmo “re-inventadas” – no intuito de legitimar determinados meios de produção musical (especialmente aqueles ligados à consolidação da identidade nacional), num processo em que sempre esteve implícito o “jogo da diferença”. Fazemos jus aqui, também, ao uso que fizemos das obras do antropólogo, já citado, Renato Ortiz. São elas: *Cultura brasileira & identidade nacional* (1994); *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural* (1998); e *Mundialização da cultura* (2005). Embora nelas a questão musical não esteja contemplada, Ortiz trata de maneira bastante aprofundada essas questões de tradição e identidade, especialmente, nas suas relações com a cultura brasileira, contribuindo, substancialmente, para que tenhamos tido um arcabouço teórico mais robusto para posterior análise de nosso objeto de investigação. Em suma: o objetivo da explanação das idéias e conceitos dos autores supramencionados, cotejados à música brasileira, visou reforçar a nossa tese, a ser perseguida ao longo do trabalho, de que muitos músicos – sobretudo aqueles considerados “americanizados”, a exemplo de Laurindo Almeida – não encontrando apoio na grande narrativa da nação, tiveram maior dificuldade de inserção – de modo mais incisivo, e em lugar de prestígio – nos anais de nossa historiografia musical.

No propósito de enquadrarmos o perfil identitário musical de Laurindo Almeida à concepção pós-moderna de identidade, fez-se necessário, antes, esboçarmos sobre quais bases repousam suas teorias. Porém, uma ressalva: a pós-modernidade é assunto controverso, motivo de celeuma entre autores. Não obstante, conforme sugere Néstor-García Canclini (em *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*), suas teorias são úteis na medida em que revelam – entre outras coisas – que a modernidade nunca esteve isenta de contradições internas. E é justamente com este propósito que a pós-modernidade terá lugar neste trabalho! Dando voz ao autor:

A contribuição pós-moderna é útil na medida em que revela o caráter construído e teatralizado de toda tradição, inclusive da modernidade: refuta a origem das tradições e a originalidade das inovações. Ao mesmo tempo, oferece ocasião de repensar o moderno como um projeto relativo, duvidoso, não antagônico às tradições nem destinado a superá-las por alguma lei evolucionista inverificável. Serve, em suma, para nos incumbirmos ao mesmo tempo do itinerário impuro das tradições e da realização desarticulada, heterodoxa, de nossa modernidade. (GARCÍA-CANCLINI, 2008, p. 204. Grifo nosso).

Voltando às teorias, dedicamos especial atenção às idéias de três autores. Quais sejam: Jean-François Lyotard (1986); Frederic Jameson (1991); e Perry Anderson (1999). Na obra *O pós-moderno*, de Lyotard, um dos textos fundantes da noção de pós-modernidade, o fim das metanarrativas é assunto central. O argumento é o seguinte: “O pós-moderno, enquanto condição da cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes” (1986, p, viii). Como consequência, na contemporaneidade as metanarrativas, por conta desta incredulidade, cedem lugar às chamadas micronarrativas – traço definidor da pós-modernidade. Conjuntamente (por meio de seus famosos “cinco lances”), a obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, de Jameson, é quem nos forneceu um melhor relato das características que compõem esta nova conjuntura histórica, especialmente no tocante ao âmbito econômico, social e cultural – os quais o livro de Lyotard, focado no conhecimento científico, passa bastante ao largo. Já o livro *As origens da pós-modernidade*, de Anderson – embora destinado à estética e a teoria literária – foi particularmente

esclarecedor, tanto em relação às origens, aplicação do termo, e a sua “cristalização” na década de 1970, quanto para melhor entendermos as idéias e conceitos presentes em Lyotard e Jameson. Por fim, postas as bases teóricas pós-modernas, o próximo passo foi demonstrar os seus efeitos sobre as identidades culturais. Stuart Hall, no já citado *A identidade cultural na pós-modernidade*, é partidário da tese de que, por conta deste complexo de forças e mudanças, as identidades modernas (inclusive a nacional) estão sendo descentradas, isto é, deslocadas ou fragmentadas, modificando as paisagens culturais que no passado nos tinham fornecido este “lugar no mundo”. Por conta disso, aquela noção de identidade cultural fixa, imutável etc...(paradigma da modernidade) cedem lugar à noção de “identificação cultural”, visto que esta é móvel e cambiante, portanto, mais adequada à conjuntura pós-moderna. Nas formulações de Stuart Hall, em contraste ao pretense “naturalismo” inerente à primeira das noções, a identificação (assim como a identidade) é uma construção, porém, esta, num processo nunca completado:

Ela não é, nunca, completamente determinada – no sentido de que se pode, sempre, “ganhá-la” ou “perdê-la”; no sentido de que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada. Embora tenha suas condições determinadas de existência, o que inclui os recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la, a identificação é, ao fim e ao cabo, condicional; ela está, ao fim e ao cabo, alojada na contingência. Uma vez assegurada ela não anulará a diferença (Hall, 2009, p. 106. Grifo Nosso).

No sentido de prover os tais recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentação do conceito, Hall lança mão – como coadjuvante à noção de identificação – da noção de “tradução cultural”. O argumento é que diante dos cruzamentos e misturas culturais cada vez mais comuns em tempos globalizados – ao invés daquela concepção de tradição imutável, sob a qual gravitavam as identidades “fixas” –, a idéia de “tradução cultural” torna-se mais adequada como artifício à legitimação das identificações. Vejamos:

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder

completamente suas identidades. Elas carregam traços das culturas e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias casas (e não a uma “casa” em particular). As pessoas que pertencem a essas *culturais híbridas* têm sido obrigadas a renunciar a qualquer tipo de pureza cultural “perdida”... Elas são irrevogavelmente *traduzidas*. (HALL, 2006, p. 88 e 89. Grifo nosso).

É sobre estes dois conceitos, coadunados pelo autor, que procuramos vincular o perfil identitário musical de Laurindo Almeida. Já argumentamos que a adoção de uma postura eclética, pluralista, como parâmetro estético-musical foi, antes de tudo, contingencial. Ou seja, trata-se de uma postura profissional condizente com o multifacetado mercado cultural norte-americano que acabou acenando-lhe em algumas direções: “Indústria do Jazz”; Indústria Cinematográfica; “Música de Concerto” etc... Porém, sem nunca ter deixado de recorrer às ditas “coisas do Brasil” no campo musical, até como artifício à diferenciação – conforme será demonstrado ao longo do trabalho.

O último assunto a ser tratado, dentro desta perspectiva teórica, será o binômio Erudito/Popular. Por dois motivos: em primeiro lugar porque no âmbito da música brasileira “existe uma ‘experiência significativa’ vivenciada pelos diferentes segmentos sociais, num movimento que objetiva a demarcação de fronteiras simbólicas” (GARCIA, 2004, p. 24); em segundo lugar, diante da condição liminar de Laurindo Almeida a manutenção destes conceitos, de forma dicotômica, prejudicaria em muito a posterior análise de seu perfil identitário musical. Portanto, para tratar desta questão, são três os autores recorridos. Quais sejam: novamente Stuart Hall; Néstor García-Canclini; e, por fim, o historiador francês Roger Chartier. O ponto comum entre as suas abordagens reside no fato de que embora o binômio erudito e popular represente um campo de batalha no âmbito da cultura, os bens culturais não possuem, a priori, significações intrínsecas; elas são dadas tanto historicamente quanto pelos usos, funções e significados que determinados membros ou grupos atribuem a esses bens culturais. Conseqüentemente, os três autores, por meio dos conceitos de “apropriação e expropriação” (CHARTIER, 1995 e 2002); “dialética cultural” (HALL, 2003); e

“hibridação cultural” (GARCÍA-CANCLINI, 2008), centram foco principalmente na interação – e não na divisão – entre as culturas ditas eruditas e populares.

Munidos de todo este aparato teórico, portanto, visamos poder compreender não somente a movimentação de um indivíduo/músico – mediador entre as culturas como Laurindo Almeida – como também o fluxo e refluxo de gêneros musicais – vistos aqui como bens culturais – na contemporaneidade.

No tocante à sua estrutura, o texto que segue encontra-se dividido em duas partes principais. Na *primeira* delas estarão presentes estes fundamentos teóricos e pressupostos metodológicos – parcialmente relatados nesta introdução – com os quais se empreende a posterior análise de nosso objeto de investigação. O assunto que dá norte a esta primeira parte centra-se nas concepções de “identidade cultural” moderna e pós-moderna – conforme anteriormente mencionado. A idéia é que ao demonstrarmos sobre quais paradigmas repousam as formações identitárias nestes dois períodos históricos – de modo mais específico: nos paradigmas da *pureza* como um mito da modernidade e do *ecletismo* como metáfora da pós-modernidade –, deixemos evidenciado – num amalgama com a segunda parte – sobre qual deles o perfil identitário musical de Laurindo Almeida coaduna-se, em maior parte. Esta *segunda* parte foi destinada primeiramente a descortinar a trajetória artística do violonista de modo a contemplar as suas três áreas de atuação: sua produção musical voltada à música popular; erudita; e às trilhas sonoras para filmes em Hollywood. Para tanto, dedicamos especial atenção às parcerias que o músico estabeleceu ao longo de sua carreira. No Brasil, dentre essas parcerias tiveram destaque o também violonista Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto”, a cantora e atriz Carmem Miranda, o compositor, arranjador e multi-instrumentista Radamés Gnattali, e, por fim, Heitor Villa-Lobos. Nos Estados Unidos, tiveram destaque o *band líder* Stan Kenton, o compositor e arranjador de trilhas sonoras David Raksin e também Igor Stravinsky; personalidades com as quais trabalhou em diferentes momentos de sua vida. Com isso, acreditamos ter proporcionado uma visão mais integral acerca dos vários momentos e tendências musicais que permearam sua vasta obra musical. Em seguida, nos dedicamos a traçar

aquilo que chamamos de seu “perfil identitário musical”. Isto se deu em duas etapas: **1)** Trata-se de uma análise deste seu perfil pautada nos 92 discos classificados.⁴ O intuito é, em termos quantitativos, obtermos uma visão do teor de sua obra gravada em disco. Ou seja, detalhes relacionados a títulos, ano de lançamento, separação das faixas (isto com o objetivo de verificarmos sua produção enquanto compositor e/ou intérprete, assim como sua produção voltada à música erudita e popular), e, por último, sabermos quais as referências identitário-musicais (música brasileira, norte-americana, hispano-americana, européia etc...) que se fazem mais presentes em sua discografia. **2)** Nesta etapa, por meio de análise musical buscamos o reconhecimento de concepção estética, bem como de determinadas estruturas (harmonias, melodias, ritmos e formas musicais) que diante da sua recorrência, tomamos como características do violonista. As músicas selecionadas foram o choro *Brazilliance*; o tema *Laura*; e a peça *Amazônia*. Quanto ao critério de seleção, cada uma delas está relacionada a um meio de atuação musical de Laurindo: *Brazilliance*, à música popular; *Laura*, às trilhas sonoras para filmes em Hollywood; e *Amazônia*, à música de concerto.

Das fontes de consulta: fizemos uso de *sites* de internet, artigos, jornais, revistas, livros, programas de rádio e documentários que, juntos, forneceram dados essenciais tanto em relação aos aspectos contextuais quanto em relação ao levantamento de dados biográficos. Ressaltamos a importância do 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), sem o qual a composição da trajetória artística do violonista, entre outras coisas, teria sido infinitamente mais difícil de ser concretizada.⁵

Nos Apêndices estão contidos: a classificação discográfica, a relação dos prêmios que o violonista conquistou durante sua carreira no exterior, assim como a iconografia, recortes de jornais e as partituras usadas como referencial para a análise musical. Posto isto, vamos à primeira parte!

⁴ A opção pela discografia como um dos meios de delimitação do perfil musical de Laurindo Almeida se deu porque, dentre os materiais “disponíveis”, é ela quem melhor oferece condições para isso – uma vez que são mais de cem discos lançados pelo violonista, portanto, favoráveis à concretização de tal objetivo.

⁵ As fotos que contém este símbolo * na legenda foram digitalizadas do mesmo documentário.

PARTE 1 – FUNDAMENTOS TEÓRICOS E PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS: IDENTIDADE

1.1 A NOÇÃO DE PUREZA COMO MITO DA MODERNIDADE

1.1.1 A identidade e a diferença como relações de poder: o “jogo da diferença”

Em princípio, poderíamos supor que tanto a idéia de identidade quanto a de diferença se apresentem como auto-referenciais – ou seja, que se remetem a si próprias como auto-suficientes –, e, deste modo, imaginar que a identidade se configuraria simplesmente como aquilo que sou, e a diferença como aquilo que o outro é. Entretanto, conforme procuraremos argumentar ao longo deste tópico, a identidade e a diferença estão intimamente ligadas em uma relação de estreita dependência, ordenando-se, invariavelmente, em torno de oposições binárias – como bem observa Tomaz Tadeu da Silva, em seu artigo intitulado *A produção social das identidades*.⁶ Conseqüentemente, argumenta o autor: “questionar a identidade e a diferença como relações de poder significa problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam” (SILVA, 2009, p. 83). Isto porque:

A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e excluir. Dizer ‘o que somos’ significa dizer também ‘o que não somos’. Afirmar a identidade significa demarcar as fronteiras, significa fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora [...] e essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõe e, ao mesmo tempo, afirmam as relações de poder (Idem, pp. 82, 83).

A identidade e a diferença partilham, ainda, de uma outra característica importante: são atos de criação lingüística, são o resultado de um processo de produção simbólica e discursiva, não são “elementos” da natureza, portanto, suas significações têm que ser ativamente produzidas no contexto de relações culturais e sociais, estando, inevitavelmente, sujeitas a vetores de força, ou seja, a relações de poder. Ainda recorrendo a Silva:

⁶ Artigo que integra o livro *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, lançado em 2009, pela Editora Vozes.

A identidade e a diferença não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas [...], e a afirmação da identidade e a anunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir acesso privilegiado aos bens sociais. (Idem, p. 81).

Assim, a “diferenciação” – nas palavras do autor, a divisão do mundo social entre nós e eles – significa classificação; e dividir e classificar significa também hierarquizar; e, deter esse privilégio significa, em última instância, deter o poder de atribuir diferentes valores não somente aos bens culturais como também aos grupos sociais. E a mais importante forma de classificação e hierarquização “é aquela que se estrutura em torno de oposições binárias, isto é, em torno de duas classes polarizadas” (Idem, p.82). Citando o filósofo francês Jacques Derrida:

As oposições binárias não expressam uma simples divisão do mundo em duas classes simétricas: em uma oposição binária, um dos termos é sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe uma carga negativa (DERRIDA *Apud* SILVA, 2009, p. 83).

Neste processo de hierarquização entre os termos que formam as oposições binárias, ocorre que um deles é sempre fixado como normativo, e, com isso, lhe são atribuídos todos os fatores positivos possíveis, enquanto, ao outro, resta-lhe, somente, os negativos. E é por meio deste processo de “normalização” de um dos termos opostos que o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Por fim, Silva conclui:

Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas [Assim] a identidade normal é “natural”, desejável, única, e a sua força é tal que ela nem sequer é vista como uma identidade, mas, simplesmente, como *a* identidade (Idem, p. 83).

Adiante:

Na medida em que é uma operação de diferenciação, de produção de diferença, o anormal é inteiramente constitutivo do normal. Assim como a definição da identidade depende da diferença, a definição do normal depende do anormal. Aquilo que é deixado de fora é sempre parte da definição e da constituição do ‘dentro’. A definição daquilo que é considerado aceitável, desejável, natural, é inteiramente dependente da definição daquilo que é considerado abjeto, rejeitável, antinatural. A identidade hegemônica é permanentemente assombrada pelo seu Outro, sem cuja existência ela não faria sentido. Como sabemos desde o início, a diferença é parte ativa da formação da identidade (Idem, p. 84).

Em consonância, Stuart Hall, em *Quem precisa da identidade?* (artigo que integra o mesmo livro há pouco mencionado *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*), também argumenta que, como todas as práticas de significação, a identificação está sujeita ao “jogo da diferença”. “Ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de ‘efeitos de fronteiras’. [Assim] para consolidar este processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui” (HALL, 2009, p. 106). Indo além, ressalta Hall:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder, e são, assim, mais o produto da demarcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma ‘identidade’ em seu significado tradicional – isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (Idem, p. 109). Logo à frente: A unidade, a homogeneidade interna, que o termo ‘identidade’ assume como fundacional não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento: toda identidade tem necessidade daquilo que lhe ‘falta’ – mesmo que esse outro que lhe falta seja um outro silenciado e inarticulado (Idem, p. 110).

A título de conclusão, por hora neste tópico inicial nos interessa enfatizar que o argumento seguiu no sentido de deixar claramente entendido que essa unidade ou homogeneidade interna que as identidades anunciam são, na verdade, parte de um processo de construção simbólica e discursiva de fechamento que visa à demarcação de fronteiras de uma política que procura se impor – por meio da exclusão – como legítima. Dito de outra maneira: as identidades que se constituem hegemônicas se estabelecem pela diferença, ou seja, pela marginalização da outra, ou das outras identidades. A saber: o nacional se estabelece pela marginalização do internacional; o tradicional pela marginalização do moderno; o erudito pela marginalização do popular; e assim por diante.

1.1.2 A nação: um “sistema de representação cultural”

Dentre as grandes narrativas fabricadas pela modernidade, a nacionalidade foi uma das principais fontes de identificação para o indivíduo. Fruto do casamento entre o Estado e a nação, a identidade nacional desde o seu surgimento – e até pouco tempo atrás, diga-se de passagem – foi um grito de guerra cuja “razão de ser” consistia em traçar, impor e policiar as fronteiras entre “nós” e “eles”, como bem lembra Zygmunt Bauman, em sua obra *Identidade*:

A identidade nacional – permita-me acrescentar – nunca foi como as outras identidades. Diferentemente delas, que não exigiam adesão exclusiva, a identidade nacional não reconhecia competidores, muito menos opositores. Cuidadosamente construída pelo Estado e suas forças, a identidade nacional objetivava o direito monopolista de traçar as fronteiras entre nós e eles [...] só permitindo ou tolerando outras identidades se elas não fossem suspeitas de colidir com a irrestrita prioridade da lealdade nacional [...] Permita-me repetir: a “naturalidade” do pressuposto de que “pertencer-por-nascimento” significava, automática e inequivocamente, pertencer a uma *nação* foi uma convenção arduamente construída – a aparência de “naturalidade” era tudo, menos “natural” (BAUMAN, 2005, p. 28).

De fato (a despeito desta convenção arduamente construída pelo Estado), pertencer há uma nação não é um atributo inerente ao ser humano; ela não está impressa em nossos genes. Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, (consonante com Bauman) argumenta que “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*”⁷ (HALL, 2006, p. 48). Em outras palavras: a nação não é somente uma entidade política (o Estado), ela também é algo que produz sentido; é uma comunidade simbólica. E isto, segundo Hall, explicaria o seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade:

⁷ O conceito de “representação” é largamente desenvolvido por Stuart Hall em sua obra *The work of representations*. In: Hall, Stuart (Org.) *Representation. Cultural representation and cultural signifying practices*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997. Em síntese, a questão central na argumentação do autor é a ênfase na importância da linguagem como meio de construção do significado. Ou seja, se a linguagem atribui sentido, os significados só podem ser partilhados pelo acesso comum a linguagem, que por sua vez, funciona como um “sistema de representação”. Sendo a cultura um conjunto de valores e significados partilhados – segundo definição do autor –, eles têm efeitos reais e regulam nossas práticas sociais. E o reconhecimento deste significado faz parte do senso de nossa própria identidade, através da sensação de pertencimento.

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional. As diferenças regionais e étnicas foram gradualmente sendo colocadas, de forma subordinada, sob aquilo que Gellner chama de “teto político” do estado-nação, que se tornou, assim, uma poderosa fonte de significados para as identidades culturais modernas (HALL, 2006, p. 49. Grifo nosso).

Na formação e consolidação dos estados-nação ocorreu de modo programático uma homogeneização em diversos âmbitos, sejam eles econômicos, sociais e culturais, tais como a unificação de padrões de alfabetização, a constituição de uma única língua vernacular como meio dominante de comunicação, a adoção de uma moeda única em circulação nacional etc. Ou seja, “destas e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um *dispositivo da modernidade*” (Idem, p. 50).

Não obstante, muitos autores em seus estudos têm ressaltado o caráter construído e teatralizado das culturas nacionais, demonstrando que elas nunca foram tão unificadas e homogêneas como representavam ser. Benedict Anderson, por exemplo, aborda a questão da nação em termos de “comunidades imaginadas”:

Elas são imaginadas porque mesmo os membros das mais minúsculas das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles (ANDERSON, 2008, p. 32).

Conforme o argumento do autor, as nações são imaginadas na medida em que, a despeito de suas contradições internas (hierarquias e desigualdades existentes em seu interior), elas são concebidas como uma profunda “camaradagem horizontal”, estabelecendo-se, com isso, a idéia de um “nós” coletivo – por meio da incorporação de símbolos, ritos, normas e valores que acabem por promover esta imagem de comunhão – no qual os indivíduos se imaginem pertencentes.⁸

⁸ Separemos quatro dentre os principais elementos que formam as bases da narrativa da nação: 1) a própria narrativa da nação, tal como é contada e recontada nas literaturas nacionais que simbolizem e *representem* experiências partilhadas que dão sentido à nação; 2) Ênfase nas origens, na continuidade e intemporalidade, como elementos essenciais do caráter nacional, os quais permanecem imutáveis apesar de todas as vicissitudes históricas; 3) crença na idéia de um povo, ou folk *puro*, original, expressos na concepção de “mito fundacional”; 4) e, por fim, em uma estratégia discursiva e construída denominada de “invenção das tradições” – objeto de análise no tópico seguinte. (Síntese: Hall, 2006).

Dialogando com Anderson, Hall afirma que é preciso ter em mente três conceitos ressonantes daquilo que constitui uma cultura nacional como uma “comunidade imaginada”: 1) as *memórias* do passado; 2) o *desejo* por viver em conjunto; 3) a perpetuação da *herança* (HALL, 2006, p. 58). Tais conceitos, segundo o autor, constituem um dispositivo discursivo que acaba por representar a diferença como unidade ou identidade. Em outros termos, não importam as peculiaridades entre os seus membros (diferenças de classe social, raça, gênero etc), a cultura nacional busca unificá-los e fazê-los se sentirem ou se imaginarem parte da grande “família nacional”.

No entanto, a identidade nacional não foge a regra; não está isenta de divisões e contradições internas e tão pouco subordina todas as outras formas de diferença em seu interior. Ambos os autores são enfáticos ao ressaltar o caráter fictício – ou até mesmo mitológico – das identidades nacionais. Hall conclui: “As nações modernas são, todas, híbridos culturais” (Idem, p. 62), visto que nenhuma delas é formada apenas de um único povo, raça, cultura ou etnia.

1.1.3 A tradição como artifício de legitimação

Também como um dos paradigmas da modernidade, a noção de “pureza” tornou-se um dos principais artifícios de legitimação da identidade nacional. E isto se deu por meio da evocação de um passado histórico distante no qual a idéia de autêntico, de tradicional, encontra a sua base. Porém, conforme apontam os historiadores britânicos Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger, em *A invenção das tradições*, “tradições” que parecem ou são consideradas antigas podem ser bastante recentes, quando não são fabricadas.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado (HOBSBAWM, 1997, p. 9).

Muitos movimentos ideológicos sem antecessores – inclusive os nacionalistas – “tornaram necessária a invenção de uma continuidade histórica, por exemplo, através da criação de um passado antigo que extrapole a continuidade histórica real, seja pela lenda ou pela *invenção*” (Idem, 1997, p. 15). Desta forma, assim como a identidade nacional aparece como um “sistema de representação cultural”, uma construção simbólica, as tradições nas quais os movimentos nacionalistas recorreram para legitimar seus programas ideológicos, não raras vezes, são tradições inventadas.⁹

Consonante com Hobsbawm, Anthony Giddens, em *Mundo em descontrolo: o que a globalização está fazendo entre nós*, atenta para o fato de que, em princípio, tudo levaria a crer que essa noção clássica de tradição está entre nós há muitos séculos. Entretanto, afirma: “As aparências enganam!”. Conforme nos mostra o autor, “as raízes da palavra ‘tradição’ são bastante antigas. A palavra inglesa *tradicion* tem origem no termo latino *tradere*, que significa transmitir ou confiar algo à guarda de alguém” (GIDDENS, 2007, p. 49). Já o termo tradição, tal como é usado atualmente, explica ainda, é na verdade um produto dos últimos duzentos anos na Europa, não existia em tempos medievais. Portanto, “é ela própria uma criação da modernidade” (Idem, p. 50). Giddens, citando Hobsbawm e Ranger, afirma:

Tradições e costumes inventados, Hobsbawm e Ranger sugerem, não são genuínos. São fabricados, em vez de se desenvolverem espontaneamente; são usados como meio de poder; e não existiram desde tempos imemoriais. Qualquer continuidade que implique o passado distante é em grande parte farsa (Idem, *ibidem*).

Adiante:

A idéia de que a tradição é impermeável à mudança é um mito. As tradições evoluem ao longo do tempo, mas podem também ser alteradas ou transformadas de maneira bastante repentina. Se posso me expressar assim, elas são inventadas e reinventadas. (Idem, p. 51. Grifo nosso).

⁹ Segundo Hobsbawm, as tradições inventadas parecem classificar-se em três categorias superpostas: a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais ou artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, *status* ou relações de autoridade; c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de idéias, sistemas de valores e padrões de comportamentos. (HOBSBAWM, 1997, p. 17). Ainda segundo o autor: “pode-se partir do pressuposto de que o *tipo a* é que prevaleceu, sendo as outras funções tomadas como implícitas ou derivadas de um sentido de identificação com uma comunidade e/ou as instituições que a representam, expressam ou simbolizam, tais como a nação” (Idem, *ibidem*).

À guisa de conclusão, se a noção de tradição como aquilo que persiste de um passado no presente em que ela é transmitida – “presente em que ela continua agindo e sendo aceita pelos que a recebem e que, por sua vez, continuam a transmiti-la ao longo das gerações” (POULILON *Apud* WARNIER, 1999, p. 12) – é, em grande parte, “invenção” – dado que as tradições também estão sujeitas, entre outras coisas, aos planos da história –, é, de fato, pouco provável que alguma vez elas tenham sido unitárias ou puras. Não obstante este caráter fictício, as tradições acabaram por cumprir a importante função como artifício de legitimação, configurando-se como um dos pilares sobre os quais repousou a idéia de nação, paradigma da modernidade.

▪ Um breve excuroso

Em retrospecto poderíamos dizer que as argumentações que seguiram nestes três primeiros tópicos podem ser resumidas da seguinte maneira: 1) a identidade e a diferença estão intimamente ligadas, ordenando-se em torno de oposições binárias, sujeitas a vetores de força, a relações de poder; 2) a idéia de nação se configura como um “sistema de representação cultural”. Ou seja, não se trata apenas de uma entidade política, a nação também é uma comunidade simbólica que – a despeito de seu caráter construído e teatralizado – nos fornecia uma sólida localização como indivíduos vivendo dentro de uma determinada sociedade, constituindo-se uma das mais poderosas fontes de significação da “Era Moderna”; 3) e, por último, que a tradição (um dos principais artifícios de legitimação da identidade nacional) constitui-se como uma estratégia discursiva com o firme propósito do estabelecimento de *ethos* da nação, por meio da “invenção”. Posto isto, o próximo tópico foi dedicado a verificar de que forma tais idéias e conceitos, expostos até o presente momento, encontraram ressonância na formação da música dita “nacionalista” brasileira. E, por conseguinte, demonstrar que nossa historiografia musical, sob a égide da “cultura-nacional-popular”, foi, em determinados momentos, bastante crítica em relação a músicos/artistas não engajados no projeto de construção da identidade nacional no campo musical.

1.1.4 “Cultura nacional-popular”: tradição e música brasileira

Do ponto de vista social, a música brasileira teve um desenvolvimento lógico que chega a ser primário de tão ostensivo e fácil de perceber: *Primeiro Deus, em seguida o amor, e finalmente a nacionalidade.* (Mário de Andrade)

A música, dentre outras formas de expressão artística, ocupou um lugar de privilegiada importância como veículo ideológico da “cultura nacional-popular” brasileira, ao longo do século XX. Ela “consistiu de uma área de conhecimento artístico mais profundamente identificada com o amplo debate instaurado a partir dos anos 20 sobre as possíveis conexões entre arte, política e cultura” (CONTIER, 1998, p. V e VI), que perdurou como uma temática exaustivamente retomada nas décadas seguintes até, praticamente, fins dos anos 60, tendo como “pano de fundo” a busca e o estabelecimento de uma *identidade nacional* no campo musical.

Tomemos como marco simbólico das relações entre o nacional e o popular na cultura brasileira a Semana de Arte Moderna, de 1922, “evento que catalisou artistas, poetas e jornalistas em torno da idéia de celebrar o Centenário da Independência, colocando na cena cultural a polarização entre ‘modernos’ – chamados genericamente de ‘futuristas’ – e ‘passadistas’” (TRAVASSOS, 2000, p. 19). Arnaldo Daraya Contier, em sua obra *Brasil novo. Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*, ressalta (no que tange às questões musicais) que neste período modernista, a ideologia nacionalista se divide também em duas fases:

Numa primeira fase, configurou-se numa determinada visão estética da sociedade, propiciando o surgimento de novas experimentações técnicas e sintático morfológicas, no âmbito da composição musical, propriamente dita. Numa segunda etapa, transfigurou-se numa arma de propaganda do regime político instaurado no país nos momentos posteriores a revolução de 30. (CONTIER, 1998, p. II)

E enfatiza:

As obras de Villa-Lobos e Lorenzo Fernandes contribuíram para a mitificação e sacralização de um conceito sobre música brasileira que impôs um único caminho a ser trilhado pelos compositores. Na verdade, procurava-se privilegiar o nacionalismo musical como a única alternativa possível no sentido de criar-se, no Brasil, um pólo cultural independente dos centros artísticos tradicionais europeus (Idem, pp. II e III. Grifo nosso).

Corroborando, Elizabeth Travassos, em *Modernismo e música brasileira*, argumenta que a primeira fase – circunscrita entre 1922 e 1930 – foi uma fase de rupturas, “marcada pela ênfase na atualização estética contra o passadismo, representado, grosso modo, pelo romantismo na música, pelo parnasianismo na poesia e pelo figurativismo nas artes plásticas” (2000, p.19). Na segunda fase – circunscrita entre 1930 e 1945 – é que entra em cena nos debates culturais o tema da nação, “gerando uma mudança de tom que fará com que mais tarde se fale em *modernismo nacionalista*” (Idem, p.21).¹⁰

No âmbito da musicologia, quem promoveu este amalgama entre modernismo e nacionalismo foi, sobretudo, Mário de Andrade, cujas idéias se firmaram como corrente estética hegemônica até meados de 1940. Sua obra *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), “escrita inspirada na ‘lição’ de Manuel de Falla, segundo quem a única maneira de se fazer música universal é fazer música regional” (Idem, p. 34), é considerada, por muitos, como uma espécie de “bíblia” do nacionalismo brasileiro aplicado à música. Segundo Mário:

O critério da música brasileira para a atualidade deve existir em relação à atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente à nacionalização de nossas expressões artísticas. [...] O critério histórico atual da música brasileira é o de manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. E onde eles estão? Na música popular (ANDRADE, 1972, p. 20).

¹⁰ É preciso lembrar que essa questão da nação é um produto da modernidade enquanto período histórico, portanto, ela remonta o último quartel do século XVIII. Hobsbawm, em *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*, afirma que desde o final do século XVIII, a Europa – 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’” (HOBSBAWM, 1990, p. 127). Ou seja, o período modernista não inventou o nacionalismo musical. No Brasil, poderíamos dizer que teve início a partir de meados do século XIX, quando compositores como Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Alexandre Levy e Brasília Itiberê da Cunha – ainda que de diferentes maneiras – já começavam a ter na cultura popular a fonte de inspiração para composição de suas obras. Isto ocorreu seguindo uma tendência “mundial”, sobretudo européia. Muitos compositores: Liszt, Debussy, Bartók, Kodaly e Stravinsky – guardadas às devidas particularidades entre eles –, em determinado momento extraíram do folclore de seus países a matéria prima de suas composições. 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, “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). Em retrospecto, lembremos que “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), predominando, assim, entre grande parte das elites burguesas do Brasil, uma tendência de pura e simples reprodução de padrões da cultura européia. E por conta disso, “todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante era negado” (SEVCENKO, 1983, p. 30).¹⁰ Com o advento do modernismo é que houve uma libertação do jugo cultural europeu. Foi a partir dele que “remodelou-se a percepção negativa da particularidade brasileira” (TRAVASSOS, 2000, p. 35).

À frente:

A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação de nossa raça até agora. Pois é com a observação inteligente do populario e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá (Idem, p. 24).

Conforme o seu argumento, a música popular serviria de matéria prima “bruta” para que os compositores, dentro da experiência erudita, pudessem lapidá-la transformando-a em música artística: “O artista só tem que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada” (Idem, p. 16). Com isso, esta música – agora representativa do *ethos* da nação – poderia figurar entre as grandes músicas artísticas que comporiam o patrimônio cultural e espiritual da humanidade. Contudo, não é de qualquer música popular que Mário de Andrade está falando! Embora afirme o valor da música popular urbana, Mário enfatiza que é no folclore musical que estão, em maior parte, as características de brasilidade tão necessárias para a formação da música “genuinamente” nacional. Ainda recorrendo a Travassos:

A busca do acervo popular deparava-se com um outro fator complicador: os critérios de autenticidade, que resultaram num posicionamento ambíguo com relação à música popular urbana [...] A música ligada ao mercado cultural moderno era olhada com desconfiança e, eventualmente excluída das classes das produções populares e nacionais (2000, p, 51).

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*, define o projeto de nacionalização da música brasileira da seguinte forma:

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). (1982, p. 134).

Portanto, 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. Ou seja, além da manutenção da hierarquia entre música erudita e popular – visto que esta última, por si só, segundo Mário de Andrade, careceria de maiores elaborações estéticas –, a concepção de cultura popular modernista era visivelmente dividida, ainda, entre *rural-autêntico* e *urbano-massificado*. Conseqüentemente, é possível conjecturar que por conta disso, também os *músicos* populares que tiveram suas carreiras construídas em ambiente urbano – quando não engajados no projeto nacionalista – *poderiam estar sujeitos às mesmas desconfianças e eventuais exclusões*.

No entanto, se esteticamente esta música urbano-massificada era vista com certa desconfiança pelos modernos, como arma de propaganda ideológica do regime político instaurado no país a partir dos anos 30, ela possuía certas virtudes. Para isso, bastava uma coisa. A saber: a “invenção” de uma tradição como artifício à sua legitimação enquanto veículo da identidade nacional brasileira. Em *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*, Marcos Napolitano pontua os diversos momentos em que ao longo de nossa historiografia musical, novas tradições acabaram sendo “inventadas” – ou até mesmo “re-inventadas” – no intuito de legitimar determinados meios de produção musical. Neste processo, ressalta o autor, sempre esteve implícito o “jogo da diferença”.

O processo de invenção e consagração dessa tradição não se deu sem conflitos, contradições e mediações das mais diversas que, em linhas gerais, acompanham a própria formação da nossa identidade nacional. Como toda identidade historicamente criada, muitos elementos foram excluídos, muitos foram esquecidos, muitos projetos foram agregados, formando um mosaico complexo que dispõe lado a lado diversos fatores culturais: o local e o universal, o nacional e o estrangeiro, o oral e o letrado, a tradição e a modernidade. (NAPOLITANO, 2007, p. 6. Grifo nosso).

São três os “gêneros” musicais que, segundo Napolitano, formam a espinha dorsal de nossa tradição musical. O samba, a bossa-nova e a MPB – com letras

maiúsculas.¹¹ Não obstante as novidades e contribuições de outros gêneros regionais e estrangeiros, foi a partir deles que ao longo do século XX se constituiu uma tradição cultural no âmbito da música popular brasileira na qual o diálogo entre o oral e o letrado, entre o local e o universal emerge fortemente como um ponto nevrálgico nos debates ideológicos e/ou estéticos em torno das relações entre música e identidade nacional.

A título de ilustração, percorramos um pouco esta linha formativa de nossa tradição musical, traçada pelo autor: ao tomar o samba como um “marco zero¹²” desta tradição, o Rio de Janeiro figura como o seu “berço”, pois foi lá que ele se consolida como gênero nacional, passando a representar, inclusive, a própria idéia de brasilidade. Capital do País, na época o Rio defrontava-se com perspectivas extremamente promissoras, com papel privilegiado na intermediação de recursos da economia cafeeira, acumulando vastos recursos 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. Fato que acabou por propiciar no âmbito musical o cruzamento de gêneros, estilos e formas musicais oriundas das elites e das classes populares:

A boemia foi o local privilegiado deste encontro sócio-musical, e o samba, seu filho dileto, pois permitiu que a elite moderna mergulhasse na cultura popular urbana, afastando-se das formas ritualizadas e solenes que pautavam a assimilação do popular. E havia o outro lado dessa relação: as classes populares mestiças também absorviam elementos da cultura de elite branca, suas formas poéticas, e musicais, filtradas por outras tradições culturais e por outras técnicas de execução e performance. Desse encontro, em parte fortuito, mas também provocado e estimulado por uma nova elite cultural, filha do modernismo, nasceu a grande tradição do samba como sinônimo de música nacional e popular (Idem, p. 22. Grifo nosso).

¹¹ Conforme formulação do autor: sigla entendida como um “guarda-chuva de vários gêneros, estilos musicais, e também como uma instituição sócio-cultural, depositária de uma tradição e de um conjunto de cânones, instituições e valores ideológicos” (Idem, ibidem).

¹² Embora para o autor o samba represente este marco inicial de nossa tradição musical, vale ressaltar que a polca, temperada pelo lundu e pelo maxixe, também é mencionada por Napolitano como gênero embrionário desta tradição musical na qual estaria, mais tarde, a base do pensamento sobre o samba como sinônimo de “música brasileira”.

A famosa “Casa da Tia Ciata ¹³” foi um dos locais privilegiados desses encontros sócio-musicais, pois dentre as atividades promovidas por Ciata estavam as *jam sessions* (rodas de samba e batuques de terreiro misturados à tradição musical das modinhas e danças européias) que congregavam os melhores músicos populares do Rio de Janeiro em apresentações assistidas, não raras vezes, por políticos e intelectuais membros das elites brancas cariocas. Entre os músicos freqüentadores estavam Pixinguinha, Heitor dos Prazeres, João Machado Guedes, o “João da Baiana” e Ernesto dos Santos, o “Donga”. Aliás, “Pelo telefone” – o primeiro samba gravado, segundo a mítica ¹⁴ – teria sido composto na casa. Conforme Napolitano:

A música expressa um momento de transição da história cultural e da história da música. A letra mescla o rural e o urbano, é paródica e intimista, é coloquial e parnasiana. Com esta gravação, o samba registrado em disco rompe os limites do seu grupo original, deixando de ser evento presencial para se tornar experiência mediatizada pela fonografia. Além disso, ao fixar autoria e forma de circulação (o disco), situava aquela música ancestral numa ideologia da modernidade, ligando o indivíduo que havia composto ao indivíduo que era o seu ouvinte (Idem, p. 19).

Ao longo dos anos 20 e 30, concomitante o processo de consolidação do samba como gênero “brasileiro” ¹⁵, outros gêneros musicais estrangeiros, impulsionados também pela ainda insipiente indústria fonográfica, começam paralelamente a fazer

¹³ Hilária Batista de Almeida (23/04/1854? – 1924?). Cozinheira, mãe de santo e animadora cultural. Chegou ao Rio de Janeiro em 1876, aos 22 anos, indo residir inicialmente na Rua General Câmara. Em seguida, residiu na Rua da Alfândega e depois na Rua Visconde de Itaúna (próxima à Praça Onze). Tirava seu sustento da cozinha típica baiana vendendo quitutes em seu tabuleiro entre as ruas Uruguaiana e Sete de Setembro, e também no Largo da Carioca. Logo se destacou entre as baianas festeiras do Rio de Janeiro e passou a promover sessões de samba em sua casa, na qualidade de Batalão-omin, realizando, igualmente, rituais de culto aos seus orixás africanos. Cada vez mais popular, recebia em sua casa um grande número de políticos, boêmios, músicos e batuqueiros que lá iam saborear seus pratos típicos. Fonte de consulta: *Dicionário Houaiss Ilustrado – Música Popular Brasileira*. Criação e supervisão geral por Ricardo Cravo Albin. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

¹⁴ Antes da gravação de “Pelo telefone”, composto por Donga e gravado por Baiano em 1916, dois outros sambas já haviam sido gravados: “Em casa de baiana” (Alfredo Carlos Barbosa, 1913) e “A viola está magoada” (Baiano, 1914). Entretanto, foi “Pelo telefone” que acabou consagrando o nome “samba” como um dos principais gêneros da música popular urbana carioca.

¹⁵ Esta relação entre o samba e identidade nacional se potencializa, sobretudo, a partir dos anos 30. Bryan Mc Cann, em sua obra *Hello, bello Brazil – popular music in the making of modern Brazil*, separa este processo em três estágios. 1) “situado entre 1930 e 1937, com o surgimento e a consolidação da percepção da relação entre samba e identidade nacional; 2) entre 1937 e 1945, marcado pelo estreitamento semântico do campo do samba como expressão nacional; 3) entre 1945 e 1955, quando houve um retorno de um ‘samba crítico’, no seio do qual os compositores assumiam o simbolismo que ligava o samba à realidade brasileira, não para exaltar a pátria, mas para expor as contradições da sociedade brasileira no processo de modernização capitalista, criticando a falência do projeto de ‘democracia social e racial’ do Estado Novo” (MC CANN *Apud* NAPOLITANO, 2007, p. 23).

grande sucesso, sobretudo os norte-americanos. Com isso, os chamados “mediadores” (sambistas “intelectualizados” como Noel Rosa e Ary Barroso, dentre outros, e também jornalistas como Orestes Barbosa, Francisco Guimarães e Alexandre Gonçalves Pinto) começam a manifestar certa preocupação com esta presença musical estrangeira, e também com o vínculo imediato e preconceituoso entre samba e malandragem. É neste contexto que, mais tarde, no final dos anos 30, “a identidade nacional seria galvanizada na forma de valores abstratos e idealizados pelo samba positivo ¹⁶, no qual os personagens reais do jogo social davam lugar a entidades ancestrais e telúricas, sugerindo uma identidade abstrata da nação” (Idem, p. 26). Ao pensar esta tradição do samba a partir deste encontro sócio-cultural entre membros das elites e das classes populares, Marcos Napolitano ressalta o papel dos mediadores como agentes sócio-culturais que, “conscientemente, construíram as pontes entre a herança étnica e comunitária do samba e a identidade regional (carioca) e, depois, nacional da música popular brasileira” (Idem, p.27). Ainda recorrendo ao autor:

O encontro sócio-cultural que está na base de nossa música popular não acarretou, de modo inevitável, distribuição igualitária das oportunidades e benesses geradas pelo produto musical. Em que se pesem as vicissitudes da afirmação cultural do samba, o encontro sócio-cultural que está na sua formatação como gênero urbano marcou a agenda da modernidade brasileira e representava um duplo movimento: por um lado, das elites e das camadas médias escolarizadas, em processo de afirmação de valores nacionalistas, em busca das “forças primitivas” da nação; por outro lado, das classes populares, em busca de reconhecimento cultural e ascensão social. Esse “encontro” seria impossível sem a ação dos mediadores, definidos como narradores que se somam às fontes fonográficas para construção de uma experiência e memória. Nesse sentido, a mediação foi um vetor fulcral que está no cerne da “invenção” da moderna música popular brasileira, prática que não esteve isenta de tensões, encontros e desencontros construtivos (Idem, p. 27. Grifo nosso).

Conforme argumentado há pouco, o advento da bossa-nova marca um segundo momento na linha formativa da música popular brasileira no qual as discussões em torno da tradição do samba como expressão da identidade nacional ganham novos

¹⁶ Vale lembrar que, em fins dos anos 30, é este tipo de samba positivo que seria apropriado pela política de governo estado-novista com o objetivo de transformá-lo em instrumento de educação cívica e expressão da nacionalidade brasileira.

contornos. Desde o seu surgimento, em fins dos anos 50, o então “novo estilo” (produto da fusão de três vertentes musicais: do jazz norte-americano, da música erudita e do samba) tornou-se o alvo da crítica dos musicólogos puristas. José Ramos Tinhorão, conhecido opositor da bossa-nova, 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).

Prosseguindo:

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 (Idem, p. 231).

Fica evidente na citação acima que as “inovações musicais” advindas da bossa-nova acarretaram, para o autor, uma ruptura¹⁷ com a tradição nacional-popular do samba. Assim, a assimilação de influências musicais estrangeiras, sobretudo norte-americanas, acabara por representar uma “ameaça” àquela noção de pureza, de originalidade, tão cara aos historiadores e musicólogos perfilados à vertente nacionalista. Ironicamente, até 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 estas influências musicais advindas do estrangeiro. E, 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

¹⁷ A idéia de ruptura não é consenso entre os especialistas do assunto. Em *A linguagem harmônica da Bossa Nova*, José Estevam Gava afirma que a bossa-nova se deu como 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” (2002, p. 25). Também Santuza Cambraia Naves (embora afirme que parte dessa tradição da música popular brasileira tenha sido rejeitada pelos músicos bossa-novistas, sobretudo aquela ligada à estética do excesso – a título de exemplo, tanto o uso excessivo de ornamentações como recurso interpretativo por parte dos cantores intérpretes, quanto o uso de arranjos e orquestrações de sopros e metais utilizados de maneira contrapontística, que se tornaram comuns nas décadas de 40 e 50, principalmente no samba-canção) prefere, ao invés de ruptura, o termo *releitura* do samba tradicional. Ao se reportar a João Gilberto, ícone do gênero, a autora afirma: “E, de fato, João introduz, a partir de uma releitura do samba tradicional, não só uma harmonia peculiar como também uma maneira não usual de lidar com o violão” (NAVES, 2004, p. 13).

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” (Idem, p. 237). Como reflexo no campo musical, deu-se início o surgimento da chamada bossa nacionalista. Carlinhos Lyra, compositor e membro fundador do “movimento” que dera início à bossa-nova, alguns anos antes, 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 inconseqüentes 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. Grifo nosso).

Sobre a influência da música estrangeira, Lyra tem duas composições que abordam o tema: a primeira de 1957, intitulada *Criticando*, na qual o compositor já faz menção à influência do bolero, do jazz, do rock e da balada sobre a música popular brasileira. E a segunda de 1961, intitulada *Influência do Jazz*, composta dentro do mesmo espírito crítico, também fazendo menção à 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”.

Também Nara Leão foi outra bossa-novista a romper com o novo estilo. Em entrevista ao repórter Juvenal Portela, da revista *Fatos & Fotos*, a cantora 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. E essa história de dizer que a Bossa Nova nasceu na minha casa é uma grande mentira. Se a turma se reunia aqui, fazia-o em mais de mil lugares. Eu não tenho nada, mas nada mesmo, com um gênero musical que não é o meu e nem é verdadeiro (Idem, p. 348).

Obviamente, as críticas de Nara destinadas à bossa-nova não passariam impunes. Em resposta, Roberto Menescal argumentaria:

Quando Nara souber o que é música pura, e conseguir transmiti-la, todos nós seremos músicos puros e juntos iremos para o céu. Enquanto isso não acontece, continuamos nos apartamentos fazendo bossa-nova para vender (Idem, p. 349).

Polêmicas à parte, esta tentativa de resgatar a pureza do samba (supostamente perdida na estética bossa-novista), empreendida por Carlinhos Lyra e Nara Leão se materializou na parceria de ambos com velhos sambistas do morro, mais especificamente Cartola, Nelson Cavaquinho e Zé Kéti. Com isso, vemos aqui, novamente, um ponto de “re-invenção” de uma tradição e o seu uso como artifício de legitimação de um determinado meio de produção musical que encontraria o seu apogeu, anos mais tarde, sob o rótulo de “música de protesto”.

No sentido de ilustrarmos o caráter programático desta tradição musical, vejamos alguns dos pressupostos sobre os quais repousava a canção engajada. Das imagens poéticas: a denúncia e o lamento de um presente opressivo; a romantização da solidariedade popular; a crença no poder da canção e do ato de cantar para mudar o mundo; e, por fim, a crença na esperança de um futuro libertador. As prerrogativas da composição: adaptação aos defeitos da fala do povo; submissão aos imperativos ideológicos populares; o entendimento da linguagem como meio e não como fim; e, por último, a concepção da arte como socialmente limitada – parte de uma superestrutura maior. A partir destas bases, o artista engajado, ainda que em sacrifício de seu deleite estético e de sua vontade de expressão pessoal, tornaria sua arte um veículo ideológico adequado ao conteúdo nacionalista em questão.¹⁸ São dois os discos que são considerados sínteses da canção engajada: *Depois do carnaval*, do próprio Carlinhos Lyra (Philips, 1963) e *Um senhor de talento*, de Sérgio Ricardo (Elenco, 1963). Conforme observa Napolitano:

A tentativa de estabelecer as bases estéticas e ideológicas de uma bossa nacionalista, que correspondesse às expectativas da juventude de esquerda que se engajava no processo de reformas de base do governo Jango, encontrou nesses dois álbuns sua expressão mais delineada (Idem, p. 78).

¹⁸ Tais pressupostos da canção engajada foram formulados com base no Manifesto do CPC e da UNE, escrito por Carlos Estevam Martins, em fins de 1962.

Entretanto, não obstante a temática nacionalista das canções, é preciso reconhecer que ambos os discos incorporam preceitos estéticos da bossa-nova jazzística, especialmente no que tange às harmonias. Ou seja, em suma a canção engajada e nacionalista brasileira continha, em si mesma, algumas das contradições de nossa modernização. A saber: a afirmação nacional, modernizante e desenvolvimentista, porém, dependente do capitalismo internacional monopolista (Idem, p. 79).

Por fim, como já havíamos mencionado logo de início, o último ponto de reinvenção na linha formativa de nossa tradição musical se dá com o surgimento da chamada MPB. Napolitano aponta o golpe de Estado de 1964 – e a nova conjuntura política desencadeada por ele – como um fator fulcral para que novamente se fizesse necessário repensar a questão da tradição nacional-popular, no sentido de se buscar novas referências estéticas e novas perspectivas de afirmação ideológica dentro da música popular. Nas palavras do autor:

A partir da nova conjuntura política desencadeada pelo golpe de Estado, outras questões se colocavam para a canção engajada: O que cantar? Onde cantar? Onde estaria o “povo”, receptor idealizado das mensagens conscientizadoras? Era preciso repensar os parâmetros e procedimentos de criação/recepção da obra. Esse debate foi acompanhado pela reestruturação da indústria cultural brasileira e por uma ampla redefinição do sentido da tradição musical e cultural para os artistas de esquerda. A crise, ainda sutil até 1967, da perspectiva nacional-popular clássica, aliada a essa reestruturação do mercado onde circulavam os bens culturais (sobretudo as canções), foi crucial para a configuração do próprio conceito renovado de MPB (Idem, p. 81).

Uma série de eventos culturais: espetáculos teatrais (como o *Opinião e Arena conta Zumbi*); programas de TV (como o *Primeira audição* e o *Fino da bossa*); e, por fim, os famosos festivais da canção (das TV’s Record e Globo); acabaram por se configurar numa espécie de palanque onde os artistas intelectualizados – em resistência ao golpe – se aglutinaram em torno da idéia de se buscar uma identidade o mais genuinamente nacional e popular possível. Postura que no âmbito musical se deu por meio de uma retomada programática do uso de gêneros e estilos musicais ditos “de raiz” como parâmetro composicional:

O sertão nordestino e o morro/subúrbio carioca simbolizavam não só territórios da “autenticidade” brasileira, mas espaços imaginários de resistência “popular” ao novo contexto autoritário, em meio aos quais a juventude estudantil engajada deveria buscar suas referências (Idem, p. 85).

Nomes como Elis Regina, Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso e Gilberto Gil – entre muitos outros – figuram como emblemáticos desta “Era” de nossa música popular marcada por um movimento que seguia em direções, em princípio, opostas. De um lado, a manutenção da tradição – guardiã do ethos da nação; de outro, a incorporação das “conquistas” musicais advindas da estética bossa-novista. Ou seja, tradição e modernidade conciliadas como metáfora de uma concepção estético-musical que encontraria sua forma mais delineada, em 1968, com o surgimento do Movimento Tropicalista, encabeçado por Caetano e Gil.¹⁹ Aliás, tanto a bossa-nova quanto o Tropicalismo pontuam, simbolicamente, dois momentos de um processo de institucionalização do conceito de MPB. Entretanto – no que tange a incorporação dos elementos da tradição e da modernidade –, de formas diferentes:

Se na bossa-nova “modernidade” e “progresso” (social, cultural e econômico) se confundem apontando para uma mesma utopia histórica, no tropicalismo os procedimentos das vanguardas modernas são utilizados para separar, criticamente, estas duas categorias (Idem, p. 139).

Não obstante, seja como “evolução” técnico-musical na bossa-nova ou como paródia no tropicalismo, em ambos os casos houve um profundo questionamento acerca da relação entre música e o sentido de “brasilidade”. Napolitano finaliza seu livro com os seguintes dizeres:

O sentido da MPB traz em si a marca de uma utopia da nação-povo reencontrada consigo mesma, integrada por um idioma cultural que, ao mesmo tempo, queria ser plural, democrático e moderno. Assim, mais do que um reflexo da sociedade, a canção brasileira do século XX pode ser vista como um projeto (inacabado) de país, à espera de novas escutas que

¹⁹ Vale ressaltar que a *Jovem Guarda* – embora considerada por muitos artistas engajados como uma antítese a MPB, dada a sua suposta alienação às questões da tradição nacional-popular – teve grande influência no Movimento Tropicalista. Podemos destacar dentre os aspectos desta influência, por exemplo, a assimilação de gêneros musicais estrangeiros (sobretudo o rock) e o uso de instrumentos como a guitarra-elétrica – até então, demonizada pelas vertentes mais puristas.

percebam os processos de educação sentimental, estética e ideológica contidos em sua tradição. Escutas que valorizem a tradição não apenas como um coro uno e harmonizado, mas também percebam as cacofonias, os silêncios e os sussurros perdidos no tempo (Idem, p. 141. Grifo nosso).

Neste sentido, lembremos novamente que o processo de invenção e re-invenção de nossa tradição musical não se deu sem conflitos; nele, sempre esteve implícito o “jogo da diferença”. Em retrospecto: sabemos que não são raros os casos de músicos brasileiros que ao longo de suas carreiras acabaram não encontrando apoio na grande narrativa da tradição nacional-popular. Roberto Schwarz, ao debruçar-se sobre o tema em *Nacional por subtração*, argumenta que na doutrina nacionalista estava prevista como “primeiro mandamento” 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. Como resultado, muitos artistas brasileiros foram vítimas desse nacionalismo, em determinados momentos, xenofóbico. Conforme Schwarz:

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. (1987, p. 32).

Lembremos das denúncias de americanização: ficaram famosas as alfinetadas feitas por Cruz Cordeiro – crítico e fundador da revista *Phono-Arte* – à influência da música americana presente na obra de Pixinguinha.²⁰ Também podemos lembrar das

²⁰ Em novembro de 1928, ao comentar o lançamento de quatro discos da Orquestra Típica Pixinguinha-Donga, Cruz Cordeiro manifesta o seu desagrado com os discos: “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 *Carinboso*. Na edição de fevereiro para o

mesmas acusações dirigidas a 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.²¹ Em *A onda que se ergueu no mar: novos mergulhos na Bossa Nova*, 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” (Idem, ibidem). Posteriormente, 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 (Idem, ibidem). Com Laurindo Almeida não seria diferente! José Ramos Tinhorão – a ponta-de-lança do nacionalismo aplicado à música popular brasileira –, em seu livro *O samba agora vai: a farsa da música popular no exterior*, afirma que o “despauamento” (leia-se americanização) de Laurindo teria sido punido pelo público carioca, em 1967, de uma maneira cruel, quando na ocasião – em visita ao Rio de Janeiro, falando um “português com sotaque” (conforme salientaria o *Jornal do Brasil* na reportagem “*Laurindo Almeida: um violão que emigrou*”) – o músico foi anunciado com uma das atrações do *show* de intervalo no I Festival Internacional da Canção, no estádio do Maracanãzinho:

Como fazia 20 anos que Laurindo de Almeida havia deixado o Brasil, o grande público presente não tinha qualquer referência do artista anunciado pelo locutor como ‘o violonista brasileiro de maior sucesso nos EUA’, e Laurindo – sozinho no palco enorme – tocou de cabeça baixa uma peça qualquer, em meio a um insuportável barulho de cadeiras dos que se levantavam para ir ao bar (TINHORÃO, 1969, p. 93).

samba *Gavião Calçudo*, 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).

²¹ 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 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 pelo qual passava, não só o país, mas o restante do mundo. 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).

Uma alternativa a este impasse acerca da tradição em sua relação com a modernidade nos é apresentada por Renato Ortiz, em sua obra *Mundialização da Cultura*. Nela, o autor formula o seu conceito de “moderna tradição”. Conforme seu argumento, após o processo de globalização dos diversos universos culturais, ocorrido ao longo de todo o século XX, fez-se necessário redefinir o conceito de tradição. E assim, apresenta dois entendimentos possíveis. Em um deles, mais convencional, temos:

A tradição enquanto permanência do passado distante, de uma forma de organização social contraposta à modernização das sociedades. As culturas populares da América Latina (com as respectivas influências, negra e indígena), as práticas herdadas da história oriental, no Japão, fazem parte desta gama de manifestações que habitualmente rotulamos como sendo tradicionais. Elas apontam para um tipo de estrutura social que, mesmo fracionada pela transformação tecnológica, representa um mundo anterior à Revolução Industrial. Nelas a segmentação social demográfica e étnica é preponderante, e a presença do campo, das atividades rurais, é marcante. (ORTIZ, 2005, p. 212, 213).

Em seguida, apresenta uma segunda acepção possível para o termo:

Mas ao lado desta compreensão, uma outra desponta. Tradição da modernidade, enquanto forma de estruturação da vida social, manifestada nos seus objetos eletrônicos, sua concepção célere do tempo, e de um espaço “desencaixado”. Moderna tradição que secreta inclusive uma memória internacional-popular, cujos elementos de sua composição estão prontos para serem reciclados a qualquer momento. Como as garrafas de Coca-Cola, as orquestras da década de 40 (Glenn Miller), ou os pôsteres de Bogart ou Garbo, são citações igualmente “clássicas”. Passado que se mistura ao presente, determinando as maneiras de ser, as concepções de mundo. Cultura-identidade, referência para os comportamentos, enraizando os homens na sua mobilidade. (Ibidem, p. 213. Grifo nosso).

Concluindo, talvez seja justamente a este segundo tipo de tradição, “inventada” aqui por Ortiz ²², que a música popular urbana brasileira – especialmente aquela ligada à indústria fonográfica –, e os músicos inseridos neste contexto se reportam. Uma

²² Algumas observações sobre as acepções de tradição propostas por Ortiz: de fato, conforme seu apontamento, é nítida a diferença entre as concepções de tradição, localizadas, antes e depois da Revolução Industrial – a primeira concepção, mais ligada às atividades econômicas do campo, e a segunda, por sua vez, à indústria. Entretanto, faz-se necessário ressaltar duas coisas: primeiro que não é verdadeiro que as comunidades étnicas, por exemplo, sempre se contrapõem à modernidade; e depois, não seria o caso de conceber uma terceira concepção de tradição que refletisse a passagem de uma “era” industrial para uma “era” da informação: a “pós-moderna tradição”.

tradição recente, prefigurada nas primeiras décadas do século XX, já estabelecida dentro de uma “memória internacional-popular”, e que, em meio a este processo de mundialização da cultura, mantém uma relação dialética com as manifestações características de cada localidade, produzindo, assim, novos formatos *híbridos* de expressão cultural.

1.2 O ECLETISMO COMO METÁFORA DA PÓS-MODERNIDADE

1.2.1 Pós-moderno: cristalização e compreensão

Antes de relacionar o pós-moderno à questão das identidades culturais, faz-se necessário esboçarmos sobre quais pressupostos repousam suas teorias. Primeiramente, convém distinguir os termos pós-modernismo e pós-modernidade. Segundo as formulações do crítico inglês Terry Eagleton (expostas em *As ilusões da pós-modernidade*), o primeiro termo, pós-modernismo, refere-se, em geral, a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o segundo, pós-modernidade, a um período histórico em específico. Vejamos:

A pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação [produtos do paradigma iluminista]. O pós-modernismo [por sua vez] é um estilo de cultura que reflete um pouco esta mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva [...], ecléctica e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre arte e experiência cotidiana (EAGLETON, 1998, p. 7. Grifo nosso).

Seja como período histórico ou como movimento cultural (produto do primeiro), o pós-moderno é assunto que gera controvérsia entre autores. São muitos os termos concebidos – “modernidade líquida” (Bauman); “modernidade radicalizada” (Guiddens); “mundialização da cultura” (Warnier e Ortiz); “hipermodernidade” (Lipovetsky); “modernidade tardia” (Hall) etc... – no sentido de dar conta de explicar uma série de mudanças que vieram ocorrendo ao longo de todo o século XX nos diversos âmbitos da sociedade (como na área política, econômica e cultural), porém, que se fizeram mais notórias a partir dos anos 1960/70, ocasionadas, não só, mas, principalmente, por dois eventos: 1) pela consolidação de um “capitalismo tardio” como sistema político-econômico hegemônico, em dimensões globais, no qual a cultura torna-se co-extensiva à economia; 2) pela compressão tempo-espço, ocasionada, sobretudo, pelo surgimento de “novas tecnologias”, possibilitando, assim, dentre outras

coisas, a circulação de mercadorias e do capital no mercado a uma velocidade ainda maior. Como consequência estaríamos, segundo os autores, saindo de uma “Era da Indústria” (ligada à Modernidade) em direção a uma “Era da Informação”.

O ponto comum entre estas múltiplas abordagens do pós-moderno está na idéia de que os modelos epistemológicos totalizantes, as chamadas grandes narrativas, vêm perdendo sua credibilidade por estarem associadas numa relação de estreita dependência ao contexto ideológico em que foram forjadas. Conforme Perry Anderson, em sua obra intitulada *As origens da pós-modernidade*:

O traço definidor da condição pós-moderna é a perda da credulidade nas metanarrativas [modernas]. [...] Elas foram desfeitas pela evolução imanente das próprias ciências: por um lado, através de uma pluralização de argumentos, com a proliferação do paradoxo e do paralogismo – antecipados na filosofia por Nietzsche, Wittgenstein e Levinas; e, por outro lado, por uma tecnificação da prova, na qual aparatos dispendiosos comandados pelo capital ou pelo estado reduzem a “verdade” ao desempenho. [...] Se o sonho do consenso é a relíquia da nostalgia da emancipação, as narrativas como tais não desaparecem, mas tornam-se miniaturas e competitivas. (ANDERSON, 1999, p. 33, 34).

Esta questão do fim das metanarrativas – isto é, narrativas que subordinam, organizam e explicam outras narrativas – é assunto central numa das obras fundantes da noção de pós-modernidade. Qual seja: *O pós-moderno*, de Jean François Lyotard, publicado originalmente em 1979. Nela o autor busca revelar o caráter auto-legitimador da narrativa no discurso e no conhecimento científico; as formas pelas quais estes obtêm ou reivindicam sua legitimidade; e por fim, esmiuçar os motivos que teriam levado o saber científico – uma das principais metanarrativas da modernidade – a esta incredulidade na pós-modernidade. No intuito deprendermos melhor tais idéias, separemos os principais pontos sobre os quais repousam suas formulações. Primeiramente, para Lyotard a pós-modernidade está ligada – conforme mencionado há pouco – ao surgimento de uma sociedade pós-industrial no qual o conhecimento (especialmente o científico) torna-se um poderoso aliado do capitalismo, num movimento que *tira do estado-nação* o monopólio da produção e difusão do conhecimento:

Pois a mercantilização do saber não poderá deixar intacto o privilégio que os Estados-nações modernos detinham e detêm ainda no que concerne à produção e difusão dos conhecimentos (LYOTARD, 1986, p. 5).

Neste processo, ressalta Lyotard, o conhecimento deixa de ser difundido em virtude de seu “valor formativo” – ou seja, “deixa de ser para si mesmo o seu próprio fim” (Idem, ibidem) – e passa a ser circulado em virtude de seu “valor de mercadoria”, com vistas a melhorar *performances*. E a legitimidade deste conhecimento, por sua vez, não encontra mais sustentação nas metanarrativas modernas, visto que a sociedade pós-moderna não é vista como um todo unificado, mas como uma rede de variadas comunicações lingüísticas que acabam por sedimentar os vínculos sociais. Conseqüentemente, a própria ciência figura como um dentre tantos outros jogos de linguagem, não podendo mais – como nos tempos modernos – reivindicar o privilégio sobre outras formas de conhecimento:

A ciência joga o seu próprio jogo, ela não pode legitimar outros jogos de linguagem [...] Mas antes de tudo ela não pode mais legitimar a si mesma como o supunha (Idem, p. 73).

“Excluídas” as grandes narrativas, o “pequeno relato” se estabelece como a forma de conhecimento por excelência na pós-modernidade:

Não existe nenhuma razão de se pensar que se possa determinar metaprescrições comuns a todos estes jogos de linguagem e que um consenso revisável, como aquele que reina por um momento na comunidade científica, possa abarcar o conjunto das metaprescrições que regulem o conjunto de enunciados que circulam na sociedade (Idem, p. 117).

E por fim, se o consenso entre os jogos de linguagem é algo inatingível, sendo “apenas um estado das discussões e não o seu fim, *este é antes paralogia*” – “raciocínio imperfeito ou deliberadamente contraditório” (Idem, ibidem). Para o autor o consenso tornou-se ultrapassado e suspeito, portanto, o reconhecimento da heterogeneidade dos jogos de linguagem seria um primeiro passo a prática da justiça, que, diferentemente do consenso, argumenta o autor, esta sim possui um valor imutável.

Embora notáveis, as argumentações de Lyotard – ao que tudo indica – parecem não ter sido suficientemente capazes de conquistar a simpatia de muitos de seus pares; não são poucos os autores que se dedicaram a demonstrar as suas “fragilidades”. Nas palavras de Peter Osborne, “a narrativa da morte das metanarrativas é em si mais grandiosa que a maioria das narrativas que ela consagraria ao esquecimento” (*Apud* EAGLETON, 1998, p. 42). Perry Anderson acrescenta ainda que, por ter centrado foco na pesquisa científica, suas formulações não resvalam suficientemente o âmbito político, sócio-econômico e, principalmente, cultural; papel este que teria ficado a cargo de Frederic Jameson – que, não por coincidência, é quem escrevera a introdução da tradução inglesa do livro de Lyotard²³ –, autor cuja obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* é considerada por muitos como o mais completo tratado sobre a pós-modernidade. Segundo Anderson, o livro “redesenhou todo o mapa pós-moderno de uma tacada – gesto prodigioso que dominou a área a partir de então” (ANDERSON, 1999, p. 66). Steven Connor, em *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*, também enfatiza que a obra de Jameson é quem “oferece o mais sugestivo relato de difícil e desigual relação entre cultura pós-moderna e pós-modernidade sócio-econômica feito até agora” (CONNOR, 1992, p. 47). Vejamos, portanto. São cinco os “lances” que marcam sua intervenção: **1)** Na pós-modernidade a cultura torna-se co-extensiva à economia – conforme já ressaltada há pouco; ela passa a se ancorar em novos modos de produção, em uma nova “lógica do capital”. Ou seja, os bens culturais, sejam eles materiais ou imateriais, são transformados em produto vendável. **2)** Nesta nova conjuntura a cultura se estabelece como uma verdadeira “segunda natureza”; se no modernismo ainda subsistem algumas zonas residuais da natureza “primitiva”, no pós-modernismo (como o processo de modernização está completo), esta se foi para sempre. Dentre as principais conseqüências dessa mudança na experiência do sujeito, estaria a substituição objetividade – minada com a destruição da natureza primitiva – pela instauração da subjetividade, como uma forma de

²³ Anderson levanta a hipótese de que o ataque de Lyotard às metanarrativas pode ter visado especificamente Jameson, “porque exatamente um ano antes do lançamento da tradução inglesa, em 1982, Jameson havia publicado um importante livro de teoria literária, *The political Unconscious*, cujo argumento central era a mais eloqüente e expressa apresentação já feita do marxismo como uma grande narrativa” (ANDERSON, 1999, p. 64).

sensibilidade pós-moderna. É na esteira desta nova “paisagem psíquica” que se fundamenta a proclamada “morte da história” – seja como esperança ou como memória, visto que tudo se converte num perpétuo presente, sem profundidade, sem definição e *identidade segura*. Os novos aparatos tecnológicos, segundo Jameson, têm desempenhado um papel importante neste processo. **3)** No âmbito das artes, é característico da “cultura pós-moderna” o cruzamento entre as suas múltiplas linguagens – a tal ponto de se perderem os seus claros limites (estes, duramente conquistados pela modernidade) –, sintetizadas e convertidas “em um novo fenômeno discursivo, melhor indicado por sua abreviatura americana: *Teoria*” (ANDERSON, 1999, p. 73). **4)** Devido à entrada de novos povos no “cenário global” (povos do chamado Terceiro Mundo) – e, por conta disso, uma ampliação no raio de circulação do capital, agora em escala mundial –, há uma visível queda de “nível” na cultura pós-moderna, encerrando, assim, a “época das grandes assinaturas individuais e obras primas do modernismo” (Idem, *ibidem*). **5)** Por último, o pós-moderno não se configura como emancipação ou corrupção do moderno. Jameson insiste na futilidade de “moralização” sobre sua ascensão, especialmente a partir de categorias maniqueístas – ou oposições binárias –, seja para sua valorização ou negação.²⁴ Conforme ressalta o autor:

Estamos de tal forma *dentro* da cultura do pós-modernismo que é tão impossível um repúdio simplista quanto o é uma celebração, igualmente simplista, complacente e corrupta. Julgamentos ideológicos a respeito do pós-modernismo hoje implicam necessariamente um julgamento a respeito de nós mesmos... E certamente não é possível entender de forma adequada todo um período histórico como o nosso através de julgamentos morais globais, ou seu equivalente algo degradado, os diagnósticos pop-psicológicos (JAMESON, 2007, pp. 86 e 87).

À frente:

Em vez de cair na tentação de denunciar a complacência do pós-moderno com uma espécie de sintoma final de decadência, ou de saudar suas novas formas como precursoras de uma nova utopia tecnológica e tecnocrática, parece mais apropriado avaliar a nova produção cultural a partir da hipótese de uma modificação geral da própria cultura, no bojo de uma reestruturação do capitalismo tardio como *sistema*. (Idem, p. 87).

²⁴ A síntese das formulações de Jameson separadas em cinco “lances” foi baseada em Anderson (1999).

Nesses cinco lances de Jameson a cultura pós-moderna encontrou sua expressão mais delineada.²⁵ Assim, postas as suas bases, verifiquemos, a partir daqui, como elas repercutem no âmbito das identidades culturais.

1.2.2 A identidade nacional no contexto da mundialização

Muitos autores têm sido partidários à tese de que as identidades modernas (inclusive a nacional) estão sendo descentradas, isto é, deslocadas ou fragmentadas, modificando as paisagens culturais que no passado nos tinham fornecido este “lugar no mundo”. Fato que tem provocado entre esses autores uma série de questionamentos acerca de uma visão que até então tínhamos de nós mesmos como sujeitos integrados. Stuart Hall, por exemplo, no já mencionado livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, desenvolve sua argumentação a partir das seguintes bases:

Para aqueles/as teóricos/as que acreditam que as identidades modernas estão entrando em colapso, o argumento se desenvolve da seguinte forma. Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando, inclusive, a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada algumas vezes de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise das identidades” para o indivíduo (HALL, 2006, p. 9. Grifo nosso).

²⁵ Não obstante – de modo semelhante ao ocorrido com as formulações de Lyotard –, os lances de Jameson não estiveram isentos de uma inquisição. Dentre os autores que fazem uma análise negativa do tema, um argumento é recorrente: o pós-moderno é vítima de seu próprio discurso. Terry Eagleton, por exemplo, afirma que “a idéia do pós-modernismo como verdade negativa da modernidade revela-se uma manobra necessária, uma vez que permite que se rejeite a modernidade sem alegar que você o faz a partir de um ponto de vista elevado do desenvolvimento histórico, o que sem dúvida significaria torna-se presa das próprias categorias da modernidade” (EAGLETON, 1998, p. 39). À frente: “A cultura pós-moderna se interessa muito pela mudança, mobilidade, flexibilidade, ausência de regras, instabilidade, enquanto parte de sua teoria nivela tudo, de Sócrates a Sartre, na mesma tediosa saga. A história ocidental que se pretende homogeneizadora é brutalmente homogeneizada” (Idem, p. 42). Ou seja, de forma avessa à modernidade, o pós-moderno partilha do mesmo processo de construção a que denuncia, atuando e se auto-legitimando no interior da *representação*.

Esta chamada crise das identidades é deflagrada, como bem observa Hall, concomitante à descrença na idéia – difusa a partir do Iluminismo – de que as identidades possuíam uma coerência interna inerente; além de serem, por natureza, fixas e estáveis. Contrariando esta visão, o autor argumenta:

A afirmação de que naquilo que é descrito, algumas vezes, como nosso mundo pós-moderno, nós somos também ‘pós’ relativamente a qualquer concepção essencialista e fixa de identidade – algo que, desde o Iluminismo, se supõe definir o próprio núcleo ou essência de nosso ser e fundamentar nossa experiência como sujeitos humanos (Idem, p. 10).

No intuito de ilustrar o seu argumento, Hall primeiramente busca delimitar as diferentes definições que o termo identidade carregou ao longo da história moderna e, por conseguinte, aponta o caráter da mudança na pós-modernidade. Para tanto, separa três concepções de identidade. Quais sejam: 1) do sujeito Iluminista; 2) do sujeito sociológico; 3) do sujeito pós-moderno. Em síntese, vejamos as principais características de cada uma das noções de identidade separadas pelo autor. Na primeira, a noção de identidade do *sujeito Iluminista*, a principal característica é o individualismo. Ao longo de sua existência, o indivíduo permaneceria essencialmente o mesmo, centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, de consciência e ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia, permanecendo contínuo e idêntico durante toda vida. O *sujeito sociológico* por sua vez promove uma costura entre o sujeito e a estrutura; tem sua identidade formada na interação entre o seu núcleo interior e a sociedade. Segundo o autor, esta noção refletia uma crescente tomada de consciência de que o sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com outras pessoas ao seu redor; mediadoras dos valores, sentidos e símbolos da cultura e da sociedade em que ambas habitavam. Com o “colapso” desta segunda noção de identidade – “que até então compunha as paisagens sociais, assegurando nossa conformidade subjetiva com as necessidades objetivas da cultura” (Idem, p. 12) – o processo de identificação através do qual projetamos nossas identidades culturais tornou-se mais suscetível a variações, a instabilidades. É justamente este processo que produz o *sujeito pós-moderno*: um sujeito

fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, por vezes até mesmo contraditórias ou não resolvidas.²⁶ Nas formulações de Hall:

Conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial e permanente. A identidade torna-se uma “celebração do móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. [A identidade] é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...] Na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiantes de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (Idem, p. 13).

O surgimento desta concepção de identidade de um sujeito pós-moderno está intrinsecamente relacionado ao advento de um complexo de processos e forças de mudança sintetizados sob o termo “globalização”. De que forma: na medida em que as relações sociais e culturais se estendem a dimensões globais, “a estrutura conceitual do distanciamento tempo-espaço dirige nossa atenção às complexas relações entre envolvimento locais e interações através de distância” (GIDDENS, 1990, p. 69). Em nenhum período histórico precedente esta relação entre o tempo e o espaço sofreu

²⁶ A tese de descentramento do sujeito na pós-modernidade decorre de cinco grandes rupturas no discurso do conhecimento moderno: 1) deriva do pensamento, de base marxista, de que o meio determina o sujeito: “os homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas” (*Apud* Hall, 2006, p. 34). Idéia esta que deslocava qualquer noção de um agente individual – prerrogativa do sujeito iluminista. 2) pelas teorias de Freud cujo argumento segue no sentido de que as nossas identidades são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente. Portanto, formadas de modo muito diferente daquela idéia de sujeito cognoscente, racional e unificado dos Ilustrados. 3) está associado ao trabalho do lingüista Ferdinand de Saussure. O argumento é o seguinte: dado que a língua é um sistema social, e não individual, não podemos, em qualquer sentido, ser os autores das afirmações que fazemos por meio dela. Nós podemos utilizar a língua para produzir significados, entretanto, tais significados estão posicionados no interior das regras da própria língua, e nos sistemas de significação presente em nossa cultura. 4) decorre das formulações do filósofo e historiador francês Michael Foucault acerca do que chamou de “poder disciplinar”, cujo objetivo era manter sob estrito controle e disciplina – por meio das novas instituições coletivas, tais como escolas, quartéis, prisões etc – a espécie humana e os seus “hábitos”. 5) decorre do impacto do feminismo, tanto como crítica teórica – por exemplo, questionando a noção de que homens e mulheres partilham de uma mesma identidade (a Humana), ao introduzir, nesta questão, a noção de gênero –, quanto como movimento social, contribuindo, substancialmente, para o nascimento da chamada *política de identidade*, ou seja, uma identidade para cada movimento social: gays e lésbicas, lutas raciais, movimentos pacifistas etc. Para saber mais detalhes, ver Hall (2006).

tamanho transformação. Anthony Giddens, em *As consequências da modernidade*, conceitua:

A globalização pode ser assim definida como a intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a milhas de distância e vice-versa. Este é um processo dialético porque tais acontecimentos podem se deslocar numa distância inversa às relações muito distanciadas que os modelam. A transformação local é tanto uma parte da globalização quanto a extensão lateral das conexões sociais através do tempo e do espaço (Idem, p. 70).

Anthony McGrew, por sua vez:

A globalização se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam as fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e experiência, mais interconectado (*Apud* HALL, 2006, p. 67).

No momento, o ponto a ser enfatizado são as *descontinuidades* evidenciadas neste processo. Aliás, vale dizer que a sociedade nunca foi (como muitos quiseram fazer crer) um todo unificado e homogêneo; ela está em constante transformação, sendo “descentrada” ou “deslocada” por forças externas a ela mesma. Na sociedade pós-moderna, lembremos que a heterogeneidade é a regra; sua principal característica e a “diferença compreendida como paralogia” (LYOTARD, 1979, p, 108). No que tange às formações identitárias, se refletem as mesmas características:

As sociedades da modernidade tardia são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito” – isto é, identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta (HALL, 2006, p. 17. Grifo nosso).

Em *Modernidade e identidade*, Giddens – consonante com Hall no que se refere às “posições de sujeito” – afirma que na modernidade tardia o indivíduo tem que ser construído reflexivamente. “Mas essa tarefa deve ser realizada em meio a uma enigmática diversidade de opções e possibilidades” (GIDDENS, 2002, p. 11). Ou seja, sua condição de nascimento, por exemplo, não é mais determinante na construção de

sua posição de sujeito. O indivíduo pode – na medida de sua conveniência – racionalmente planejar e empreender em si mesmo (a despeito de sua nacionalidade) no sentido de obter melhores condições de sobrevivência – ainda que tal empreendimento não encontre apoio nas grandes narrativas. Conforme Bauman:

As decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre e a maneira como age são fatores cruciais tanto para a noção de “pertencimento” quanto para a de “identidade” (BAUMAN, 2005, p. 17. Grifo nosso).

Em outros termos, Jean-Pierre Warnier, em sua obra *Mundialização da cultura*, (assim como Hall) afirma que no contexto da mundialização – ao invés de identidade – o termo “identificação” torna-se mais apropriado, visto que ele é contextual e flutuante:

No quadro da globalização da cultura, um mesmo indivíduo pode assumir identidades múltiplas que mobilizam diferentes elementos da língua, de cultura, de religião em função do contexto (WARNIER, 1999, p. 17).

À frente:

A identificação tem um papel importante, ao propor repertórios para serem usados, permitindo que os atores ajam segundo as normas do grupo. Ao adotar estes repertórios, eles afirmam sua vinculação, ao mesmo tempo em que agem por conta própria, inclusive nos conflitos de poder e de interesse que os opõem aos outros atores. Estes repertórios dão sentido à sua ação. Eles legitimam aos olhos do sujeito e de seus protagonistas... Ao fornecer repertórios de ação e de representação à nossa escolha, a cultura, a tradição e os processos de identificação preenchem a função de bússola ou de orientação. (Idem, p. 19. Grifo nosso).

De modo análogo, Hall – conforme mencionado na introdução deste trabalho – argumenta que diante dos cruzamentos e misturas culturais, cada vez mais comuns em tempos globalizados – ao invés daquela concepção de tradição imutável, sob a qual gravitavam as identidades “fixas” –, a noção de “Tradução cultural” torna-se mais adequada como artifício à legitimação das identidades (ou posições de sujeito).

Relembrando:

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder

completamente suas identidades. Elas carregam traços das culturas e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias casas (e não a uma “casa” em particular). As pessoas que pertencem a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar qualquer tipo de pureza cultural “perdida”... Elas são irrevogavelmente traduzidas. (HALL, 2006, p. 88 e 89. Grifo nosso).

Posto isto, neste contexto, como figura, então, a identidade nacional? Resta-nos averiguar, a partir de agora, quais os efeitos desses descentramentos, deslocamentos, fragmentações e rupturas, advindos na esteira do processo de globalização sobre ela. São três possíveis caminhos apontados por Hall:

1) As identidades nacionais estariam se desintegrando frente à homogeneização cultural, decorrente da globalização; 2) Como refluxo a este processo, as identidades nacionais – e outras identidades “locais” – estariam sendo novamente reforçadas; 3) As identidades nacionais estariam perdendo sua hegemonia e, por conta disso, novas identidades – *híbridas* – ocupam o seu lugar (Idem, p. 69).

Em síntese, vejamos que nas três hipóteses o que está em jogo é a já conhecida tensão entre o “local” e o “global” na transformação das identidades. A bem da verdade em toda história moderna ela esteve presente; o capitalismo – para citar apenas um exemplo – nunca esteve subordinado às fronteiras nacionais, “sempre foi um elemento da economia mundial, e não dos estados-nação”. (WALLERSTEIN *Apud* HALL, 2006, p. 68). Não obstante, há de fato um consenso entre os autores de que a partir dos anos 1960/70 se intensificam – tanto em ritmo quanto em alcance – as relações econômicas e culturais entre as nações. Para examinarmos melhor a questão, faz-se necessário retomar a relação entre o tempo e o espaço na pós-modernidade. David Harvey, em *Condição pós-moderna*, argumenta que temos vivido nas últimas décadas uma intensa fase de compressão do tempo-espaço:

A aceleração do tempo de giro na produção envolve acelerações paralelas na troca e no consumo. Sistemas de aperfeiçoamento de comunicação e de fluxo de informações, associados com racionalizações das técnicas de distribuição possibilitam a circulação de mercadorias no mercado a uma velocidade maior (HARVEY, 2008, p. 257).

O que acontece neste processo é muitas vezes descrito como a “aniquilação” do espaço pelo tempo. Ou seja, com surgimento de novos desenvolvimentos tecnológicos, acabamos por sentir “que o mundo é menor e as distâncias são mais curtas, e que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância” (HALL, 2006, p. 69). Ironicamente, o grande paradoxo a essa idéia de “aldeia global” é que:

Quanto menos importantes às barreiras espaciais, tanto maior a sensibilidade do capital às variações do lugar dentro do espaço e tanto maior o incentivo para que os lugares se diferenciem de maneiras atrativas ao capital. O resultado tem sido a produção da fragmentação, da insegurança e do desenvolvimento desigual efêmero no interior de uma economia de fluxos de capital de espaço global altamente unificado (HARVEY, 2008, p. 267. Grifo nosso).

No que se refere às formações indentitárias, o ponto a ser destacado é que as relações entre o tempo e o espaço são as coordenadas básicas de todos os sistemas de representação. Consonante com Harvey, Hall complementa:

A moldagem e a re-moldagem de relações entre espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas [...] Todas as identidades estão localizadas no tempo e no espaço simbólicos (HALL, 2006, p. 71. Grifo nosso).

E é justamente esta conformação comprimida de tempo-espaço, característica da pós-modernidade, que fundamenta a idéia de que as identidades culturais, especialmente as nacionais, estão entrando em colapso diante de uma maior interdependência econômica e cultural entre as nações. Quanto mais a vida social se torna globalizada, mais as identidades se tornam desvinculadas de territórios geográficos específicos. Contudo, outro paradoxo: diante a esta dita “homogeneização cultural”, *a própria diferença se tornou objeto de mercantilização* – conforme observa Harvey. Ou seja, articuladas num cenário mundial as identidades culturais nacionais (e regionais) podem ser assumidas pelos atores (intencionalmente, ou não) como um discurso que visa o estabelecimento da “diferença” como um artifício valorativo, com alto poder mercadológico. Desta forma – ao invés de imaginar o global como substituto do local –

o mais acurado seria pensar em uma nova articulação entre ambos. As identidades nacionais, objeto de nossa reflexão neste tópico, não são simplesmente substituídas! Embora tenham sido destituídas de sua hegemonia na pós-modernidade, elas continuam a atuar co-habitando com outras identidades – regionais e globais – num contexto mais amplo de cultura mundializada, podendo ela – na medida em que seja conveniente – ser assumida como uma das possíveis “posições de sujeito”.

Tal dado se reflete em nosso objeto de investigação: embora isto não tenha sensibilizado muitos de nossos historiadores e musicólogos (seja por desconhecimento ou descaso) conforme será demonstrado *a posteriori*, foram justamente às peculiaridades nacionais e/ou regionais, sempre presentes na vasta obra musical de Laurindo Almeida, os elementos que sempre o diferenciaram no contexto deste cenário musical dito “mundializado”, contribuindo, substancialmente, para o reconhecimento do valor sua obra fora do Brasil.

1.2.3 Erudito/Popular: digressão acerca das noções de circulação cultural

Duas linhas de força tensionam o entendimento da música brasileira desde o século XIX. Primeiro, a alternância entre reprodução de modelos europeus e a descoberta de um caminho próprio. E, depois, a dicotomia entre erudito e popular. [...] Estas linhas de força estiveram presentes em diversos momentos ao longo de nossa historiografia musical: nos debates em torno da bossa-nova, do tropicalismo, na canção de protesto, e, mais recentemente, emergem em torno de artistas como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, que, novamente, vêm problematizando a separação entre erudito e popular (TRAVASSOS, pp. 7 e 8. Grifo nosso).

“A cultura popular é uma categoria erudita”.²⁷ É desta maneira enfática que o historiador Roger Chartier abre sua comunicação quando convidado a palestrar no seminário *Popular Culture, an Interdisciplinary Conference*: afirmando veementemente que ao longo da história, quem tentou delimitar, caracterizar e nomear o que é cultura popular não foram os atores que pertenciam a esta própria cultura, mas sim os intelectuais

²⁷ “*Cultura popular*”: *re-visitando um conceito historiográfico*. Texto apresentado na conferência acima mencionada, realizada no *Massachusetts Institute of Technology*, entre 16 a 17 de outubro de 1992. Compõe a série *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n° 16, 1995, p. 179-192. Tradução Anne-Marie Milon Oliveira.

ocidentais que, para a manutenção de seu próprio *status quo*, circunscreveram determinadas práticas culturais como sendo hierarquicamente inferiores à cultura letrada ou erudita (CHARTIER, 1995, p.179).²⁸

Assumindo, segundo ele mesmo, o risco de simplificar ao extremo, Chartier separa dois grandes modelos de descrição e interpretação da cultura popular que nortearam todas as disciplinas que se dedicaram a empreender tal estudo, tais como a história, antropologia ou a sociologia. O primeiro concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada. Em síntese: uma cultura popular encerrada em si mesma. O segundo modelo, preocupado em lembrar as relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dominante. Também em síntese: uma cultura popular inteiramente definida pela distância de legitimidade cultural da qual é privada – conforme citação transcrita logo de início.

No sentido de localizar historicamente o predomínio de um ou outro modelo, Chartier vê a primeira definição da cultura popular como circunscrita a partir da primeira metade do século XII, numa chamada “idade de ouro”, onde a cultura popular teria sido, nas palavras do autor, viva, livre e profusa. Já a segunda definição estaria circunscrita a três momentos distintos: 1) ao período do domínio eclesiástico a partir das reformas católicas e protestantes (1600 ou 1650), nas quais a cultura popular teria sido reprimida e subjugada; 2) a idade moderna, quando a ciência e a filosofia acabaram por isolar as tradições folclóricas, qualificando-as como supersticiosas e heterodoxas,

²⁸ Esta idéia é compartilhada, em princípio, entre autores das mais diversas áreas do conhecimento. Para ilustrar o argumento, cito o filósofo Jean François Lyotard, que em sua obra já mencionada *O pós-moderno*, ao distinguir duas espécies de saberes: o conhecimento científico (erudito) e o saber narrativo (popular), afirma: “Não deve causar espanto que os representantes do povo sejam também os destruidores ativos dos saberes tradicionais dos povos, percebidos como minorias ou como separatismos potenciais cujo destino não pode ser senão obscurantista” (LYOTARD, 1986, p. 55). Segundo o autor, o conhecimento científico – objeto de seu estudo – é apenas uma forma de conhecimento, e não “o conhecimento”. Entretanto, “sempre esteve ligado ao seu conceito [auto-legitimador], em competição com uma outra espécie de saber, denominado por ele de narrativo” (Idem, p.12), ligado ao saber popular. De modo semelhante, para Michael de Certeau e Dominique Julia, em *A beleza do morto: o conceito de cultura popular*, na sociologia da cultura popular, o saber permanece ligado a um poder que o autoriza. Ou seja, o que está em jogo, segundo os autores, “são as relações que um objeto e determinados métodos científicos mantêm com a sociedade que os autoriza. E se os processos científicos não são inocentes, se os seus objetivos dependem de uma organização política, o próprio discurso da ciência deve confessar uma função que lhe é autorizada por uma sociedade” (CERTEAU & JULIA, 1989, p. 51).

pondo, assim, à distância, a cultura dos humildes; 3) há tempos mais recentes, entre 1870 e 1914, *quando as culturas tradicionais, camponesas ou populares se desenraizaram em função do estabelecimento de uma cultura dita “nacional”*.²⁹

Não obstante, conforme argumenta o historiador, o contraste entre essas duas perspectivas – a que enfatiza a autonomia simbólica da cultura popular e a que insiste na sua dependência da cultura dominante – pode ser vista numa mesma obra, num mesmo autor, em uma espécie de oscilação entre esses dois modelos de interpretação. Assim, ressalta que mais importante do que datar estes acontecimentos é considerar, para cada época, “como se elaboram as relações complexas entre formas impostas, mais ou menos constrangedoras e imperativas, e identidades afirmadas, mais ou menos desenvolvidas ou reprimidas”. (Idem, p. 181). Seguindo seu argumento:

A força com a qual os modelos culturais impõem sentido não anulam os espaços próprios de sua recepção, que pode ser resistente, matreira ou rebelde [...]. É preciso postular que existe um espaço entre a norma e o vivido, entre a injunção e a prática, entre o sentido visado e o sentido produzido, um espaço onde podem insinuar-se reformulações e deturpações. (Idem, p. 182).

Ou seja, embora tenha definido inicialmente a cultura popular como residual da erudita, ao longo do texto Chartier atenta para o fato de que desde sempre ambas as categorias, elite e povo, se apropriaram de determinados bens culturais – num primeiro momento, alienígenas à sua própria cultura – e deram a eles novos significados e interpretações, produtores de sentido aos seus membros.

Essa noção de “apropriação” também é desenvolvida pelo autor em *A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. A apropriação, tal como entende Roger Chartier, “visa uma história social dos usos e das interpretações relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que o produzem” (2002, p. 68). Portanto, ela mira uma história social dos usos e interpretações da cultura popular, pois o popular, argumenta o autor, seria um modo de utilização dos objetos e

²⁹ Tais periodizações e até mesmo definições servem única e exclusivamente ao propósito de tentar localizar, ao longo da história, o predomínio de um ou outro modelo de descrição e interpretação da cultura popular levantados pelo autor. Faz-se necessário ressaltar, entretanto, que o próprio Chartier enfatiza que não se pode aceitá-las sem levar em conta suas nuances.

normas que circulam na sociedade, recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. Não estando, necessariamente, vinculados a uma classe social em específico. Segundo seu argumento: “as divisões sociais não se ordenam obrigatoriamente segundo uma grade única do recorte social que supostamente comanda a desigual presença de objetos como, por exemplo, as diferenças nas condutas” (Idem, *ibidem*). Desta forma, imaginar que o consumo de uma determinada produção cultural, considerada erudita, de alto nível – ainda que “alto nível” seja um dado bastante subjetivo –, é privilégio das classes dominantes é um preconceito discutível. Da mesma forma o inverso! Ainda recorrendo ao autor:

Saber se deve ser chamado de popular o que é criado pelo povo ou então o que lhe é destinado é, pois, um falso problema. Importa, antes de tudo, a identificação da maneira como, nas práticas, nas representações ou nas produções, cruzam-se e imbricam-se diferentes figuras culturais. (Idem, p. 49).

Na visão de Chartier a compreensão da cultura popular se dá no enfrentamento das relações que unem dois dispositivos. Em primeiro lugar, nos mecanismos de dominação simbólica, cujo objetivo é o estabelecimento do que é cultura inferior ou superior. Em segundo lugar, nas lógicas em funcionamento dos usos e modos de apropriações do que a cultura dominante impõe. (Idem, 1995). A título de conclusão, poderíamos então afirmar – a partir das idéias expostas pelo autor – que não existe uma cultura popular “imaculada”: ela sempre esteve inter-relacionada com a cultura dominante. Entretanto, isto não significa, em absoluto, que se constitua das sobras desta última. Em consonância com Chartier, Stuart Hall, em *Notas sobre a desconstrução do popular*³⁰, reitera que “não existe uma cultura popular integra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de forças das relações de poder e de dominação culturais” (2003, p. 254). O essencial em uma definição da cultura popular, segundo Hall, são as relações que a colocam em uma tensão contínua com a cultura dominante. Trata-se, nas palavras do autor, de uma concepção que se polariza em torno dessa “dialética cultural”:

³⁰ In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. UFGM, 2003.

Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável e, em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas, observando o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas. (Idem, pp. 257, 258).

Prosseguindo:

O que importa não são os objetos culturais intrínseca ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de uma forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela. (Idem, *ibidem*).

Assim afirma que a cultura popular “nunca foi, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de resistência a esses processos, nem as formas que a sobrepõe. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas” (2003, p. 248-249), fenômeno este que batiza, como dito logo acima, de a *dialética da luta cultural*:

Afirmar que as formas impostas não nos influenciam equivale a dizer que a cultura do povo pode existir como um enclave isolado, fora do circuito de distribuição do poder cultural e das relações de força cultural. Não acredito nisso. Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. (Idem, p. 255).

Um outro questionamento levantado pelos autores do binômio erudito/popular leva a uma outra interrogação: a oposição entre criação e consumo e entre produção e recepção. Chartier, por exemplo, salienta que “essa radical separação entre produção e consumo leva, pois, a postular que as idéias ou as formas têm um sentido intrínseco, totalmente independente de sua apropriação por um sujeito ou por um grupo de sujeitos”. (idem, p. 52). Por isso, adverte:

Fazer como se os textos (ou as imagens) tivessem significações dadas por si mesmas, independentemente das leituras que os constroem, leva na verdade, quer se queira ou não, a relacioná-los ao campo intelectual (ou sensorial) do historiador que os analisa, portanto, a decifrá-los através de categorias de pensamento cuja historicidade não é percebida e que se dão implicitamente por permanentes. Restituir essa historicidade exige que o consumo cultural ou intelectual seja ele mesmo tomado como uma produção, que certamente não fabrica nenhum objeto, mas constitui representações que nunca são idênticas àquelas que o produtor, ou o autor ou o artista investiram em sua obra. Anular o recorte entre produzir e consumir é, primeiramente, afirmar que a obra só adquire sentido através das estratégias de interpretação que constroem suas significações. A do autor é uma dentre outras, não encerra

em si a “verdade”, suposta e única e permanente, da obra. Assim, ler, olhar ou escutar são, de fato, atitudes intelectuais que, longe de submeter o consumidor à onipotência da mensagem ideológica e/ou estética que supostamente o modela, autorizam na verdade reapropriação, desvio, desconfiança ou resistência (Idem, pp. 52 e 53).

Muitos autores, ao fazer uma revisão semântica do conceito de cultura, mostram que no decorrer de sua existência ele vem sendo formulado e reformulado, tomando, assim, a cada período, sentidos por vezes até mesmo antagônicos.³¹ Portanto, fica difícil crer que os bens culturais possuem significações estáticas e que também residem em lugares fixos dentro da sociedade. Acreditamos sim que por meio destes conceitos de *apropriação e expropriação*, cada grupo toma para si os bens culturais que lhes são de interesse – e que, em princípio, não lhes pertenciam –, os re-significam e os re-interpretam atribuindo novos códigos que lhes são próprios. Aliás, conforme nos lembra Carlo Ginzburg, na introdução de sua celebre obra *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*, tais conceitos já encontram ressonância desde as primeiras formulações feitas por Mikhail Bakhtin acerca do que chamou de “circulação cultural”.

Pode-se ligar a essa hipótese aquilo que já foi proposto, em termos semelhantes, por Mikhail Bakhtin, e que é possível resumir no termo “circularidade”: entre a cultura das classes dominantes e a das subalternas existiu, na Europa pré-industrial, um relacionamento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo. (2009, p. 10).³²

³¹ Dentre esses autores que se dedicaram a tratar do assunto, destacamos Terry Eagleton, em *A idéia de cultura*; Raymond Williams, em *Cultura*; e também Clifford Geertz, em *A interpretação das culturas*.

³² Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin faz um inventário das imagens da cultura popular, subdividindo-as em três grandes categorias que, segundo o autor, “na sua heterogeneidade, refletem um mesmo aspecto cômico do mundo, estão estreitamente inter-relacionadas e combinam-se de diferentes maneiras. Quais sejam: 1) as formas dos risos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas e etc); 2) obras cômicas verbais (inclusive paródias) de diversas naturezas: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar; 3) as diversas formas do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares e etc)” (BAKHTIN, 2002, p. 4). E conforme ressalta, “este segundo universo – o da cultura popular –, constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um mundo ao revés” (Idem, p. 10). No que tange a Rabelais: “sua tarefa essencial consistia em destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos, em lançar um olhar novo sobre eles, em iluminar a tragédia ou a comédia da época do ponto de vista do coro popular rindo na praça pública. Rabelais mobiliza todos os meios das imagens populares lúcidas para extirpar de todas as idéias relativas à sua época e aos acontecimentos, a mentira oficial, a seriedade limitada, ditadas pelos interesses das classes dominantes” (Idem, p. 387).

Entre parêntese, o caso de Domingos Caldas Barbosa – lá na “gênese” da historiografia da música brasileira – é um bom exemplo desse trânsito de bens culturais entre as ditas “alta” e “baixa” cultura. O músico vai para Portugal em 1775, e lá suas modinhas alcançam enorme sucesso entre as classes mais abastadas, e, em decorrência disso, muitos compositores eruditos começam a compor modinhas nos moldes populares. Conforme atestam os *Manuscritos* do português doutor em cânones Antonio Ribeiro dos Santos – o mais antigo documento sobre Caldas Barbosa – “a grande novidade do tipo de música lançada em Lisboa pelo mulato brasileiro era o rompimento declarado não apenas com as antigas formas da canção, mas com o próprio quadro moral das elites” (TINHORÃO, 1991, p. 13). Não obstante, isto em nada impediu que o gênero viesse a tornar-se um sucesso entre as moças e moços de “boa família”. No que tange às questões propriamente musicais, Gerard Béhage, ao analisar os manuscritos *Modinhas do Brasil* – cujas canções são atribuídas a Caldas Barbosa –, afirma que as modinhas em questão são muito semelhantes às árias de óperas italianas. Por outro lado, lembra também que a profusão de sínopes, tanto na linha melódica quanto no acompanhamento, “revela um caráter popular e genuinamente brasileiro, textual e musicalmente” (*apud* KIEFER, 1977, p. 17). Tais características musicais – fruto desse cruzamento entre culturas – formariam as bases do chamado lundu-canção, gênero híbrido entre a modinha e a dança do lundu, também popularizado pelo mulato Caldas Barbosa:

Tal como a modinha, a mais antiga notícia do lundu-canção é encontrada na coletânea de versos do musicados pelo mulato carioca Domingos Caldas Barbosa, e publicada em dois volumes: o primeiro de 1798, ainda em vida do autor (o poeta e tocador de viola morreu em 1800), e o segundo em 1826 (TINHORÃO, 1991, p. 47).

A história de Laurindo Almeida guarda semelhanças! Também um mediador entre as culturas eruditas e populares, o violonista (inicialmente influenciado pela música americana), ao emigrar para a “metrópole” começa exercer influência sobre os músicos de lá, a ponto de ser citado por enciclopedistas como liminar na história do

jazz norte-americano.³³ O músico e pesquisador carioca Henrique Cazes, em seu livro *O choro do quintal ao municipal*, comenta um episódio envolvendo Laurindo que é bem ilustrativo desta noção de circulação cultural: Barney Kessel – também um dos guitarristas mais representativos do jazz – 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” – 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 Estados Unidos, com seu amigo Laurindo Almeida.

Fechado o parêntese, Néstor García-Canclini também vê no conceito de circulação cultural, proposto por Mikhail Bakhtin, uma espécie de análogo ao seu conceito de “Hibridação cultural”, afirmando que Bakhtin “usou-o para caracterizar a coexistência, desde os princípios da modernidade, de linguagens cultas e populares” (GARCÍA-CANCLINI, 2008, p. XVIII). Conforme argumenta o autor, seu livro, *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, “sai em busca de um método para não nos espartilharmos em falsas oposições, tais como alto e popular, urbano e rural, moderno ou tradicional” (Idem, ibidem), e propõe que “a via para sair da estagnação em que se encontra essa questão é um novo tipo de investigação que reconceitualize as transformações globais do mercado simbólico levando em conta não apenas o desenvolvimento intrínseco do popular e do culto, mas seus cruzamentos e convergências” (Idem, p. 245). Numa primeira definição conceitual acerca do termo hibridação, García-Canclini afirma:

³³ Conforme mencionado anteriormente, Laurindo Almeida é o único músico brasileiro a ser verbete nas três edições (1950,60 e 70) da renomada *The biographical enciclopedia of jazz*, de Leonard Feather.

Entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas. (Idem, *ibidem*). [Assim] o termo hibridação abrange as diversas mesclas interculturais – não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo ‘mestiçagem’ – e permite incluir as formas modernas de hidridação melhor do sincretismo, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais. (Idem, p. 19). Num outro momento o autor acrescenta: a palavra hibridação parece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos (Idem, p. XXIX. Grifo nosso).³⁴

E é destas tecnologias que falaremos a partir de agora, visto que após o advento dos meios mecânicos de reprodução massiva – conforme procuraremos demonstrar a partir deste momento – a própria Indústria Cultural tratou de redistribuir os bens culturais, contribuindo substancialmente para obscurecer ainda mais as fronteiras entre as culturas eruditas e populares:

As vantagens das elites tradicionais na formação e nos usos do patrimônio se relativizam frente às transformações geradas pelas indústrias culturais. A redistribuição maciça dos bens simbólicos tradicionais pelos canais de comunicação gera interações mais fluidas entre o culto e o popular, entre o tradicional e o moderno (Idem, p. 197).

A título de ilustração, García-Canclini lembra tanto o caso de obras eruditas e massivas, como *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco – tema de debates hermenêuticos em simpósios e também *Best Seller*³⁵ –, como também das coletâneas – discos e fitas em que se combinam, por exemplo, música clássica e jazz –, incluindo, ainda, o caso de alguns compositores como Astor Piazzolla, entre outros, que fundiram esses gêneros por meio do cruzamento em suas obras das tradições eruditas e populares. Ou seja, com a industrialização desses bens simbólicos, há uma redistribuição deles seguindo

³⁴ Conforme lembra Peter Burke, em seu livro *Hibridismo cultural*, o termo hibridismo “foi originalmente cunhado por botânicos para se referir a uma variedade de plantas adaptada a um determinado ambiente pela seleção natural” (BURKE, 2003, p. 53). Em seu uso relacionado à cultura, aparece também em estudos pós-coloniais como os de Edward Said, em *Culture and imperialism* (London, 1993), no qual o autor afirma: “Todas as culturas estão envolvidas entre si, nenhuma delas é única e pura, todas são híbridas, heterogêneas” (SAID *Apud* BURKE, 2003, p. 53). De modo semelhante, conforme citação, García-Canclini usa o termo para abranger conjuntamente contatos interculturais: tais como as fusões raciais ou étnicas; de crenças; e também outras misturas modernas, como o artesanal e o industrial, o culto e o popular, e o escrito e o visual nas mensagens midiáticas. (GARCÍA-CANCLINI, 2008, p. XXVII).

³⁵ Conforme dados do autor, no final de 1986, antes de ser exibida a versão para o cinema, o livro já havia vendido cinco milhões de exemplares em 25 línguas.

uma lógica, não só, mas, sobretudo, de mercado. E o que se desvanece com isso, segundo o autor, “não são tanto os bens antes conhecidos como cultos e populares, quanto à pretensão de uns e de outros de configurar universos auto-suficientes, e de que as obras produzidas em cada campo sejam unicamente ‘expressão’ de seus criadores” (Idem, p. 22). Dito de outra forma: na medida em que as indústrias culturais têm adquirido o poder de organizar e distribuir os bens culturais – baseados em critérios tecnológicos de promoção mercantil de consumo –, como conseqüência, tem havido uma visível diminuição da autonomia do campo artístico; o artista não detém mais – se é que algum dia deteve – o poder de atribuir, em termos absolutos, significação à sua obra. Porém, vale ressaltar que isto não significa que este poder esteja agora inteiramente nas mãos das indústrias culturais, visto que esses bens simbólicos (ainda que organizados e distribuídos segundo os critérios já mencionados) estão sujeitos a apropriações e expropriações, das mais diversas formas, por parte de quem os consome. Ou seja, Canclini parece sugerir – assim como Chartier e Hall – que os bens culturais adquirem suas significações num processo dialético entre a sua criação, transmissão e recepção – visão esta que o coloca numa posição bastante diferenciada em relação aos teóricos que se dedicaram a tratar das indústrias culturais, como, por exemplo, os da Escola de Frankfurt:

A noção de *indústrias culturais*, útil aos frankfurtianos para produzir estudos tão renovadores quanto apocalípticos, continua servindo quando queremos nos referir ao fato de que cada vez mais bens culturais não são gerados artesanal ou individualmente, mas através de procedimentos técnicos, máquinas e relações de trabalho equivalentes aos que outros produtos na indústria geram; entretanto, esse enfoque costuma dizer pouco sobre o que é produzido e o que acontece com os receptores (Idem, p. 257. Grifo nosso).³⁶

À guisa de conclusão podemos dizer que a argumentação que se seguiu no presente tópico visava à proposição de três idéias principais que serão retomadas nos tópicos subseqüentes destinados à análise de nosso objeto de pesquisa. Quais sejam: em primeiro lugar que – não obstante a idéia de que o par erudito e popular represente, antes de tudo, um campo de batalha (dominação/subordinação) no âmbito da cultura –

³⁶ A questão das indústrias culturais, na visão dos Frankfurtianos, será tratada em tópico específico.

sempre houve um fluxo e refluxo de bens culturais entre ambas as classes: elite e povo. Em segundo lugar, que esses bens não possuem significações intrínsecas: elas surgem na medida em que determinados membros ou grupos se apropriam deles, atribuindo, assim, códigos que lhes são próprios. E por último, que, após o advento dos meios mecânicos de reprodução massiva, a própria Indústria Cultural tratou de redistribuir esses bens culturais (em função de seus próprios interesses, vale dizer), promovendo a interação entre o culto e o popular, assim como entre o tradicional, o moderno e também o pós-moderno – conforme será demonstrado no tópico destinado à análise da discografia de Laurindo Almeida.

PARTE 2 – LAURINDO ALMEIDA E A CONSTRUÇÃO DO ECLETISMO: PERFIL IDENTITÁRIO MUSICAL

2.1 TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

2.1.1 Na música popular: o “jazz de samba”

- **Brasil (1930-1947)** ³⁷

A trajetória artística de Laurindo Almeida no Brasil não difere de grande parte dos músicos de sua geração, estando intrinsecamente ligada ao advento da chamada “Era do Rádio”. Como muito foi dito em trabalhos anteriores ³⁸, as emissoras tiveram um papel fundamental na difusão da música popular brasileira na primeira metade do século XX. Toda uma geração de cantores, compositores, arranjadores e instrumentistas puderam garantir, ao menos em parte, o seu sustento por meio de seus empregos nas orquestras e regionais (conjuntos musicais populares, em geral) das rádios nas décadas de 30, 40 e 50. Com Laurindo não foi diferente. Na capital paulista 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 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). ³⁹

No entanto, seria a Rádio Record a primeira emissora de grande porte em que o violonista viria a trabalhar. Nela, Laurindo se apresentava com o grupo Ronda Paulista, e com o próprio regional da Rádio, que 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:

³⁷ Para mais informações biográficas sobre Laurindo Almeida anteriores a 1930, ver FRANCISCHINI, 2010.

³⁸ Ver SAROLDI & MOREIRA, em *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia* (1984).

³⁹ CORTES, C. *O pré-bossa novista voltou*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, de 25 de fevereiro de 1996.

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).

Também foi na Record que Laurindo Almeida conheceu o locutor César Ladeira ⁴⁰, figura importante em sua trajetória artística. Após o término da Revolução Constitucionalista de 1932, Ladeira migrou para o Rio de Janeiro. Lá, tornou-se diretor artístico e locutor da Rádio Mayrink Veiga, juntamente com Inácio da Costa Souza, mais conhecido como Souza Filho. 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).

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 (Clarinetista e Sax), João Lupercê Miranda (bandolim), Artur do Nascimento “Tute” (violão de sete cordas) e João Machado Guedes “João da Baiana” (percussão).

Concomitante, em parceria com o violonista Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto”, que também tinha feito este mesmo trajeto de migração para o Rio, Laurindo formou a Dupla do Ritmo Sincopado e o Conjunto das Cordas Quentes, os

⁴⁰ O locutor César Ladeira ficou conhecido por transmitir, ao vivo, pelo rádio, os acontecimentos da Revolução Constitucionalista de 1932.

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.

O encontro dos violonistas aconteceu de maneira bem inusitada. Ainda morando em São Paulo, Laurindo, com apenas quinze anos, foi um dos milhares de convocados para defender as tropas paulistas na Revolução Constitucionalista, de 1932. Hospitalizado em decorrência de uma “inflamação na virilha” conheceu Garoto, que, na ocasião, prestava serviço voluntário nos hospitais tocando para os soldados feridos nas frentes de batalha. Em depoimento ao documentário *Laurindo Almeida “Muito Prazer”*, Edgar de Almeida (irmão mais velho de Laurindo) comenta o episódio de sua baixa 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).

Fora a atuação do duo como músicos acompanhantes, há somente dois registros de performances instrumentais gravadas em disco: *Dá-me tuas mãos*, composição de Roberto Martins e Mário Lago; e *Música maestro, por favor*, composição de A. Wrubel e H. Magdison (RCA Victor, nº 33158 – 12/09/1939), ambos em ritmo *fox-trot*. E apenas um único trabalho autoral: a valsa *Ainda te lembras de mim?*, interpretada por Valdemar Reis (Odeon, nº 6469 – 30/10/1940).⁴¹ É provável que um episódio relacionado à cantora e atriz Carmem Miranda muito tenha contribuído para isso. Segundo a estória corrente, em fins de 1940, Garoto, que excursionava com o Bando da Lua pelos Estados Unidos da América acompanhando Carmem, retorna para o Brasil por conta do término de seu contrato. O músico indicado para substituí-lo teria sido Laurindo Almeida – pela afinidade musical deste com ambos, uma vez que já haviam trabalhado juntos nas rádios cariocas desde o início dos anos 30. Tudo certo, não fosse

⁴¹ Para saber mais sobre a atuação de Garoto e Laurindo como integrantes da Dupla do Ritmo Sincopado e do Conjunto das Cordas Quentes, ler o artigo *Brazilliance volume 1: uma experiência inovadora* (2008/2009), do pesquisador Jorge Mello, elaborado especialmente para o projeto *Músicos do Brasil: uma enciclopédia*, patrocinado pela Lei Rouanet. Disponível no link: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/jorgemello-laurindoalmeidabrazilliance.htm>.

o fato de Laurindo ter recusado o convite! Sendo assim, quem passou a ocupar o posto de substituto de Garoto no Bando da Lua foi Nestor Amaral. Em entrevista ao *Jornal do Brasil* (2/5/1977), Laurindo Almeida comentou: “Há quem pense que eu vim pra cá [EUA] chamado pelo Stan Kenton ou pela Carmem Miranda. Fui muito amigo de Carmem, porém, só trabalhamos juntos no Brasil”. Mas a verdade é que o convite existiu! Embora nunca tenha dito à cantora o real motivo da recusa, ao irmão Edgar de Almeida, “Laurindo confessou que não queria se vincular a ‘Pequena Notável’ para ser somente mais um ‘Miranda Band’” (DOURADO, 1999). Ao que tudo indica seria esse o motivo do “esfriamento” da amizade entre os violonistas: Garoto teria se entristecido com os dizeres de Laurindo, visto que, até então, era ele quem ocupava tal posto.⁴²

O episódio, entretanto, parece não ter sido suficiente para ocasionar definitivamente o fim da amizade. No livro *Garoto, sinais dos tempos*, os autores Irati Antônio e Regina Pereira relatam um encontro ocorrido em uma das visitas que Laurindo Almeida fez ao Brasil, após ter emigrado para os EUA, que demonstra a afirmação:

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 contra-baixo que tem alma, de Vidal, nos milagres digitais em solos de acordeão, respectivamente, por Sivuca e Chiquinho, as exposições de 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 rememoravam criação de ambos, antes da ida do segundo para os Estados Unidos. (PASSOS, C. Apud ANTÔNIO, I. & PEREIRA, R., 1982, p. 49. Grifo nosso).

Já consagrado nos Estados Unidos (além de divulgador da obra de Garoto) Laurindo lança, em 1976, o álbum *Latin Guitar*, cuja segunda música foi composta em

⁴² O 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 “dificilmente 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” (PICHERSKY, 2004, p. 47). Para ilustrar a afirmação, podemos tomar o caso do próprio Garoto que, devido o seu grande virtuosismo como instrumentista, conseguiu que seu nome fosse colocado à parte (Carmem Miranda, Bando da Lua e Garoto) nos cartazes que anunciavam as apresentações do grupo nos Estados Unidos.

homenagem ao amigo falecido, precocemente, em 1955, aos 40 anos de idade. A peça, intitulada *Garoto*, é apresentada na contra-capa do disco com os seguintes dizeres:

“This is a song I used to play a dear musician friend who passed away early in life. To the loving memory of that friend”.



Laurindo e Garoto na Rádio Mayrink Veiga, em 1939.

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

Da parceria entre Carmem Miranda e Laurindo Almeida, o que é realmente certo é que trabalharam juntos em apenas duas oportunidades: no citado regional da Rádio Mayrink Veiga e no grupo Copacabana⁴³. Entretanto, é sabido que Carmem nutria grande admiração musical pelo violonista. Entre as suas gravações da segunda metade da década de 1930, estão duas composições de Laurindo Almeida: *Mulato Antimetropolitano* e *Você Nasceu pra ser Gran-fina*, ambas gravadas pela Odeon, no Rio de Janeiro, em 1939.⁴⁴

⁴³ O grupo, montado especialmente para uma turnê por Buenos Aires, em 1938, (do qual Laurindo era integrante, juntamente com Custódio Mesquita, José do Patrocínio Oliveira “Zezinho” e Eugênio Martins) surgiu porque na ocasião o Bando da lua se negara a acompanhar Carmem pela Turnê.

⁴⁴ Ambas as músicas (compostas sob medida para Carmem Miranda), embora muito bem feitas, não apresentam nada que as diferencie das demais composições desta mesma época. Rítmica e melodicamente possuem traços



Foto de Carmem Miranda com dedicatória a Laurindo Almeida.

Durante os onze anos em que trabalhou na Rádio Mayrink Veiga (1936-1947), Laurindo Almeida atuou como compositor, arranjador e instrumentista. Acompanhou diversos artistas da casa 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, é possível ter uma idéia da produção musical de Laurindo no Brasil, correspondente ao período de 1936 a 1947 – ano em que emigrou para os Estados Unidos.

bastante comuns. Harmonicamente, compostas em tonalidade menor, contendo a relação de tônica e subdominante entre as seções, alcançada sempre por meio de cadências de dominantes secundárias. A curiosidade fica por conta da possibilidade de verificarmos uma outra faceta de Laurindo (ainda mais desconhecida) como compositor de letras de música. No samba-choro *Você nasceu pra ser gran-fina*, por exemplo, 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* (Ver CASTRO, 1990). A transcrição da letra encontra-se no item Anexos do trabalho.

- **EUA (1947-1995)**

Somado ao “declínio” do Rádio, um outro acontecimento figura como determinante para a emigração de Laurindo Almeida para os Estados Unidos da América. A saber: o fechamento dos cassinos brasileiros, em 1946. Em retrospecto: 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). 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. Para a classe artística este decreto representou uma tragédia irreparável. Afinal, do dia para noite, músicos, atores e atrizes, bailarinos e bailarinas, e 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).⁴⁵

⁴⁵ ALMEIDA, Magda. *Laurindo, violão brasileiro nos EUA*. *O Estado de São Paulo*, 02 de dez. de 1984.

Os cassinos, assim como as rádios, 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. Exemplo disso foi o conhecido Balneário da Urca que, à época do fechamento dos cassinos, contava com um grupo de *crooners* (cantores solistas) que incluíam Emilinha Borba, Linda Batista, Dircinha Batista, Heleninha Costa, Virgínia 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 Almeida ⁴⁶. Desde 1942, Laurindo já trabalhava no cassino como integrante das orquestras dos maestros Odmar Amaral Gurgel “Gaó” e Carlos Machado.⁴⁷

Foi por meio deste trabalho com a Brazilian Serenaders que Laurindo conheceu, em 1944, sua terceira esposa, Maria Miguelina Ferreira Ribeiro (1914-1969), uma bailarina portuguesa conhecida no meio artístico como “Natália”, que também trabalhava no Balneário da Urca. É com ela que Laurindo partiu para os EUA em busca de melhores oportunidades de trabalho. ⁴⁸

O “passaporte”: 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.

⁴⁶ Fonte de consulta: *O Cassino da Urca*. Texto do jornalista Luís Nassif, publicado na revista *on-line La Insígnia*, em dezembro de 2005. Disponível no site: www.lainsignia.org/2005/diciembre/cul_019.htm. Consulta realizada em dezembro de 2006.

⁴⁷ Além do Balneário da Urca, Laurindo também trabalhou nos Cassinos Copacabana, Atlântico e Icarai.

⁴⁸ 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).

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 e sua esposa “Natalia” mudaram-se para os Estados Unidos, em 16 de março de 1947.



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



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

No decorrer de sua trajetória artística nos EUA, Laurindo Almeida teve a oportunidade de integrar grupos da maior importância para a história do jazz norte-americano: a começar pela Orquestra de Stan Kenton, na qual permaneceu como instrumentista, compositor e arranjador durante aproximadamente três anos, de 1947, anos em que chegou aos EUA, 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 *A Song is Born* – sobre o qual falaremos no tópico seguinte.

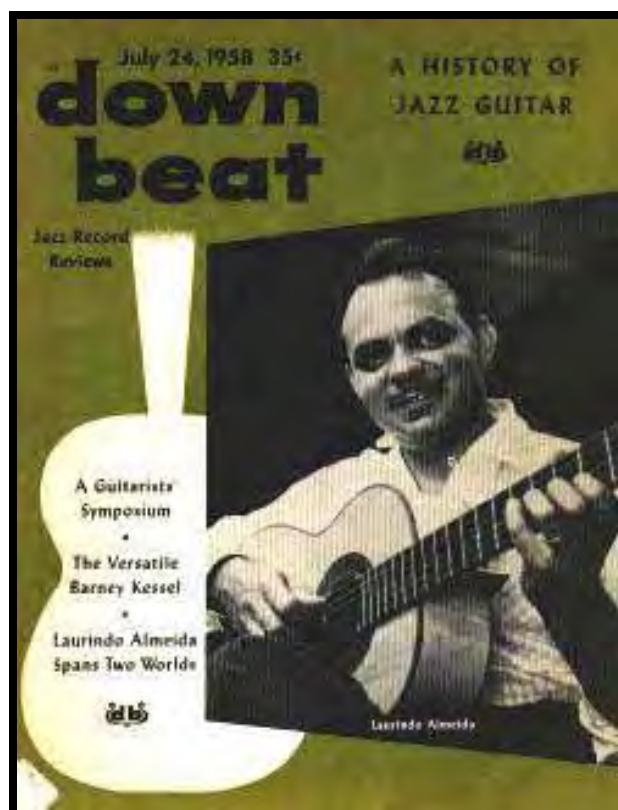
Naquela época, a orquestra de Stan Kenton, fortemente ligada ao movimento da *West-Coast*, denominado *Progressive Jazz*, fazia frente a outras grandes *big bands* americanas de jazz, como as de Duke Ellington e Benny Goodman. E, na ocasião, tinha como integrantes Shelly Manne (baterista), Eddie Safranski (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 por praticamente o “mundo todo”, visto que tratava-se de uma das orquestras mais itinerantes dos Estados Unidos. Dentre os lugares onde se apresentou,

tomemos como os mais representativos o Carnegie Hall, Hollywood Bowl e o 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. No já mencionado livro *O Jazz do Rag ao Rock*, Berendt descreve a atuação de Laurindo como solista desta orquestra:

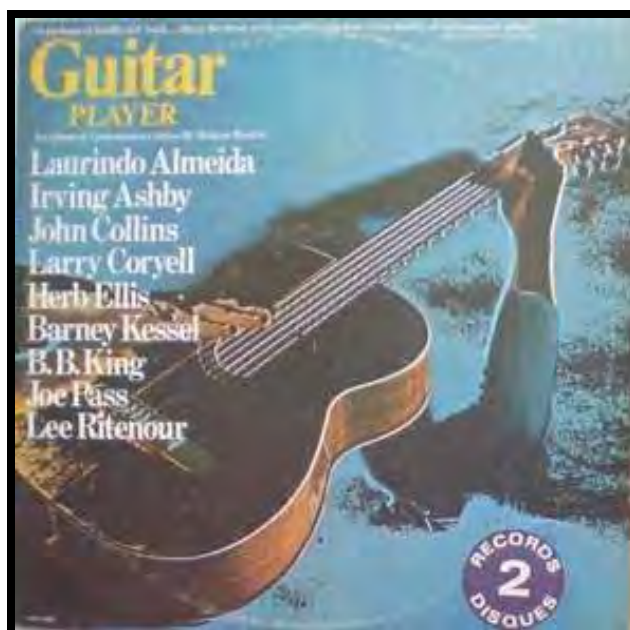
Quando integrante da banda de Stan Kenton na segunda metade dos anos 40, Laurindo Almeida realizou uma série de solos, os quais irradiavam tanto calor como poucas vezes se viu em gravações desta orquestra (BERENDT, 1987, p. 228).

Por intermédio de Stan Kenton, Laurindo Almeida adquiriu fama e prestígio no cenário musical (sobretudo jazzístico) norte-americano. Tanto que foi premiado pela revista *Down Beat* por três vezes: em 1948 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.

Também 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



Guitar Player. USA: MCA Records, 1978. 1 disco sonoro nº MCA2-6002, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.

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* (a qual empreendemos análise musical), faixa 6 do primeiro dos dois discos *The Innovations Orchestra*, mencionado acima. Nesta música é possível verificar claramente a fusão das três vertentes musicais – música erudita, jazz e ritmos brasileiros – características do perfil musical de Laurindo.



Orquestra de Stan Kenton, em 1948.

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

Além da Orquestra de Stan Kenton, Laurindo Almeida também foi integrante do lendário The Modern Jazz Quartet, do pianista John Lewis. Entre os anos de 1963 e 1964, e posteriormente, no início dos anos 1990, o violonista fez inúmeras turnês pelos Estados Unidos, Europa e Japão com o quarteto. Semelhante à Orquestra de Kenton, o grupo tinha como pressuposto estético-musical a fusão do jazz e da música clássica. E, ao que tudo indica, a inserção de Laurindo teria se dado exatamente por conta desta mesma característica, inerente ao seu perfil identitário musical. Somado a isto, lembremos que nos anos 1960 muitos grupos musicais norte-americanos começam a manifestar interesse pela música popular brasileira, sobretudo pela bossa-nova. Ao ouvir o álbum *The Modern Jazz Quartet with Laurindo Almeida: Collaboration*, lançado em 1964, pela gravadora Atlantic Records, tal interesse fica evidente. No *site* youtube.com podemos ver e ouvir o quarteto, com Laurindo ao violão, interpretando *Samba de uma nota só*, de Antonio Carlos Jobim, uma das faixas do disco.



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

Após a dissolução da orquestra de Stan Kenton, no início dos anos 1950, Laurindo começou a excursionar com um quarteto, formado por ele mesmo, denominado 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. Durante a sua longa existência – entre idas e vindas, aproximadamente trinta anos –, 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.



Laurindo Almeida Quartet, em 1953.

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

Com o quarteto, 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 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.⁴⁹ Já durante a década de 1970 e a primeira metade da década de 1980, com outra formação – neste período contando com o contra-baixista Ray Brow e o baterista Shelly Manne, substituído, posteriormente, por Jeff Hamilton – o L. A. Four lançou mais de dez álbuns, todos pela gravadora Concord Jazz Records, tendo como uma de suas “marcas registradas” 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, promover esta fusão pareceu ser o objetivo de Laurindo Almeida desde que chegou aos Estados Unidos.



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

⁴⁹ Este assunto será tratado de forma aprofundada em tópico específico.

Nas décadas de 1980 e 1990, 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, 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, nos quais a concepção de hibridação⁵⁰ no âmbito musical (entre gêneros brasileiros e o jazz) ganha o seu contorno mais delineado. Destes, vale ouvir o álbum *Brazilian Soul*, lançado em 1981, cujo título se refere a uma composição de autoria de Radamés Gnattali contida no 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, em turnês até pelos Estados Unidos e Europa até pouco tempo antes de seu falecimento, em 1995.⁵¹

⁵⁰ Termo proposto por García-Canclini (2008), conforme demonstrado anteriormente na primeira parte da tese.

⁵¹ 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*, 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”. 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 os participantes, estavam presentes 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).

2.1.2 No cinema: um “caboclinho” em Hollywood

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).

Não fosse o próprio Laurindo Almeida o autor de tal afirmação, certamente indagaríamos o quão fantasiosa ela poderia parecer. Todavia, a despeito da veracidade, ou não, dos números, uma coisa é certa: ao longo dos anos o violonista pôde construir uma carreira de grande solidez na “Indústria Cinematográfica” norte-americana, figurando no primeiro time dos grandes compositores e arranjadores de trilhas sonoras para filmes de Hollywood, tais como Henry Mancini, Dimitri Tionkim, Alex North, David Raksin e Lennie Niehaus, entre outros. São diversas as trilhas – premiadas com a estatueta do *Oscar*, inclusive – em que Laurindo tem participação, seja como compositor e arranjador, ou somente como instrumentista. Aliás, trata-se, até o presente momento, do único artista brasileiro a ter esta premiação em seu *curriculum*. Diante do feito, investigar os fatores pelos quais o violonista teria obtido tamanho sucesso nos estúdios cinematográficos Hollywoodianos parece o rumo natural.

Seguindo neste caminho, primeiramente, faz-se necessário lembrar que Laurindo Almeida chegou aos Estados Unidos dois anos após o término da Segunda Guerra Mundial (1940-1945). Na 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 por Hobsbawm (em seu livro *A Era dos Extremos*) como a “Era de Ouro”, este 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 norte-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 no livro *A história social do jazz*, também 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 (Idem, 1990, p. 190).

Já no que tange propriamente a Laurindo Almeida, dentre possíveis fatores que teriam colaborado para que o músico tenha obtido tal sucesso, dois deles merecem destaque. Primeiramente, o “tempero” latino inerente à sua musicalidade. Vale lembrar que o cinema Hollywoodiano figurava entre os principais veículos de propagação da “Política da Boa Vizinhança”. Com isso, a inserção de músicos/artistas latino-americanos neste cenário se tornara imprescindível para a consolidação do almejado “Pan-americanismo”. O segundo fator, a versatilidade que o músico possuía nos diferentes instrumentos de cordas, tais como o banjo, bandolim, o alaúde, a citara – além do próprio violão, acústico e elétrico. Posto isto, vejamos, a partir daqui, como a intersecção de ambos foi determinante para a posterior consolidação de sua carreira como compositor e arranjador de trilhas sonoras para filmes em Hollywood.

- **Reconstituindo os passos**

A estréia de Laurindo Almeida nos estúdios cinematográficos 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). O filme era *A Song is Born* – escrito e dirigido pelo ator, diretor e compositor Danny Kaye. E o enredo girava em torno da história de uma cantora de clubes noturnos (Virginia Mayo) que ao fugir da polícia procura refugio em um instituto de pesquisa musical. Lá, incentivada pelo chefe do instituto (Danny Kaye), inicia os músicos no universo do jazz. Tudo a pretexto da atuação de ícones como Benny Goodman, Jimmy e Tommy Dorsey, Ella Fitzgerald, Lionel Hampton, Louis Armstrong e Nat “King” Cole, dentre outros. O Samba Kings figura como uma vertente, não só brasileira, mas também latino-americana do gênero. Ao longo do filme o grupo passeia por diversos ritmos musicais hispânicos até desembocar no samba.⁵²



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

⁵² A atuação de Laurindo Almeida neste filme seria somente o primeiro de inúmeros outros trabalhos realizados para os estúdios de Hollywood: Paramount, Warner, Universal, Columbia e MGM Studios.

Esta questão da apropriação – um tanto contingencial, é preciso dizer – de uma identidade latino-americana pelo músico (quando lhe era conveniente) também foi uma das principais razões pelas quais Laurindo Almeida conseguiu um de seus trabalhos mais importantes nesta área do cinema Hollywoodiano. Laurindo costumava dizer que este foi um marco em sua carreira:

Certa vez, enquanto descansava em casa, o telefone tocou. Era da Warner Brothers, o Sr. Ray Heindorf – o então diretor musical do estúdio. Com eu fazia *freelancer* para eles, Ray me conhecia de nome. Então perguntou: “Laurindo, preciso de uma peça para um filme que estou fazendo, você toca música flamenca?” Eu respondi que só os espanhóis tocam música flamenca, que era brasileiro, e não conhecia bem música flamenca. Então ele disse: “É uma pena porque era para um filme com Judy Garland”. Mais que prontamente afirmei que tocava um pouco de música flamenca. Então Ray pediu para que eu compusesse uma peça com rasqueados, trêmulos e coisas do tipo, e viesse ao estúdio tocar para ele. Eu fiz isso, compus a música e toquei para ele. Ele gostou! Então disse: “Você toca tão bem! Por que não toca no filme também?” (DOURADO, 1999).

O filme: *A star is born* – no Brasil, conhecido como *Nasce uma estrela* –, do diretor George Cukor, de 1954. Em uma das cenas Laurindo aparece como figurante, tocando *Amor Flamenco*, música que compôs especialmente para o filme.



* Laurindo tocando *Amor flamenco* no filme *A star is Born*.

Em depoimento ao documentário de Dourado, Pete Rugolo – um dos responsáveis pela contratação de Laurindo Almeida para orquestra de Stan Kenton –, afirma que sempre recorria ao violonista justamente por conta desta latinidade:

Sempre que eu fazia um programa, *Run for you life*, que tinha música latina, ele [Laurindo] tocava comigo. Aliás, eu o chamava para tocar em meus discos sempre que possível. (Idem, *ibidem*).

Sua inserção no universo do gênero faroeste teria se dado pelo mesmo motivo. São diversas as trilhas de filmes e seriados de TV em que Laurindo participa, sobretudo, como instrumentista. São alguns deles: *Wagon Train* (1957); *Johnny Ringo* (1959); *Bonanza* (1959); *The Gift* (1962); *The Fugitive* (1963); *Death Takes a Holiday* (1971); e *Ad Lib* (1981). Muito contribuiu para isso a parceria que estabeleceu com Dimitri Tionkim: maestro e compositor russo, também radicado nos Estados Unidos, ganhador de muitos prêmios por trilhas sonoras de filmes do gênero. A trilha do filme *High Noon*, direção Fred Zinnemann, de 1952, (no Brasil, intitulado *Matar ou morrer*), é uma dentre tantas outras trilhas compostas por Tionkim ganhadoras do *Oscar*. Esta conta, inclusive, com a participação de Laurindo Almeida ao violão. O jornalista Sérgio Augusto (também em depoimento ao mesmo documentário) comentara que na gravação de uma das canções para o filme, *Do not forsake me, oh, my darlin*, Laurindo percebeu que o arranjo para violão possuía um acorde com sete notas.⁵³ Ao questionar o maestro (conhecido pelo constante mal-humor), teria obtido a seguinte resposta: Cale a boca e toque, porque eu estou lhe pagando o dobro! O episódio – segundo o jornalista – revelara o prestígio que o violonista possuía com Tionkim. Também seis anos depois, em 1958, a parceria novamente renderia frutos. Na ocasião, o maestro convidaria Laurindo para participar da gravação da trilha de *The Old Man and the Sea* (*O velho e o mar*), direção de Ernest Hemingway. O resultado: mais um *Oscar* na conta de ambos!

Somado ao tempero latino, a versatilidade de Laurindo Almeida nos instrumentos de cordas, como dito há pouco, foi um fator diferencial. Uma das grandes surpresas ao longo da pesquisa foi descobrir que era Laurindo o executor, ao bandolin,

⁵³ O violão, como bem sabemos, possui somente seis cordas. Portanto, em princípio, não é possível a execução de um acorde com sete notas.

da melodia inicial da trilha do premiadíssimo filme *The Godfather* (popularizado no Brasil como *O poderoso chefão*), de Francis Ford Coppola. A trilha, composta por Nino Rota, embora não tenha levado a estatueta do *Oscar*, recebeu muitos prêmios, dentre os quais, o Globo de Ouro e o *Grammy* – ambos em 1973. Igualmente surpreendente foi também verificar sua atuação em diversos épicos, sobretudo bíblicos, sempre tocando alaúde, tais como: *The robe (O manto sagrado)*, direção Henri Koster, trilha sonora de Alfred Newman, de 1953; *The Ten Commandments (Os dez mandamentos)*, direção de Cecil B. DeMille, trilha sonora de Elmer Bernstein, de 1956; *Spartacus*, direção Stanley Kubrick, trilha sonora de Alex North, de 1960. Aliás, este trabalho inaugura a parceria de Laurindo com North. Foi por conta dela que teve sua composição, intitulada *Contessina*, inserida na trilha do *The Agony And The Ecstasy (Agonia e êxtase)*, direção Carol Reed, trilha de North, de 1965.⁵⁴

Devido a estas diversas parcerias estabelecidas com ícones do meio cinematográfico Hollywoodiano, Laurindo Almeida, a esta altura dos acontecimentos, já era um “nome” bastante conhecido, a ponto de ser requisitado pelos estúdios para atuar não somente como um “mero” instrumentista, mas também como compositor e arranjador de trilhas sonoras de filmes importantes, tendo seu nome, em destaque, estampado até mesmo em faixas promocionais destes filmes.



⁵⁴ Estrelado por Charlton Heston, o filme retrata a história da pintura do teto da Capela Sistina por Michelangelo.

É bem provável que o clímax de sua carreira voltada ao cinema em Hollywood tenha acontecido em 1968, quando foi contemplado, individualmente, com a estatueta do *Oscar* pela animação do curta-metragem *The Magic Pear Tree*, de Bing Crosby.⁵⁵ Laurindo Almeida, diante do feito, já podia gozar do *status* de celebridade no meio cinematográfico. Sua casa era frequentada por diversos atores e atrizes. Didi Almeida, viúva de Laurindo, comenta que Orson Welles – o Cidadão Kane – era freqüentador assíduo de sua casa, e, nestas ocasiões, adorava cantar músicas brasileiras em português, com Laurindo ao violão. (DOURADO, 1999). Além de Wells, também Rita Hayworth e Ricardo Montalban – ator mexicano conhecido no Brasil sobretudo por suas atuações nos seriados *Star Treck* e *Fantasy Island* – sempre estavam presentes.



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

[www.laurindoalmeida.com/]

⁵⁵ Na última premiação do *Oscar*, em 2012, Sergio Mendes e Carlinhos Brown foram indicados na categoria “Canção original”, pela animação do desenho animado *Real in Rio*. Conforme anunciado por diversos veículos de comunicação, as chances dos músicos serem contemplados com o prêmio eram muito boas, visto que só havia uma concorrente, *Man or Muppet*, trilha tema dos *Muppets* que, por sua vez, acabou recebendo a estatueta. Após a perda, o *site* Globo.com deu a seguinte manchete: “A participação brasileira na lista dos vencedores não foi inaugurada”. Ou seja, mal sabe esta nossa imprensa, especializada em cinema, que a participação brasileira na lista de vencedores do *Oscar* já foi inaugurada há tempos por Laurindo Almeida!

Em depoimento ao documentário de Leonardo Dourado, Montalban lembra:

Tive o grande prazer e privilégio de conhecer Laurindo em 1948. Na ocasião meus pais tinham vindo a Los Angeles para nos visitar e conhecer seus três primeiros netos. Então, Carmem Amália nos convidou a sua casa para conhecer meus pais, pois eramos amigos. Quando chegamos, estavam lá o Bando da Lua e Laurindo Almeida. Então ficamos amigos. Havia algo de muito suave naquele homem. Ele era muito gentil, e eu senti logo isso. Tornamo-nos ótimos amigos. Quando Laurindo vinha a minha casa, eu nunca pedia para que trouxesse o violão! Não queria que pensasse que o convidava porque queria que ele tocasse. Mas sempre que ele vinha, dizia após o jantar: Gostaria que eu tocasse algo? Geralmente tínhamos convidados, então eu dizia: Por favor Laurindo! Ele tocava e era uma alegria. Era um homem apaixonado por seu violão. (Idem, ibidem).

Ron Purcell, musicólogo da California State University, Northridge, e biógrafo de Laurindo Almeida nos Estados Unidos – também em depoimento ao mesmo documentário – narra um episódio que revela o alcance do prestígio que o violonista obtivera por conta de sua atuação em Hollywood. Lady Bird – “primeira dama” dos EUA, e esposa do então presidente Lyndon Johnson –, fascinada por música, costumava promover diversos eventos na Casa Branca. E neles, sempre organizavam apresentações com o “primeiro time” de músicos norte-americanos. Segundo Purcell, Laurindo era um destes músicos recorrentemente convidados a se apresentar nestas ocasiões. Certa vez, ao final de uma delas, Lady Bird teria declarado a Laurindo Almeida: “Sua música me emociona!” (Idem, ibidem). Outro a engordar sua lista de admiradores de “peso” foi Ronald Regan – presidente dos EUA, entre 1981-1989. Ambos eram freqüentadores do seletor *Bohemian Club*.⁵⁶ Didi Almeida comenta que Regan – na época, governador da Califórnia –, ao saber que Laurindo faria uma apresentação aos membros do clube, teria ido ao seu encontro manifestar admiração pelo seu trabalho, dizendo o quanto gostava de ouvi-lo tocar e como estava ansioso pelo show daquela noite. Entretanto, para frustração geral, a apresentação infelizmente não ocorreu. Conforme narra Didi, Laurindo começou a tocar e, ao perceber suas mãos trêmulas, parou e disse: “Lamento cavalheiros, mas não consigo mais tocar! Minhas

⁵⁶ Fundado em 1872, o *Bohemian Club* é um clube privado, localizado em San Francisco, Califórnia, que conta com apenas 2.000 membros – os quais representam aproximadamente um quarto da riqueza privada dos Estados Unidos – que se reúnem todos os anos, durante as duas últimas semanas do mês de julho. Fonte: wikipedia.org/wiki/Bohemian_Club

mãos estão moles. Vocês me deram uísque demais. Desculpe, ao invés de tocar vou lhes contar uma piada...” (Idem, ibidem).



* Laurindo Almeida e Ronald Regan, s/d.

Por fim, o último trabalho de Laurindo Almeida para o cinema Hollywoodiano foi realizado em 1992. O filme : *The Unforgiven (Os imperdoáveis)*, dirigido e estrelado por Clint Eastwood – agraciado, no ano seguinte, com quatro estatuetas do *Oscar*: melhor filme; diretor; ator coadjuvante (Gene Hackman); e edição. Lennie Niehaus, compositor e arranjadador da trilha sonora do filme, nos conta a história de como se deu a participação de Laurindo Almeida:

Quando fizemos *Os imperdoáveis*, Clint Eastwood escreveu uma música que seria tocada de formas diferentes em diferentes trechos do filme. Então, queríamos um violonista, e Laurindo Almeida era um nome bastante famoso, sempre achamos que Laurindo era uma lenda viva. Clint disse: “Não seria bom se Laurindo tocasse?” A música era para grande orquestra, com uma seção de cordas grande, metais etc... Aqui em baixo [mostrando a partitura] são os violões. Este é o solo de violão! Como sabíamos que era Laurindo quem tocaria, está escrito “Laurindo – solo”. Veja que a página da partitura está vazia, e isto foi algo que Clint quis: começar só com o violão e aos poucos ir adicionando os outros instrumentos. Eu subi ao pódio e disse: “Vamos começar no seguinte ponto”. Levantei as mãos e comeci a reger, e ali estava meu ídolo de longa data tocando a música que eu estava regendo, que eu havia composto e orquestrado. Essa música ele aparece muito...(Idem, ibidem).

Resumo filmográfico ⁵⁷ :

<p>Compositor e arranjador e instrumentista -----</p> <p>1947: A Song Is Born 1949: The Third Man 1951: Quo Vadis 1952: Viva Zapata 1953: The Robe 1955: Naked Sea 1956: Good-bye, My Lady 1956: The Ten Commandments (Alaúde) 1957: Day of the Dead 1957: Wagon Train (série TV) 1957: Escape from San Quentin 1958: Fogo em Maracaibo 1958: The Old Man and the Sea 1959: Cry Tough 1959: Johnny Ringo (série TV) 1959: Bonanza (série TV) 1960: Spartacus 1961: The Deadly Companions 1961: Flight 1962: The Twilight Zone 1962: The Gift (série TV) 1963: The Fugitive (série TV)</p>	<p>1965: The Agony and the Ecstasy 1966: Cowboy 1968: The Magic Pear Tree 1970: Gunsmoke (Citara) 1971: Death Takes a Holiday (série TV) 1971: The Summer of '42 1972: The Good Father (Bandolim) 1992: The Unforgiven</p> <p>----- Figurante -----</p> <p>1954: A Star is Born 1959 : Peter Gunn 1959 : Skin Deep 1959: General Electric Theater 1959: Beyond the Mountains 1963: Have Gun - Will Travel 1963: Face of a Shadow 1965: Runaway Girl 1971: The Ice Palace 1981: Ad Lib (série TV)</p>
--	---

⁵⁷ Para saber mais sobre estes filmes, ver: www.imdb.com. Consulta realizada em dezembro de 2011.

2.1.3 Na música erudita: o violão na sala de concerto

Seguramente, um dos aspectos menos conhecidos na historiografia da música brasileira, no que diz respeito a Laurindo Almeida, e a sua atuação como compositor e violonista de concerto. O próprio Laurindo, 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 –, afirmou que a música popular – ao contrário do que se imagina – lhe servia como meio de sobrevivência:

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).

Após sua morte, em uma dentre as diversas homenagens que recebeu fora do Brasil, o compositor, arranjador e também 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).

Como intérprete, além dos compositores brasileiros Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Radamés Gnattali, Laurindo 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. Em sua discografia encontram-se catalogados (somando coletâneas e relançamentos) mais de cem álbuns lançados nos Estados Unidos e Europa, e grande parte deles, relacionados à música clássica, quer seja pura, quer seja misturada com outros meios de produção musical, como o jazz e a música popular brasileira.⁵⁸ Vale ressaltar, aliás, que dentre os inúmeros prêmios que o violonista conquistou ao longo de sua carreira, a maior parte

⁵⁸ Este assunto será tratado, de forma mais objetiva, no tópico destinado à análise discográfica.

deles está relacionada também à música erudita. Quatro dos cinco *Grammies Awards*⁵⁹ que recebeu estão vinculados com esta categoria de música. Apenas um deles está relacionado à música popular⁶⁰:

- Em 1960, Laurindo 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*.



[www.laurindoalmeida.com]

⁵⁹ Criado em 1958, pela *The National Academy of Recording Arts and Sciences*, o *Grammy Awards* é considerado o *Oscar* da música americana. Durante sua carreira nos Estados Unidos, Laurindo Almeida recebeu dezesseis indicações a este prêmio, destas, foi agraciado cinco vezes.

⁶⁰ Em 1964, Laurindo recebeu um *Grammy* pela Melhor Performance de Jazz com *Guitar From Ipanema*.

A divulgação da obra de Villa-Lobos nos exterior – sobretudo nos Estados Unidos e Europa – em muito se deveu a Laurindo Almeida. Ao longo de sua carreira como concertista Laurindo gravou quatro álbuns pela Capitol Records com composições de Villa-Lobos:

- 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*.
- Em 1961, o álbum *Conversations With the Guitar*, que contém: *Distribuição de Flores* e *Modinha* (Seresta n° 5) 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.

A primeira gravação internacional do 1º concerto de Villa-Lobos, denominado *Concert For Guitar and Small Orchestra*, é de Laurindo Almeida. Conforme indicação “*World Premiere Recording*”, vista na capa do disco ⁶¹ :



Concerto for Guitar and Small Orchestra. California: Capitol Records n° SP-8638, 195?. 1 disco sonoro, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.

⁶¹ 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, como consta na capa que se trata da primeira gravação, pode-se presumir que ela tenha ocorrido ainda no início da década de 1950.

Em depoimento ao documentário de Dourado, Ron Purcell narra o primeiro encontro entre Villa-Lobos e Laurindo Almeida.⁶² Segundo o musicólogo, ao presenciar Laurindo tocando algumas de suas composições para violão, Villa-Lobos teria ficado impressionado com sua interpretação, e também surpreso ao vê-lo tocando-as “de cor”. Então teria dito ao violonista: “Isso é muito difícil, e você está tocando de memória (DOURADO, 1999). Também o violonista Turíbio Santos – um dos que enfatizam a importância de Laurindo como intérprete da obra de Villa-Lobos –, ao falar da relação entre o violonista e o maestro, afirma:

O Laurindo Almeida era uma pessoa muito querida da Arminda Villa-Lobos [viúva do maestro]. E isso refletia o sentimento que o próprio Villa-Lobos tinha por ele; um sentimento de afeto, de amizade, um relacionamento de cordialidade... Eu tive um maior contato com Laurindo nas duas ocasiões em que ele veio ao Brasil compor o júri do Concurso Internacional de Violão Villa-Lobos. A primeira, em 1972, a convite da própria Arminda, e a segunda, em 1987, quando eu mesmo o convidei para integrar novamente o júri do concurso (Idem, *ibidem*).

⁶² Embora Purcell não faça menção à situação em que o episódio ocorrera, ao que tudo indica, ele teria ocorrido na ocasião da gravação do *Native Brazilian Music*, projeto ligado à Política da Boa Vizinhança dos Estados Unidos. Por volta de 1940, chega ao Rio de Janeiro – 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 a Villa-Lobos, 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 César (cantor do Regional do Donga) e Janir Martins (cantora da Rádio Nacional), 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 homônimo *Native Brazilian Music*, lançado nos EUA pela Columbia Records, no início de 1942. O episódio não representou “grande coisa”, nem para Laurindo Almeida, nem para os demais músicos. O 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 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). Não obstante, embora não tenha sido representativo na carreira musical de Laurindo Almeida, tudo leva a crer que o projeto acabou servindo para aproximá-lo de Heitor Villa-Lobos. Dessa aproximação, nasceu uma amizade e uma admiração musical mútua que perduraria por toda a vida. 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.



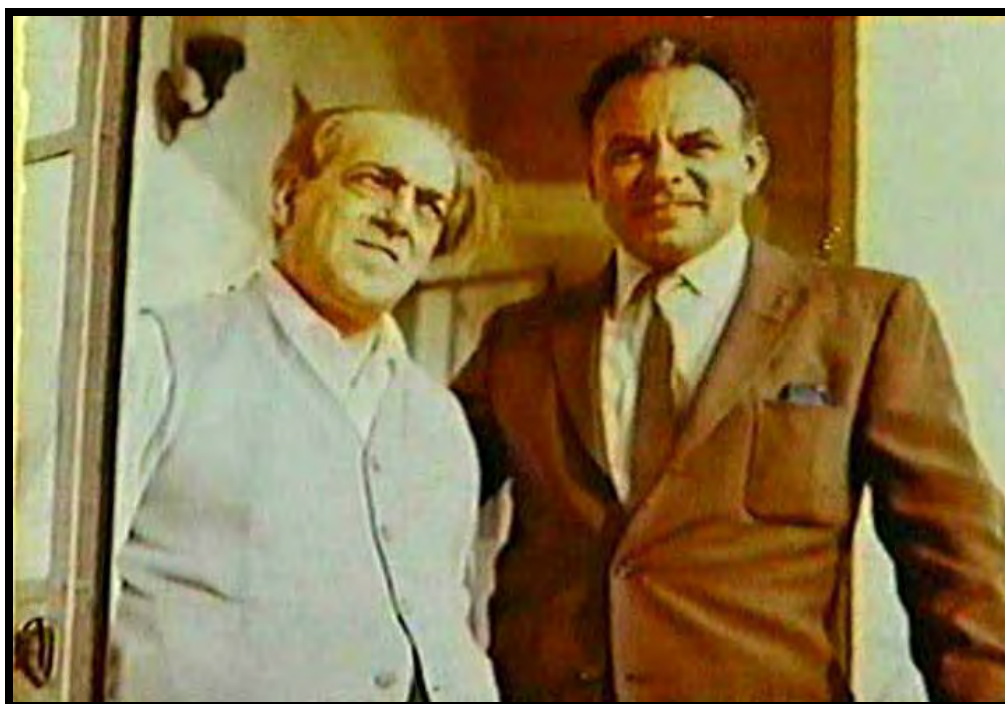
Laurindo Almeida e Ronoel Simões no Concurso Internacional de Violão Villa-Lobos, em 1987. ⁶³

Em seu artigo intitulado “O pré-bossanovista voltou” (publicado no *Caderno B* do *Jornal do Brasil*, de 25 de fevereiro de 1996), a jornalista Celina Cortes, ressalta, inclusive, o papel de Laurindo como inter-mediador entre Villa-Lobos e os estúdios Hollywoodianos:

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). ⁶⁴

⁶³ Foto que pertence ao acervo particular do colecionador Ronoel Simões.

⁶⁴ Segundo o documentário de Dourado, Laurindo teria apresentado Villa-Lobos ao diretor cinematográfico Mel Ferrer, que o contratara para compor a trilha sonora do filme *Green Mansions* (no Brasil, *A flor que não morreu*), estrelado por Audrey Hapburn e Anthony Perkins, de 1959. A pedido de Villa-Lobos, Laurindo Almeida teria sido o revisor da partitura e executor da trilha. Entretanto, esta versão dos fatos é polêmica! Segundo depoimento do curador da Biblioteca do Congresso Nacional dos Estados Unidos, localizado em Washington, local onde se encontram as partituras originais, Villa-Lobos teria composto a trilha sem nunca ter visto o filme. Procedimento este que acabou gerando problemas, como a falta de sincronia entre som e imagem: “Ele chegou a Hollywood, onde esperavam que ele realizasse todo o processo, mas entregou tudo numa partitura só. É claro que ela foi usada, mas somente depois de ter sido dividida em partes para se adequar ao filme. (DOURADO, 1999). Turbíbio Santos, por sua vez, afirma: “a trilha sonora de *Green Mansions*, embora apareça o nome de Villa-Lobos como sendo o compositor – e, de fato, algumas partes sejam realmente peças de Villa-Lobos – não corresponde a realidade do que nós conhecemos como a *Floresta amazônica*, como alguns sugerem. É como se mais tarde os americanos tivessem colocado outro compositor para fazer a trilha. Então, têm umas ‘musiquinhas’ de segunda categoria que não se comparam as de Villa-Lobos. A rigor, não tem nada a ver com *Floresta Amazônica*”.



Villa-Lobos e Laurindo Almeida nos Estados Unidos. *

Outro músico a ter sua obra para o violão – relacionada à música de concerto – amplamente divulgada no exterior por Laurindo Almeida foi o maestro, compositor, arranjador e multi-instrumentista Radamés Gnattali.⁶⁵ Suas trajetórias, aliás, em muito se assemelham. Oriundos de famílias musicais, Radamés e Laurindo 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, não raras vezes polarizadas, entre as músicas “eruditas” e “populares”. Contudo – fora às 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.

⁶⁵ Ao que tudo indica, a parceria entre os músicos teve início em decorrência do trabalho de ambos, tanto na rádio Mayrink Veiga como também na gravadora RCA Victor. Em entrevista a Sílio Bocanera, ao *Jornal do Brasil* (Caderno B), de 2 de julho de 1977, Laurindo, ao falar de sua relação com Gnattali após sua emigração nos EUA, afirmou que (por meio de correspondência) era o maestro quem o mantinha a par da música brasileira mais recente.

O maestro Júlio Medaglia, ao falar do potencial de Radamés como compositor de música de concerto, afirma ⁶⁶:

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 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, 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).

Também em 1958, dedicou a Laurindo 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.

⁶⁶ Entrevista a mim concedida na Rádio Cultura, em 30/10/2006.

- Em 1953, pela Continental Records, gravou *Fantasia Brasileira* e *Rapsódia Brasileira*.
- Em 1957, o *Concerto de Copacabana* (Concerto n° 3) para violão, flauta, bateria e orquestra de cordas ⁶⁷.
- Em 1957, o álbum *Impressões do Brasil* que contém o *Concertino n° 2* de Radamés para violão e piano.
- Em 1960, o álbum *Danças* que contém *Dança Brasileira*. Como dito há pouco, dedicada a Laurindo Almeida.



Radamés e Laurindo em meados da década de 1940.

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

Dentre os trabalhos que fizeram juntos, destaca-se a “*Suíte Popular Brasileira*”, lançada em disco pela Continental Records, em 1956. A gravação parece tratar-se de um marco na história da indústria fonográfica brasileira, por dois motivos. Primeiro, porque se deu inter-continentalmente. Aconteceu em duas etapas: Radamés gravou o piano no Brasil e mandou para os Estados Unidos, onde Laurindo posteriormente gravou o violão em cima do *play-back* – um processo de gravação comum nos dias de hoje, entretanto, bastante arrojado para meados dos anos 50. Em segundo lugar,

⁶⁷ Concerto dedicado ao violonista José Menezes.

porque Laurindo toca guitarra-elétrica ao invés de violão – embora a ficha técnica do disco conste que foi gravada ao violão. Ou seja, se, de fato, foi mesmo gravada com guitarra-elétrica, poderíamos afirmar, então, que se trata (se não do primeiro) de um dos primeiros registros do instrumento em disco no Brasil. Já no que tange à composição, além de promover uma fusão muito feliz das linguagens eruditas e populares (característica preponderante na obras de ambos), a suíte reforça há todo momento o vínculo dos músicos com a identidade nacional, a começar pelos títulos dos seis movimentos que a compõe: *Invocação a Xangô; Toada; Choro; Samba-canção, Baião e Marcha*; fazendo alusão a gêneros e estilos musicais tipicamente brasileiros que acabam por fornecer um panorama musical de diferentes regiões do País.



Suíte Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Continental Records, 1956, 1 disco sonoro nº LLP-36, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.

A obra de maior envergadura de Laurindo Almeida como compositor de música de concerto 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, nos EUA, pela Concord Jazz Records. Segundo suas próprias palavras, a composição teria sido inspirada nos esquemas de *ritornellis* dos concertos de Vivaldi, tudo de acordo com as “regras”. Entretanto, num dado momento, a despeito de tais regras a música acabou tomando forma própria. Ao comentar o concerto, o também violonista Fábio Zanon (em programa dedicado a Laurindo Almeida, que integra a série *A arte do violão*, transmitido pela Rádio Cultura, em 24 de maio de 2006) afirma:

Apesar de eu não simpatizar muito com esta linguagem musical meio híbrida, o concerto é muito bem construído, repleto de melodias memoráveis, sumariamente bem feito para o violão. Por conta disso, não caiu no “gosto fácil” (ZANON, 2006. Grifo nosso).

Contudo, não obstante a importância do concerto, é bem provável que o “ponto alto” de sua carreira como compositor nesta área da música de concerto tenha se dado dezenove anos antes, em 1961. Em meio a quatro discos lançados pela Capitol Records como intérprete de grandes obras do repertório para violão do século XX, Laurindo lança o *Reverie spanish guitar*, composto basicamente de seus arranjos para dois ou mais violões de peças de Debussy, Tchaikovsky, Albeniz, Chopin, Ravel e Brahms, dentre outros, interpretados todos por ele mesmo. O disco contém somente uma peça autoral: *Discantus*, que, como dito há pouco, acabou premiado naquele mesmo ano com o *Grammy* de “Melhor Composição Contemporânea de Música Clássica”. O detalhe é que *Discantus* dividiu o prêmio com *Movements for Piano and Orchestra*, composição do “peso pesado” da música clássica Igor Stravinsky. Foi por conta deste episódio que quatro anos depois, em 1965, Stravinsky convidaria Laurindo Almeida para participar da gravação de uma série de quatro canções de sua autoria. Canções estas que compõe a série *Four Russian Peasant Songs*, para voz, flauta, harpa e violão. São elas: *A Russian Spiritual, The Drake, Geese And Swans e Tilim-Bom*.



Igor Stravinsky Edition: The Nightingale – Mavra 35 songs, Vol. 8, 1991. CD n° SM2K 46298

2.2 ENTRE A MODERNIDADE E A PÓS-MODERNIDADE: SONS E DISCURSOS

2.2.1 A discografia na perspectiva da Indústria Cultural

- **Considerações iniciais**

Dos muitos autores cujos estudos abarcaram a questão das indústrias culturais, dois dentre eles merecem nossa atenção justamente por apresentarem visões diametralmente opostas – a despeito de pertencerem à mesma Escola de Frankfurt – em relação à massificação ou mercantilização dos bens culturais. Quais sejam: Theodor W. Adorno e Walter Benjamim. No clássico de Adorno *A dialética do esclarecimento* (escrita em conjunto com Horkheimer) as indústrias culturais são vistas como uma extensão do “esclarecimento” como mistificação das massas. Os filósofos iniciam constatando que o cinema e o rádio (dentre outros meios) acabaram por se configurar numa espécie de sucedâneo da religião, em declínio na modernidade. E de modo análogo a esta, a cultura, pela primeira vez na história da humanidade auto-definida como uma indústria, torna-se um poderoso instrumento para simultaneamente gerar lucros e exercer um certo tipo de controle social. Como uma das principais características desta “indústria”, ressaltam a sua capacidade de hierarquização dos diversos produtos, seguindo uma lógica que não tem a ver propriamente com seu conteúdo, mas com índices estatísticos de consumo, reproduzindo, assim, o sistema ideológico vigente de um capitalismo monopolista. E as massas, segundo os autores, não seriam capazes de apreciar uma arte “autônoma” – procurada e cultivada em virtude do seu próprio valor intrínseco – porque só conseguem reconhecer seu “valor de troca”, socialmente determinado. A música popular, por sua vez (especialmente o jazz), ocupa uma posição de destaque – “às avessas” – nas formulações dos filósofos, sobretudo para Adorno, visto que é ela quem mais se presta ao papel de reproduzir esse sistema que visa subordinar a cultura à economia. Tais idéias também são expressas em um conjunto de textos que antecedem a *Dialética do esclarecimento*, publicada em 1947.

São eles: *Sobre o jazz* (1936), *O fetichismo na música e a regressão da audição* (1938), e *Sobre a música popular* (1941).⁶⁸ Já Walter Benjamin pensa um pouco diferente! O filósofo reconhece certas virtudes nessa massificação dos bens culturais. No também clássico *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936 (considerado por muitos autores um texto “premonitório” da “Era Pós-moderna”), Benjamin argumenta que em consequência do surgimento dos meios mecânico/industriais (como a litografia, imprensa, fotografia, cinema, disco e rádio), e da possibilidade de sua reprodução em larga escala, a obra de arte perde a sua “aura”. Explicando melhor: na medida em que os bens culturais são transformados em “produto” (objetos ou artefatos reproduzíveis em escala industrial), “eles perdem a sua autenticidade; a sua existência única, visto que a esfera dessa autenticidade como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica” (BENJAMIM, 1994, p. 167). Conforme o autor: “o aqui e o agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nele se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (Idem, *ibidem*). E é nesse processo de reprodução em larga escala industrial que se dá a perda da aura, ou seja, daquilo que a obra de arte possui de singular. Entretanto, o fato de as massas urbanas não se relacionarem com a obra de arte a partir de uma perspectiva idealista-metafísica (comum à experiência estética burguesa das classes dominantes) na qual o culto à aura é premissa básica, não era sinônimo de alienação, visto que a arte, conforme argumenta, também possui – além desse valor de culto – um *valor de exposição* que se faz cada vez mais notório em nossa contemporaneidade:

A obra de arte, com a preponderância absoluta conferida hoje ao seu valor de exposição, atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais, a *artística*, talvez se revele como secundária (Idem, p. 173. Grifo nosso).

O cinema (arte coletiva por excelência, conforme denomina) é para Benjamin quem fornece a base mais útil para examinar essa questão, visto que a sua função social era “a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura” (Idem, p. 169). Portanto, o filósofo vê no cinema uma “arte revolucionária capaz de se apropriar da

⁶⁸ Para saber mais sobre o assunto, ver Duarte (2004).

tecnologia moderna para alcançar um público popular” (ANDERSON, 1999, P. 59). Contudo, como bem observou Anderson, no muitas vezes mencionado *As origens da pós-modernidade*, a verdade é que “o capitalismo de consumo do pós-guerra afastou ambas as possibilidades, com uma indústria de entretenimento zombando das esperanças de Benjamim e uma cultura dominante mumificando os modelos de Adorno” (Idem, ibidem). Não obstante, ambas as formulações repercutem ao analisarmos tanto a trajetória artística quanto a discografia de Laurindo Almeida. Fora a sua atuação “camaleônica”: rádio, cinema, televisão, indústria do jazz, música de concerto etc...; são mais de 100 discos (somados coletâneas e relançamentos) lançados, entre Estados Unidos e Europa. Certamente não deve ter se tratado, há todo momento, de “motivação artística”, mas, por vezes, mercadológica. Todavia, seria um erro não tratá-los em benemérito por conta disso – dado o seu valor de exposição. Vejamos!

- **Crítérios de classificação**

A classificação das faixas dos discos foi pautada nos seguintes critérios: **1)** década e ano de lançamento; **2)** distinção entre compositor e intérprete; **3)** distinção entre música erudita e música popular; **4)** e, por fim, identificações (brasileira; latino-americana; norte-americana e outras), conforme modelo abaixo:

Ano	Título do disco				
Nº de faixas		Compositor		Intérprete	
M. Erudita	M. Popular	IDENTIFICAÇÕES			
		Brasil	Latina	E.U.A	Outras

Faz-se necessário ressaltar que tanto as distinções entre erudito e popular e de identificações são, antes de tudo, “abstrações” com base nos títulos e autoria das músicas. Isto por dois motivos: primeiro devido à impossibilidade de audição dos 92 discos classificados ⁶⁹; somado a isso, tanto na composição quanto na interpretação (conforme será demonstrado nos tópicos subseqüentes) é característico do perfil identitário de Laurindo Almeida o diálogo, no âmbito das próprias estruturas musicais, entre as músicas eruditas e populares, assim como entre características musicais de diferentes nacionalidades. Quanto às identificações, entenda-se por:

1. Brasileira – ligada à identidade nacional – seja no recurso a gêneros e estilos da música brasileira, como também a menções territoriais nos títulos das músicas.
2. Latina – pertinente à identidade pan-americanista (adotada pelo violonista em determinados momentos de sua carreira), refletida através da gravação de gêneros musicais como boleros, malagueñas, fandangos, habaneras, tangos etc.
3. EUA – relativa a gravações de gêneros e estilos característicos da música norte-americana, como o *jazz* em suas várias vertentes, além de música voltada ao cinema Hollywoodiano.
4. Outras – diz respeito ao repertório ligado ao universo da música de concerto, sobretudo de procedência européia.

Importante: a classificação foi baseada na catalogação discográfica, anexada à dissertação/livro de mestrado. A discografia contém: os títulos e ano de lançamento, assim como os títulos e autoria das músicas, e imagens das capas. No caso de dúvidas ou possíveis ambigüidades em relação às nossas “abstrações”, tal classificação poderá ser refeita a qualquer momento, se houver interesse. ⁷⁰

⁶⁹ Como há pouco mencionado, são mais de 100 discos lançados, entre EUA e Europa. Para a presente classificação discográfica, foram deixadas de lado, para serem abordadas textualmente, as coletâneas e relançamentos.

⁷⁰ O que segue à frente, nas duas próximas páginas, é somente uma síntese. A classificação discográfica completa encontra-se anexada ao apêndice da tese.

- Síntese discográfica em números

DÉCADA DE 1950			
Nº de discos: 18		Nº de faixas: 181	
Compositor: 37		Intérprete: 144	
Música erudita: 98		Música popular: 83	
IDENTIFICAÇÕES - Brasil: 75	Latina: 52	E.U.A: 15	Outras: 39
DÉCADA DE 1960			
Nº de discos: 35		Nº de faixas: 354	
Compositor: 26		Intérprete: 328	
Música erudita: 141		Música popular: 213	
IDENTIFICAÇÕES - Brasil: 55	Latina: 52	E.U.A: 173	Outras: 74
DÉCADA DE 1970			
Nº de discos: 23		Nº de faixas: 191	
Compositor: 24		Intérprete: 167	
Música erudita: 91		Música popular: 100	
IDENTIFICAÇÕES - Brasil: 55	Latina: 9	E.U.A: 63	Outras: 64
DÉCADA DE 1980			
Nº de discos: 12		Nº de faixas: 115	
Compositor: 19		Intérprete: 96	
Música erudita: 23		Música popular: 92	
IDENTIFICAÇÕES - Brasil: 45	Latina: 22	E.U.A: 36	Outras: 12
DÉCADA DE 1990			
Nº de discos: 4		Nº de faixas: 46	
Compositor: 9		Intérprete: 37	
Música erudita: 3		Música popular: 43	
IDENTIFICAÇÕES - Brasil: 21	Latina: 1	E.U.A: 21	Outras: 3
TOTAL			
Nº de discos: 92		Nº de faixas: 887	
Compositor: 115		Intérprete: 772	
Música erudita: 356		Música popular: 531	
Identificações Brasil: 251	Latina: 136	E.U.A: 308	Outras: 192

- Em porcentagem

DÉCADA DE 1950			
Nº de discos: 18		Nº de faixas: 181	
Compositor: 20 %		Intérprete: 80%	
Música erudita: 55%		Música popular: 45%	
IDENTIFICAÇÕES - Brasil: 41%	Latina: 29%	E.U.A: 8%	Outras: 22%
DÉCADA DE 1960			
Nº de discos: 35		Nº de faixas: 367	
Compositor: 7 %		Intérprete: 93%	
Música erudita: 40%		Música popular: 60%	
IDENTIFICAÇÕES - Brasil: 15%	Latina: 14%	E.U.A: 49%	Outras: 22%
DÉCADA DE 1970			
Nº de discos: 23		Nº de faixas: 191	
Compositor: 13%		Intérprete: 87%	
Música erudita: 45%		Música popular: 55%	
IDENTIFICAÇÕES - Brasil: 29%	Latina: 5%	E.U.A: 33%	Outras: 33%
DÉCADA DE 1980			
Nº de discos: 12		Nº de faixas: 115	
Compositor: 17 %		Intérprete: 83%	
Música erudita: 20%		Música popular: 80%	
IDENTIFICAÇÕES - Brasil: 39%	Latina: 19%	E.U.A: 31%	Outras: 11%
DÉCADA DE 1990			
Nº de discos: 4		Nº de faixas: 46	
Compositor: 20 %		Intérprete: 80%	
Música erudita: 7%		Música popular: 93%	
IDENTIFICAÇÕES - Brasil: 46%	Latina: 2%	E.U.A: 46%	Outras: 6%
TOTAL			
Nº de discos: 92		Nº de faixas: 900	
Compositor: 13%		Intérprete: 87%	
Música erudita: 40 %		Música popular: 60 %	
IDENTIFICAÇÕES - Brasil: 28%	Latina: 15%	E.U.A: 35%	Outras: 22%

- **Análise dos dados**

- 1. Gravadoras.**

O primeiro dado a ser ressaltado é que toda a discografia de Laurindo Almeida foi lançada, principalmente, por duas gravadoras, ambas californianas. São elas: Capitol Records (predominado nas décadas de 1950 e 60) e a Concord Jazz Records (predominando nas décadas seguintes: 1970; 1980; e início dos anos 1990). Para se ter uma idéia do porte destas gravadoras, basta dizer que a Capitol Records ⁷¹ teve em seu selo de lançamentos bandas como os Beatles, Pink Floyd e Beach Boys, e também abrigou artistas/cantoras pop, como Tina Turner. A Concord Jazz Records ⁷², por sua vez, renomes do jazz, em suas várias vertentes, como Tonny Bennet, David Brubeck, George Benson e Chick Corea, dentre outros. Dos 92 discos de Laurindo classificados, 51 deles (54%) foram lançados por elas; 34 (36%) pela Capitol Records, e 17 (18%), pela Concord Jazz Records, ficando os demais 41 discos (46%) lançados por gravadoras (não menos importantes) como a Word Pacific Records, Warner Bros, Orion Records, Epic e Atlantic Records, entre muitas outras.

- 2. Compositor e intérprete.**

Também logo “salta aos olhos” a discrepância entre a produção musical de Laurindo Almeida como compositor e como intérprete. Das 887 faixas contidas nestes 92 discos classificados, apenas 115 são autorais (13%); contra 772 como intérprete (87%). Atribuímos como um dos fatores que resultaram neste índice um outro dado que na esteira da invisibilidade historiográfica, também passou ao largo. Qual seja: trata-se de um músico com uma carreira substancial na música de concerto – já havíamos ressaltado em tópico específico. Indo às contas: destas mesmas 887 faixas, 356 delas (40%) estão relacionadas a este meio de produção musical; cobrindo o

⁷¹ Fundada, em 1942, por Johnny Mercer (renomado cantor e compositor estadunidense) e, posteriormente (1955) incorporada, com 96% das ações, pela britânica EMI “*Electric and Musical Industries Ltd*”.

⁷² Fundada em 1972 (como uma ramificação do Festival de Jazz de Concord) por Carl Jefferson, dono de uma concessionária de carros e fã de jazz.

violonista, como intérprete, boa parte de todo o repertório para o violão do século XX. Fato que faz jus à sua própria afirmação de que era “um artista clássico que toca todos os grandes mestres etc...” (REBELLO, 1980). Ou seja, enquanto as poucas informações sobre Laurindo Almeida correntes em nossa historiografia caminhavam no sentido de inculcar a idéia que o músico passara a ser reconhecido nos EUA como músico de jazz (o que não deixa de ser verdade, afinal, entre outras coisas as demais 531 faixas (60 %) demonstram isto), Laurindo também acumulava prêmios na música clássica. Outro detalhe: é na década de 1950 (a primeira vivendo nos Estados Unidos) que sua produção voltada à música de concerto é mais volumosa do que a voltada à música popular; das 181 faixas contidas em 18 discos lançados nesta década, 98 delas (55%) relacionam-se à música clássica, com especial destaque à obra de Villa-Lobos e Radamés Gnattali. Dado este que em nosso entendimento demonstra duas coisas: primeiro que nos EUA – ao contrário do Brasil – já havia uma indústria fonográfica destinada a absorver mercadologicamente este tipo de produção musical; e segundo, também o interesse de Laurindo Almeida na divulgação da música erudita brasileira e, conseqüentemente, na manutenção de seu vínculo com a identidade nacional no campo da música de concerto, até como um elemento distintivo. Aliás, em sua obra autoral (seja na música erudita ou popular) este vínculo com as “coisas do Brasil” é bastante evidente; a começar das 35 faixas – dentre as 115 composições autorais (ou seja: 30%) – que já fazem menção tanto a gêneros e estilos brasileiros quanto a regiões geográficas de nosso país, logo nos títulos. Um detalhe: muitas destas faixas encontram-se relançadas em diferentes discos, fato que na somatória total engordaria sobremaneira a porcentagem do índice relativo ao vínculo de Laurindo com a identidade nacional brasileira no âmbito composicional. São exemplos: *Brazilliance* (1949); *Baa-too-kee* (1953); *Crepúsculo em Copacabana* (1957); *Choro e batuque* (1961); *Rio rhapsody* (1962); *Carioca hills* (1962); *Harlem samba* (1963); *Sunset baião* (1963); *Sarah's samba* (1964); *Twilight in Rio* (1964); *Berimbau carioca* (1974); *Recife of love* (1977); *Concerto à brasileira* (1980); *Amazônia* (1983); *Baião* (1985); *Samba de break* (1991), entre muitas outras.

3. Identificações.

Quanto às identificações, de forma geral, nota-se que não há discrepâncias exorbitantes entre elas. Das 887 faixas, 251 (28%) se referem à identificação brasileira; 136 delas (15%) à latino-americana; 308 (35%) à norte-americana; e, por fim, 192 faixas (22%) a outras identificações. Mas há algumas considerações a serem feitas!

Além de estar na década de 1950 a maior concentração da obra de Laurindo Almeida relacionada à música de concerto, é nela também que o violonista, quantitativamente, possui um maior índice estatístico de identificações brasileiras. Das 181 faixas lançadas na década, contidas em 18 discos, 75 delas (41%) têm vínculo com a identidade nacional, enquanto somente 15 faixas (8%) vinculam-se à identificação norte-americana. Em resumo, para um músico rotulado logo de americanizado, tal índice demonstra que, nesta década, a sua relação com a música dos Estados Unidos, em disco, é bastante inexpressiva. Já a identificação latino-americana, por sua vez, é mais representativa: somam 52 daquelas 181 faixas, ou seja, 29% do total da década. A explicação disso é, aliás, bastante óbvia: Laurindo procurou inserir-se no mercado fonográfico pan-americanista, a exemplo do que fizera, concomitantemente, no mercado cinematográfico. Análogo à figura icônica do *latin lover*, o músico começa a se auto-referenciar como um *latin guitar*. São diversos os discos que remetem a esta idéia: *Vistas D'España* (1950); *Sueños* (1951); *Latin melodies* (1953); *Guitar music of latin america* (1956); *Duets with the spanish guitar* (1958); *Villa-Lobos, music for the spanish guitar* (1959). Na década de 1960, idem: *Danças!* (1960); *The spanish guitar of Laurindo Almeida* (1960); *Reverie for spanish guitars* (1962); *Contemporary creations for spanish guitar* (1962); *Guitar music of spain* (1965); etc...



Já na década de 1960, de fato, a identificação norte-americana é preponderante. Das 354 faixas contidas em 35 discos lançados no período, 173 gravações (49%) são relativas a tal identificação, restando 55 faixas (15%) à brasileira; 52 (14%) à latino-americana; e 74 (22%) a outras identificações. Porém, façamos algumas ressalvas quanto a esta preponderância. Em primeiro lugar, muitos destes discos não estão ligados propriamente ao repertório jazzístico; e também não foram concebidos “artisticamente” (pelo menos no sentido clássico do termo, ou seja, pensados a partir de uma perspectiva essencialmente estética – prerrogativa da “obra de arte”). As capas já dão indícios do viés que eles carregam.



Outros, por sua vez, também ligados à música de cinema:



Em segundo lugar, tomando carona no sucesso da bossa-nova nos EUA, Laurindo Almeida lançou uma série de discos em que, não raras vezes, tocou música americana (e também de outras nacionalidades), porém, com ritmo de bossa-nova. Os quatro álbuns abaixo são ilustrativos deste procedimento:



O *Guitar from Ipanema*, mencionado por Tom Jobim logo na introdução da tese, merece destaque: foi o único disco de Laurindo voltado à música popular contemplado com o prêmio *Grammy*, em 1964, na categoria “Melhor Performance de Jazz”, concorrendo, na ocasião, com ícones como Miles Davis, Quince Jones e Gil Evans, entre outros. A bem da verdade, dentre os quatro álbuns também é o único que de fato, compõe-se em maior parte de músicas brasileiras. Os demais são compostos, principalmente, do cancionário norte-americano, muito embora neles a “brasilidade”, como dito acima, também seja bastante presente como um artifício à diferenciação.

Ainda nos “embalos” da bossa-nova em terras americanas, a Word Pacific Records (respaldada por Laurindo Almeida) relança no início dos anos 1960 a série *Brazilliance*, original de 1953, a qual alguns acreditam tratar-se de um marco na fusão de música brasileira e jazz – conforme será demonstrado no tópico seguinte. O motivo: conjectura-se que para a gravadora tratou-se de uma medida, sobretudo, mercadológica; já para Laurindo (além da possibilidade de aquisição de uma fatia do bolo em dólares), talvez uma oportunidade de mostrar que essa bossa não era tão nova, como muitos queriam fazer crer.⁷³



Ou seja, embora tenha sido preponderante a identificação norte-americana na década de 1960 (somando 49% de sua produção em disco na década) há de se considerar também que, muito provavelmente, fora justamente nos anos 60 que Laurindo Almeida mais se beneficiou por ser um músico brasileiro vivendo nos Estados Unidos – dado o interesse dos americanos pela música brasileira, em especial, pela bossa-nova. Lembremos novamente que o seu ingresso – por volta de 1963/64 – no The Modern Jazz Quartet (não apenas como um integrante, mas como um *frontman*) se deu, entre outras coisas, por conta disso. O já mencionado álbum *Collaborations: The modern Jazz Quartet with Laurindo Almeida*, ilustra o fato:

⁷³ Em depoimento ao documentário *Laurindo Almeida: “Muito Prazer”*, Carlinhos Lyra comentou que “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. Então ele disse a mim: ‘O Carlinhos, esse negócio que vocês estão dizendo que é bossa-nova eu já faço aqui nos Estados Unidos há muito tempo!’” (DOURADO, 1999).



1. Silver (John Lewis)
2. Trieste (John Lewis)
3. Valeria (John Lewis)
4. Fugue in A Minor (J. S. Bach)
5. One Note Samba (Newton Mendonça/Tom Jobim)
6. Foi a Saudade (Djalma Ferreira)
7. Concierto De Aranjuez (Joaquín Rodrigo)

ALMEIDA, Laurindo. **Collaboration: The Modern Jazz Quartet with Laurindo Almeida.** USA: Atlantic Records, 1964. 1 disco sonoro n° SD-1429, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.

Imaginamos que numa tentativa de “repetir” o feito de Getz/Gilberto, de 1964 ⁷⁴, Laurindo lança dois anos depois, em 1966, o *Stan Getz with Guest Artist Laurindo Almeida*, composto essencialmente de músicas brasileiras arranjadas para violão solo e saxofone. Infelizmente não foi possível saber mais detalhes sobre a vendagem do disco. Não obstante, dentro desta vertente híbrida entre samba e jazz, trata-se de uma “obra prima” na discografia de Laurindo Almeida.



1. Menina Moça (Young Lady) (Luiz Antônio)
2. Once Again (Outra Vez) (Tom Jobim)
3. Winter Moon (Laurindo Almeida/Portia Nelson)
4. Do What You Do, Do (Laurindo Almeida/Jeanne Taylor)
5. Samba da Sahra (Sahra's Samba) (Laurindo Almeida)
6. Maracatu-Too (Stan Getz)
7. Corcovado (Tom Jobim)

ALMEIDA, Laurindo.; GETZ, Stan. **Stan Getz with Guest Artist Laurindo Almeida.** USA: Verve Records, 1966. 1 disco sonoro n° V-8665, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.

⁷⁴ Disco lançado como resultado da parceria entre João Gilberto e o saxofonista americano Stan Getz (sabidamente um aficionado por música brasileira), com participação especial de Tom Jobim e Astrud Gilberto. Aclamado como um dos discos mais importantes do século XX por revistas especializadas como Billboard e Rolling Stone, o álbum – além de ter recebido inúmeros prêmios, dentre eles o *Grammy* de melhor disco do ano – vendeu mais de um milhão de cópias nos EUA.

Em terceiro e último lugar, também é preciso ressaltar que na década de 1960, 40% da produção musical de Laurindo Almeida em disco se relaciona à música de concerto; daquelas 354 faixas contidas em 35 discos, 141 delas são voltadas ao repertório erudito. Já havíamos informado que (entre dezesseis indicações) todos os cinco prêmios *Grammy* que o violonista recebeu ao longo de sua carreira são relativos aos discos lançados nesta década, e quatro deles voltados à música clássica. Em suma, quantitativamente a identificação de Laurindo com o repertório norte-americano nos anos 1960 – entre as quase cinco décadas de discos lançados – é proporcionalmente maior, entretanto, ao contrário do que se pensa, é no repertório erudito que qualitativamente o músico mais ganhou destaque. São estes os discos:



Prosseguindo, nos anos 1970 o primeiro dado que nos chama a atenção é o “quase” abandono da identificação latino-americana; nas décadas anteriores (1950 e 60), tão marcante na discografia de Laurindo Almeida. Das 191 faixas contidas em 23 discos, somente 9 faixas (5% do total delas) estão ligadas à tal identificação. Conjecturamos que a partir daí, estar associado a uma identidade “pan-americanista” já não representava mais para o violonista um recurso “mercadológico”, ou seja, uma possibilidade de melhor inserção, tanto na indústria fonográfica quanto na

⁷⁵ Dois prêmios *Grammy* envolvem *Reverie for Spanish Guitars*: além do próprio disco ter faturado o prêmio, uma das faixas – a já mencionada *Discantus* – foi premiada na categoria “Melhor Composição Contemporânea de Música Clássica”.

cinematográfica, como fora até então. A bem da verdade, é preciso dizer que a está altura dos acontecimentos Laurindo Almeida já era um músico/artista consagrado, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa. Tal reconhecimento (em dimensões globais) se deu cada vez mais ao longo dos anos, a despeito de qualquer tipo de vinculação identitário-musical.

Assim como o ocorrido nas décadas anteriores, sua produção musical relacionada ao repertório erudito e popular é quase meio a meio. Dasquelas 191 faixas contidas em 23 discos, 100 delas (55%) estão ligadas à música popular e 91 (45%) à música de concerto. O detalhe é que nesta década – diferentemente das anteriores –, dentre as demais identificações, *sua identificação com o repertório europeu e de outras localidades (além do eixo das américas) é bastante expressiva*, somando 64 faixas (33%) do total da década, equiparando em “pé de igualdade” com a norte-americana: 63 faixas (ou seja, os mesmos 33%); e ganhando da brasileira: 55 faixas (29%). J. S. Bach – dentre outros “compositores de peso” Euro-Occidentais – figura entre os mais gravados por Laurindo Almeida neste período. A exemplo desses discos:




Um outro acontecimento que figura como determinante para equiparação entre as identificações brasileira e norte-americana – inclua-se aí, também, aquela ligada ao repertório clássico – é a consolidação, a partir da segunda metade da década, do grupo liderado por Laurindo denominado L.A. Four, cuja prerrogativa estética, conforme mencionado anteriormente, era exatamente a fusão desses três universos musicais. São

mais de 10 discos lançados durante a sua existência, sendo que sete, dentre estes, circunscritos praticamente à segunda metade dos anos 1970.



O exemplo abaixo é bem ilustrativo: além do clássico Concerto de Aranjuez, Tom Jobim, Sonny Rollins e C. P. Emanuel Bach na mesma “salada pós-moderna”, conforme atentava García-Canclini na primeira parte do trabalho.


	<ol style="list-style-type: none"> 1. Dindi (Jobim) 2. Rainbows (Bud Shank) 3. Rondó Expressivo (Carl Philipp Emanuel Bach) 4. Manteca (Gillespie / Walter Fuller) 5. St. Thomas (Sonny Rollins) 6. Concierto de Aranjuez (Joaquín Rodrigo)
<p>ALMEIDA, Laurindo. The L. A. 4 California: Concord Jazz Records, 1976. 1 disco sonoro n° CJ-18, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.</p>	

Nos anos 1980, das 115 faixas contidas em 12 discos, 92 destas se relacionam ao repertório popular, contra 23 à música de concerto – diferentemente das décadas anteriores, nas quais os índices eram mais equânimes. Já no tocante às identificações, a brasileira (assim como na década de 1950) é a mais representativa, somando 45 (39%), daquelas 115 faixas; na sequência vem a norte-americana, com 36 faixas (31%); a latino-americana, com 22 faixas (19%); e por último, as outras identificações, com 12 faixas (11%). Logo no início da década, o *Laurindo Almeida – First Concerto for Guitar and Orchestra*, de 1980 (como compositor de música erudita, sua obra de maior envergadura) dá lugar de destaque à identidade nacional brasileira:

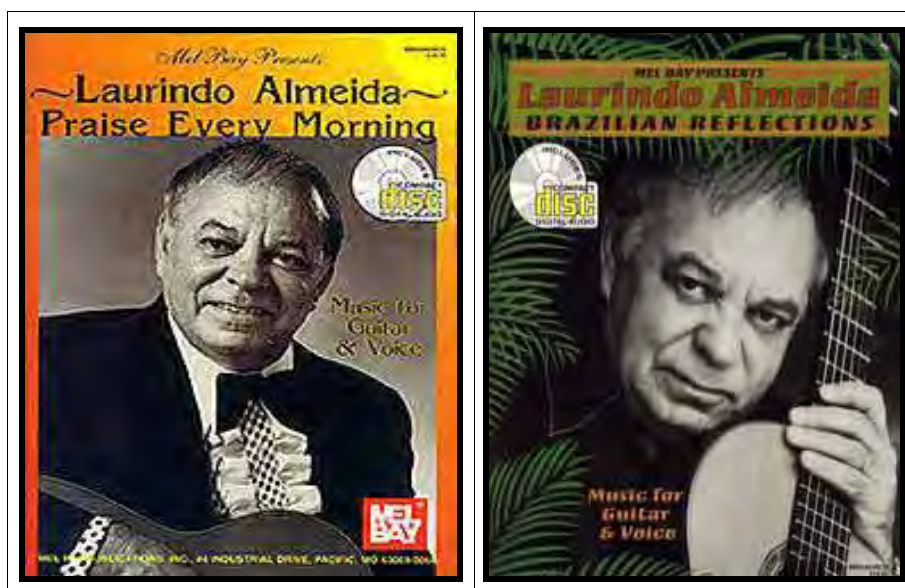
	<ol style="list-style-type: none"> 1. First Concerto for Guitar and Orchestra: Moderato 2. First Concerto for Guitar and Orchestra: Larghetto 3. First Concerto for Guitar and Orchestra: Cadenza 4. Concerto à Brasileira (Nº4) for Guitar and Strings: Andantino 5. Concerto à Brasileira (Nº4) for Guitar and Strings: Allegro Moderato 6. Concerto à Brasileira (Nº4) for Guitar and Strings: Lento 7. Concerto à Brasileira (Nº4) for Guitar and Strings: Ritmado 8. Lobiana for Guitar and Strings: Cantilena and Batucada
<p>ALMEIDA, Laurindo. First Concerto for Guitar and Orchestra. California: Concord Jazz Records, 1980. 1 disco sonoro nº CC-2001, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.</p>	

Na música popular, também nesta década, além da manutenção do L.A. Four (grupo em que o repertório brasileiro esteve sempre presente), mais um acontecimento figura como responsável pela preponderância da identificação brasileira na discografia de Laurindo Almeida. A saber: a parceria entre Laurindo e o também violonista norte-americano Charlie Byrd – um admirador confesso de nossa música popular em suas várias vertentes, gêneros e estilos –, já anteriormente mencionada. Somam quatro o número de discos lançados nos anos 1980. São eles: *Brazilian Soul* (1981); *Latin Odyssey* (1983); *Tango* (1985); e *Music of the Brazilian Masters* (1989), este último com participação

do violonista Carlos Barbosa-Lima – outro músico brasileiro radicado nos Estados Unidos, um tanto esquecido em terras brasileiras.

	<ol style="list-style-type: none"> 1. Escorregando (Ernesto Nazareth) 2. Ainda me Recordo (Pixinguinha) 3. Rosa (Pixinguinha) 4. Baía (Ary Barroso) 5. Didi (Laurindo Almeida) 6. Retratos (Photographs): Pixinguinha/Ernesto Nazareth/Anacleto Madeiros (Radamés Gnattali) 7. Retratos (Photographs): Ernesto Nazareth (Radamés Gnattali) 8. Retratos (Photographs): Anacleto Madeiros (Radamés Gnattali) 9. Invocation to Shango (Radamés Gnattali) 10. Forest of the Amazons: Veleiro (Villa-Lobos) 11. O Boto (Tom Jobim) 12. Valsa de Esquina, N° 8 (Francisco Mignone) 13. Modinha (Francisco Mignone) 14. Vou Vivendo (Benedito Lacerda / Pixinguinha) 15. Weekend Cruise to Catalina (Charlie Byrd) 16. Promises (B. Trzetrzelewska/D. White - P. Ros)
<p>ALMEIDA, Laurindo; BYRD, Charlie; BARBOSA-LIMA, Carlos. Music of the Brazilian Masters. California: Concord Jazz Records, 1989. 1 CD n° 4389.</p>	

A produção musical de Laurindo Almeida nos anos 1990 (tendo em vista as décadas anteriores) é bem reduzida. Até mesmo por conta da idade já um tanto avançada e, também, muito provavelmente pelo do câncer (leucemia) diagnosticado. São 46 faixas contidas em 4 discos, voltados quase que na sua totalidade à música popular: 43 delas (ou seja, 93% do total), contra somente 3 faixas (7%) relacionadas à música erudita. Quanto às identificações, a brasileira e a norte-americana disputam meio a meio: 21 faixas (46%) para cada uma delas; estando as demais identificações (latina e outras), com números ínfimos. A bem da verdade, discos de carreira são somente dois: *Outra Vez*, (1991), e *The Naked Sea* (1995) – este último em parceria com Danny Welton, gravado duas semanas antes de seu falecimento, em 26 de julho de 1995. Os dois outros são *book transcripts* (com Cds anexados) com músicas arranjadas para violão e voz, intitulados *Praise Every Morning* e *Brazilian Reflections* (este composto basicamente de canções folclóricas brasileiras), lançados no ano seguinte à sua morte:



Entretanto, tanto nesta década de 1990 quanto na seguinte (2000), não faltaram coletâneas e relançamentos, em nossas contas: por volta de onze, entre discos e Cds (como é de *praxe* as gravadoras lançarem *post-mortem*), que compõem um “mosaico sonoro” dos vários momentos e tendências que permearam a vasta obra musical de Laurindo Almeida gravada em disco. São exemplos:



Por fim, acreditamos que ao trazer à luz o teor de sua obra lançada em disco, como parte fundamental no processo de composição de seu perfil identitário-musical, também tenhamos contribuído para torná-la mais conhecida em terras brasileiras. Em duas ocasiões, quando, em entrevista, lhe perguntaram a respeito da vendagem de seus discos no Brasil, Laurindo disse coisas semelhantes. Ao *Jornal do Brasil* (Caderno B), de 2 de julho de 1977, em artigo intitulado “*Laurindo Almeida, 30 anos nos EUA fala de cadeira*”:

Julgando pelos relatórios de direitos autorais que recebo... Vejo lá: Japão, Austrália, Nova Zelândia, França, Portugal e outros; todos com ótimas quantias. Lá no fim, vem o Brasil: um tostão, dois tostões. Gostaria muito de que as coisas mudassem lá sob o ponto de vista artístico (BOCANERA, Sílio).

Na segunda ocasião, para *O Estado de São Paulo*, de 23 de novembro de 1980, em artigo intitulado “*Do jazz à música popular e erudita: a trajetória de Laurindo Almeida*”:

Mensalmente, quando recebo os comprovantes da Ascap, entidade arrecadadora no mundo inteiro, é com dor no coração que noto que ali estão incluídos vários países, menos o meu (REBELLO, Gilson).

No próximo tópico será retomada a tal polêmica em torno do violonista e a bossa-nova, visto que as poucas menções a Laurindo Almeida nos livros de história da música popular brasileira estão, relacionadas, em maior parte, a ela – conforme já ressaltado na introdução. Portanto, como parte da revisão historiográfica sobre o músico, fez-se necessário, em síntese, retomá-la. Ademais, neste tópico também já estão contempladas, de maneira introdutória, determinadas estruturas musicais e concepção estética que diante de sua recorrência, tomamos como características do perfil identitário musical do violonista. Vejamos!

2.2.2 “Precursão” ou “apropriação”: será que é nova essa bossa?

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, conforme Medaglia, “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” (*apud* CAMPOS, 1974, p. 75). Não obstante, também é consenso entre os mesmos historiadores que o advento da bossa-nova se deu como “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). Portanto, agora recorrendo a 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, seriam 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. Porém, logo ressaltam: “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, motivo pelo qual gerou-se uma controvérsia acerca de sua

contribuição nas origens do então 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.

Em extensos 2 capítulos do mencionado livro *Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood*, esta questão polêmica já foi devidamente tratada. Contudo, o que propomos a partir deste momento é que, a partir de uma pequena síntese do que foi já feito, somado a novas leituras, possamos avançar um pouco mais na reflexão sobre o assunto.

- **A paternidade do então “novo estilo”**

José Ramos 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). E acrescenta:

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. (1966, p. 25).

Conforme argumenta Tinhorão, o pagamento de *royalties* pode e deve ser um bom motivo para o surgimento de tantos candidatos predispostos à paternidade da bossa-nova. Somado a isso, ser reconhecido como o pai de um gênero/estilo que projetou a música popular brasileira para o resto do mundo – não mais por um certo conteúdo exótico, mas sim estético-musical – certamente seria um privilégio para qualquer músico. Quem não gostaria de ser o “genitor” do então novo estilo? Ironicamente, no caso de Laurindo Almeida – ao contrário do que se imagina – esta polêmica acabou dificultando, sobremaneira, o reconhecimento do valor de sua obra,

como um todo, em terras brasileiras. As linhas destinadas ao violonista na historiografia da música brasileira, em sua grande maioria, estão vinculadas à polêmica em torno da bossa-nova, fazendo crer que a sua importância estivesse reduzida a simplesmente isso. Fato que se revela um verdadeiro descaso, afinal de contas, além de ocasionar o absoluto desconhecimento de sua carreira como concertista, diante de tantos prêmios: *Grammies*, *Oscar's* e etc, ser um precursor da bossa-nova já não parece mais ter tanta importância.

De qualquer forma, a polêmica existe: Ronald Purcell – musicólogo da California State University, Northridge, conforme mencionado – e Leonard Feather – crítico e historiador da música americana, autor da famosa *The Biographical Enciclopédia do jazz* (edição 1950, 60 e 70) – são enfáticos na afirmação de 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 início dos anos sessenta com o nome *Brazilliance*, foi precursora na fusão dos elementos rítmicos, característicos da música popular brasileira, com o jazz norte-americano que, posteriormente, daria forma à bossa-nova.⁷⁶ Purcell, para sustentar tal afirmação, argumenta que Laurindo 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-bossa-novistas. Também 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 *yanké*. O mais categórico é o baixista do grupo de Laurindo, Harry Babasin, que afirma ter preferido combinar o jazz ao baião mais leve e gigante, usando um tambor de conga com escova (Idem, p. 214).

⁷⁶ Já havíamos ressaltado isso no tópico anterior. Todavia, para saber mais sobre o assunto, ver: FEATHER, *Encyclopedia of Jazz in the Sixties*. New York, 1966; e PURCELL, *Laurindo Almeida: Big Brother*. Guitar Review n° 107 e 110.

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 à bossa cabocla” (Idem, *ibidem*).

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 de Dourado, 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).

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. (Idem, 1999).

Para o maestro Júlio Medaglia – não obstante a importância do violonista nas origens da bossa-nova – a maior contribuição de Laurindo Almeida estaria na difusão da música brasileira no exterior. Em entrevista a mim concedida, Medaglia afirma:

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. (FRANCISCHINI, 2010, pp. 78,79).

Para Ruy Castro – uma das 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 período⁷⁷. 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. 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 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” (Ibidem, idem), portanto, não se opõe à tese da existência de precursores, fazendo uma lista de inúmeros cantores, compositores, letristas, instrumentistas e arranjadores 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 (Idem, p. 268). Com relação a Laurindo Almeida – não citado na lista – Ruy Castro afirma que sua carreira de

⁷⁷ 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).

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 (Idem, p.110. Grifo nosso).

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.⁷⁸ 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” (Idem, ibidem).

Isto posto, vejamos agora a opinião do próprio protagonista desta história, que, ao ser questionado acerca da polêmica – quando entrevistado por Gilson Rebello, do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1980 –, afirmou:

Acho – diz Laurindo – 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).

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 livro traz a análise de seis composições de sua autoria, lançadas entre 1949 e 1959 – marco histórico da bossa-nova – no intuito de identificar a existência de estruturas musicais que já preconizavam a concepção estético-musical do então novo estilo, sobretudo no que diz respeito às questões de harmonia. Para este momento, como síntese, foi separada a **seção A** do choro *Brazilliance* – faixa que integra o disco *Concert Creation for Guitar*, lançado nos EUA, em 1949 –, visto que trata-se de um bom exemplo daquilo que pudemos concluir por meio da análise musical.

⁷⁸ Esta idéia de Castro que a bossa-nova é o primeiro produto de exportação musical brasileiro para os EUA e resto do mundo, em nosso entendimento, não é bem verdadeira. Já citamos o caso de Caldas Brabosa em Portugal, e, além disso, lembremos do maxixe na década de 1910 e do baião na de 1940; gêneros “genuinamente” brasileiros que também já eram exportados para o estrangeiro.

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

Fig. 1

Moderato

(Sub V)

(II - V)

I⁷ II^{b7} I IV⁷ V⁷ III

(Db7/9+)

Forma-motivo Repetição transposta

Fig. 2

5

II⁷ IV (Fm) I^{4/3} II (Eb°) II⁷ VI VI⁷ II (Ab7/11#)

Conclusão

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. Notemos 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, 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 **Eb°**, um II alterado (trata-se, na verdade, de um **D7 9b** com a fundamental subentendida); e por fim, para o **Ab 7/11#** no 2º tempo do compasso 8 (também o II em sua configuração Sub V de D7).

Sentença a:

The image shows a musical score for 'Sentença a' with two systems of notation. The first system (measures 9-12) features a melodic line with chords labeled H⁷, H^b, I, H^b, H⁷, IV⁷, and a sequence (II-V IV) V² I^{6/5}. A green bracket below measures 9-12 is labeled 'Forma-motivo'. A green arrow below measures 11-12 is labeled 'Diferente de a, aqui não há repetição'. The second system (measures 13-16) features a melodic line with chords labeled H⁷, IV⁻, III, III^b, II⁷, V⁷, and I. A blue arrow below measures 13-15 is labeled 'Acordes cromáticos em direção à cadência final'. A green bracket below measures 13-16 is labeled 'Conclusão'. Additional annotations include '1º al Trio' and 'C. III → 2º al Fine' above measure 16.

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 trítone paralelo entre *Fá* e *Dó bemol* (trítone de **G7**, com o *Si* enarmonizado) e *Mi* e *Si bemol* (trítone 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.

- **Conclusão da análise e outras considerações**

Por meio da análise da **parte A** do choro *Brazilliance*, fica evidenciado uma das características mais marcantes nas composições de Laurindo Almeida. Qual seja: 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 secundárias, diminutos (em grande recorrência e das mais variadas formas), acordes de 6ª aumentada (subV), acordes com relações oriundas, tanto da subdominante maior e menor, quanto da relativa menor da tonalidade. A bem da verdade, em tudo semelhante à maneira em que se estruturaria a harmonia da música popular brasileira a partir da bossa-nova.

Não obstante, em nossa visão, o grande problema não é exatamente se Laurindo Almeida foi, ou não, precursor da bossa-nova. Mas sim, a própria noção de precursor a qual os autores mencionados recorrem no intuito de estabelecer uma escrita historiográfica em termos de linha evolutiva, expressa, neste caso, em forma de um

crescente processo de “sofisticação” harmônica que a música popular brasileira veio sofrendo desde os anos 1930 – não só, mas, sobretudo, por influência do jazz.⁷⁹ Em contraponto a este tipo de escrita, recorreremos novamente à argumentação de Roger Chartier de que os bens culturais não possuem significações intrínsecas. Elas são dadas, tanto historicamente, quanto pela apropriação que determinados membros ou grupos fazem desses bens culturais, os re-significando e os re-interpretando, atribuindo, assim, novos códigos que lhes são próprios. Relembrando, Chartier “visa uma história social dos usos e das interpretações relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que o produzem” (2002, p. 68). Ou seja, por este princípio, as estruturas musicais – vistas aqui como bens culturais – só adquirem suas significações num processo dialético entre o “texto musical” e o contexto sócio-cultural na qual foram produzidas (ou inseridas). Portanto, acreditamos que o mais correto seria pensar que os músicos da bossa-nova se apropriaram destas harmonias, que eram comuns tanto ao jazz quanto a música erudita, – e, como já mencionado, que também já vinham sendo gradativamente usadas pelos músicos brasileiros desde os anos 30 – e, que, naquele contexto específico, elas adquirem essas significações que tanto lhe são atribuídas. Um bom exemplo disso é o fato de que nem sempre complexidade harmônica foi sinônimo de sofisticação em nossa música popular. Como bem lembra Purcell, “Laurindo era freqüentemente gozado pelos seus colegas pelo seu hábito de utilizar acordes com dominantes altas (nonas, décimas-primeiras ou décimas terceiras) e fraseados que vinham sob a influência dos impressionistas franceses durante sua estada em Paris” (*Apud* BORIM Jr, 2006, p.17).

À guisa de conclusão, no que diz respeito às origens e motivações da polêmica existente em torno de Laurindo e a bossa-nova, pode-se conjecturar que ela é fruto da divergência entre as visões da musicologia brasileira e americana. Os pesquisadores brasileiros que refutam a idéia de Laurindo Almeida ter sido um dos precursores da

⁷⁹ Guardadas as devidas proporções, seria algo semelhante ao modo em que a história da música erudita foi escrita, especialmente a partir do renascimento até o final do romantismo: tendo como parâmetro a evolução das estruturas e formas musicais tomadas em si mesmas, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento e alargamento do sistema tonal, como sinônimo de vanguarda.

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: elas também abarcam questões rítmicas, melódicas, de instrumentação e interpretação, além de poéticas.⁸⁰ Portanto, dentro desta visão histórica em termos de linha evolutiva, como propõe os autores, a importância de Laurindo Almeida para a gênese da concepção estético-musical da bossa-nova estaria restrita mesmo, em maior parte, as questões de harmonia, como demonstrado, sinteticamente, por meio da análise do choro *Brazilliance*.



***Laurindo Almeida e João Gilberto s/d**

⁸⁰ 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.

2.2.3 A questão da liminaridade: fusões musicais

Como bem sabemos, mesclas ou fusões (guardadas as devidas particularidades, próprias de cada localidade) são inerentes à formação de gêneros e estilos musicais em toda a América colonizada. Conforme escreve Ruy Castro:

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 europeia 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, mesmo que distantes. E, como parentes, passíveis de certo determinismo biológico (CASTRO, 2001, p. 102).

Ou seja, é natural que se “provenientes de origens comuns, essas diferentes manifestações musicais possam aproximar-se ou mesmo fundir-se sem chegar a perder sua identidade” (CALADO, 1988, p. 209). Tanto Mário de Andrade (no citado *Ensaio sobre a Música Brasileira*) quanto Renato Almeida (em *Compêndio de História da Música Brasileira*) ressaltam 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; e, por fim, da americana, principalmente pelo jazz, com marcada preponderância sobre a música urbana brasileira. Para o próprio Mário de Andrade – ao contrário do que pensavam muitos de 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).

Em *O jazz como espetáculo: do ritual à performance contemporânea*, Carlos Alberto Calado 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 ressalta, ainda, que é justamente Tinhorão quem comprova a 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).

Se todas as nações modernas são híbridos culturais (conforme argumentara Hall, no citado *A identidade cultural na pós-modernidade*), poderíamos então acrescentar a este argumento que todos os gêneros e estilos, característicos dessas nações, são, invariavelmente, híbridos musicais – a despeito de todos os esforços das vertentes nacionalistas em encontrar a substância autêntico-musical do país num processo de subtração do estrangeiro.⁸¹ Ou seja, fusões musicais não são a exceção, e sim a regra! No perfil identitário musical de Laurindo Almeida – como não poderia ser diferente – se reflete tal característica:

No brasileiro nato, a música do país é como o sangue: está dentro da gente e não há como esquecê-la. Naturalmente, num país como os Estados Unidos, onde a música também mexe com a gente, como o jazz que tem muita afinidade com o samba, você acaba juntando as coisas (Laurindo Almeida).⁸²

No caso do violonista, a influência do jazz começa muito antes de sua emigração para os Estados Unidos, em 1947. O seu marco simbólico remonta a Paris, de 1936. Laurindo, na ocasião, integrante do Conjunto Typico Brasileiro, juntamente

⁸¹ Schwarz, no citado artigo *Nacional por subtração*, argumenta que o paradoxo geral deste tipo de purismo é encarnado na figura de Policarpo Quaresma – famoso personagem de nossa literatura, criado por Lima Barreto –, a quem o afã de autenticidade o levava a se expressar em tupi-guarani, língua que era estranha até para ele mesmo (SCHWARZ, 1987, p. 33).

⁸² “Laurindo Almeida, 30 anos nos Estados Unidos fala de cadeira”. In: *Jornal do Brasil* (Caderno B), de 2 de julho de 1977.

com Garoto, Nestor Amaral e Zé Carioca⁸³ – 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) para divulgar a música brasileira em países como Portugal, Itália, Bélgica, Holanda, Espanha, França e Alemanha. Como ocorrido na Bélgica, na França 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 na formação musical de Laurindo Almeida. Foi através de Django que ele tomou conhecimento das harmonias jazzísticas que logo tornariam-se um dos preceitos estéticos mais característicos de seu perfil identitário musical. 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”.

A título de ilustração, o choro *Brazilliance* é, novamente, bastante representativo desta fusão. A **SEÇÃO A** – conforme demonstrado no tópico anterior – no que tange à harmonia, é caracterizada principalmente pelo uso de dissonâncias acrescentadas aos acordes. A melodia, semelhantemente, também é construída em maior parte privilegiando as tais dissonâncias, localizadas principalmente nas “cabeças” de cada compasso – ou seja, características estruturais bem à moda do jazz. Não obstante, a profusão de síncopes como estrutura rítmica – tanto da harmonia quanto da melodia – evocam um sentido de brasilidade como parte formativa da identidade musical de Laurindo Almeida. Vejamos novamente a sentença **A'**:

⁸³ 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/>.

H^7 H^b I II^b H^7 IV^7 $(II-V \quad V^2 \quad I^{6/5} \quad IV)$ →
 Forma-motivo Diferentemente de *a*, aqui não há repetição
 H^7 IV III III^b II^7 V^7 I
 1^o al Trio C. III 2^o al Fine
 Acordes cromáticos em direção à cadência final
 Conclusão

Na **SEÇÃO B** (harmonicamente mais simples ⁸⁴) esta característica rítmica é potencializada. Trata-se de um maxixe:

17 VI H^7 VI V^7
 Modelo Seqüência variada
 21 II IV $I^{6/5}$ VI $H (F^\#)$ $H (Dm7b5/Ab)$
 Conclusão

⁸⁴ Consiste basicamente de um 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 1^o tempo de cada compasso há sempre uma “sensível” de uma das notas do acorde em questão, que acaba se “resolvendo” semitom acima no 2^o 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 1^o tempo do compasso 23 é, na verdade, um **D7 9b**, disposto em forma de acorde diminuto a partir de sua 3^a, ou seja, um acorde de 9^a com fundamental subentendida. O acorde na cabeça do compasso 24 também é um II alterado, na forma de meio diminuto com a 5^a diminuta no baixo (**Dm7 b5 / Ab**).

Dentre as três seções, a **SEÇÃO C** é a que tem mais características de choro “tradicional”: harmonicamente, construída (em maior parte) sobre tríades; contendo um baixo de caráter essencialmente melódico.

35

I I⁶ I⁶ VII⁶ VI (F#^o) II

Antecedente *c e c''*

39

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

Consequente *c*

43

II VI² VI^b V I

Consequente *c''*

O destaque fica para o último acorde, na última recapitulação da **SEÇÃO A**:

I

Fine

Note-se que esse acorde final é acrescido das tensões 9ª maior e 11ª aumentada, porém, com a 7ª ausente. Este procedimento de finalização é muito comum no jazz, mas muito incomum no choro, sobretudo os desta época.⁸⁵

Além do uso de ritmos brasileiros, somado às harmonizações jazzísticas, também procedimentos técnicos característicos da música erudita figuram como mais um dos “ingredientes” que compõem o perfil identitário musical de Laurindo Almeida – como já havíamos devidamente ressaltado nos tópicos destinados à reconstituição de sua trajetória artística. Tomemos como exemplo o arranjo que fez para *Laura*⁸⁶, composição de David Raksin.⁸⁷ O detalhe que mais chama a atenção são os diferentes recursos musicais que o violonista lança mão para harmonizar por diversas vezes a mesma melodia. As **seções A** são bastante ilustrativas daquilo que poderíamos chamar de “variações sobre um tema”. Vejamos:

⁸⁵ Uma observação: vale lembrar que a influência das harmonias jazzísticas sobre a nossa música popular sempre foi vista a partir de dois ângulos: se de um lado alguns acreditam que ela contribuiu para que a música popular brasileira viesse a se tornar “mais sofisticada”, ganhando assim, visibilidade internacional (sobretudo com o advento da bossa-nova), por outro lado, esta mesma sofisticação harmônica – em grande parte, resultado da influência do jazz – também foi muito criticada pelas alas tidas como 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). Ou seja, para Mário os processos de harmonização não representam um problema para a música nacional. Isto porque as harmonias não são, em si mesmas, depositárias dos *ethos* destas nações! Portanto (conforme argumentado no tópico anterior) elas podem ser apropriadas e re-apropriadas, ganhando, com isso, novas significações nos diferentes contextos musicais. Fato que evidencia a carência de fundamento – sobretudo de cunho musical – da crítica nacionalista que vê na apropriação destas harmonias “jazzísticas” algo de pernicioso à identidade nacional no campo musical. No citado *O choro do quintal ao municipal*, ao enfatizar a influência do jazz no choro “moderno” de Laurindo e Garoto, Henrique Cazes afirma: “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” (CAZES, 1999, p. 121).

⁸⁶ Originalmente composta para a trilha sonora do filme de Otto Preminger, igualmente chamado *Laura*, de 1964, a composição, 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, ganhando inúmeras versões, tanto vocais (como a de Johnny Mercer) quanto instrumentais (como as de Charlie Parker e Duke Ellington).

⁸⁷ No *cast* de Raksin estão creditados, além das mais de 300 trilhas feitas para seriados de televisão, aproximadamente 100 trilhas sonoras para o cinema Hollywoodiano. Para se ter uma idéia de sua importância no cenário dos estúdios cinematográficos, basta dizer que Raksin iniciou sua carreira, aos 22 anos, como assistente de Charlie Chaplin, por indicação de George Gershwin.

SEÇÕES A, A', A'' e A'''

A **seção A** (Fig. 1) é composta de oito compassos em forma de período:

Fig. 1 (II – V) → VII^{6/5} I⁷ †⁷ V^{4/3}

I⁷ IV⁷

Forma-motivo de A

Am7/9 D7 b9/b13 G7M/9/B Am7 C#° Em7/B

Antecedente

(II – V) → VII^{6/5} I⁷ †⁷ V^{4/3}

VII⁷ III⁷ I⁷ VI⁷

Forma-motivo de A – 1 tom abaixo

Gm7/9 C7 b9/b13 Am7 F7M

Consequente

Embora o tipo de harmonização seja bem à moda do jazz, a concepção estética do arranjo é do violão solo. E isto vai se evidenciando cada vez mais a partir das exposições subseqüentes: seções A', A'' e A'''. A diferença entre elas 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. 2):

Fig. 2

The image displays a musical score for guitar, consisting of four systems of staves. The first system (measures 18-19) begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. The word "tremolo" is written above the first staff. The notation includes a series of sixteenth notes in the treble clef and a bass line with notes and rests. Red arrows point to specific notes, and red brackets indicate arpeggiated patterns. The second system (measures 19-20) continues the tremolo and arpeggio patterns. The third system (measures 20-21) shows further development of these techniques. The fourth system (measure 21) concludes with the instruction "molto rit." (molto ritardando). The score includes various musical notations such as fingerings (e.g., 'a', 'm', 'i'), dynamics (e.g., 'p'), and articulation marks.

Em 1990, enquanto se apresentava no Transatlântico Seaborn, Laurindo Almeida comentou o uso que fazia do *tremolo* e a sua admiração por Francisco Tárrega (renomado violonista de concerto a quem se atribui à invenção do recurso interpretativo), umas das grandes influências que recebeu em sua formação musical:

Francisco Tárrega foi um dos maiores violonistas de todos os tempos. Ele foi o primeiro violonista a usar este dedo, o anular, para tocar o violão. Até então, só o polegar e os dois primeiros dedos eram usados. E uma das peças mais famosas de Tárrega é “*Recuerdos de Alhambra*”. Nesta peça toca-se o tremolo com os dedos e o complemento, o arpejo, com o polegar, dando a impressão de se ouvir dois violões (DOURADO, 1999).

Em **A''** (Fig. 3), 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. 3

32

Forma-motivo de A – 1 tom abaixo em relação à original

Paralelismo harmônico

Pedal na nota Lá

Antecedente

34

Forma-motivo de A – 2 tons abaixo em relação à original

Paralelismo harmônico transposto 1 tom abaixo em relação ao antecedente

Pedal em Lá – comum entre Antecedente e Conseqüente

Conseqüente

Por fim, a **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. 4):

Fig. 4

Unidade temática da seção A em compasso ternário

Antecedente

Consequente

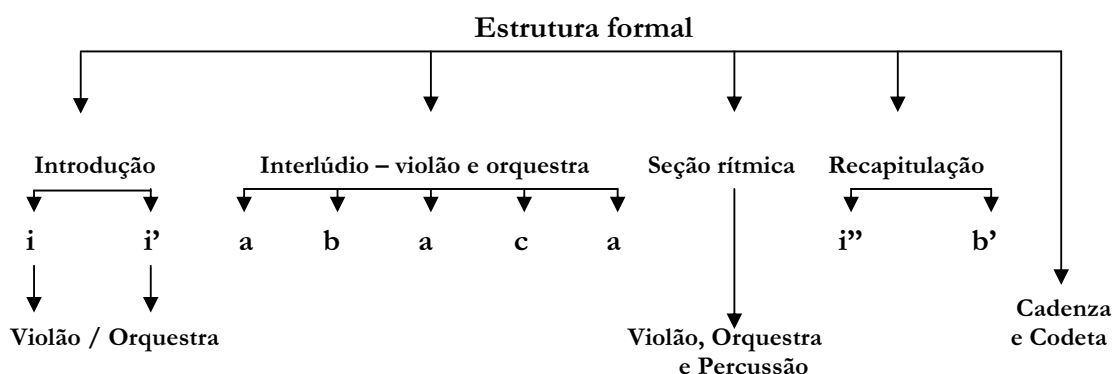
Este arranjo de *Laura* (no qual Laurindo, conforme demonstrado, promove um amalgama entre as linguagens do violão erudito e popular) foi bastante representativo em sua trajetória artística. O seu ingresso na Orquestra de Stan Kenton se deu, em grande parte, por conta dele. Pete Rugolo, na época, o arranjador da orquestra, descreve o episódio ocorrido:

Eu trabalhava na Capitol Records compondo para Stan Kenton, quando a recepcionista do 1º andar disse: “Há um cavalheiro aqui que quer tocar violão para o senhor”. Eu disse: “Mande subir”. Ele chegou e se apresentou sem falar nada em inglês. Eu pedi que tocasse para mim. Ele se sentou e tocou durante meia hora...Eu mal podia acreditar. Era tudo lindo! Ele tocou algumas peças modernas, algo de sua autoria e tocou *Laura*. Fiquei tão impressionado que liguei logo para Stan Kenton. Sabia que Stan estava em casa, ele morava em Hollywood, perto da Capitol. Eu disse: “Stan, vem aqui imediatamente. Estou com o melhor violonista que já ouvi”. Ele veio e adorou! Por sorte, precisávamos de um violonista. Stan lhe ofereceu o emprego no mesmo dia (DOURADO, 1999).

Outro detalhe: quem diria que anos mais tarde Laurindo e Raksin tornariam-se parceiros em trabalhos voltados ao cinema Hollywoodiano. Em depoimento ao documentário *Laurindo Almeida “Muito Prazer”*, o maestro Raksin comenta:

Laurindo era um grande violonista, que tocava qualquer coisa. Tinha um ritmo incrível que todos nós adorávamos. Lembro-me de um filme chamado “Convite de um Pistoleiro”, de 1964. Já havia trabalhado com Laurindo antes disso, mas neste filme, em 64, havia um ritmo muito forte e muito simples tocado pelo violão. E, por conta disso, houve uma coisa engraçada, algo que aconteceu com Laurindo. Quando ele [Laurindo] tocava – é claro, tocava lindamente – tocava exatamente como eu não queria! Então eu disse a ele: “Eu não quero assim. Está muito educado, quero que seja rústico. Esta é uma situação em que você precisa passar pelas cordas com toda força”. Depois de um tempo ele o fez. Ele não gostava de fazer nada assim, ele queria tudo muito bem polido. Mas eu o convenci de que precisava daquilo. Depois quando ouviu, ele aprovou (DOURAD0, 1999).

Por fim, tomemos como o ponto alto desta fusão entre ritmos brasileiros e harmonias jazzísticas, arranjadas dentro de uma concepção estética do violão de concerto (*os três pilares formativos daquilo que entendemos como representativo do perfil identitário musical de Laurindo Almeida*) a composição **Amazônia**, de 1950. Trata-se de uma peça para violão solo e orquestra de jazz. Poderíamos dizer, a princípio, que é constituída de um pequeno grupo de unidades temáticas irregulares e assimétricas que se encadeiam numa espécie de “colagem”. 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, na qual é evocada – sobretudo pelos instrumentos de percussão – uma “brasilidade” que acaba soando como se fosse um cartão de apresentação de nacionalidade do compositor.⁸⁸



⁸⁸ A audição da música é fundamental para um melhor entendimento da análise, sobretudo da seção rítmica, visto que ela não encontra-se transcrita na partitura.

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



Harmonicamente, ela tem sua unidade temática construída em *Ré menor* – como pôde ser visto acima (Fig. 1). 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

The image shows a musical staff in 3/4 time. A red bracket above the staff is labeled "Cromatismo paralelo descendente entre as duas vozes superiores" and spans the first two measures. A blue bracket below the staff is labeled "Tríade de Ré maior" and points to the first measure. A green bracket below the staff is labeled "Unidade temática a" and spans the first two measures. The notation includes fingerings (1, 2, 1, 4, 4, 3), dynamics (p), and articulation (accents).

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

vivo

E7

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-se que no compasso 41, estão contidas duas tétrades diminutas com sétima maior: **C#° 7M** e **A#° 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

23

25

27

cresc. e accel.

dim.

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

48

rasqueado a tempo energético

f

I V I V I

Note que nesta cadência final (Fig.8), encontram-se presentes as duas principais características harmônicas já mencionadas. Veja que o primeiro grupo de semicolcheias contém as notas *Fá sustenido* e *Fá natural* no mesmo acorde. O segundo grupo de semicolcheias contém nas vozes superiores uma téttrade diminuta com sétima maior.

Em síntese: a composição é bastante representativa do período em que Laurindo atuou como instrumentista, compositor e arranjador da orquestra de Stan Kenton. Embora pensada para uma orquestra de jazz, nela, faz-se notória uma nítida influência da música erudita, sobretudo de Villa-Lobos e dos impressionistas franceses. Relembrando, consta que foi composta a pedido do próprio Kenton, que teria solicitado a Laurindo que a peça apresentasse algo tipicamente brasileiro. Fato que explica e justifica, de certa maneira, aquela seção rítmica “abrasileirada” – um tanto inusitada, vale ressaltar – em meio às partes. A bem da verdade, o disco todo (*The Innovations Orchestra*) 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 Vizinhança dos Estados Unidos. Todavia, como exemplo desta característica de liminaridade⁸⁹ entre os universos das músicas eruditas e populares, assim como entre as músicas nacionais e “universais”, *Amazônia* é uma composição (além de singular dentro da vasta obra musical de Laurindo Almeida) ilustrativa de perfil identitário musical.

⁸⁹ Não é nosso objetivo tratar os atributos de liminaridade em Laurindo Almeida nos termos de Victor Turner, visto que o antropólogo, em *O processo ritual*, formula seu conceito baseado, sobretudo, nas sociedades ditas “tradicionais”. Porém, tais formulações não deixam de lançar luz acerca dos possíveis motivos pelos quais o violonista permaneceu relativamente à margem de nossa historiografia musical. Vejamos: “Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio entre posições atribuídas e ordenadas pela lei, costumes, convenções e cerimoniais. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos naquelas várias sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade é freqüentemente comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, etc” (TURNER, 1974, p. 117. Grifo nosso). Em outro momento: “Os artistas tendem a ser pessoas liminares, fronteiros que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações vitais com outros homens, de fato ou na imaginação. Em suas produções podemos vislumbrar por momentos o extraordinário potencial evolutivo do gênero humano, ainda não exteriorizado e fixado na estrutura” (Idem, p. 155 e 156. Grifo nosso).

3. CONCLUSÕES

Início estas linhas em primeira pessoa porque gostaria, num breve momento, de contar de que forma começou o meu interesse por Laurindo Almeida. Não à-toa, mas com um claro propósito, que logo ficará evidenciado! Certa vez – anos antes da pesquisa de mestrado –, enquanto despreziosamente folheava o já mencionado livro *O jazz do rag ao rock*, de J. E. Berendt, num tópico destinado aos guitarristas 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).

A frase, confesso, me causou estranheza, por dois motivos! Primeiro o óbvio: sou brasileiro; também guitarrista (na época, bastante envolvido com o ambiente jazzístico); e nunca sequer tinha ouvido falar de Laurindo Almeida. Em segundo lugar, um músico brasileiro ocupando uma posição toda especial na história norte-americana do jazz já era de se estranhar (dado o viés também predominantemente nacionalista de sua historiografia), ainda mais, comparado a Segovia e Gomez, ambos violonistas clássicos... Ou seja, as “contas não fechavam”. Então pensei: “uma hora preciso dar uma olhada nisso!”. Quem diria que, passado algum tempo, o músico acabaria por tornar-se objeto de minha pesquisa, no mestrado e doutorado.

Mas, o mais interessante é que nesta citação, encontrada ao acaso, estava já implícita uma das características mais marcantes de sua identidade musical: a “liminaridade”; ou “ubiquidade” – termo usado por García-Canclini (2008), para tratar dos artistas, músicos etc... de fronteira na pós-modernidade.⁹⁰ E que poderia ser exatamente ela uma das principais responsáveis pela posição “marginal” (tão

⁹⁰ Em uma análise mais atenta acerca destas poucas linhas escritas pelo crítico e historiador do jazz norte-americano em relação a Laurindo Almeida, fica evidenciado que encontram-se diluídas, como uma “impressão digital” do violonista, três das grandes dicotomias características da “Era Moderna”. Primeiro, a supressão da polarização nacional *versus* internacional: “guitarrista brasileiro notório no jazz estadunidense”. Em segundo lugar, do erudito *versus* popular: “jazzista do nível dos grandes concertistas do violão clássico”. Em terceiro e último, da tradição *versus* (pós-) modernidade: “reaplicou a tradição da guitarra não-eletrificada no jazz moderno”. Em suma, estava já aí, nas palavras de Berendt, aquilo que ao longo do trabalho fora revelado como uma das marcas mais latentes do “perfil identitário musical” de Laurindo Almeida.

veementemente denunciada naquelas primeiras fontes de pesquisa disponíveis) que Laurindo Almeida supostamente ocupava na história da música brasileira.

Entretanto, para que tal característica ficasse evidenciada de forma sistemática, e, além disso, demonstrado o quanto ela poderia ter contribuído para a “invisibilidade”, o caminho não foi curto! Primeiramente, no intuito de suprir a “lacuna historiográfica”, descortinamos a sua trajetória artística, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, buscando evidenciar o caráter eclético e pluralista deste seu “perfil identitário musical”, tendo em vista as três principais frentes de atuação do violonista: música popular; música de concerto; e trilhas sonoras para seriados de TV e filmes em Hollywood. Tiveram destaque entre os parceiros – circunscritos aos diferentes universos musicais –, o também violonista Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto”, com quem Laurindo formou a Dupla do Ritmo Sincopado e o Conjunto das Cordas Quentes, os quais tiveram uma atuação bastante representativa no auge da “Era do Rádio” no Brasil, acompanhando artistas/cantores de “peso”, como Orlando Silva, Aracy de Almeida, Dorival Caymmi, Nelson Gonçalves e Carlos Galhardo, entre outros. Também a sua atuação no regional Rádio Mayrink Veiga, que tinha entre os seus integrantes ícones como Pixinguinha (saxofone), Luiz Americano (Clarineta e Sax), João Luperce Miranda (bandolim), Artur do Nascimento “Tute” (violão de sete cordas) e João Machado Guedes “João da Baiana” (percussão), e Carmem Miranda como uma das “*cronners*” do grupo. Já nos Estados Unidos, ressaltamos, sobretudo, a atuação marcante de Laurindo Almeida na Orquestra de Stan Kenton e no grupo The Modern Jazz Quartet, ambos da maior importância no cenário jazzístico norte-americano. Na música de concerto, tiveram especial atenção Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos, compositores que tiveram suas obras para violão e orquestra amplamente divulgadas nos Estados Unidos e Europa por Laurindo Almeida. E, além destes, Igor Stravinsky, com quem teve o privilégio de dividir o prêmio *Grammy* de “Melhor Composição Contemporânea de Música Clássica”, em 1961, e também de participar de uma série de gravações de canções compostas e regidas pelo próprio Stravinsky. Por fim, demonstramos o quanto foi representativa a atuação de Laurindo em Hollywood, uma

vez que participou de mais de oitocentas trilhas sonoras (entre seriados de Tv e filmes), trabalhando em parceria com Henry Mancini, Dimitri Tionkim, Alex North, David Raksin e Lennie Niehaus, entre outros. Vale ressaltar, novamente, que muitas destas trilhas foram premiadas, inclusive, com a estatueta do *Oscar* do cinema americano. Todos estes dados, relativos à sua vida e obra, ainda não estavam devidamente contemplados nos anais de nossa historiografia musical. No entanto, foram agora descortinados como objetivo geral da tese.

Ainda no mesmo propósito de traçar as características de sua identidade musical, avançamos no âmbito da discografia e estruturas musicais por ele produzidas. Empreendemos, em primeiro lugar, a classificação discográfica do violonista, e, ao trazermos à luz o teor desta obra, podemos, por meio dela, fazer as seguintes induções: **a)** Laurindo Almeida foi principalmente um intérprete: verifica-se que 87% de todo o repertório que gravou em disco enquadra-se nesta estatística; **b)** ao contrário do senso comum, sua carreira na música de concerto é tão ou mais expressiva do que na música popular: embora a somatória de faixas relacionadas à música popular compreenda 60% do total, contra 40% na música de concerto, é nesta última que o violonista possui o maior número de prêmios recebidos ao longo de sua trajetória artística ⁹¹; **c)** nestas quase cinco décadas de discos lançados, tanto a música erudita quanto a popular brasileira sempre figuraram em lugar de destaque, sendo que nas décadas de 1950 e 80, ficou evidenciado que entre as demais identificações, a brasileira foi preponderante; **d)** quanto às outras identificações, contingencialmente foram adotadas na medida em que elas viessem a favorecer de modo mais contundente a inserção do violonista no mercado fonográfico norte-americano: por exemplo, a identificação latina, materializada na figura icônica do *latin guitar*, adotada por Laurindo Almeida, sobretudo nos anos 1950 e 1960 – décadas nas quais ela tinha um maior poder mercadológico.

No intuito de reconhecermos a concepção estética, bem como determinadas estruturas musicais, características do violonista, foram analisadas as peças *Brazilliance*, *Laura*, e *Amazônia*. Importante: sabemos, de antemão, que a amostragem de análise de

⁹¹ Está contida nos apêndices da tese a lista completa dos prêmios recebidos por Laurindo Almeida no decorrer de sua carreira no Brasil, Estados Unidos e Europa.

três peças não dá margem para uma indução inquestionável de que as conclusões apresentadas caibam como um todo no “perfil identitário musical” de Laurindo Almeida. Todavia, por termos conhecimento prévio de muitas outras músicas (ainda que não analisadas sistematicamente), podemos dizer que tal amostragem acena com certa segurança à demonstração das características deste seu perfil musical. Estando isto claro, vejamos em síntese: **a)** o choro *Brazilliance* promoveu uma fusão muito feliz das linguagens do jazz e da música brasileira: sua harmonia se caracteriza principalmente pelo uso de dissonâncias acrescentadas aos acordes, e sua melodia, semelhantemente, também é construída em maior parte privilegiando as tais dissonâncias, localizadas principalmente nos tempos fortes de cada pulsação – sabidamente, características estruturais à moda do jazz, conforme já havíamos ressaltado. Contudo, somado a isso, ficou evidenciado que a profusão de síncopes como estrutura rítmica, tanto da harmonia quanto da melodia, *evocam um sentido de brasilidade como parte formativa da identidade musical* de Laurindo Almeida; **b)** o tema *Laura*, por sua vez, adicionou mais um ingrediente ao “caldeirão”. Qual seja: os diferentes recursos musicais ligados à tradição do violão de concerto, que Laurindo lança mão para rerepresentar por diversas vezes a mesma melodia (das **seções A** do tema), tais como o uso do *tremolo* (por influência direta de Tárrega) e também o uso de uma harmonização de caráter mais polifônica – incomum no jazz –, na qual as vozes (ou melodias) acabam por adquirir uma maior independência entre elas; **c)** *Amazônia*, dentre as três peças analisadas é a mais ousada. Ela, de fato, “encarna” a metáfora do ecletismo musical em Laurindo Almeida: constituída de um pequeno grupo de unidades temáticas irregulares e assimétricas que se encadeiam numa espécie de “colagem”, a composição promove uma fusão total dos universos erudito e popular – em meio a tudo isso, destaca-se uma das seções na qual a orquestração privilegia os instrumentos de percussão em diálogo com o violão fazendo o uso de células rítmicas tipicamente “abrasileiradas” (uma verdadeira “batucada”), configurando uma *impressão da nacionalidade* do violonista. Sumariando: no âmbito das estruturas musicais ficou evidenciado que a fusão entre as abordagens harmônico-melódicas oriundas do jazz, conjuntas a um suporte rítmico

característico das músicas populares brasileiras, arranjadas dentre de uma concepção estética do violão de concerto, compõem os três pilares formativos daquilo que entendemos como representativo da identidade musical de Laurindo Almeida.

Com a delimitação de seu “perfil identitário musical”, fica refutado por completo o argumento inicial de que o violonista perdera o seu vínculo com a “brasilidade” após sua partida para os Estados Unidos da América. Tanto a classificação dos discos quanto a análise das peças demonstram que Laurindo manteve sim, forte lastro com a música erudita e popular brasileira ao longo de toda a sua carreira no exterior. Entretanto, num contexto histórico já globalizado, que se vivia nos EUA, a identidade brasileira (destituída de sua hegemonia) foi assumida e articulada pelo violonista como mais uma, dentre outras importantes identificações, até mesmo como um recurso à notoriedade. Ou seja, co-habitando com outras identificações (latina, norte-americana e outras), a brasileira acabou por figurar como uma das “posições de sujeito” de Laurindo Almeida, com um relativo poder mercadológico. A esta altura dos acontecimentos, acreditamos que já tenha ficado demonstrado, pelos dados empíricos, que foram justamente as peculiaridades nacionais, e até mesmo regionais – sempre presentes na vasta obra musical do violonista – os elementos que o diferenciaram no contexto daquele cenário musical globalizado, contribuindo, substancialmente, para o reconhecimento do valor de sua obra no exterior. Em retrospecto, lembremos que o primeiro trabalho de Laurindo Almeida direcionado ao cinema Hollywoodiano foi como integrante do Samba Kings, grupo formado essencialmente por músicos brasileiros; tanto o seu ingresso na Orquestra de Kenton quanto no The Modern Jazz Quartet, deu-se, em grande parte, pelo interesse que música brasileira começava a despertar nos músicos norte-americanos. Também vimos o quanto havia das “coisas do Brasil”, tanto na discografia: compositores, gêneros e estilos recorrentemente gravados, quanto nas estruturas musicais: especialmente nas questões rítmicas que, devido às suas nuances e especificidades, configuram-se quase que invariavelmente como um dos elementos musicais geradores de maior interesse no estrangeiro. Laurindo Almeida, obviamente, sabia disso!

Quanto à “marginalização”, antes de irmos às “vias de fato”, três considerações. Primeiro, a palavra “relativa” (adjetivação usada quase sempre com um “sufixo” a ela) ganhou força ao longo do trabalho! As próprias fontes as quais recorreremos indicam que a despeito de quão pouco estavam divulgadas informações, em dados positivos, relativas à vida e obra de Laurindo Almeida, tais como os mais de cem discos lançados nos Estados Unidos e Europa (alguns deles contemplados com prêmios *Grammies*), sua participação em aproximadas oitocentas trilhas sonoras para filmes em Hollywood (algumas delas ganhadoras do *Oscar* do cinema americano, inclusive), e uma série de outros dados de grande relevância expostos ao longo destas páginas; elas (as fontes) estavam também imbuídas de um teor de “romantismo”, transfigurado na figura do gênio incompreendido – neste caso, em específico, tanto em sua época quanto em seu próprio país de origem. Em segundo lugar, guardadas as devidas peculiaridades no que tange às diferentes carreiras, muitos outros músicos “gozam” de tal esquecimento! Este é o caso de Sérgio Mendes, Moacir Santos, Dom Salvador, Aírto Moreira, e de outros tantos que optando por exercerem suas atividades profissionais nos EUA, ou em qualquer outro país da Europa (Baden Páwell na Alemanha, por exemplo), permaneceram, em maior ou menor escala, à margem do grande público no Brasil e dos anais de nossa historiografia musical. Em terceiro e último lugar, a música instrumental (meio em que Laurindo, assim como os demais músicos supramencionados estiveram, majoritariamente, inseridos), não somente aqui, mas em qualquer lugar do mundo, sempre esteve restrita a clubes, teatros e bares, com pouca visibilidade nos grandes veículos de comunicação de massa; salvo raras ocasiões. Ou seja, são muitos, e de diversas ordens, os fatores que poderiam explicar (ainda assim, em parte) os motivos que acabam por levar a isso. Conseqüentemente, somente uma pesquisa do escopo de uma sociologia da música brasileira (e global) do período em questão poderia dar conta de responder, de modo plenamente satisfatório, a esta problemática da “marginalização” de certos músicos e/ou artistas no contexto da globalização.

Não obstante, como no caso de Laurindo Almeida esta é uma questão que emerge fortemente como um ponto nevrálgico entre autores, optamos por aferi-la, ainda que de modo parcial – dada à sua complexidade inerente.

Acreditamos que a adoção contingencial de postura identitário-musical eclética, pluralista, condizente com o multifacetado mercado cultural norte-americano, entretanto, incondizente com a estética da pureza sobre a qual repousou o constructo hegemônico da identidade nacional brasileira no campo musical, explica, parcialmente, as razões pelas quais Laurindo Almeida permanece aquém dos anais da história da música brasileira. Conjectura-se que sob a égide da “cultura nacional-popular” (paradigma da modernidade), para parte de nossos historiadores e musicólogos Laurindo Almeida nunca fora um músico suficientemente brasileiro para figurar mais incisivamente em nossa historiografia musical como um ícone da identidade nacional, porque sua vida e obra, já fundamentada nesta “memória internacional-popular”, acabam por ser reflexo daquele período histórico – contemporaneamente chamado de pós-moderno – marcado por um crescente processo de mundialização cultural no qual vínculos territoriais não nos fornecem mais uma localização sólida e estável no mundo social e cultural. Ao demonstrarmos em toda a primeira parte da tese sobre quais bases repousam as formações identitárias pertinentes à modernidade e à pós-modernidade, com especial destaque à identidade nacional em ambos os períodos históricos, ficou evidenciado – num amalgama com os dados empíricos expostos na segunda parte do trabalho – que o perfil musical de Laurindo coaduna-se, em maior parte, ao modelo pós-moderno. Se no primeiro dos modelos identitários, relativo à modernidade – sobre o qual a nossa historiografia musical está predominantemente inserida –, as concepções de tradição e identidade cultural (sobretudo a nacional) são pautadas na idéia de fixidez, imutabilidade; na pós-modernidade – diante dos cruzamentos e misturas culturais cada vez mais comuns em tempos globalizados –, as concepções de tradução e identificação cultural, pautadas na idéia de mobilidade e fluibilidade, tornam-se mais condizentes à conjuntura histórica na qual Laurindo Almeida se insere após sua migração para os Estados Unidos, em 1947. As pessoas pertencentes às chamadas “culturas híbridas”,

como Laurindo Almeida, embora dispersas de sua “terra natal”, retêm fortes vínculos com seus lugares de origem. Porém, elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que passam a viver, mas sem chegar a perder completamente suas identidades. Vimos que embora inserida em meio a um “caldeirão” de outras influências musicais, a brasilidade em Laurindo Almeida nunca fora abandonada. As primeiras palavras do violonista ao se apresentar em São Paulo, no *Free Jazz Festival*, em 1987 (exatos quarenta anos após sua migração para os Estados Unidos da América), foram as seguintes:

Estou aqui, estou contente! Pra mim, é como alguém que volta pra sua terra. Eu passei muitos anos aqui em São Paulo, eu praticamente me criei aqui antes de ir para o Rio de Janeiro, compreende? Eu queria mostrar a vocês que estes anos todos que eu tenho passado fora, a saudade é grande. Então eu vou tocar mais ou menos o que eu tenho tocado por aí. Tudo de um jeito ou de outro envolve música brasileira! Eu sei que é um festival de jazz, mas eu queria tocar ao menos uma música de nosso grande maestro Villa-Lobos. (DOURADO, 1999. Grifo nosso).

Por fim, esperamos que esta tese possa contribuir – em complemento à nossa dissertação anterior (2008) –, naquilo que couber, para que o violonista figure em um lugar de maior “visibilidade” na história da música erudita e popular brasileira. E que sejam estes, somente os dois primeiros trabalhos de muitos outros, que contemplem a vida e obra de Laurindo Almeida e tragam maior densidade aos conhecimentos sobre a cultura e a música no Brasil.

4. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. & **HORKHEIMER**, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

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

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANDRADE, Mário de. *Aspetos da música brasileira*. 2ª Edição. São Paulo: Martins, 1975.

_____ *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____ *Introdução à estética musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.

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

ARIZPE, Lourdes (org.) e outros. *As dimensões culturais da transformação global: uma abordagem antropológica*. Brasília: Unesco, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. S. Paulo: Hucitec, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman*; tradução, Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____ *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIM, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1).

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

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BORIN Jr., Dário. *Laurindo Almeida: um ilustre desconhecido músico brasileiro nos Estados Unidos.* In: *Polifonia e latinidade.* Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, nº 32. São Paulo: EDUC, 1981.

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

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

BURKE, Peter. *A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna.* São Paulo: Editora Unesp, 2009.

_____ *Cultura popular na idade Moderna.* S. Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____ *Hibridismo cultural.* São Leopoldo: Unisinos, 2003.

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.

CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v. 2).* S. Paulo: Paz e Terra, 2006.

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.

CERTEAU, Michael & JULIA, Dominique. “A beleza do morto: o conceito de cultura popular”. In: **REVEL, J.** *A invenção da sociedade.* Lisboa: Diefel, 1989.

CHARTIER, Roger. *A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes.* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2002.

_____ “Cultura popular: revisando um conceito historiográfico”. In: *Revista Estudos históricos.* Rio de Janeiro, Vol. 8, nº 16, 1995.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil novo – música, nação e modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988.

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

DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva. *Adorno/Horkheimer e A dialética do esclarecimento*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. S. Paulo: Unesp, 2000.

_____ *As ilusões da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____ *Ideologia*. S. Paulo: Unesp/Boitempo, 1997.

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-CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4ª Edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Edusp, 2008.

GARCIA, Tânia da costa. *O “it verde e amarelo” de Carmem Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

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.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

_____ *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 3ª ed., Petrópolis: Vozes, 1997.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

GUIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

_____ *Modernidade e identidade*. Tradução Plínio Dentzien. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2002.

_____ *Mundo em descontrolo: o que a globalização está fazendo entre nós*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

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

_____ *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 9ª Edição. São Paulo: Loyola, 2000.

HOBSBAWM, Eric. J. *A invenção das tradições*. Tradução Celina Cardim Cavalcante. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____ *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.

IANNI, Octavio. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____ *Teorias da globalização*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. S. Paulo: Ática, 1996.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre/Movimento, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1977.

_____ *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 3ª Edição. Porto Alegre/Movimento, 1977.

_____ *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. 3ª Edição. Porto Alegre/Movimento, 1990.

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

LIPOVESTSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. S. Paulo: Barcarolla, 2004.

- LYOTARD**, Jean François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MARTIN-BARBEIRO**, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- 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. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- _____ *História e música. História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAVES**, Santuza Cambraia. *Da bossa Nova à Tropicália*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- _____ *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- NICOLAU NETO**, Michel. *Música brasileira e identidade nacional na mundialização*. São Paulo: Anablume; Fapesp, 2009.
- 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.
- OLIVEIRA**, Roberto Cardoso de. *Caminhos da identidade: ensaios sobre etnicidade e multiculturalismo*. S. Paulo: Unesp; Brasília: Paralelo 15, 2006.
- _____ *A pós-modernidade*. Coleção viagens da voz. Campinas: Editora da Unicamp, 1987.
- ORTIZ**, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____ *Cultura brasileira & identidade nacional*. 3ª ed., S. Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____ *Mundialização e cultura*. 3ª reimpressão, S. Paulo: Brasiliense, 1998.
- _____ *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho D’água, 1993.

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.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil (1970-1980)*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

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**, Zuza 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.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.), Stuart HALL & Kathryn Woodward. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 5ª ed., Petrópolis: Vozes, 2000.

SMITH, Antony. “Comemorando a los muertos, inspirando a los vivos. Mapas recuerdos y moralejas en la recreación de las identidades nacionales”. In: Revista mexicana de sociologia. Vol. 60, n° 1, 1998.

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

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

_____ *O samba agora vai: a farsa da música popular brasileira no exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores Ltda., 1969.

_____ *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.

TURNER, Victor W. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974.

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

WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru: Edusc, 2000.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZUBIETA, Ana Maria. *Cultura popular y cultura de massa: conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

5. APÊNDICE

5.1 Classificação discográfica

- Década de 1950

1949	Concert Creations for Guitar. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° EBF-193, 33 1/3 RPM, mono., 10 pol.						
N° de faixas: 8		Compositor: 4			Intérprete: 4		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações					
2	6	Brasil: 1	Latino: 4	E.U.A: 2	Outros: 1		

1950	Vistas D'España. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° P-8367, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.						
N° de faixas: 8		Compositor: 0			Intérprete: 8		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações					
8	0	Brasil: 0	Latino: 8	E.U.A: 0	Outros: 0		

1951	Guitar Recital of Famous Serenades. USA: Coral Records. 4 discos sonoros n° CRL-56049, 45 RPM, mono., 7 pol.						
N° de faixas: 8		Compositor: 0			Intérprete: 8		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações					
8	0	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 8		

1951	Guitar Recital. California: Coral Records. 1 disco sonoro n° CRL-57056, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.				
N° de faixas: 12		Compositor: 1		Intérprete: 11	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
12	0	Brasil: 1	Latino: 4	E.U.A: 0	Outros: 7

1951	Sueños (Dreams). California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° T-2345, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.				
N° de faixas: 11		Compositor: 5		Intérprete: 6	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
2	9	Brasil: 2	Latino: 6	E.U.A: 3	Outros: 0

195?	Villa-Lobos, Concerto for Guitar and Small Orchestra. California: Capitol Records n° SP-8638. 1 disco sonoro, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.				
N° de faixas: 10		Compositor: 0		Intérprete: 10	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
10	0	Brasil: 4	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 6

1953	Laurindo Almeida Quartet Featuring Bud Shank Volumes 1 e 2. California: World Pacific Records. 2 discos sonoros n° PJ-7 e PJ-13, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.				
N° de faixas: 14		Compositor: 2		Intérprete: 12	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
1	13	Brasil: 8	Latino: 2	E.U.A: 4	Outros: 0

1953	Latin Melodies. California: Coral Records. 1 disco sonoro n° LVC-10009, 33 1/3 RPM, mono., 10 pol.					
N° de faixas: 8		Compositor: 1		Intérprete: 7		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
4	4	Brasil: 2	Latino: 6	E.U.A: 0	Outros: 0	

1955	Naked Sea. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° EAP-1-675, 45 RPM, mono., 10 pol.					
N° de faixas: 4		Compositor: 4		Intérprete: 0		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
0	4	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 4	Outros: 0	

1956	Guitar Music of Latin America. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° P-8321, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.					
N° de faixas: 12		Compositor: 3		Intérprete: 9		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
12	0	Brasil: 6	Latino: 6	E.U.A: 0	Outros: 0	

1956	Suíte Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Continental Records. 1 disco sonoro n° LLP-36, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.					
N° de faixas: 14		Compositor: 0		Intérprete: 14		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
0	14	Brasil: 14	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 0	

1957	Concerto de Copacabana. Rio de Janeiro: Capitol Records. 1 disco sonoro n° SP-8625, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.					
N° de faixas: 6		Compositor: 0		Intérprete: 6		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
6	0	Brasil: 6	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 0	

1957	Impressões do Brasil. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° P-8381, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.					
N° de faixas: 10		Compositor: 2		Intérprete: 8		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
3	7	Brasil: 10	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 0	

1957	Delightfully Modern. New York: Jazztone Society Records. 1 disco sonoro n° 1264, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.					
N° de faixas: 6		Compositor: 0		Intérprete: 6		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
1	5	Brasil: 4	Latino: 0	E.U.A: 2	Outros: 0	

1958	Maracaibo. California: Decca Records. 1 disco sonoro n° DL-8756, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.					
N° de faixas: 14		Compositor: 14		Intérprete: 0		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
0	14	Brasil: 0	Latino: 14	E.U.A: 0	Outros: 0	

1958	Duets With the Spanish Guitar. USA: Capitol Records. 1 disco sonoro n° P-8406, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.				
N° de faixas: 14		Compositor: 1		Intérprete: 13	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
7	7	Brasil: 7	Latino: 2	E.U.A: 0	Outros: 5

1959	For My Love True. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° SP-8461, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.				
N° de faixas: 14		Compositor: 0		Intérprete: 14	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
14	0	Brasil: 2	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 12

1959	Villa-Lobos, Music for the Spanish Guitar. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° SP-8497, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 8		Compositor: 0		Intérprete: 8	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
8	0	Brasil: 8	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 0

- **Década de 1960**

1960	Danzas! California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° SP-8467, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.				
N° de faixas: 9		Compositor: 0		Intérprete: 9	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
9	0	Brasil: 1	Latino: 8	E.U.A: 0	Outros: 0

1960	The Spanish Guitars of Laurindo Almeida. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° SP-8521, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 11		Compositor: 1		Intérprete: 10	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
10	1	Brasil: 1	Latino: 2	E.U.A.: 0	Outros: 8

1960	Happy ChaChaCha: Laurindo Almeida and the Danzanos. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° ST-1263, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 4		Compositor: 0		Intérprete: 4	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	4	Brasil: 0	Latino: 4	E.U.A.: 0	Outros: 0

1961	The New World of the Guitar. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° P-8392, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 9		Compositor: 0		Intérprete: 9	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
9	0	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A.: 0	Outros: 9

1961	Conversations with the Guitar. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° SP-8532, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 10		Compositor: 1		Intérprete: 9	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
9	1	Brasil: 4	Latino: 3	E.U.A.: 0	Outros: 3

1961	The Guitar Worlds of Laurindo Almeida. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° SP-8546, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 8		Compositor: 0		Intérprete: 8		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
8	0	Brasil: 4	Latino: 2	E.U.A: 0	Outros: 2	

196?	The Intimate Bach. Germany: Capitol Records. 1 disco sonoro n° SP-8582, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 6		Compositor: 0		Intérprete: 6		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
6	0	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 6	

1962	Reverie for Spanish Guitars. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° SP-8571, 33 1/3 RPM, estereo., 12pol.					
N° de faixas: 11		Compositor: 1		Intérprete: 10		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
11	0	Brasil: 0	Latino: 1	E.U.A: 0	Outros: 10	

1962	Brazilliance Volume 2. California: World Pacific Records. 1 disco sonoro n° WP-1419, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.					
N° de faixas: 10		Compositor: 6		Intérprete: 4		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
0	10	Brasil: 4	Latino: 0	E.U.A: 5	Outros: 1	

1962	Buddy Collette Orchestra. USA: Surrey Records. 1 disco sonoro n° SS-1004, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 10		Compositor: 0		Intérprete: 10	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	10	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 10	Outros: 0

1962	Ole! Bossa Nova: Laurindo Almeida and the Bossa Nova All Stars. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° ST-1862, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 12		Compositor: 0		Intérprete: 12	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	12	Brasil: 3	Latino: 0	E.U.A: 9	Outros: 0

1962	Viva Bossa Nova! Laurindo Almeida and the Bossa Nova All Stars. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° ST-1759, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 12		Compositor: 0		Intérprete: 12	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	12	Brasil: 2	Latino: 0	E.U.A: 10	Outros: 0

1963	It's a Bossa Nova World: Laurindo Almeida and the Bossa Nova All Stars. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° T-1946, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 12		Compositor: 0		Intérprete: 12	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	12	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 12	Outros: 0

1963	Three Guitars in Bossa Nova Time. USA: Epic Records. 1 disco sonoro n° 17036, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 10		Compositor: 0		Intérprete: 10	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	10	Brasil: 2	Latino: 0	E.U.A: 8	Outros: 0

1963	Brazilliance Volume 3. California: World Pacific Records. 1 disco sonoro n° WP-1425, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.				
N° de faixas: 10		Compositor: 4		Intérprete: 6	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	10	Brasil: 2	Latino: 0	E.U.A: 7	Outros: 1

1964	Guitar from Ipanema. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° ST-2197, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 11		Compositor: 5		Intérprete: 6	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	10	Brasil: 8	Latino: 0	E.U.A: 2	Outros: 0

1964	Softly, the Brazilian Sound. USA: Warner Bros. Records. 1 disco sonoro n° WB-1575, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.				
N° de faixas: 12		Compositor: 1		Intérprete: 11	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	12	Brasil: 2	Latino: 0	E.U.A: 10	Outros: 0

1964	Broadway Solo Guitar. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° T-2063, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 11		Compositor: 0		Intérprete: 11	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	11	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 11	Outros: 0

1964	Collaboration: The Modern Jazz Quartet with Laurindo Almeida. USA: Atlantic Records. 1 disco sonoro n° SD-1429, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 7		Compositor: 0		Intérprete: 7	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
2	5	Brasil: 2	Latino: 1	E.U.A: 3	Outros: 1

1965	New Broadway – Hollywood Hits: Laurindo Almeida and the San Fernando Guitars Play. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° T-2419, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 11		Compositor: 3		Intérprete: 8	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	11	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 11	Outros: 0

196?	Contemporary Creations for Spanish Guitar. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° P-8447, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 12		Compositor: 0		Intérprete: 12	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
12	0	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 12	Outros: 0

196?	Clair de Lune. USA: Angel Records. 1 disco sonoro n° 36064, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 10		Compositor: 0		Intérprete: 10		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
10	0	Brasil: 2	Latino: 2	E.U.A: 0	Outros: 6	

1965	Guitar Music of Spain. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° P-295, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.					
N° de faixas: 13		Compositor: 0		Intérprete: 13		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
13	0	Brasil: 0	Latino: 13	E.U.A: 0	Outros: 0	

1966	Stan Getz with Guest Artist Laurindo Almeida. USA: Verve Records. 1 disco sonoro n° V-8665, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 7		Compositor: 3		Intérprete: 4		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
0	7	Brasil: 5	Latino: 0	E.U.A: 2	Outros: 0	

1966	Sammy Davis Jr. Sings Laurindo Almeida Plays. Las Vegas: United Recording Corporation of Nevada. 1 disco sonoro n° R-6236, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 10		Compositor: 0		Intérprete: 10		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
0	10	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 10	Outros: 0	

1967	A Man and a Woman. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° ST-2701, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 10		Compositor: 1		Intérprete: 9		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
0	10	Brasil: 1	Latino: 0	E.U.A: 9	Outros: 0	

1967	Spiced With Brasil. USA: Epic Records. 1 disco sonoro n° 56238, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 10		Compositor: 0		Intérprete: 10		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
0	10	Brasil: 5	Latino: 0	E.U.A: 5	Outros: 0	

1968	The Look of Love and the Sounds of Laurindo Almeida. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° ST-2866, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 11		Compositor: 0		Intérprete: 11		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
0	11	Brasil: 1	Latino: 0	E.U.A: 10	Outros: 0	

1968	Together. USA: Decca Records. 1 disco sonoro n° DL-74921, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 10		Compositor: 0		Intérprete: 10		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
8	2	Brasil: 2	Latino: 8	E.U.A: 0	Outros: 0	

1968	From the Romantic Era. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° FDS-8341, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 11		Compositor: 0		Intérprete: 11	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
11	0	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 11

196?	Favorite Melodies Played by the Master Guitarist. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° SP-8686, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 11		Compositor: 0		Intérprete: 11	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
11	0	Brasil: 0	Latino: 7	E.U.A: 0	Outros: 4

196?	Deluxe in Guitar & Trumpet. USA: Capitol Records. 1 disco sonoro [N.I.], 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 12		Compositor: 0		Intérprete: 12	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	12	Brasil: 1	Latino: 1	E.U.A: 10	Outros: 0

196?	Acapulco 22. USA: Tower Records. 1 disco sonoro n° DT-5060, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 10		Compositor: 0		Intérprete: 10	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	10	Brasil: 1	Latino: 0	E.U.A: 9	Outros: 0

196?	I Left My Heart in San Francisco. USA: Pickwick Records. 1 disco sonoro n° SPC-3172, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 9		Compositor: 0		Intérprete: 9	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	9	Brasil: 1	Latino: 0	E.U.A: 8	Outros: 0

1969	The Classical Current: Electronic Excursions. USA: Warner Bros. Records. 1 disco sonoro n° WB-1803, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 12		Compositor: 0		Intérprete: 12	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
12	0	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 12

- **Década de 1970**

1970	The Art of Laurindo Almeida. USA: Orion Records. 1 disco sonoro n° ORS-7259, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 13		Compositor: 0		Intérprete: 13	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
13	0	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 13

1971	Bach Ground Blues & Green. USA: Century City Records. 1 disco sonoro n° CCR-80102, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 11		Compositor: 2		Intérprete: 9	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
4	7	Brasil: 4	Latino: 0	E.U.A: 3	Outros: 4

1972	The Best of Everything. USA: Daybreak Records. 1 disco sonoro n° DR-2013, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 11		Compositor: 1		Intérprete: 10	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
1	10	Brasil: 0	Latino: 1	E.U.A: 10	Outros: 0

1972	Intermezzo. USA: Orion Records. 1 disco sonoro n° ORS-7273, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 10		Compositor: 0		Intérprete: 10	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
10	0	Brasil: 3	Latino: 0	E.U.A: 5	Outros: 2

1972	Virtuoso! USA: Orion Records. 1 disco sonoro n° ORS-7260, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 10		Compositor: 0		Intérprete: 10	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
10	0	Brasil: 6	Latino: 2	E.U.A: 0	Outros: 2

1972	The Twin the guitars of Laurindo Almeida. USA: Orion Records. 1 disco sonoro n° ORS-72100, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 4		Compositor: 0		Intérprete: 4	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
4	0	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 4

1973	Bach is Beautiful: The Twin Guitars of Laurindo Almeida. USA: Orion Records. 1 disco sonoro n° ORS-7277, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 10		Compositor: 0		Intérprete: 10	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
10	0	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 10

197?	Duets With the Spanish Guitar Album 3. USA: Angel Records. 1 disco sonoro n° S-36076, 33 1/3 RPM, mono., 12 pol.				
N° de faixas: 12		Compositor: 0		Intérprete: 12	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
12	0	Brasil: 2	Latino: 2	E.U.A: 2	Outros: 6

1974	The L. A. Four Scores! California: Concord Jazz Records. 1 disco sonoro n° CJ-8, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 8		Compositor: 5		Intérprete: 3	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	8	Brasil: 4	Latino: 0	E.U.A: 3	Outros: 1

1976	The L. A. 4 California: Concord Jazz Records. 1 disco sonoro n° CJ-18, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 6		Compositor: 0		Intérprete: 6	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
2	4	Brasil: 1	Latino: 1	E.U.A: 1	Outros: 3

1976	The L. A. 4: Pavane Pour Une Infante Defunte. USA: East Wind Records. 1 disco sonoro n° EW-10003, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 7		Compositor: 0		Intérprete: 7		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
1	6	Brasil: 3	Latino: 0	E.U.A: 3	Outros: 1	

1976	Latin Guitar. California: Dobre Records. 1 disco sonoro n° DR-1000, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 13		Compositor: 3		Intérprete: 10		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
0	13	Brasil: 11	Latino: 0	E.U.A: 2	Outros: 0	

1977	The L.A. Four: Going Home. California: East Wind Records. 1 disco sonoro n° EW-8061, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 7		Compositor: 1		Intérprete: 6		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
1	6	Brasil: 1	Latino: 1	E.U.A: 4	Outros: 1	

1977	Virtuoso Guitar. USA: Crystal Clear Records. 1 disco sonoro n° 8001, 45 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 4		Compositor: 2		Intérprete: 2		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
1	3	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 4	Outros: 0	

1978	Concierto de Aranjuez. California: Inner City Records. 1 disco sonoro n° IC-6031, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 10		Compositor: 1		Intérprete: 9	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
9	1	Brasil: 3	Latino: 1	E.U.A: 6	Outros: 0

1978	L. A. 4: Just Friends. California: Concord Jazz Records. 1 disco sonoro n° CJ-199, 45 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 5		Compositor: 0		Intérprete: 5	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
1	4	Brasil: 1	Latino: 1	E.U.A: 2	Outros: 1

1978	L. A. 4: Watch What Happens. California: Concord Jazz Records. 1 disco sonoro n° CJ-63, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 7		Compositor: 1		Intérprete: 6	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	7	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 7	Outros: 0

1978	Laurindo Almeida Trio. California: Dobre Records. 1 disco sonoro n° DR-1024, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 8		Compositor: 3		Intérprete: 5	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	8	Brasil: 5	Latino: 0	E.U.A: 1	Outros: 2

1978	Guitar Player. USA: MCA Records. 1 disco sonoro n° MCA2-6002, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 3		Compositor: 3		Intérprete: 0		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
0	3	Brasil: 1	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 2	

1979	L. A. 4: Live at Montreux - Summer 1979. California: Concord Jazz Records. 1 disco sonoro n° CJ-100, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 5		Compositor: 1		Intérprete: 4		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
0	5	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 5	Outros: 0	

1979	Chamber Jazz. California: Concord Jazz Records. 1 disco sonoro n° CJ-84, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 9		Compositor: 0		Intérprete: 9		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
0	9	Brasil: 4	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 5	

1979	Prelude. California: Capitol Records. 1 disco sonoro n° S-37322, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 12		Compositor: 1		Intérprete: 11		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
12	0	Brasil: 5	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 7	

1979	New Directions. USA: Crystal Clear Records. 1 disco sonoro n° GS-2024, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 6		Compositor: 0		Intérprete: 6		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
0	6	Brasil: 1	Latino: 0	E.U.A: 5	Outros: 0	

- **Década de 1980**

1980	L. A. 4: Zaca. California: Concord Jazz Records. 1 disco sonoro n° CJ-130, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 7		Compositor: 0		Intérprete: 7		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
1	6	Brasil: 1	Latino: 0	E.U.A: 5	Outros: 1	

1980	First Concerto for Guitar and Orchestra. California: Concord Jazz Records. 1 disco sonoro n° CC-2001, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 8		Compositor: 8		Intérprete: 0		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
8	0	Brasil: 8	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 0	

1980	The L. A. 4: Montage. California: Concord Jazz Records. 1 disco sonoro n° CJ-156, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 8		Compositor: 1		Intérprete: 7		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
2	6	Brasil: 2	Latino: 0	E.U.A: 5	Outros: 1	

1981	Brazilian Soul. California: Concord Jazz Records. 1 disco sonoro n° CJP-150, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 10		Compositor: 0		Intérprete: 10	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	10	Brasil: 8	Latino: 1	E.U.A: 1	Outros: 0

1981	Moonlight Serenade. Germany: Jeton Records. 1 disco sonoro n° JET-33004, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 9		Compositor: 2		Intérprete: 7	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	9	Brasil: 2	Latino: 1	E.U.A: 4	Outros: 2

1982	Selected Classical Works for Guitar & Flute. California: Concord Jazz Records. 1 disco sonoro n° CC-2003, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 7		Compositor: 1		Intérprete: 6	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
7	0	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 7

1983	L. A. 4: Executive Suite. California: Concord Jazz Records. 1 disco sonoro n° CJ-215, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.				
N° de faixas: 7		Compositor: 1		Intérprete: 6	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
1	6	Brasil: 3	Latino: 0	E.U.A: 3	Outros: 1

1983	Latin Odyssey. California: Concord Jazz Records. 1 disco sonoro n° CJP-211, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 9		Compositor: 0		Intérprete: 9		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
0	9	Brasil: 1	Latino: 6	E.U.A: 2	Outros: 0	

1984	Artistry in Rhythm. California: Concord Jazz Records. 1 disco sonoro n° CJ-238, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 11		Compositor: 2		Intérprete: 9		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
1	10	Brasil: 2	Latino: 1	E.U.A: 8	Outros: 0	

1985	Tango. California: Concord Jazz Records. 1 disco sonoro n° CJP-290, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 11		Compositor: 1		Intérprete: 10		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
0	11	Brasil: 0	Latino: 8	E.U.A: 3	Outros: 0	

1985	Three Guitars Three. USA: Pro Arte Records. 1 disco sonoro n° PAD-235, 33 1/3 RPM, estereo., 12 pol.					
N° de faixas: 12		Compositor: 2		Intérprete: 10		
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações				
1	11	Brasil: 4	Latino: 5	E.U.A: 3	Outros: 0	

1989	Music of the Brazilian Masters. California: Concord Jazz Records.. 1 CD n° 4389.				
N° de faixas: 16		Compositor: 1		Intérprete: 15	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
2	14	Brasil: 14	Latino: 0	E.U.A: 2	Outros: 0

- **Década de 1990**

1991	Outra Vez. California: Concord Jazz Records. 1 CD n° 4497.				
N° de faixas: 11		Compositor: 3		Intérprete: 8	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	11	Brasil: 6	Latino: 1	E.U.A: 4	Outros: 0

1995	The Naked Sea. USA: Danwell Records. 1 CD n° DWR950812-1.				
N° de faixas: 11		Compositor: 2		Intérprete: 9	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	11	Brasil: 2	Latino: 0	E.U.A: 9	Outros: 0

1996	Praise Every Morning: Music for Guitar & Voice. USA: Mel Bay Publication. 1 Book transcripts and CD n° 95983B.				
N° de faixas: 11		Compositor: 1		Intérprete: 10	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
3	8	Brasil: 0	Latino: 0	E.U.A: 8	Outros: 3

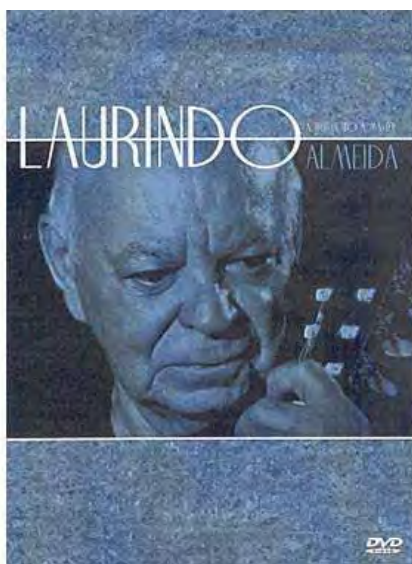
1996	Brazilian Reflections: Music for Guitar & Voice. USA: Mel Bay Publication. 1 Book transcripts and CD n° 95984B.				
N° de faixas: 13		Compositor: 2		Intérprete: 11	
M. Erudita:	M. Popular:	Identificações			
0	13	Brasil: 13	Latino: 0	E.U.A: 0	Outros: 0

5.2 Documentários



Documentário exibido, em três episódios, em julho de 1999, no canal a cabo GNT/Globosat.

DOURADO, L. **Laurindo Almeida “Muito Prazer”**. Produção e Direção Artística: Leonardo Dourado. Rio de Janeiro: Telenews, 1999. 3 fitas VHS (2:28 min).



1. Mozart in Samba Motion (Laurindo Almeida)
2. Carinhoso (Pixinguinha / João de Barro)
3. Discantus (Laurindo Almeida)
4. Cochichando (Pixinguinha)
5. Inquietação (Ary Barroso)
6. Nuage (Django Reinhardt)
7. Suite Aquarelle/ Quarter Harbor Freeway (Laurindo Almeida)
8. Old Guitarron (Laurindo Almeida / Johny Mercer)
9. Corcovado (Tom Jobim)
10. Insensatez (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)

TAVARES, C. **Laurindo Almeida: Tribute to a Master**. Produção Artística: Debby Forman & Carlos Tavares. Brasil: Mablan Entertainment , 2005. 1 DVD (60 Min).

5.3 Premiações

Criado em 1958, pela The National Academy of Recording Arts and Sciences, o **Grammy Awards** é considerado o *Oscar* da música americana. Durante sua carreira nos Estados Unidos, Laurindo Almeida recebeu dezesseis indicações a este prêmio. Destas, foi agraciado cinco vezes:

1. Em 1960, pela melhor performance instrumental de música clássica, solista e duo, para o álbum ***The Spanish Guitar of Laurindo Almeida***.
2. Em 1960, pela melhor performance instrumental clássica, vocal e instrumental de música de câmara, para o álbum ***Conversations With the Guitar***.
3. Em 1961, pela melhor composição contemporânea de música clássica, com a peça ***Discantus***, juntamente com *Movements for Piano and Orchestra*, de Igor Stravinsky.
4. Em 1962, pela melhor performance instrumental de música clássica, solista e para orquestra, com o álbum ***Reverie for Spanish Guitars***.
5. Em 1964, pela melhor performance instrumental de Jazz, para o álbum ***Guitar from Ipanema***.

Outros Prêmios:

- Um **Oscar** pela animação do filme ***The Magic Pear Tree***, em 1970.
- Em 1977, o ***Certificado de Apreciação do American String Teachers Association***, por uma vida dedicada ao violão nos EUA.
- Em 1983, 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 americas, promovendo uma apreciação universal do violão tanto para música popular contemporânea quanto para música clássica.
- Em 1992, em Londres, o Latin American & Caribbean Cultural Society lhe concedeu o ***Certificate of Honor from the Achievement***, em reconhecimento ao seu grande talento como compositor e artista.
- Em 1994, o prêmio ***Distinto para Contribuições à Universidade***, concedido pelo Presidente da Califórnia State University, Northridge; Blenda Wilson.
- Em 1995, o título de ***Comendador da Ordem do Rio Branco***, concedido pelo governo brasileiro.

5.4 Iconografia

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
OFICIAL DE REGISTRO CIVIL DAS PESSOAS NATURAIS
E DE INTERDIÇÕES E TUTELAS DA SEDE
COMARCA DE MIRACATU - ESTADO DE SÃO PAULO

PEDRO MARCONDES DE OLIVEIRA FILHO
Oficial Delegado Interno
SILVIA SATTI MENDES
Escrivente Autorizada

CERTIDÃO DE NASCIMENTO

Certifico que às fls. 198 verso, sob o nº 430, do livro nº A-B de assentamentos de nascimentos, está registrado o de

LAURINDO,

do sexo masculino, ocorrido em residência, neste distrito de Prainha, Estado de São Paulo, no dia dois de setembro de mil novecentos e dezessete (02-09-1917), às 21:15 horas.

O registrando é filho

de BENJAMIN DE ALMEIDA
natural de Cananéia - SP
e de PLACIDINA DE ARAUJO ALMEIDA
natural de Cananéia - SP

sendo avós

paternos LAURINDO JOSÉ DE ALMEIDA
e MARIA DO CARMO NOBREGA DE ALMEIDA
e maternos JOÃO GONÇALVES DE ARAUJO
e ANNA AMÉLIA DA CONCEIÇÃO ARAUJO

Foi declarante o pai.

OBSERVAÇÕES: Registro feito no dia 3 de setembro de 1917.

AVERBAÇÃO: vide verso.

O referido é verdade e dou fé.
Miracatu-SP, 25 de julho de 2006
CUSTAS - AO ESCRIVÃO - R\$ 13,89
AO IPESP - R\$ 2,78
TOTAL - R\$ 16,67

Serviço do Registro Civil das Pessoas
Naturais da Sede da Comarca de Miracatu - SP
PEDRO MARCONDES DE OLIVEIRA FILHO
Delegado Interno
Rua Emílio Marins Ribeiro, 161 - Sala 05
CEP 11.350-000 - Miracatu - SP

Rua Emílio Marins Ribeiro, 161 - Sala 5 - Centro - Miracatu/SP - CEP: 11350-000 - Fone/Fax: (13) 3847-1389 - e-mail: pedroarquivo@tconee.com.br

0461G-05001-06000-0506

0461G-AA 005234

VÁLIDA EM TODO O TERRITÓRIO NACIONAL SEM EMENDAS E/OU PASURAS

Registro de Nascimento de Laurindo Almeida

AVERBAÇÃO

A MARGEM DO TERMO CONSTA A SEGUINTE AVERBAÇÃO: FAÇO A PRESENTE PARA FICAR CONSTANDO, QUE POR DECRETO COLETIVO DE 23 DE DEZEMBRO DE 1.980, PUBLICADO NO D.O. DA UNIO DE 24 DE DEZEMBRO DE 1.980, FOI DECLARADA A PERDA DA NACIONALIDADE BRASILEIRA DO REGISTRADO DO TERMO AO LADO, POR TER ADQUIRIDO VOLUNTARIAMENTE, A NACIONALIDADE NORTE AMERICANA, CONFORME CONSTA DO OFICIO EXTRAIDO DO PROCESSO Nº 37.225/80, QUE TEVE SEUS TRAMITES PELO DEPARTAMENTO FEDERAL DA JUSTIÇA DO MINISTERIO DA JUSTIÇA DA REPUBLICA FEDERATIVA DO BRASIL HOJE RECEBIDA E ARQUIVADA. MIRACATU-SP., 04 DE JUNHO DE 1981. RUBENS TRABALLI CAMARGO. O OFICIAL. NADA MAIS.

O referido é verdade e dou fé.

Miracatu, 25 de julho de 2006

Serviço de Registro Civil das Pessoas
Naturais da Sede da Câmara de Miracatu - SP
PEDRO MARCONDES DE OLIVEIRA FILHO
Emprego: Oficial
Rua Embaixador Martão Filho, 161 - Sala 08
CEP 11.280-000 - Miracatu - SP

Averbação de troca de nacionalidade



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



Foto de Laurindo com dedicatória a Pixinguinha, de 1938.
[\[www.ims.com.br\]](http://www.ims.com.br)

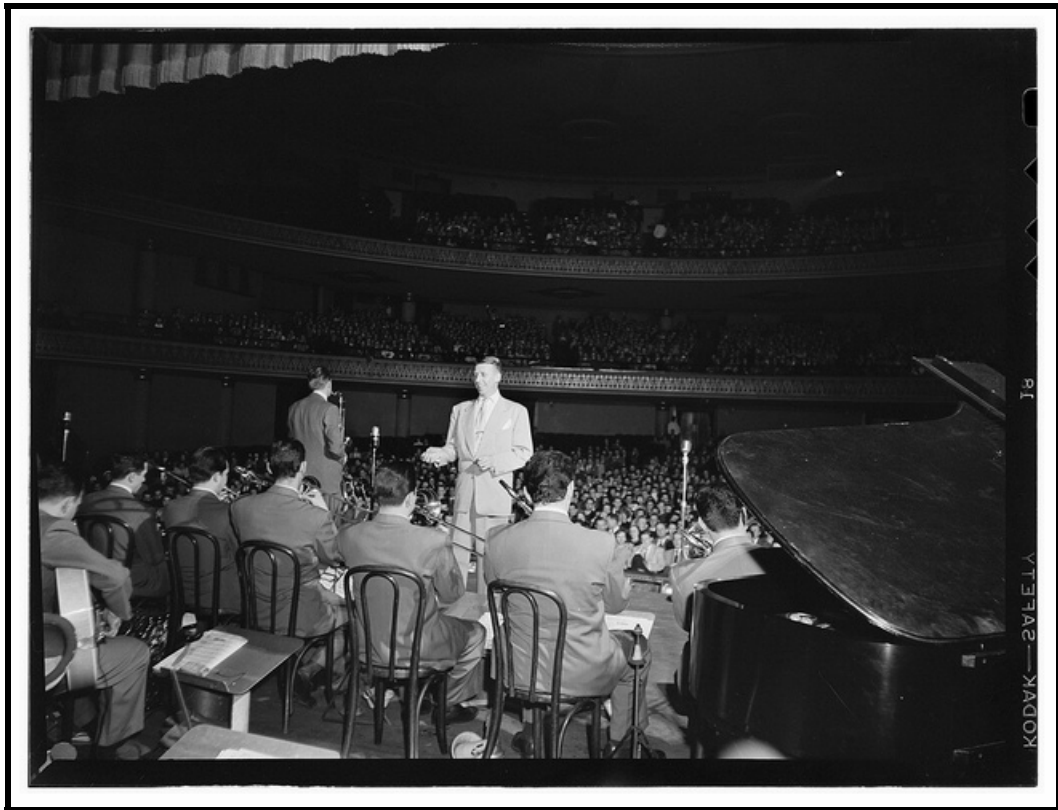


*Grupo musical em que Laurindo se apresentava na boate carioca Night and Day, entre o fechamento dos cassinos brasileiros e sua emigração para os Estados Unidos.



Laurindo Almeida em Baltimore, 1948.

[\[www.njazz.org/.../JazzNotes/leo/almeida.jpg\]](http://www.njazz.org/.../JazzNotes/leo/almeida.jpg)



Portrait os Stan Kenton and Laurindo Almeida, 1947 or 1948. Foto: Gottlieb, William P.
Disponível no site: www.flickr.com/photos/library_of_congress/5354793496/



Laurindo e Bud Shank. Gravação da série de discos *Brazilliance*, de 1953.
<http://www.lastfm.com.br/music/Laurindo+Almeida+%26+Bud+Shank/+images/40139219>



Gravação do álbum *Suíte Popular Brasileira* (em parceria com Radamés Gnattali) nos EUA, em 1954.
[\[www.radamesgnattali.com.br\]](http://www.radamesgnattali.com.br)



Gravação do Lp *Conversations with the Guitar* e *Duests with the Spanish Guitar*, com a cantora lírica Sally Terry. Produção Robert Myers, 1960. [www.salliterri.org/convwtg.htm]



Laurindo Almeida nos EUA, à frente de seus prêmios e LP's. ⁹²

⁹² *Brasil Musical*. Rio de Janeiro: Art Bureau Representações e edições de Arte, 1988, p. 214.



Laurindo Almeida, em duo com Ray Brown, no Festival Internacional de Jazz “Cascais”. Lisboa, 1981.
[\[jazzinphoto.wordpress.com\]](http://jazzinphoto.wordpress.com)



Laurindo Almeida Trio. Apresentação em Leverkusener Jazztage. Alemanha, 1992.
[\[www.article.wn.com\]](http://www.article.wn.com)



Deltra Eamon no tributo a Laurindo Almeida, em 23 de setembro de 1995. ⁹³

⁹³ Foto digitalizada do DVD *Tribute to a Master*. Brasil: Mablan Entertainment, 1995.

5.5 Recortes de jornais



Jornal da cidade de Miracatu, *O Prainhense*, de outubro de 1917, que atesta o nascimento de Laurindo Almeida. Museu Pedro Laragnoit

LAURINDO DE ALMEIDA, 30 ANOS NOS ESTADOS UNIDOS, FALA

Los Angeles — Trinta anos nos Estados Unidos, centenas de discos com música brasileira popular e erudita gravados e vendidos com sucesso neste país e em dezenas de outros, o violonista Laurindo de Almeida, vive com sua mulher Deltra Ramon, cantora lírica americana, na área residencial de Sherman Oaks, subúrbio de Los Angeles.

Na confortável casa que ele mesmo mandou construir, seu estúdio de trabalho tem as paredes cobertas de capas de discos que gravou em três décadas. O rosto hoje está evidentemente envelhecido, o cabelo mais ralo, a cintura mais ampla, o português intercalado com expressões em inglês, o que ele mesmo não percebe.

Mas os dedos continuam ágeis nas cordas do violão. Tanto quanto nos quatro anos em que ganhou, como melhor guitarrista, os prêmios Grammy da indústria americana de gravação. Ele acaba de receber uma carta da entidade americana, equivalente, no Brasil, ao Sindicato dos Músicos, dando-lhe os parabéns por ter completado 30 anos de associado, o que lhe dá o direito de não pagar mais anuidades.

Laurindo acha que, como músico, tem melhores condições de mostrar e desenvolver sua arte nos Estados Unidos, onde acredita inclusive ser possível, para ele, fazer mais pela música brasileira do que se ficasse no Rio ou em São Paulo. Está legalmente naturalizado americano, mas em discos e apresentações ao vivo é sempre chamado de "o guitarrista brasileiro".

— Estando aqui há 30 anos, você não se sente um pouco desajustado da música brasileira?

— No brasileiro nato, a música do país é como o sangue: está dentro da gente e não há jeito de esquecer. Naturalmente, neste país como os Estados Unidos, onde a música também mexe com a gente, como o jazz, que tem muitas afinidades com o samba, você acaba juntando as coisas.

— Você então vê muita identificação entre jazz e samba?

— Ah, sim. Quando cheguei aqui, em 1947, fui percebendo essa identificação e acabei fazendo uma experiência de samba e jazz juntos, numa gravação de 1952 chamada Laurindo de Almeida com Buddy Shank no saxofone. Foi isso que mais tarde acabou se chamando bossa-nova, que é samba com harmonização de jazz.

Em 1935, Laurindo deixou São Paulo e foi para o Rio trabalhar na Rádio Mayrink Veiga, com Cesar Ladeira, Carmen Miranda, Pradinho Alves, Sílrio Oudiz. Ficou lá por mais de 10 anos, passando alguns meses na Europa examinando o mercado para sua arte, não se deu por satisfeito e resolveu voltar aos Estados Unidos.

Uma de suas primeiras experiências — Aída da Roupa Branca, de Utrajara Neadam — tinha feito sucesso entre os americanos, chegando a ser gravada por Tommy Dorsey, pelas Andrew Sisters e outros artistas conhecidos. Laurindo aproveitou a popularidade dessa música e embarcou para os Estados Unidos, de onde não retornaria



"No brasileiro, a música do país é como o sangue"

“BOSSA NOVA É SAMBA COM HARMONIZAÇÃO DE ‘JAZZ’

Sílrio Bocanera
Correspondente

mais ao Brasil, a não ser para visitas ocasionais à família.

— Há quem pense que vim para cá animado pelo Stan Kenton ou pela Carmen Miranda. Foi muito amigo de Carmen, mas só trabalhamos juntos no Brasil. Aqui, nunca. Com o Stan Kenton, sim, cheguei a tocar na orquestra dele, de 1947 a 1950. Depois disso, fui na força e na coragem, em mesmo.

Para se manter a par da música brasileira mais recente, Laurindo se corresponde com o maestro Radamés Gnattali, ouve discos de Guarani e outros autores, principalmente de São Paulo. De música

popular, fala de Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Holanda. Mas em suas breves visitas ao Brasil, Laurindo diz que não consegue mais ouvir tanta música brasileira quanto gostaria.

— Ligo as rádios no Rio e em São Paulo e parece que estive de volta a Los Angeles; só tocam rock'n'roll.

A formação musical de Laurindo foi principalmente erudita. Sua mãe era concertista de piano e, aos dezinhos, músicos se reuniam em sua casa para tocar. Mas ele recebeu influência também da área popular, de macumba, ritmos africa-

nos, do samba. Esta combinação resultou no estilo musical que o guitarrista brasileiro hoje apresenta não só nos Estados Unidos, mas também em dezenas de outros países onde chegam seus discos ou onde ele se apresenta em concertos. As vezes só, outras com sua mulher, frequentemente com as orquestras sinfônicas locais. Só não toca no Brasil.

— As pessoas lá não sabem quem é Laurindo de Almeida. Mas não me sinto magoado, porque também não sabem quem é Villa-Lobos, e isto sim é um absurdo. O resto do mundo sabe. Também não

conhecem Radamés, Guerra Peixe, Guarnieri, pois só ouvem Moacyr Lopes e Bach.

Laurindo acha que emissoras de rádio e televisão devem prestar a função de educando mais do brasileiro, para que os artistas não tenham de ir ao exterior obter reconhecimento.

— Essa parece ser a história nossa cultura, desde Santeus Mont, que só foi reconhecido na França. Foi a mesma coisa, Villa-Lobos. Elio Siqueira teve de ir para cá, porque no Brasil ninguém sabia quando abria a boca para cantar música lírica. Achavam em

BOCANERA, Sílrio. *Laurindo de Almeida, 30 anos nos Estados Unidos, fala de cadeira.* Jornal do Brasil, Caderno B, 25 de fevereiro de 1977. Coleção José Ramos Tinhorão. [www.ims.com.br]

ALMEIDA, 30 ANOS NOS ESTADOS UNIDOS, FALA DE CADEIRA



"No brasileiro, a música do país é como o sangue"

"BOSSA NOVA É SAMBA COM HARMONIZAÇÃO DE 'JAZZ'"

Silvio Bocanegra
Correspondente

... não ser para vi-
vê-la à família.
... não pense que vim pa-
rado pelo Stan Kenton
... Miranda. Foi multi-
... Cammen, mas só traba-
... no Brasil. Aqui não.
... Stan Kenton, sim, che-
... uma orquestra dele, de
... Depois disso, fui na for-
... agem, eu mesmo.

... manter a par da mu-
... ma mais recente. Lau-
... responde com o mes-
... Gnattali, ouve discos
... e outros autores, prin-
... de São Paulo. De músi-

ca popular, fala de Antônio Carlos
Jobim e Chico Buarque de Holanda.
Mas em suas breves visitas ao Bra-
sil, Laurindo diz que não consegue
mais ouvir tanta música brasileira
quanto gostaria.

— Ligo as rádios no Rio e em
São Paulo e parece que estou de
volta a Los Angeles: só tocam rock'
n'roll.

A formação musical de Laurin-
do foi principalmente erudita. Sua
mãe era concertista de piano e, nos
domínios, músicos se reuniam em
sua casa para tocar. Mas ele recel-
bia influência também da área po-
pular, de macumba, ritmos africa-

nos, do samba. Esta combinação
resultou no estilo musical que o
guitarrista brasileiro hoje apresen-
ta não só nos Estados Unidos, mas
também em dezenas de outros pa-
íses onde chegam seus discos ou en-
de ele se apresenta em concertos:
... vezes, eu, outras com sua mu-
... lher, frequentemente com as or-
... questras sinfônicas locais. Só não
... toca no Brasil.

— As pessoas lá não sabem
quem é Laurindo Almeida. Mas
não me sinto magoado, porque
também não sabem quem é Villa-
Lobos, e isto sim é um absurdo. O
resto do mundo sabe. Também não

conhecem Radamés Gnatalli, Getza Peixe,
Guarnieri, pois só ouvem Mozart,
Chopin e Bach.

Laurindo acha que emissoras
de rádio e televisão devem prece-
der a função de educação musical
do brasileiro, para que os artístas
leais que tentam se ir ao exterior
obter reconhecimento.

— Essa parece ser a história de
nossa cultura, desde Santos Du-
mont, que só foi reconhecido na
França. Foi a mesma coisa com
Villa-Lobos. Etna Sayão teve de vir
para cá, porque no Brasil caçavam
dela quando abria a boca para can-
tar música lírica. Achavam engra-

çado. É nessa hora que o artista
vai para o exterior, onde é recebi-
do com tapete vermelho para apre-
sentar sua arte. Isso dá pena, cor-
ta o coração. O brasileiro é inhe-
rente, carinhoso, mas não é edu-
cado para compreender sua própria
arte.

— E seus discos, não vendem
no Brasil?

— Julgando pelos relatórios de
direitos autorais que recebo... vejo
lá: Japão, Austrália, Nova Zelan-
dia, França, Portugal e outros, to-
dos com muitas quantias. Já no
fim, vem o Brasil: um milhão, dois
milhões, Gnatalli muito de que as
coisas mudassem lá, sob o ponto-
de-vista artístico. Existe arte no
Brasil, mas os artistas não seguem
peias mãos e pelos pés e não po-
dem fazer. Muitos de valor no
Brasil estão pobres, sem ter onde
entrar mortos. Um homem de talento
como Radamés Gnatalli ainda es-
tá trabalhando na Rádio Globo,
ganhando salário, se estivesse aqui,
seria milionário, com o valor que
tem.

Quando a aceitação da música
brasileira nos Estados Unidos, Lau-
rindo acha, que muitos elementos
não podem ser esquecidos.

— Se você fala em música po-
pular, por exemplo, Carmen Miran-
da fez muito quando veio aqui e
deu conhecimento aos americanos
de ritmos que eles não conheciam.
Numa outra área, Etna Sayão fez
muito pela nossa música erudita.
Quando ela gravou em Nova Ior-
que as Bachianas nº 5, de
Villa-Lobos, foi como o Sol clarean-
do um dia escuro. Os americanos
não sabiam da beleza dessas mú-
sicas. Naturalmente, Villa-Lobos é
um compositor respeitadíssimo
aqui. Na área popular, mais moder-
na, Jobim é muito bem recebido.
Iralá Bonfá também, principalmen-
te por suas músicas do filme O Gato
Negro. Mas o Bonfá compõe menos
do que Jobim, por isso é menos co-
nhecido.

Laurindo agora divide o tem-
po entre os concertos ao vivo em
diversos países e as gravações em
estúdio. Está completando um LP
em Los Angeles no momento, uti-
lizando um processo chamado de
"direto ao disco".

— Dizem que isso é novidade,
mas o processo era comum nos ve-
lhos tempos de gravação, quando
ainda não existia a fita magnética.
— explica Laurindo, lembrando os
anos 30, quando gravava em cer-
no Brasil. "Claro que o processo
agora é tecnicamente melhor e já
não é preciso mais se limitar ao
disco de 78 rpm. O que estou fa-
zendo agora é um LP, embora to-
que a 45 rpm. A grande vantagem
desta gravação direta é não ter
aquele chiado que aparece quando
se usa fita magnética no estúdio e
depois se faz o disco".

Tendo ouvido há pouco da
Grécia e da Itália, onde em con-
certos, Laurindo está organizando
suas atividades para o resto do ano.
Só de algumas coisas tem certeza.

— Meus planos são sempre de
mostrar ao pessoal daqui como a
música brasileira é bonita. Há
muita coisa na nossa música que
os americanos ainda não conhecem.
Nem os brasileiros, Laurindo.



Foto: José Goulart

Laurindo de Almeida está no Brasil para participar, como jurado, do Festival Villa-Lobos

Do jazz à música popular e erudita, a trajetória de Laurindo de Almeida

GILSON REBELLO
Da sucursal do Rio

Des anos antes de João Gilberto introduzir uma batida diferente em seu violão que acabou dando origem à bossa nova, o violonista Laurindo de Almeida, radicado desde 1947 nos Estados Unidos, já tinha um estilo de interpretação próprio, onde o samba cariense era misturado com a linha melódica do jazz norte-americano para produzir um som harmônico e sincopado, base daquele movimento musical brasileiro.

A revelação foi feita, no Rio, pelo instrumentista, que reside há 33 anos em Los Angeles, e só veio agora à cidade, após uma ausência de três anos, para participar da comissão julgadora do "Festival Villa-Lobos", segundo ele uma homenagem ao "maior compositor brasileiro de todos os tempos e o único que é, sem dúvida, conhecido internacionalmente".

Em um intervalo da intensa programação do festival, que reúne 12 jurados e 80 artistas de várias partes do mundo, Laurindo aproveitou para dar um entrevista, o que sempre evitou em suas últimas visitas ao País. "Não tinha sentido aparecer aqui, porque muito embora possa afirmar que sempre fiz sucesso no Exterior, aqui no Brasil sou praticamente desconhecido. Agora, a coisa mudou um pouco".

Na verdade, essa mudança no comportamento do músico em relação à imprensa e ao público nacional foi motivada pelo LP que acabou de lançar por meio do selo Eldorado. O disco, que foi feito a partir de uma matriz gravada especialmente para a comercialização no Japão, já está lançado no mercado com sucesso, uma vez que — segundo seus produtores — tem havido um grande interesse em conhecer esse artista que, além de interpretar a música popular brasileira, tem sido um dos maiores divulgadores da música clássica e erudita do nosso país.

"Pode afirmar — continuou — que esse interesse me surpreendeu muito. Por isso, fiz questão de sustentar a gravação do disco e como não podia vir ao Brasil, naquela época, contei pela remessa daquela matriz, que ficou muito boa. Sabe que é duro a grande percepção dessa indiferença. Eu nunca recebi um tostão pelos direitos autorais de minhas músicas tocadas aqui. Mensalmente, quando recebo os comprovantes da Anap, entidade arrecadadora no mundo inteiro, é com uma dor no coração que noto que ali estão incluídos vários países, menos o meu."

No entanto, apesar desses dramas, Laurindo de Almeida revela ser um homem bem-humorado e muito risado, por vezes fazendo questão de traduzir para o inglês suas anedotas e histórias, porque a esposa, a cantora lituana Ramona, que o acompanha na viagem, não fala o português. "Estou casado há dez anos com ela e isto com muito amor, os dois filhos que ela tinha do primeiro casamento, hoje estão já integrados na vida norte-americana, que acho muito difícil voltar a morar no Brasil".

Mas ele jamais pensou em abandonar de vez a música brasileira e tanto é assim que todas as vezes que vem ao País, aproveita para adquirir partituras de compositores que ainda não possui. "Estou levando agora composições de Ari Barroso, de Noel Rosa, de Alceu Alves, de Ernesto Nazareth, que para mim é o responsável pelo início da nossa música autêntica, de Villa-Lobos, de Radamés Gnattali, que é o mais importante da atualidade, e de Pixinguinha".

Para ele, o fato de todas as vezes só incluir em sua bagagem os compositores da chamada "velha guarda" é explicado também com um riso aos lábios: "Se ficasse um ano aqui é que poderia conhecer, a fundo, o que se faz hoje no Brasil em termos de música. No entanto, posso dizer que hoje a chamada "bossa nova" é um movimento em franca decadência, porque autores como Tom Jobim preferiram fugir daquela linha melódica natural e passaram a fazer a música fabricada, inclusive, com título em inglês, que perdeu toda a sua origem".

Na bagagem do instrumentista, onde o volume maior é a caixa de seu violão, pode-se ver rótulos das afinçagens de mais de uma dezena de países. De dentro da caixa preta, finalmente, no meio da entrevista, Laurindo concordou em retirar o violão e ele próprio brinca ao mostrar o instrumento com um de seus lados cortado no pinho:

"Sabe, eu deixei o violão fora da caixa e o meu cachorro comeu. Al leve de mandar fazer esta enxada". Depois, volta a falar sério: "Não é nada disso. Esse é um violão do tipo setway, que custa cerca de dois mil dólares, e tem duas cordas a mais do que os outros. Esse corte na madeira é feito para que essas notas possam ser executadas com mais facilidade, já que ficam bem no seu final. Com o do e o do sustentado". Depois de pegar o violão, ele vai ao armário de sua suite de um hotel carioca e de dentro de uma bolsa tira o *foet veit*, um aparelho forrado com um fel-

tro amarelo para colocar o pé: "Isso aqui serve para o violonista não perder o ritmo e facilita a colocação do pé esquerdo para sustentar o instrumento. Quer dizer, trata-se de um aparelho que dá pé".

O ritmo, entretanto, ele vem aprendendo a não perder desde os 14 anos, quando foi iniciado em música com a mãe, pianista e toca violão, estudando depois os clássicos. "Por formação — continua — 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".

Assim, em 1937, ele começou a se apresentar com cantores como Francisco Alves, Carmen Miranda e outros, sendo então contratado pela antiga Rádio Mayrink Veiga. "Depois, fiz parte de um conjunto regional juntamente com Silvio Caldas. Trabalhei também no Casino da Urua, mas quando o presidente Dutra proibiu o jogo, apesar de ter garantido aos artistas que se fosse eleito não o faria, e por isso acho que ele era um homem sem palavra, resolvei tentar a carreira artística nos Estados Unidos".

A princípio, sabendo que não podia chegar em um país estrangeiro sem dinheiro, Laurindo quis "fazer um pé-de-meia". E, por sorte, uma música sua, "Aldeia de Roupa Branca", gravada naquele país, fez tanto sucesso, que ele pode arrumar o dinheiro necessário para a viagem. "Nos Estados Unidos, passei a tocar o melhor de nossa música, mas quis fazer o casamento do samba com o jazz".

Apesar de lembrar que já teveva dez anos antes o estilo musical muito tarde identificado no movimento da bossa nova, o artista procura evitar ser chamado de precursor da bossa nova: "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".

Com cem discos já gravados, líder de vários conjuntos, cujos instrumentos mais tarde seriam utilizados pelos músicos da bossa nova ele gravou LPs com os mais famosos artistas norte-americanos e na volta aos Estados Unidos — ele embarca sexta-feira próxima — vai voltar a trabalhar com Charley Byrd, que é um dos mais famosos jazzistas. Assim, do Brasil ficará, principalmente, a saudade das "batidas de limão, dos pastéis, acarajés, da feijoadá e de um bom vatapá".

REBELLO, Gilson. *Do jazz à música popular e erudita, a trajetória de Laurindo de Almeida*. O Estado de São Paulo, 23 de novembro de 1980. Coleção José Ramos Tinhorão. [www.ims.com.br]

Laurindo, violão brasileiro nos EUA

MAGDA DE ALMEIDA

Ele saiu do Brasil numa ensolarada manhã carioca de 1947. No bolso levava alguns trocados, na mão um violão e no espírito uma vontade inabarcável de vencer. Hoje, 38 anos depois, rico, 600 composições tocadas no mundo inteiro, 110 discos gravados e cinco prêmios Grammy (a maior distinção norte-americana para os melhores discos) que não o deixam mentir, o violonista e arranjador brasileiro Laurindo de Almeida volta ao Brasil. Aos 67 anos, veio para presidir o Festival Villa-Lobos, realizado no Rio, visitar amigos e matar as saudades, que são muitas. Hoje à noite embarca para Nova York, onde está sendo aguardado para gravar um LP que reúne os três gigantes da guitarra na atualidade: ele próprio, Larry Coryell e Sharon Isbin.

Um quase desconhecido em seu próprio país, Laurindo não reclama desse anonimato compulsório, mas seus amigos sim. Estes não escondem a "amargura" de ver um brasileiro de projeção internacional ignorado pelos meios de comunicação e pela gente de sua própria terra. Ele cobra os espaços dados, por exemplo, ao roqueiro Mick Jagger ou ao travesti Roberta Close. Laurindo acha graça e lembra que o próprio Tom Jobim vende mais discos no Exterior do que no Brasil. Casado com uma cantora norte-americana de ópera, Delta Karoni, com quem já gravou as "Bachianas" de Villa-Lobos, ele hoje desfruta em sua mansão, em Los Angeles, da paz e do conforto que os anos de luta lhe proporcionaram. "Quero mais é viver...", diz, enamorado da deslumbrante vista da praia de Copacabana.

Sempre disseram que ele saiu do Brasil levado por Carmen Miranda. Laurindo desmente. Já estava nos Estados Unidos muito antes de Carmen chegar e foi por sua própria conta, depois que o ex-presidente Dutra fechou todos os cassinos do País, onde costumava apresentar-se e que lhe rendia mais e melhor do que o munguão saúdo que recebia da Rádio Mayrink Veiga, onde trabalhou durante 11 anos. "O Dutra disse para os músicos que, se todos votassem nele, os cassinos jamais seriam fechados. Ganhou e a primeira coisa que fez foi cortar o nosso ganha-pão. Hoje eu agradeço. Não fosse isso, ainda estaria, talvez por aqui, amargando mil e uma frustrações."

Paulista de Prunha, uma cidade do interior de São Paulo que hoje se chama Miranda, o saúdo traidor os longos anos de permanência no interior, Laurindo de Almeida apro-

veita a folga ("rara" — diz ele) para dar os últimos retoques na composição que já na segunda-feira estará gravando em Nova York. Descalço, de bermudas e sem camisa, particular, violão, gravador e cordas espalhadas pelo confortável apartamento do Leme, é um homem forte e jovial aos 67 anos de idade. Memória invejável, ele já está providenciando o livro onde pretende contar tudo que viveu nesses 38 anos de batalha em território alheio, contando apenas com ele próprio.

Laurindo garante que não haverá lugar para mágoas ou rancores. Aos poucos foi conseguindo tudo o que queria e de que precisava. Estruturou-se emocionalmente para enfrentar "o que desse e viesse". Mas duvida se hoje conseguiria o mesmo desempenho. "Antigamente havia poucos guitarristas, como eles chamam os violonistas. Dava para a gente ocupar espaços. Agora, a concorrência é qualquer coisa de inacreditável em qualquer recanto do mundo."

Antes de ir para os Estados Unidos em 1947, Laurindo circou pela Europa, levado pelo Cubalê, um navio "meio passageiro, meio cargueiro". Em todos os portos importantes que parava se apresentava com o violão debaixo do braço. Filho de uma pianista clássica, aqueles dedos hábeis e musculosos tocavam tudo para todos os gostos refinados. Deambujá ainda tocava para os passageiros. Mas a Europa já vivia os tempos hitlerianos. "O ambiente andava meio pesado, a sociedade estava impenetrável, principalmente aos estrangeiros. Para ficar lá, preferia ficar no Brasil. Voltar com algumas economias e ver que meu destino mesmo era a América. Viajei morto de saudades antecipadas, do meu Flamengo ido batido, onde passou longos anos de sua vida, e do time e das aneddotas. São coisas que nunca encontrarei igual lá fora."

Nos Estados Unidos, um editor musical, Shapiro Bernstein, mostrou-se profundo conhecedor de suas composições, já então bastante tocadas nas rádios brasileiras. Deu-lhe uma grande ajuda e nesse mesmo ano já era contratado da orquestra, que então bilhava, de Stan Kenton. Viagrou uma média de cem mil milhas por ano entre Los Angeles e São Francisco, Califórnia, vivia com os olhos pregados em Los Angeles, onde estavam os grandes estúdios cinematográficos e sua grande esperança de êxito. Não deu outra coisa, passou 128 anos trabalhando nos maiores estúdios de Hollywood. Participou da composição e da orquestração de muitas músicas de alguns dos grandes filmes da época, como *Star is Born*, com Judy

Garland, *Good Bye my Lady, Maracaibo*, com Cornel Wilder e tantos outros de que ele ainda se lembra de cor. Membro efetivo da *Academia of Motion Picture Art e Science*, um privilégio para poucos, o único brasileiro a possuí-la.

E o Brasil? Para Laurindo de Almeida, significa a origem. Por força das leis norte-americanas, teve de se naturalizar. Hoje, poderia viver dos direitos autorais, "mas os dedos não deixam". Sua vida ainda é um constante viajar. Tem agenda cheia até 1986, sem nenhuma folga. Querem-no nas universidades, nos teatros, nas grandes instituições culturais. Houve uma época em que viajava ao Brasil quase que anualmente. A mãe, grande musa inspiradora, ainda vivia. Sua morte há 11 anos acabou provocando o afastamento que no fundo não queria. Não tem mágoas do Brasil, pelo menos não as exhibe de público. Acha que o País está cheio de talentos, mas lamenta que eles tenham de viajar para o Exterior para terem esse mesmo talento reconhecido. "Não consigo entender como o público brasileiro dá tão pouca importância ao que é nosso."

Nesse recente Festival Villa-Lobos pude ver mais de perto o crescimento do violão no País. Assisti a números verdadeiramente convenientes, estrelados por gente jovem e desconhecida. Pena que poderão acabar como eu, como Bonfá ou Jobim, que somos mais reconhecidos lá fora do que em nossa própria terra. Fico imaginando, por exemplo, como estaria hoje o nosso maestro Radamés Gnattali se tivesse viajado e tentado o mundo lá fora como eu, estaria milionário."

Milionário Laurindo de Almeida ainda não está. Mas seu rosto se transforma quando se lembra do que construiu. Hoje mora numa mansão no alto de uma colina, de onde avista todo o vale de San Fernando, um dos mais lindos da Califórnia. Quando o tempo permite, voa para o Havaí, onde tem um apartamento para as temporadas de verão. Poderia parar, se quisesse. "Quando a vontade chegar vou apenas compor."

Os Grammys, ele conquistou por alguns de seus melhores trabalhos, como *From the Romantic Era, Reverie, Spanish Guitar, Collaboration e Bas-Too-Kee*. O que Laurindo mais gosta de fazer quando não está dedicando à cozinha. Sua feijoada é conhecida por toda Los Angeles e é lá que os amigos brasileiros vão encontrá-lo todos os fins de semana. Da caliprinha adocada há algum tempo, assim como do cigarro. "Como disse antes, quero mais é viver..."

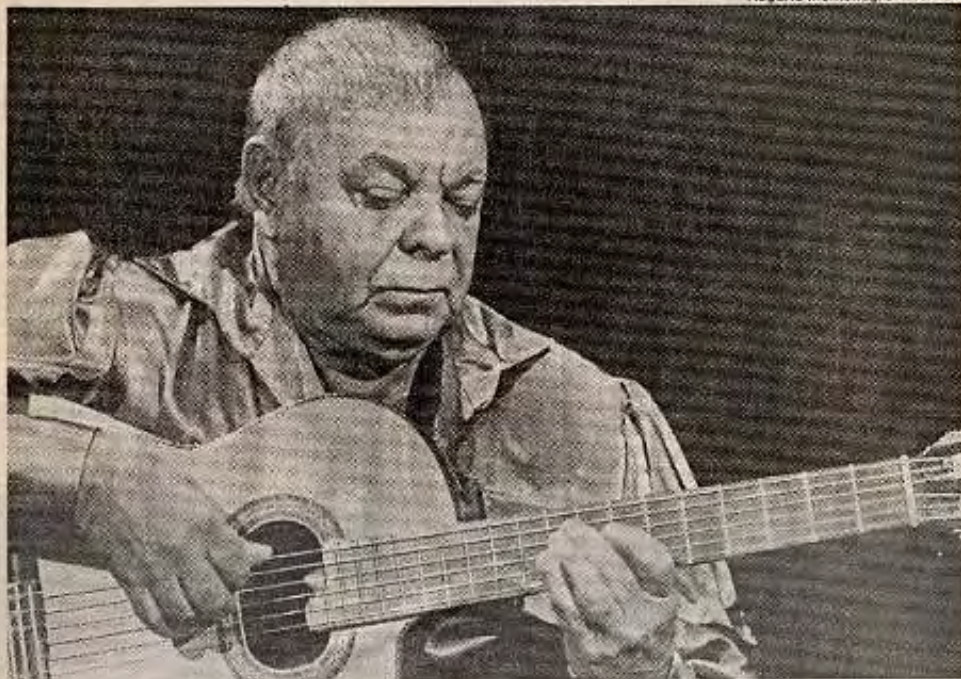
Rio/Agência Estado



Quase um desconhecido no Brasil, o violonista e arranjador Laurindo de Almeida veio ao Brasil para presidir o Festival Villa-Lobos. Impressionado com a evolução do violão no País, Laurindo lamenta que muitos músicos de talento tenham de viajar ao Exterior para terem esse talento reconhecido. Com 67 anos, 600 composições e cinco Grammys, Laurindo mora numa mansão em Los Angeles e poderia viver apenas dos direitos autorais, se quisesse. Mas, como diz "Os dedos não deixam".

ALMEIDA, Magda. *Laurindo, violão brasileiro nos EUA*. O Estado de São Paulo, 02 de dez. de 1984. Coleção José Ramos Tinhorão. www.ims.com.br

Rogério Montenegro — 10/7/87



LAURINDO DE ALMEIDA

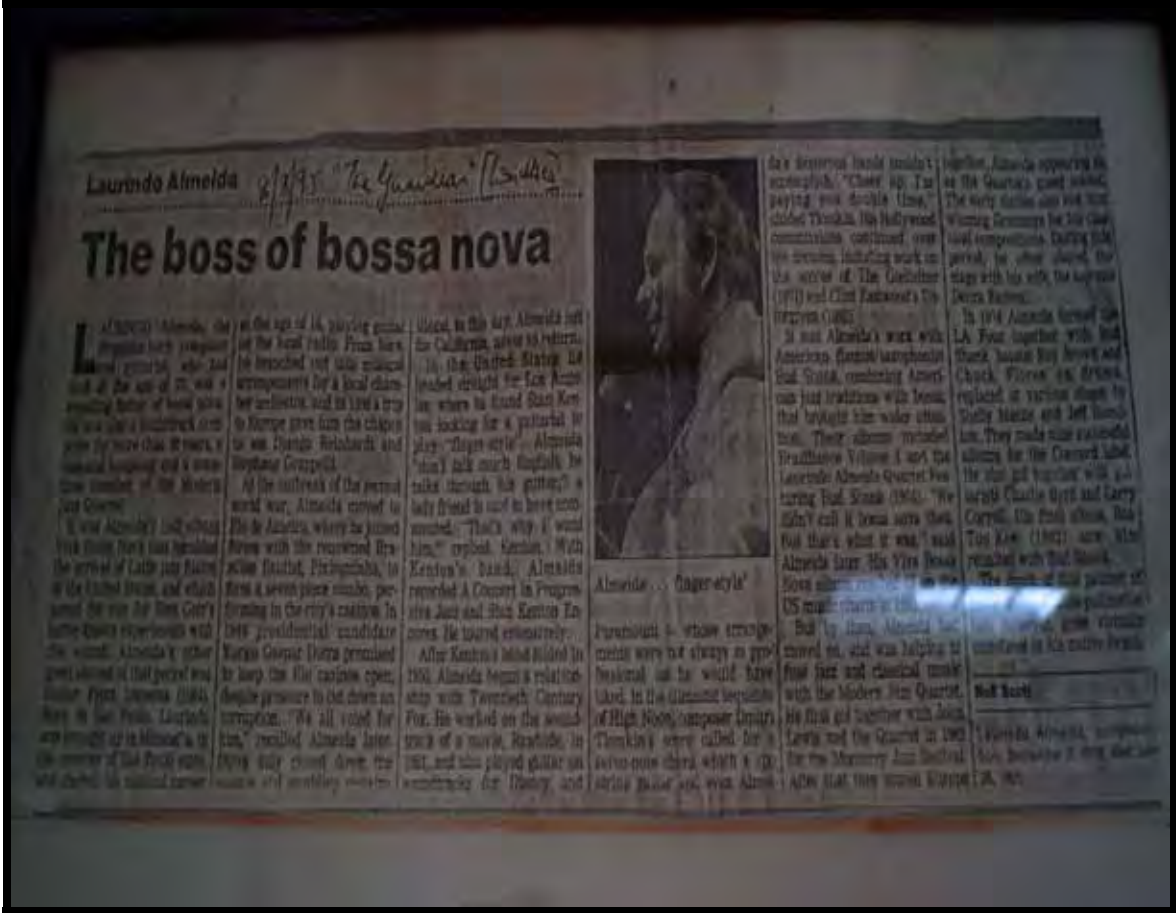
Morre o violonista que acompanhava Carmen Miranda nos Estados Unidos

Morreu anteontem à noite, aos 77 anos, em Los Angeles, o violonista e compositor brasileiro Laurindo de Almeida (acima), famoso por ter acompanhado Carmen Miranda no auge da carreira da cantora e atriz. Durante as quase três décadas em que viveu nos EUA, Laurindo participou de centenas de gravações, além de colaborar para grandes estúdios de cinema. Recebeu cinco troféus Grammy dentre as 13 indicações que obteve. Suas últimas apresentações ocorreram nos dias 8 e 10 de julho na região norte da Califórnia.

Paulista de Santos, o músico mudou-se para o Rio aos 14 anos, onde começou carreira tocando na Rádio Mayrink Veiga e no Cassino da Urca. Viajou com Carmen Miranda para a Argentina, onde permaneceu durante seis meses, antes de se radicar definitivamente na Califórnia, em 1947.

Segundo a mulher do músico, a canadense Delta de Almeida, Laurindo começou a sentir-se mal há um mês, com sintomas de anemia. O violonista foi submetido a um exame de medula óssea, quando então foi verificado que a verdadeira causa do mal estar era leucemia. Na segunda-feira, ele foi socorrido por médicos do Valley Presbyterian Hospital de Los Angeles, onde faleceu ao lado de sua esposa e dois filhos. "Com a morte de Laurindo, um pouco da cultura brasileira se foi, e agora ele permanecerá como parte de nossa história. Perdemos um grande aliado no trabalho de difusão de nossa música e cultura no exterior", disse o cônsul geral adjunto do Brasil em Los Angeles, Michael Gepp. O cônsul organizou cerimônia para entrega da Ordem de Rio Branco ao músico, que estava prevista para acontecer ontem.

Sem Autor. *Laurindo Almeida*. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 28 de Julho de 1995.
Coleção José Ramos Tinhorão. [www.ims.com.br]



Laurindo Almeida 8/8/95 *The Guardian* (London)

The boss of bossa nova

Laurindo Almeida, the Brazilian-born composer and guitarist, who died last week at the age of 77, was a leading figure of bossa nova. He was also a jazz guitarist and pianist for more than 40 years, a musical language and a sensitive member of the Modern Jazz Quartet.

It was Almeida's last album with Duke Ellington that heralded the arrival of Latin jazz fusion in the United States, and which opened the way for Stan Getz's latter-day experiments with the sound. Almeida's other great album in that period was *Latin Jazz* (1964), when he and Duke Ellington were brought up to Almeida's in the context of the jazz scene, and which he called *Latin*.

At the age of 16, playing guitar at the local radio. From here he branched out into musical experiments for a local chamber orchestra, and in 1936 a trip to Europe gave him the chance to see Django Reinhardt and Stéphane Grappelli.

At the outbreak of the second world war, Almeida moved to Rio de Janeiro, where he joined forces with the renowned Brazilian pianist, Piranesi, to form a seven-piece combo, performing in the city's casinos. In 1945 presidential candidate Vargas Gomez (later promised to keep the Rio casinos open, despite pressure to shut them as corruption. "We all voted for him," recalled Almeida later. "They say closed down the casinos and everything was in

Almeida, in the city. Almeida left for California never to return. In the United States he headed straight for Los Angeles, where he found Stan Kenton looking for a guitarist to play "jazz style". Almeida "didn't talk much English, he talks through his guitar," a lady friend is said to have commented. "That's why I want him," replied Kenton. With Kenton's band, Almeida recorded *A Concert in Progress* (1947) and *Stan Kenton Encores*. He toured extensively.

After Kenton's band folded in 1950, Almeida began a relationship with Twentieth Century Fox. He worked on the soundtrack of a movie, *Strategic*, in 1951, and then played guitar on soundtracks for *Thelma*, and



Almeida... 'Gager-style'

his frequent bands didn't prosper. "They say I'm playing your double time," joked Thelma. His Hollywood commitments continued over the years, including work on the score of *The Godfather* (1971) and Clint Eastwood's *The Hateful Eight*.

It was Almeida's work with American jazz trumpeter Bud Shuman, combining American jazz traditions with bossa nova, that brought him wider attention. Their album recorded Brazilian Villa-Lobos and the Laurindo Almeida Quartet was *Latin Jazz* (1964). "We didn't call it bossa nova then, but that's what it was," said Almeida later. His *Viva Bossa Nova* album (1965) was the US mainstream breakthrough.

But by then, Almeida had moved on, and was helping to fuse jazz and classical music with the Modern Jazz Quartet. He first got together with John Lewis and the Quartet in 1952 for the Monterey Jazz Festival. After that they worked together

together, Almeida appearing as the Quartet's guest artist. The very dates did not suit working Germany for the classical commissions. During this period, he often played the stage with his wife, the soprano Jeanne Batiste.

In 1974 Almeida formed the LA Four together with Bud Shank, Louis Roy Brown and Chuck Flores as drums, replaced at various stages by Dolly Matalin and Jeff Hamilton. They made nine successful albums for the Concord label. He also got together with pianist Charles Lloyd and Gerry Carroll. His final album, *Blue Tone* (1982) was his remembrance with Bud Shank.

The death of this pioneer of bossa nova and jazz fusion was mourned in Rio de Janeiro.

Neil Beath

Laurindo Almeida, composer and guitarist, died last week at the age of 77.

Nota do jornal londrino *The Guardian*, de 08/08/1995, que anuncia a morte de Laurindo Almeida. Museu Pedro Laragnoit

O pré-bossa novista

Ignorado no Brasil, Laurindo de Almeida é descoberto pela TV



O músico no inverno americano...

CELINA CORTES

Santo de casa não faz milagre. Quem lembra do dito popular é Edgar Araújo de Almeida, 85 anos, referindo-se a seu irmão, o violonista Laurindo de Almeida (1917-1995), um ilustre desconhecido — apenas no Brasil. Famoso nos EUA, Laurindo ganhou dois Oscar e cinco Grammy. Para o violonista Turibio Santos, seu forte foi a versatilidade: "Ele tinha a capacidade de se manifestar em todos os terrenos da música". Edgar cita uma carta que Laurindo trouxe ao Rio em 1966, assinada pela mulher do presidente dos Estados Unidos Lyndon Johnson, escrita depois de ouvir os concertos do artista em Washington: "O senhor nos levou às lágrimas", diz o texto. Na última quarta-feira, Edgar e seu irmão Geraldo, 67 anos, foram os primeiros entrevistados de um documentário, produzido pela Telenews, que pode revelar aos brasileiros por que Laurindo merece ser lembrado também aqui. A produção está sendo negociada com a NET Globosat, emissora por assinatura, que quer exibí-la através do canal GNT. Serão dois programas, cada um com uma hora de duração. Leonardo Dourado, diretor da Telenews, também pretende vender o documentário para emissoras dos Estados Unidos.

Quem prepara a pesquisa sobre o violonista é o escritor Paulo Bastos Cezar, que descobriu os familiares de Laurindo e resgatou histórias sobre a trajetória do músico. De suas quatro mulheres, a única brasileira viva é a primeira, Evarista, 77 anos. "Os dois se conheceram no ônibus. Laurindo começou a paquerar, ela saltou na Rua Pereira da Silva, em Laranjeiras, ele foi atrás e os dois acabaram morando juntos, ela com 17 e ele com 19 anos", relata. Evarista, hoje moradora de Niterói, confirma a versão, mas é reticente a dar entrevistas: "Já casei de novo e tenho dois filhos do segundo casamento". Ela é a mãe do único filho do artista, Laurindo Júnior, que vive no Rio.

Edgar, lúcido aos 85 anos, lembra-se da primeira apresentação de seu irmão em São Paulo, aos 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 (cavaquinho). Sem que eu soubesse, depois disso Laurindo foi procurar um conhecido meu, o promotor Nilton Silva, e lhe garantiu que tinha uma oferta de emprego no Rio. Com isso, conseguiu um passe de polícia para embarcar no trem", conta. Quando chegou no Rio, 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 Dirceinha. "Foi então que garantiu o emprego para



Geraldo (de pé) e Edgar, irmãos de Laurindo, nas gravações do documentário

Entre paixões e cenas tristes

Algumas tragédias rondaram a vida de Laurindo de Almeida. Quando ainda vivia com D. Evarista, o violonista começou a *esticar as asas* para a vizinha Ligia, uma mulher desquitada mais velha que sua esposa. Quando descobriu, D. Evarista rompeu com Laurindo, que passou a viver com Ligia. Antes de separar-se da segunda mulher, o músico conheceu uma bailarina portuguesa que dançava no Cassino da Urca, Maria Miguelina, que começou a namorar. Quando Ligia descobriu, desesperada, atirou-se do quinto andar onde moravam. Mas o destino da portuguesa também não foi muito diferente.

Os dois viviam nos Estados Unidos quando Laurindo se apaixonou pela cantora lírica Delta Eamon. Miguelina morreu pouco depois, e até hoje não existe uma confirmação sobre sua morte por ingestão excessiva de barbitúricos.

O próprio Laurindo recebeu em 1993 o diagnóstico de um câncer no estômago. Chegou a se operar e a retirar um pedaço do órgão. Depois disso aproximou-se da Universidade da Califórnia, onde tornou-se uma espécie de guru. Foi para a universidade que deixou grande parte de seu acervo, como instrumentos, partituras e discos. Dois anos depois, o violonista morreu de metástase, em Los Angeles, onde tinha uma casa e foi enterrado. Delta, também chamada de *Didi Almeida*, está viva e tem duas filhas de um primeiro casamento, que Laurindo tratava como suas.

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

Coleção José Ramos Tinhorão. [\[www.ims.com.br\]](http://www.ims.com.br)

bossa novista voltou

Ignorado no Brasil, Laurindo de Almeida é descoberto pela TV

Luís Alvarenga



Geraldo (de pé) e Edgard, irmãos de Laurindo, nas gravações do documentário

Entre paixões e cenas tristes

Algumas tragédias rondaram a vida de Laurindo de Almeida. Quando ainda vivia com D. Evarista, o violonista começou a *esticar as costas* para a vizinha Ligia, uma mulher desquitada mais velha que sua esposa. Quando descobriu, D. Evarista rompeu com Laurindo, que passou a viver com Ligia. Antes de separar-se da segunda mulher, o músico conheceu uma bailarina portuguesa que dançava no Cassino da Urca, Maria Miguelina, que começou a namorar. Quando Ligia descobriu, desesperada, atirou-se do quinto andar onde moravam. Mas o destino da portuguesa também não foi muito diferente.

Os dois viviam nos Estados Unidos quando Laurindo se apaixonou pela cantora lírica Delta Eamon. Miguelina morreu pouco depois, e até hoje não existe uma confirmação sobre sua morte por ingestão excessiva de barbitúricos.

O próprio Laurindo recebeu em 1993 o diagnóstico de um câncer no estômago. Chegou a se operar e a retirar um pedaço do órgão. Depois disso aproximou-se da Universidade da Califórnia, onde tornou-se uma espécie de guru. Foi para a universidade que deixou grande parte de seu acervo, como instrumentos, partituras e discos. Dois anos depois, o violonista morreu de metástase, em Los Angeles, onde tinha uma casa e foi enterrado. Delta, também chamada de *Didá Almeida*, está viva e tem duas filhas de um primeiro casamento, que Laurindo tratava como suas.



...é num passoio: cenas da produção

tocar no regional da Rádio Mayrink Veiga, ao lado de Pixinguinha (flauta), Lupércio Miranda (bandolim) e João da Baiana (pandeiro)".

A carreira de Laurindo no Rio foi meteórica. Em 1946, já estava bem estabelecido como funcionário da Rádio Mayrink Veiga — naquela época as rádios só tocavam música ao vivo — e como membro da orquestra de Carlos Machado, no Cassino da Urca. Mas justamente nesse ano o presidente Dutra decretou a ilegalidade do jogo e condenou uma infinidade de artistas ao ostracismo. Laurindo foi um deles. Embora convidado para substituir Garoto no grupo de Carmen Miranda — com quem já havia se apresentado em Buenos Aires —, optou pela carreira solo.

Antes de viajar para os Estados Unidos, Laurindo já tinha ouvido jazz em Paris, em 1936, quando conheceu o trabalho de Stephan Grapelli e Django Reinhardt. Em sua fase áurea no Brasil, viajou com a orquestra de Carlos Machado para Petropolis, a convite do presidente Getúlio Vargas. O cantor Silvio Caldas, 87 anos, foi seu grande companheiro de farranessa época. Várias vezes, D. Evarista ouvia a buzina do rabo-de-peixe conversível de Caldas tocar, com belas coristas dentro. "Fomos companheiros por muitos anos. Como violonista, ele foi o maior do mundo", coroa Silvio Caldas.

Há quem atribua a Laurindo a autoria da primeira mistura entre o samba e o jazz, que deu origem à bossa nova. "Ele preparou o clima para as harmonias", acredita Turibio. O próprio violonista, porém, negava esta paternidade, mas seu primeiro disco gravado nos Estados Unidos, deu um tratamento jazzístico à *Inquietação*, de Ary Barroso. Mas o que ninguém pode negar foi seu papel de embaixador dos músicos brasileiros nos Estados Unidos. Laurindo funcionou como ponte para Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos, para citar alguns, com quem gravou a trilha do filme *Green mansions*, estrelado por Audrey Hepburn. O sucesso começou a brilhar depois que conseguiu uma vaga na orquestra de Stan Kenton, um dos inventores do jazz progressivo, que necessitava de um violonista que não usasse palheta, mas a própria mão.

Em 1947, Laurindo conseguiu um emprego em Hollywood, onde participou de trilhas sonoras de filmes como *Nasce uma estrela*, com Judy Garland. "Foram mais de 100 filmes e de 800 discos gravados, em que ele tocava, arranjava, compunha e às vezes até aparecia em cena", conta Paulo Cesar. Os dois Oscar que Laurindo recebeu foram pelas trilhas de *O velho e o mar*, de 1958, e pelo curta de animação *The little pear tree*. Talvez uma de suas maiores peculiaridades tenha sido o fato de ter começado pelo popular, passado pelo jazz e desembocando na música clássica, com seus virtuosos arranjos de violão.

MÚSICA POPULAR

Um violão renasce

Canal GNT estreia hoje série de três programas sobre Laurindo de Almeida

RICARDO CRAVO ALBIN
ESPECIAL PARA O DIA

Muita gente boa — ou melhor, nem 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 certeza, testemunhas e tudo? O desconhecimento e silêncio que o Brasil impôs a Laurindo de Almeida, um dos maiores compositores, músicos e personalidades brasileiras desta segunda metade do século.

Desconhecimento e silêncio que duram até hoje à noite, quando o canal de TV a cabo GNT (NET) apresenta, às 22h10, o primeiro de três programas da série **Laurindo Almeida, Muito Prazer** (o segundo e o terceiro programas serão exibidos amanhã e quarta-feira, no mesmo horário). Os três especiais finalmente resgatam a valiosíssima memória deste grande nome da MPB.

Laurindo era tido como músico de primeiro time nos EUA

Tão valiosa que Tom Jobim, na última vez em que o vi, em almoço que duraria mais de três horas na Plataforma, abriu a conversa falando do Laurindo, nem me lembro a pretexto de quê. 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 disco **Guitar from Ipanema** (LP gravado em Nova Iorque que valeu à Laurindo um

Grammy em 1964) a um jovem músico que me perguntou que Laurindo era esse...”, contou Tom naquele almoço.

Laurindo, aliás, morreu meses depois do Tom, em 26 de julho de 1995, só que em Los Angeles, onde morava e era considerado um músico do primeiro time. Afinal, havia composto para mais de 800 trilhas de filmes em Hollywood.

O violonista teve músicas gravadas por Orlando Silva e Carmen Miranda

Laurindo de Almeida havia chegado à América 40 anos antes, quando se fecharam os casinos cariocas em 1945. Mas já no decênio de 1935/1945 ele construiu sólida reputação no Rio, a ponto de ter participado, em 1940, das célebres gravações feitas por Stokowski com Pixinguinha, Dongá, Cartola e outros cobras. Além de ter músicas suas gravadas pelo Olimpo: Carmen Miranda, Orlando Silva e Aracy de Almeida.

Nos Estados Unidos, Laurindo começou por cima, como guitarrista titular da Orquestra Stan Kenton, o que não era pouco, dando-lhe fama e prestígio. A ponto de formar seu próprio trio, com o qual gravaria discos importantes ao lado de nomes como o saxofonista Bud Schiano ou o Modern Jazz Quartet, do pianista John Lewis, com quem excursionaria à Europa em 1963 e 1964. Não foi à toa que o crítico Leonard Feather o incluiu em sua *Enciclopédia do Jazz* — de resto o único brasileiro a ser incluído.

Estive em 1964 com Laurindo no inverno gelado de Nova Iorque. Com ele, percebi o melhor



DIVULGAÇÃO

roteiro de jazz da cidade, onde a Bossa Nova de João Gilberto e de Tom já estava na crista da onda. Ouvia quase todas as noites — e deles me fiz amigo, por conta do Laurindo — o baixista Charlie Mingus e o citado John Lewis, que devotavam ao brasileiro um respeito comovido. Portanto, ninguém me contou que o nosso guitarrista era reverenciado pelo jazz. Eu próprio comprovei isso há mais de 35 anos.

No FIC de 1967, o violonista foi ignorado pelos colegas nacionais

Como comprovei, no Rio, seu sucesso no Festival Internacional da Canção de 1967, convidado do Marzagão e do Eumir Deodato. Muito maior, aliás, em relação às personalidades internacionais do festival do que aos músicos brasileiros. 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 ovi-lo. Músicos, cantores e compositores brasileiros? Contavam-se nos dedos de uma mão. E ainda sobravam dedos.

A frase cortante de Tom Jobim, portanto, sempre procedeu, em gênero, número e grau. Só espero que os três especiais da GNT, narrados pela competência e paixão dos jornalistas João Máximo e Sérgio Augusto, possam ajudar a acabar com a inacreditável cortina de silêncio que o Brasil impôs a Laurindo de Almeida. E ver para crer.

VIOLÃO DE MESTRE. Laurindo de Almeida tem sua obra revista de hoje à quarta-feira no canal GNT

ALBIN, Ricardo Cravo. *Um violão renasce*. *O Dia*, 26 de julho de 1999.
Coleção José Ramos Tinhorão. [\[www.ims.com.br\]](http://www.ims.com.br)

PARTITURAS