

MARCELO ALVES BRAZIL

BADEN POWELL

QUE O JAZZ NA MÚSICA BRASILEIRA



2010000580

São Paulo

2004

Acompanha
CD 3490

MARCELO ALVES BRAZIL

BADEN POWELL

E O JAZZ NA MÚSICA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
da Universidade Estadual Paulista para obtenção de
Título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Epistemologia e Práxis do Processo
Criativo

Orientador: Prof. Dr. Giacomo Bartoloni



BIA

São Paulo

2004



BANCA EXAMINADORA

Presidente: Prof. Dr. Giacomo Bartoloni

2º Examinador : Prof. Dr. Alberto Ikeda

3º Examinador: Prof. Dr. Antônio Rafael Carvalho dos Santos



Aos meus filhos

Thais, Bruno e Luiza

À Raul Dantas (*in memoriam*)

que muito me ensinou sobre a vida

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Muriel Alves Brazil, pelo carinho, dedicação e paciência de viver cercada de livros abertos e discos espalhados pela casa nos últimos meses.

Ao meu irmão Daniel Brazil que tanto me incentivou durante a adolescência para que eu me interessasse por música e que colaborou com sugestões musicais e com a revisão final deste trabalho.

À minha tia Jovelina Brazil Dantas a quem devo muito do que aprendi e do que conquistei até hoje.

À todos da minha família que colaboraram com incentivo e carinho e em especial à Jurema Xavier que contribui com a sua amizade, atenção e experiência acadêmica.

À Edgard Alves Júnior, meu tio, pela imensa torcida e apoio.

À Rosânia Abrantes e Maria Flor Abrantes Brazil pelas buscas de material no Rio de Janeiro e pela torcida carinhosa.

Aos amigos Valdeci Faganioli, Silvia Campos, Renato Almeida, Carmen Prado e Neide Mussete que tanto me incentivaram no ingresso e na conclusão do curso e a todos que contribuíram com dicas, sugestões e manifestações de apoio, em especial àqueles que, sem me conhecer, me enviaram material sobre Baden Powell pelo correio e pela Internet.

À Rosa Barros Tossini pelo apoio e companheirismo.

À Profª. Dra. Dorotéia Kerr que, ao lado do meu orientador, Prof. Dr. Giacomo Bartoloni, contribuiu de forma significativa para o resultado final deste trabalho.

Aos meus filhos que, mesmo sem perceber, me estimularam a vencer mais uma etapa na vida.

Um agradecimento especial aos meus alunos que, ao longo de muitos anos, têm me ensinado o grande prazer que é “fazer música”.



RESUMO

O foco deste trabalho é a obra instrumental do compositor e violonista fluminense Baden Powell (1937 – 2000). Vivendo em um período de efervescência cultural na cidade do Rio de Janeiro, o músico incorporou nas suas composições tanto a tradição da música popular quanto as inovações do *jazz*. A primeira metade da década de 60 retrata essa diversidade revelando dois movimentos musicais distintos ocorrendo simultaneamente: a bossa nova, que privilegiou as canções e as interpretações contidas, e o samba-jazz, que explorou o virtuosismo dos executantes no uso da linguagem instrumental. Em comum entre eles, os próprios músicos. Baden Powell assimilou essas informações e partiu para a Europa onde criou uma forma de expressão pessoal que marcou toda a sua obra. A partir do modelo proposto por Eric J. Hobsbawm, que escreveu uma *História Social do Jazz* no final da década de 50, analisamos a trajetória musical de Baden Powell, revelando o perfil de um artista genuinamente brasileiro e, ao mesmo tempo, universal.

Palavras-chave: Baden Powell, violão, *jazz*, samba-jazz, música.

Área de conhecimento: 80 30 303 - 0

ABSTRACT

The present work focuses on the instrumental work of Baden Powell, a composer and guitar player born in the state of Rio de Janeiro (1937 – 2000). Living in a period of cultural effervescence in the city of Rio de Janeiro, the musician has incorporated in his pieces the traditional music from the suburb as well as the current innovations of *jazz*. The first half of the sixties shows this diversity, revealing two distinct and simultaneous music trends: The “Bossa Nova”, which privileged songs and its clear performances, and the “samba-jazz”, that exploited the musician’s virtuosi in the use of the instrumental language. In common, they had the musicians themselves. Baden Powell was able to assimilate this information before leaving to Europe, where he has developed a personal form of expression that can be found in all his work. Based on the ideas that Eric J. Hobsbawm developed in *História Social do Jazz (The jazz scene)*, in the late fifties, we have analyzed Baden Powell’s music trajectory, revealing the profile of an artist that is, at the same time, genuinely Brazilian and universal.

Keywords: Baden Powell, guitar, *jazz*, samba-jazz, music.

Knowledge Area: 80 30 303 - 0



SUMÁRIO

Introdução	8
1. Influências do <i>jazz</i> na música brasileira	14
2. A música de Baden Powell	34
2.1 Estrutura melódica	35
2.2 Estrutura rítmica	46
2.3 Execução do instrumento	52
2.4 Formas musicais	55
2.5 O músico	56
3. A trajetória do músico	59
3.1 Gente	59
3.2 Negócios	67
Considerações Finais.....	84
Referências Bibliográficas	90
Anexos	98

Introdução

Ao iniciarmos os estudos sobre a produção musical do violonista e compositor Baden Powell nos deparamos com uma grande quantidade de material, pois ao longo de sua carreira produziu mais de duzentas e cinquenta composições e cerca de setenta discos. Analisar toda a sua obra seria, portanto, uma missão que fugiria aos objetivos de uma dissertação de mestrado dada a diversidade de formas e estilos utilizados pelo compositor.

Ouvindo grande parte das suas gravações, uma primeira divisão pode ser estabelecida no que diz respeito à linguagem utilizada, principalmente naquelas realizadas no exterior em que existe uma predominância do uso da linguagem instrumental, com maior incidência nos registros ao vivo. Porém, grande parte dos registros de estúdio realizados pelo violonista, na maioria das vezes acompanhado de um trio, também possuem esse caráter de gravação “ao vivo”, pois foram realizados sem cortes. Sabemos que algumas de suas composições de maior reconhecimento público possuíam letras e sobrevivem assim até hoje, no entanto, boa parte também recebeu uma versão instrumental, freqüentemente executada por violonistas e intérpretes diversos em versões e arranjos para outros instrumentos.

Quando decidimos focar nosso trabalho na obra instrumental do violonista, a audição desse repertório nos trouxe alguns questionamentos: Como enquadrar essas composições na música popular brasileira?, São elas samba, bossa nova ou *jazz*? Que influências existem nessas composições?, Seguindo uma tradição da nossa historiografia, será que podemos inserir Baden Powell em algum movimento musical?

A nossa primeira linha de pensamento foi aproximar a música instrumental de Baden Powell das formas mais tradicionais da música popular brasileira, em especial as mais praticadas, a partir da década de cinquenta, no Rio de Janeiro, cidade onde o



compositor cresceu e se formou musicalmente. Essas formas são o samba, o choro, a valsa e o samba-canção. No entanto, surge claramente uma outra influência marcante nas composições do violonista a partir do seu segundo disco (1961): o *jazz*. Seria, portanto, Baden Powell um compositor de *jazz*?

Na busca por uma resposta a esse questionamento, encontramos no livro *História Social do Jazz* de Eric Hobsbawm (Paz e Terra, 1990) uma possibilidade de modelo de pesquisa. Na introdução à edição de 1989¹, Hobsbawm descreve seus objetivos:

Em primeiro lugar, e mais importante, eu quis examinar o *jazz*, um dos fenômenos mais significativos da cultura mundial do século XX, a partir do ponto de vista histórico. Quis rastrear suas raízes sociais e históricas, analisar sua estrutura econômica, seu corpo de músicos, a natureza do seu público, e as razões para o seu extraordinário apelo, tanto nos EUA quanto em outros lugares. (...)

Em segundo lugar, o livro se propunha a fornecer uma introdução ao *jazz* para uma geração de fãs e simpatizantes que o haviam descoberto nos anos 50, e para leitores com um bom nível de escolaridade e cultura geral que começavam, àquela altura, a perceber que tinham de saber alguma coisa sobre o assunto. (HOBSBAWM, 1989, p.12-13)

Uma ressalva deve ser feita quando tratamos deste texto: trata-se da visão de um historiador e não de um músico. As reflexões do autor não se aprofundam nas questões musicais técnicas, assim como o seu modelo de pesquisa é essencialmente histórico. Utilizamos como referência para as questões musicais o livro *Jazz Styles: history & analysis* de autoria de Mark Gridley (Prentice Hall, 1988). O modelo de Hobsbawm, no entanto, nos pareceu interessante como uma maneira de organizar o material pesquisado e de direcionar a redação desta dissertação que possui um caráter mais histórico do que analítico.

Guardadas as devidas proporções em relação ao trabalho de Hobsbawm, pretendemos com esse trabalho não só trazer à tona um momento da produção musical

¹ O livro foi originalmente publicado em 1961, onde o autor utilizou o pseudônimo Francis Newton.



brasileira nas décadas de 60 e 70, mas também abrir uma possibilidade de enquadramento da produção musical do violonista Baden Powell. Sem a pretensão de tentarmos estabelecer o que seria um “movimento musical” dentro da evolução da música popular brasileira, encontramos nestes músicos, especialmente em Baden Powell, um perfil de comportamento muito próximo aos músicos de *jazz* norte-americanos, baseado em um perfil traçado por Hobsbawm.

Uma das principais fontes de pesquisa para o nosso trabalho foram os discos da época e podemos afirmar, com certeza, que as informações contidas neste material são relevantes para que entendamos a evolução da nossa música. Cada disco traz, além do registro musical, informações escritas que revelam detalhes importantes para um estudo musicológico, pois trata-se de textos com datas precisas e escritos por pessoas muito próximas ao artista, muitas vezes também músicos. No caso de Baden Powell, onde cada gravação apresenta detalhes diferentes nas interpretações, essas informações nos ajudaram a compreender um pouco mais a sua obra. Consideramos importante a inclusão da ficha técnica, além da transcrição integral dos textos de contracapa, da maioria dos discos citados no texto no final desse trabalho.

A audição de gravações do violonista também nos levou a refletir sobre a importância do registro para a música popular. Quando percebemos que uma mesma música foi gravada pelo compositor diversas vezes com características diferentes, passamos a questionar o que seria “original” e o que seria “recriação” ou improvisado. Um texto de Zampronha nos auxiliou no esclarecimento a essa questão:

A gravação não é somente um registro de obras. Ela mesma se transforma em um objeto artístico e, em vários casos, cria uma inversão muito particular. Sob um certo ponto de vista, a interpretação ao vivo pode ser considerada o original, e a gravação, a fixação daquela interpretação em um suporte, a cópia. No entanto, no decorrer do século XX, a música gravada se torna o principal meio através do qual se



escuta música . (...) O hábito de escutar uma música repetidamente em CDs, rádios, *walkman*, sempre com a mesma interpretação, realizando o mesmo fraseado, articulações, dinâmicas, termina resultando na associação de singularidades interpretativas a partes intrínsecas da obra. A obra e sua interpretação, fixada pela gravação, fundem-se formando um novo original. Portanto, sob outro ponto de vista, o original passa a ser a música gravada, e a cópia, a música realizada ao vivo. Em várias situações o ouvinte passa a considerar que a boa interpretação ao vivo é aquela que se aproxima das músicas gravadas, assim como uma banda que imita grupos musicais famosos, as bandas *cover*, são consideradas boas quanto mais se aproximam das versões gravadas das músicas que tocam.

No universo da música clássica este fenômeno é misto, já que a qualidade de um intérprete se mede, entre outras coisas, pela originalidade e qualidade com que lê uma determinada obra. Esta originalidade implica um diálogo de sua leitura com outras interpretações, diálogo que se dá geralmente por meio de gravações distintas da mesma obra.

Este diálogo com interpretações fixadas em gravações eleva substancialmente o nível de qualidade técnica exigido em concertos ao vivo, já que as gravações realizadas em estúdio podem ser refeitas até que atinjam um nível ótimo de qualidade técnico-interpretativa. Ele estimula também a busca por diferentes leituras da obra, o que, por sua vez, impulsiona o universo da interpretação a níveis muito altos de sofisticação. Nesta forma de escuta original se justifica a aquisição de várias interpretações de uma mesma obra. Não só é possível a repetição da gravação, mas a comparação contínua de diferentes leituras de uma mesma obra, realizada em diferentes épocas por diversos intérpretes, o que enriquece o entendimento da obra musical por meio de uma forma de escuta que só é possível depois da gravação. Esta modificação na forma de escuta é um ingrediente de grande importância, pois pode orientar parte da busca existente atualmente na arte musical que faz uso dos ambientes interativos. (ZAMPRONHA, 2003...)

Diante de uma obra tão extensa como a de Baden Powell e considerando a diversidade de elementos já descritos, sentimos a necessidade de estabelecer limites claros para a nossa pesquisa. Além de buscarmos elementos que aproximasse a sua obra do *jazz*, o próprio trabalho de Hobsbawm nos impõe um limite quando o utilizamos como modelo. Sua pesquisa foi concluída no final da década de 50, portanto se refere ao *jazz* até esse momento. Seus modelos não seriam apropriados para o *jazz* realizado nos Estados Unidos nos últimos trinta ou quarenta anos pois outras influências foram incorporadas, além de claras mudanças no mercado fonográfico e no público consumidor deste tipo de música. Quando voltamos nosso olhar para a obra de Baden Powell, percebemos que o seu

momento de maior produção se situa entre 1959 e 1975, quando gravou cerca de 40 discos, grande parte deles na Europa. Considerando que o nosso objeto de estudo são as composições na sua versão instrumental, reduzimos o montante a ser analisado.

Outro fator limitante para a nossa pesquisa foi a dificuldade em localizarmos alguns dos discos do violonista. Para nossa sorte, existe no Brasil uma tendência de relançamentos em CD de arquivos antigos das gravadoras. Em 2003 foi editada uma caixa com treze CDs de Baden Powell, contendo gravações entre 1959 e 1972, sendo apenas discos que haviam sido lançados no Brasil. Com alguma sorte encontramos alguns LPs em sebos da cidade de São Paulo e adquirimos alguns CDs importados. Ao todo reunimos, dentro do período citado (1959 – 1975), vinte e quatro discos de Baden Powell, além de gravações de faixas avulsas inseridas em algumas coletâneas.

O trabalho foi estruturado da seguinte maneira:

No primeiro capítulo buscamos estabelecer o ambiente musical do Rio de Janeiro do final da década de 50 e a divisão existente entre a música que chegou aos discos nesse período e a que era praticada nas boates de Copacabana. Esse levantamento histórico se fez necessário para que a obra do compositor estudado pudesse ser melhor compreendida e analisada. Na tentativa de tornar o nosso trabalho o mais “musical” possível, alguns exemplos de gravações desse período citadas no texto foram incluídas em um CD anexo. A indicação [FAIXA] se refere, portanto, a este CD. Para a elaboração deste capítulo, contamos também com o relançamento de diversas gravações da década de 60. Adquirimos mais de quarenta CDs e LPs de outros artistas, o que nos possibilitou conhecer e entender um pouco melhor o momento musical a que estamos nos referindo.

No segundo capítulo traçamos um paralelo entre a definição de *jazz* proposta por Hobsbawm e algumas composições de Baden Powell. No item que se refere à melodia foram inseridos alguns trechos de partituras de algumas composições. Além de estarem

incluídos no CD anexo em versão integral, esses exemplos contam também com a partitura completa no final desse trabalho. As partituras foram extraídas do sítio www.brazil-on-guitar.de que disponibiliza diversas transcrições de composições e arranjos de Baden Powell.

No capítulo três delineamos um perfil do músico estudado e também sua relação com o mercado fonográfico. Ainda apoiados no texto de Hobsbawm, consideramos interessante descrever a trajetória do artista comparando-o com um músico de *jazz* do início do século XX. A sua relação com produtores, diretores e donos de gravadora foi, sem dúvida, determinante para a construção de sua obra, merecendo, portanto, ser considerado como um elemento de estudo.

Nos anexos estão, como já foi citado, as fichas técnicas dos discos abordados no texto, além de três partituras e a ficha técnica do CD que completa esta dissertação.

Poderíamos incluir ainda uma discografia do artista, porém isto não pareceu necessário tendo em vista que uma discografia completa, com gravações e participações em discos de outros artistas, encontra-se disponível no sítio www.brazil-on-guitar.de. É um sítio alemão dedicado ao violonista que conta com a contribuição de colecionadores de todo o mundo. Além da discografia mais completa localizada até o momento, o sítio traz fotos, transcrições e uma pequena biografia. É possível acessar todo o material em língua portuguesa.

Buscamos com esse trabalho valorizar a obra de Baden Powell destacando elementos que até o momento não foram objetos de estudo, além de colocar em evidência um momento importante da produção instrumental brasileira pouco analisado na nossa historiografia. Esperamos também, que o fato de termos privilegiado os discos como fontes primárias de referência para o estudo da música popular sirva como uma proposta para a realização de futuros trabalhos acadêmicos.



Influências do jazz na música brasileira.

Sempre que buscamos identificar, na música brasileira, algumas influências por manifestações musicais de outras culturas, iremos nos deparar com a dificuldade de definirmos o momento em que isso começou a ocorrer. No caso das influências norte-americanas na nossa música, a história já registrada nos permite definir esse momento com certa precisão. Tinhorão, buscando as influências na bossa nova, nos remete ao final da Segunda Grande Guerra, 1945, que, no Brasil, corresponde ao final da Era Vargas:

O predomínio do modelo americano, beneficiado pela nova coligação político-burguesa representada pela aliança do latifúndio e da indústria complementar dos monopólios sob a sigla PSD (Partido Social Democrático), e da burguesia liberal (os chamados “bacharéis”) e classe média sob a da UDN (União Democrática Nacional), levou no plano dos costumes e do lazer urbano a um processo de americanização destinado a atribuir a tudo que parecesse “regional” ou “nacional” o caráter de coisa ultrapassada. (TINHORÃO, 2002, p.307)

E, mais adiante, Tinhorão afirma:

Abertas as portas das importações, a conta das divisas obtidas pelo país durante a guerra com a venda de minérios e matérias-primas, a massa urbana atirou-se às compras que lhe conferiam a desejada modernidade pelo uso de óculos Ray-Ban, de calças blue jeans, pelo consumo de whisky, pela busca de diversão em locais sombrios e fechados (as *boites* montadas quase sempre nos subsolos de edifícios de Copacabana) e, naturalmente, pela adesão à música das orquestras internacionais que divulgavam os ritmos da moda feita para dançar, como o fox-blue, o bolero, o *bebop*, o calipso e, afinal, a partir da década de 1950, do ainda mais movimentado rock’n roll. (TINHORÃO, 2002, p. 307)

No entanto, outros estudos revelam a ocorrência de manifestações *jazzísticas* no Brasil no início do século XX. Em um artigo do suplemento *Cultura* do jornal O Estado de São Paulo de 28 de novembro de 1978, o historiador Alberto Ikeda afirma que o músico

norte-americano Harry Kosarin esteve em turnê pelo Brasil e por outros países da América do Sul a partir de 1917:

É ele [Kosarin] provavelmente o “músico trepidante” dos 11 instrumentos que se apresentou no Teatro Fênix do Rio de Janeiro e no Teatro Apollo de São Paulo com a companhia **Rag-Time Revue**, em dezembro de 1917. Pelo menos entre 1919 e 1920 Kosarin deve ter vivido em **tourné** pelas cidades de São Paulo, Santos, Montevideu e Buenos Aires; esta última, tida na época como a grande capital cultural da América do Sul. Pelo começo da década de 20 esteve centralizado em São Paulo e mais tarde – provavelmente depois de 1925 – se fixou no Rio de Janeiro, onde se dedicou ao trabalho de **band-leader**, gravou discos e foi representante de editoras norte-americanas no Brasil. [...] Pela década de 20 afora, proliferaram em diversas cidades do Brasil, até nas cidades interioranas, as formações instrumentais do tipo **jazz-band**. Muitas delas nem tinham esse tipo de formação, mas assim se intitulavam pelo modismo reinante então. (IKEDA, 1978, p. 9, grifos do autor)

Uma das mais famosas orquestras de baile do Brasil, a Orquestra Tabajara, foi criada em 1934 no estado da Paraíba e sempre trouxe em seu repertório a influência das Big Bands norte-americanas. Ainda em atividade, a orquestra mantém em sua direção o músico Severino Araújo¹, seu criador.

Se tomarmos como referência a bossa nova, movimento musical ocorrido no Rio de Janeiro notadamente influenciado pela música americana, teremos, em Ruy Castro, os seus primórdios no início dos anos 50 através de cantores como Dick Farney² (Figura 1), Lúcio Alves³ e de conjuntos vocais como Os Cariocas⁴. Além da penetração da música norte-americana através de gravações, fatores políticos também contribuíram para a mudança no ambiente musical do Rio de Janeiro:

¹ Severino Araújo de Oliveira nasceu em Limoeiro, Pernambuco, em 1917.

² Dick Farney, cujo nome verdadeiro era Farnésio Dutra e Silva, nasceu no Rio de Janeiro em 1921. Pianista e cantor, realizou carreira internacional na década de 40. Morreu em 1987.

³ Lúcio Ciribelli Alves nasceu em Cataguases, Minas Gerais, em 1927. Na década de 40 criou o grupo vocal Namorados da Lua. Morreu em 1993.

⁴ Conjunto vocal criado por Ismael Neto em 1942, no Rio de Janeiro. Tinha em sua formação inicial, além de Ismael Neto, Severino Filho, Ari Mesquita, Salvador e Tarquínio. Grupo ainda em atuação.

Quando o Presidente Dutra fechou os cassinos em 1946, uma quantidade enorme de músicos ficou desempregada. Na falta de cassino para ir, criaram-se as boates, que forma o sucedâneo mais intimista, digamos assim, de lugares onde se ouvia música. (CASTRO, 2003, p.18).



Figura 1 – O cantor Dick Farney. Fonte: sítio www.sombras.com.br

Como os espaços eram pequenos, os grupos musicais também tinham que se adequar ao ambiente. Castro descreve a transformação ocorrida na música que acontecia nestes recintos:

O samba rasgado e aquelas orquestrações americanas, que se ouvia na época dos cassinos, aquilo tudo foi reduzido um pouco e até a maneira de cantar passou a ser mais intimista. Vieram os famosos cantores de boate. Por coincidência, começou também uma grande invasão do bolero, os cantores mexicanos e cubanos eram popularíssimos no Rio. (CASTRO in DUARTE; NAVES, 2003, pg. 18-19).

Além disso, as reduzidas orquestras das boates incorporaram o improviso do jazz às suas performances.

Como a finalidade desses conjuntos era tocar para um público interessado apenas em dançar na penumbra, seus componentes permitiam-se imitar os jazz-bands pioneiros, subindo de cada vez um

músico ao primeiro plano para o brilharco individual de um improviso em torno do tema ao piano, ao violão, ao saxofone, etc. (TINHORÃO, 1998, p.311)

Ao mesmo tempo em que a música cantada incorporava elementos do *coll jazz*⁵, as características do jazz instrumental, principalmente a prática do improviso, também eram incorporadas pelos músicos, inclusive pela oportunidade de assisti-los ao vivo. Dreyfus afirma:

Na década de cinquenta, a música da moda nas classes média e alta cariocas era indubitavelmente o jazz. Basta ver a programação do Copacabana Palace ou do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por exemplo, no qual se apresentaram entre 1958 e 1962, artistas do porte de Dizzy Gillespie⁶, Nat King Cole⁷, Charlie Byrd⁸, Coleman Hawkins⁹, Herbie Mann¹⁰, Ella Fitzgerald¹¹... E quer nos bailes, boates e cabarés onde dançavam, entre outros ritmos, bebop e swing, quer nos pianos-bares e clubes, aonde iam ouvir música, o que mais rolava era jazz. Os músicos que lá estavam acariciando os ouvidos da platéia, com seus improvisos tipicamente jazzísticos eram, na sua grande maioria, os mesmos que a partir de 1958 se tornariam os músicos da bossa nova, embora vários tenham negado sua participação no movimento: Johnny Alf¹², João Donato¹³, Sérgio Mendes¹⁴, Tom Jobim¹⁵, Paulo Moura¹⁶, Leny Andrade¹⁷, Luizinho Eça¹⁸, Edison Machado¹⁹, Alaíde Costa²⁰,

⁵ Estilo de *jazz* mais introspectivo e contido. É considerado a principal influência do modo de interpretar as canções da bossa nova.

⁶ Trompetista nascido em 1917 na Carolina do Sul, EUA. Foi um dos mentores do *bebop*, estilo que privilegia os pequenos conjuntos e os solistas virtuosos. Morreu em 1993.

⁷ O cantor Nat King Cole, cujo nome verdadeiro era Nathaniel Adams Cole nasceu no Alabama, EUA, em 1919. Morreu em 1965.

⁸ O guitarrista Charlie Byrd nasceu em Suffolk, EUA, em 1925. Na década de 60 foi um grande divulgador da música brasileira nos Estados Unidos. Morreu em 1999.

⁹ O saxofonista Coleman Hawkins nasceu nos EUA em 1904. É considerado um dos precursores da utilização do sax tenor como instrumento solista. Morreu em 1969.

¹⁰ O flautista Herbie Mann nasceu em New York, EUA, em 1930. Na década de 60 gravou com músicos brasileiros como Tom Jobim, Sérgio Mendes e Baden Powell. Morreu em 2003.

¹¹ A cantora Ella Fitzgerald nasceu em Newport News, EUA, em 1918 e morreu em 1996.

¹² O pianista e cantor Alfredo José da Silva cujo nome artístico é Johnny Alf, nasceu no Rio de Janeiro em 1929.

¹³ João Donato de Oliveira Neto nasceu no Acre em 1934. Começou tocando acordeão mas logo passou para o piano, seu instrumento até hoje.

¹⁴ Sérgio Santos Mendes nasceu em Niterói, Rio de Janeiro, em 1941. Pianista e arranjador, reside nos Estados Unidos desde a década de 60.

¹⁵ Antônio Carlos Brasileiro de Almeida Jobim nasceu no Rio de Janeiro em 1927. Foi, ao lado de Vinícius de Moraes e João Gilberto, peça fundamental no movimento da bossa nova. Era compositor e pianista. Morreu em 1994.

¹⁶ Saxofonista, clarinetista e arranjador, Paulo Moura nasceu em São José do Rio Preto, São Paulo, em 1933.

¹⁷ Leny de Andrade Lima, cantora, nasceu no Rio de Janeiro em 1943.

Chico Batera²¹, Airto Moreira²² e muitos outros mais, sem esquecer, evidentemente, Baden Powell. (DREYFUS, 1999, p. 65)

Baden Powell que havia iniciado sua atuação como músico tocando no rádio e em caravanas, logo encontrou espaço nas boates para atuar com seu violão. Apesar de ser um instrumento atípico para o ambiente, mais propício ao quarteto sax - piano - baixo - bateria, o violão de Baden se integrou pela linguagem próxima do *jazz*. Em seu depoimento inserido em Mello, o violonista afirma:

De 15 a 19 anos só toquei jazz. Tocava muito samba e jazz. Ia a quase tudo quanto era *jam session*²³. Muitas. Ouvia muito disco. Muito, muito, muito. Na época eu era louco por Shorty Rogers²⁴. Guitarristas eram o Barney Kessel²⁵ e o Les Paul²⁶. (in: MELLO, 1976, p.193)

Barney Kessel parece ter sido mesmo uma grande influência para os músicos brasileiros. Muitos integrantes da bossa nova afirmam que o disco *Julie is her name*²⁷ (Figura 2) da cantora Julie London²⁸, onde o guitarrista atua como acompanhante, foi uma das principais referências no início do movimento.

¹⁸ Nascido em 1936, o pianista Luiz Eça formou na década de 60 o famoso Tamba Trio, grupo que se destacou no período posterior à bossa nova. Morreu em 1992.

¹⁹ Edison Machado nasceu em 1934. Era baterista de destaque nas boates do Rio de Janeiro na década de 60. Morreu em 1990.

²⁰ Alaíde Costa Silveira Mondin Gomide nasceu no Rio de Janeiro em 1935. Foi colega de adolescência de Baden Powell e ainda atua como cantora.

²¹ Francisco José Tavares de Souza, o Chico Batera, nasceu no Rio de Janeiro em 1943. É baterista e percussionista.

²² Airto Guimorvan Moreira. nasceu em Itaiópolis, Santa Catarina, em 1941. Percussionista e baterista, integrou, na década de 60, o Quarteto Novo. Reside nos Estados Unidos.

²³ Reunião de músicos onde se toca, na maioria das vezes, *jazz*.

²⁴ O trompetista Shorty Rogers nasceu em Laurel, EUA, em 1922 e morreu em 1994.

²⁵ Barney Kessel nasceu em Oklahoma, EUA, em 1923 e morreu em 2004.

²⁶ Lester William Polfus, conhecido como Les Paul, nasceu em Wisconsin, EUA, em 1915.

²⁷ LRP 3006, gravadora Liberty.

²⁸ Julie London nasceu na Califórnia, EUA, em 1926. Era cantora e atriz. Morreu em 2000.



Figura 2 – Capa do disco da cantora Julie London, *Julie is her Name*.

Ao ouvirmos alguns discos do final da década de 50, podemos afirmar que o *jazz* estava realmente incorporado ao ambiente musical do Rio de Janeiro. Um exemplo é o disco *Dick Farney e seu jazz moderno*, lançado em 1959. O disco é um registro ao vivo realizado no auditório do jornal O Globo e traz, além de clássicos americanos do *jazz*, algumas versões de músicas brasileiras. Uma delas é *Copacabana*, samba-canção de autoria de João de Barro²⁹ e Alberto Ribeiro³⁰, que havia sido gravada pelo próprio Dick Farney em 1946 com grande sucesso. Nesta versão instrumental, a melodia já é apresentada, desde o início, com variações e improvisos, em um ritmo de *bebop*, sendo até difícil identificá-la. [FAIXA 1] Se não encontramos nesse disco nenhuma intenção de realizar uma mistura do *jazz* com elementos da música nacional, podemos, ao menos, afirmar que a prática do gênero americano ocorria no Rio de Janeiro e atraía o interesse do público.

É interessante salientar que o momento que marcou historicamente o início da bossa nova já havia acontecido no ano anterior, 1958, com o lançamento da gravação de *Chega de*

²⁹ Carlos Alberto Ferreira Braga, mais conhecido como Braguinha, utilizava o pseudônimo João de Barro. Compositor, nasceu no Rio de Janeiro em 1907.

³⁰ Alberto Ribeiro da Vinha nasceu no Rio de Janeiro em 1902. Era compositor, violonista e cantor. Morreu em 1971.

Saudade [FAIXA 2], composição de Tom Jobim e Vinícius de Moraes³¹, na interpretação de João Gilberto³² (Figura 3)



Figura 3. O cantor João Gilberto em foto da época do lançamento de *Chega de Saudade*.

Fonte: sítio www.sombras.com.br.

O estilo musical proposto por Tom Jobim e João Gilberto, que se tornou uma referência para as gravações de bossa nova, foi analisado por Brito, em um texto de 1968, inserido no livro *O balanço da bossa e outras bossas*. Sobre a interpretação, Brito comenta:

Jobim definiu a concepção do canto na bossa nova como consistindo em se cantar *cool*³³ [...] Isto quer dizer: cantar sem procura de efeitos contrastantes, sem arroubos melodramáticos, sem demonstração de afetado virtuosismo, sem malabarismos. O *cool* coíbe o personalismo em favor de uma real integração do canto na obra musical. [...] O canto flui como na fala normal. (BRITO, 1993, p.35)

³¹ Marcus Vinícius da Cruz de Melo Moraes nasceu no Rio de Janeiro em 1913. Poeta, foi responsável pelas letras das canções que lançaram a bossa nova, na sua maioria, compostas em parceria com Tom Jobim. Foi parceiro de Baden Powell em mais de cinquenta composições. Morreu em 1980.

³² João Gilberto do Prado Pereira de Oliveira nasceu na cidade de Juazeiro, Bahia, em 1931. Sua contribuição é considerada fundamental para o movimento da bossa nova tanto na maneira de cantar como na maneira de tocar violão.

³³ Referente a *cool jazz*.

Buscando interagir de forma equilibrada com a interpretação, os arranjos também sofreram alterações, principalmente no que diz respeito ao ritmo do acompanhamento. Tom Jobim, responsável pelos arranjos das primeiras gravações da bossa nova, afirmou:

Quando escrevi os arranjos, já tinha na cabeça o João [Gilberto] como violonista. Isso é indispensável. Aqui no Brasil não se pode escrever para uma orquestra indiscriminadamente, você escreve para indivíduos, você tem que conhecer a maneira do sujeito tocar. (in: MELLO, 1976, p.88)

Vários trabalhos de pesquisa já trataram das mudanças rítmicas inseridas pela bossa nova e suas influências na música popular brasileira, como o livro de Walter Garcia intitulado *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto* (Paz e Terra, 1999). Brito define a batida³⁴ da bossa nova da seguinte maneira:

Deve-se levar em conta que o termo “batida” não se refere apenas a possíveis configurações rítmicas do acompanhamento, mas ainda às da estrutura melódica. Entretanto, aquilo que popularmente se conhece como “batida da bossa nova” é um defasamento no tempo físico entre os acentos tônicos periódicos da linha melódica e os do acompanhamento causado pelo uso reiterado de sincopas. A impressão que se tem é de uma birritimia, ou seja, de uma superposição de duas partes da obra, ambas com a mesma métrica de tempo, porém de acentuações rítmicas não coincidentes num mesmo instante físico. (BRITO, 1993, p.32, grifos do autor)

As orquestrações também sofreram alterações e evitavam se sobressair ou criar efeitos de contraste, portanto, não existem improvisos nas gravações clássicas da bossa nova. Nesse aspecto encontramos uma divisão clara na música que se praticava no Rio de Janeiro no final da década de 50: de um lado os músicos integrantes da bossa nova que se adaptaram ao estilo, na sua maioria cantores e compositores, do outro, os músicos que realizavam gravações e acompanhavam esses cantores, mas praticavam, ao vivo, um estilo

³⁴ Ritmo de acompanhamento, normalmente referente ao violão, sendo, no mesmo, executado pela mão direita.



muito mais livre, realizando uma verdadeira fusão entre o samba, a bossa nova e o jazz. Podemos afirmar, então, que existiam dois movimentos musicais ocorrendo ao mesmo tempo e com músicos transitando livremente entre eles. Gridley em seu livro sobre os estilos do jazz afirma que:

Os anos 50 foram dominados por dois estilos de jazz: *West Coast* e *Hard bop* (também chamado bop ou bebop). O *Hard bop* começou mais tarde que o estilo *West Coast* e durou mais tempo. Ele se diferencia do estilo *West Coast* em vários aspectos:

1 – O estilo *West Coast* se caracterizou pela clareza, leveza, textura instrumental suave; o *Hard Bop* empregou sons escuros, pesados, uma textura densa.

2 – Em contraste com a improvisação leve, *cool*, melodicamente simples do estilo *West Coast*, o *Hard bop* empregou uma improvisação pesada, ardente e melodicamente complexa.

3 – O estilo *West Coast* evoluiu do som e da atmosfera de Lester Young, Count Basie, Lennie Tristano, Lee Konitz e das performances de Miles Davis em *Birth of the Cool*; o *Hard bop* evoluiu diretamente do bop.

4 – Em contraste com a impressão [feeling] polida, de música de câmara, projetada por boa parte do estilo *West Coast*, parte do *Hard bop* projetou uma impressão rústica, simples, com elementos similares à música gospel negra. (GRIDLEY, 1988, p. 191, tradução e grifos nossos)

Temos, portanto, no Rio de Janeiro um retrato fiel da evolução do jazz nos Estados Unidos com a bossa nova influenciada pelo estilo *West Coast* (*Cool jazz*) e o samba-jazz seguindo a linha do *Hard bop*. Se a bossa nova já foi, ao longo de mais de quarenta anos, bastante estudada sob vários aspectos, esse outro movimento, denominado *samba-jazz* ou *jazz-samba*, foi praticamente ignorado pela nossa historiografia da música popular que, até hoje, pouco contempla a música instrumental.

Se realizarmos um levantamento discográfico da primeira metade da década de 60, vamos nos deparar com uma grande quantidade de discos que podem ser inseridos dentro de uma estética distinta da bossa nova e boa parte utilizando a linguagem instrumental.

Com os relançamentos em formato CD, vários desses discos estão chegando novamente ao mercado e, na sua maioria, com todas as informações das edições originais. Através desses textos, conseguimos perceber que o mercado fonográfico não tinha interesse em lançar novidades enquanto não esgotasse todo o mercado para a bossa nova. E a exploração do padrão “bossa nova” começou a surgir em vários seguimentos do mercado. Castro afirma:

Em 1961, não se virava uma pedra nas ruas do Rio sem se topar por baixo com algo “Bossa Nova”. [...] A imprensa, a televisão e a publicidade foram as que mais se serviram. A Brastemp criou a sua geladeira “Príncipe Bossa Nova” (Figura 4), que era “maior por dentro e menor por fora”. A Westinghouse inventou a máquina de lavar a cores – o esmalte era a cores – e ela foi chamada de Bossa Nova. Rádios, vitrolas, enceradeiras, aparelhos de barbear e demais cacarecos que começavam a ser produzidos no Brasil, novos estilos de sapatos, gravatas e até edifícios, eram lançados sob a chancela de “Bossa Nova”. Tudo isso vinha apenas na onda de modernização que atingia o Brasil em 1960, e tinha tanto a ver com a música que lhe dera o nome quanto “Pistoleiro Bossa Nova”, uma chanchada com Anito e Grande Otelo, parecia-se com os novos filmes brasileiros que estavam sendo feitos no Rio e na Bahia. Ou seja, nem um pouco. (CASTRO, 1990, p.279-280)



Figura 4. – Anúncio da geladeira Príncipe Bossa Nova da empresa Brastemp.
Fonte: CASTRO, 1990, página central.

E na música ocorreu uma invasão de artistas que passaram a compor e cantar no estilo “Bossa Nova”. Tom Jobim comenta esse fato:

Entrou o lado do consumo, e, naturalmente, todo mundo começou a compor bossa nova, mas creio que sem o talento de João Gilberto. E, naturalmente, aquilo ficou estigmatizado, *standardizado*. Esse fenômeno ocorreu não só aqui, mas, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos com aquelas imitações crassas, com LP's que tinham na capa a palavra Bossa Nova, mas que não tinham nada a haver com a Bossa Nova. (in: MELLO, 1976, p. 105)

Com o desgaste do estilo, os músicos adeptos do samba-jazz tiveram a oportunidade de registrar, com alguns anos de atraso, a música que se fazia no Rio de Janeiro no final da década de 50. O saxofonista J. T. Meirelles³⁵ (Figura 5), músico ainda em atividade, lançou seu primeiro disco em 1964 pela gravadora Philips.



Figura 5. Os músicos J. T. Meirelles e Pedro Paulo em 1964. Fonte: encarte do CD *O som*, 2002.

³⁵ João Theodoro Meirelles nasceu no Rio de Janeiro em 1940.

O som, título do disco, trazia alguns dos principais músicos da época no grupo denominado *Os Copa 5*: Luiz Carlos Vinhas³⁶ ao piano, Manoel Gusmão³⁷ no baixo, Pedro Paulo³⁸ no trompete, Dom Um Romão³⁹ na bateria e J. T. Meirelles no sax e na flauta. A faixa de abertura, *Quintessência* [FAIXA 3], de autoria do próprio Meirelles, tornou-se um “clássico” do samba-jazz. Na contracapa, Meirelles faz uma crítica à música “comercial” da época, a bossa nova:

Nesta era de produções em massa, é com grande satisfação que vejo este meu velho sonho feito realidade; é a apresentação de uma música sem preconceitos e limitações comerciais, visando apenas focalizar a personalidade do artista, quer na composição, quer na improvisação. Mas não é apenas isso que este disco representa. Ele tem um objetivo definido. A música brasileira, finalmente, deu um passo à frente, à frente dos “standards”, a música com letra que os cantores e o povo cantam.(...) Mas há o segundo passo a dar: o dos “originais”, a música sem letra feita pelo músico e por ele interpretada. (...) Não há, então, a diversidade da letra bonita ou do cantor inspirado, mas sim o músico que emerge do anonimato para situar-se em primeiro plano.

Dentro desse mesmo espírito, Arino de Mattos Filho escreveu, em 1963, na contracapa do disco de Sérgio Mendes e Bossa Rio intitulado *Você ainda não ouviu nada!*:

O que se ouve neste LP não é “comercial” e está longe de ser “alienado”. Ao contrário, acrescentou ao lirismo da já velhinha Bossa Nova, insistentemente prejudicada pelo enlatamento amadorístico, um “estado de embalo” que só pode ser caracterizado como vertical porque essa preocupação, essa necessidade, essa febre de estruturação harmônica, densa, sim, mas cujo alvo é o desdobramento sucessivo e sensual de impactos de grande beleza dimensional, marca, sem sombra de dúvida, outro momento novo da história do samba. (grifos do autor)

Quando Arino de Mattos, fala em acrescentar um “estado de embalo” às canções da bossa nova, parece-nos que foi exatamente essa a intenção. Metade das faixas

³⁶ Luiz Carlos Parga Rodrigues Vinhas nasceu no Rio de Janeiro em 1940 e morreu em 2001.

³⁷ Manoel Gusmão nasceu em 1934 no Rio de Janeiro.

³⁸ Pedro Paulo nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 1939. Foi integrante do Sexteto Bossa Rio, liderado pelo pianista Sérgio Mendes.

³⁹ Dom Um Romão nasceu no Rio de Janeiro em 1925.

do disco são de autoria de Tom Jobim, que participou do disco como arranjador e parece não ter se incomodado com a versão repleta de sopros e improvisos de *Ela é carioca* [FAIXA 4], composição sua em parceria com Vinícius de Moraes: “Não sou profeta mas creio que esse disco, produto de muito trabalho e amor, abra novos caminhos no panorama da nossa música” (Tom Jobim, encarte do CD *Você ainda não ouviu nada!*, 2002, p1963)

Ao olharmos a discografia da bossa nova inserida em Castro (1990) podemos perceber uma incidência de lançamentos de samba-jazz nos anos de 1964 e 1965. Os instrumentistas e a música que se fazia no Rio de Janeiro no início da década de 60 são descritos por Castro:

Um verdadeiro who's who de grandes músicos passou por aquelas *canjas* domingueiras no Little Club e, depois, pelas noites do Bottle's: os trombonistas Raul de Souza⁴⁰ (na época, já admiradíssimo como Raulzinho) e os irmãos Edmundo e Edson Maciel; os saxofonistas e flautistas J. T. Meirelles, Aurino Ferreira, Paulo Moura, Juarez Araújo⁴¹, Cipó, Jorginho e Bebeto⁴²; os trompetistas Pedro Paulo e Maurílio; os pianistas Toninho, Salvador⁴³, Tenório Jr.⁴⁴, Luizinho Eça e Luís Carlos Vinhas; os guitarristas Durval Ferreira⁴⁵ e Baden Powell; os contrabaixistas Tião Neto⁴⁶, Tião Marinho, Otávio Bailey, Manoel Gusmão e Sérgio Barroso; os bateristas Dom Um, Edison Machado⁴⁷, Vítor Manga, Chico Batera⁴⁸, Aírto Moreira⁴⁹, Wilson das Neves⁵⁰, João Palma⁵¹, Hécio Milito⁵² e Rafael; e os craques naqueles instrumentos que a revista *down beat* chamava de *miscellaneous*, como os gaitistas Maurício Einhorn⁵³ e Rildo Hora⁵⁴, o vibrafonista Ugo Marotta, o trompista Bill Horn, o percussionista Rubens Bassini.[...]

A partir de 1961, essa turma se cristalizou em diversos grupos estáveis, como o Tamba Trio de Luizinho Eça, o Bossa Três de Luís Carlos Vinhas, o Sexteto de Sérgio Mendes, o Copa Cinco de Meirelles e o Quinteto Bottle's de Tenório Jr., mas seu reduto continuou sendo o Beco [das Garrafas]. O que eles tocavam não era exatamente a bossa nova

⁴⁰ João José Pereira de Souza, conhecido como Raul de Souza, nasceu no Rio de Janeiro em 1934.

⁴¹ Juarez Assis de Araújo nasceu em Surubim, Pernambuco, em 1930 e morreu em 2003.

⁴² Adalberto José de Castilho e Souza nasceu no Rio de Janeiro em 1939. Foi integrante do Tamba Trio.

⁴³ Salvador da Silva filho nasceu em São Paulo em 1938.

⁴⁴ Francisco Tenório Cerqueira Jr. nasceu em 1942 e morreu em 1976.

⁴⁵ Durval Inácio Ferreira nasceu no Rio de Janeiro em 1935.

⁴⁶ Sebastião Costa Carvalho Neto no Rio de Janeiro em 1931 e morreu em 2001.

⁴⁷ Edison Machado nasceu no Rio de Janeiro em 1937 e morreu em 1990.

⁴⁸ Francisco José Tavares de Souza, o Chico Batera, nasceu no Rio de Janeiro em 1943.

⁴⁹ Aírto Guimorvan Moreira nasceu em Itaiópolis, Santa Catarina, em 1941. Foi integrante do Quarteto Novo.

⁵⁰ Wilson das Neves nasceu no Rio de Janeiro em 1936.

⁵¹ João Palma nasceu no Rio de Janeiro em 1943.

⁵² Hécio Pascoal Milito nasceu em São Paulo em 1931 e foi integrante do Tamba Trio.

⁵³ Maurício Einhorn nasceu no Rio de Janeiro em 1932.

⁵⁴ Rildo Alexandre Barreto da Hora nasceu em Caruaru, Pernambuco, em 1939.

peso-pluma de Tom, João Gilberto, Menescal⁵⁵ e Milton Banana⁵⁶, mas uma variação puxada ao *bop*⁵⁷, que o colunista de jazz Robert Celerier, do jornal Correio da Manhã, chamou de *hard*⁵⁸ Bossa Nova, muito mais pesada. (CASTRO, 1990, p.287)

Em seu segundo livro sobre a bossa nova, *A onda que se ergueu no mar*, editado em 2001, Castro cita alguns dos principais discos lançados por esses músicos:

Grandes discos saíram dessa geração durante a lua-de-mel que as gravadoras mantiveram com ela. Uma lua-de-mel que, a depender do produtor Armando Pittigliani, da Philips, não teria terminado nunca. Foi Pittigliani quem lançou um dos discos pioneiros, *Você ainda não ouviu nada!*, com Sérgio Mendes e Sexteto Bossa Rio (Figura 6), em 1964, e vários outros por aquele selo, como *O som*, com Meirelles e os Copa 5, e *Dom Um*, com o baterista idem. As outras gravadoras, grandes ou pequenas, não quiseram ficar atrás. A Forma apresentou seu peso-pesado, *Coisas* e o sublime *Tempo feliz*, com Baden Powell e Maurício Einhorn. A Elenco tinha uma linha inteira de instrumentais, com os discos de Menescal e também de Baden. A RCA Victor soltou o disco de Raulzinho [Raul de Souza], *À vontade mesmo*, e o sensacional *O LP: Os cobras*, apresentando a nata daqueles músicos, entre os quais Tenório [Jr.]. A CBS atacou com um disco difícil de superar: o explosivo *É samba novo*, do baterista Edison Machado, também com Tenório ao piano. Ouvidos hoje, todos soam ainda mais modernos que nos anos 60 – sem contar os discos dos trios (como os do Tamba e os de Luiz Carlos Vinhas, às vezes enriquecidos por metais e sopros) e os produzidos em São Paulo pelos também brilhantes músicos locais. (CASTRO, 2001, p.219-220)

A formação desses grupos descritos por Castro parece ter sido a melhor maneira desses músicos sobreviverem no mercado, pois, além de seus trabalhos instrumentais, também podiam atuar acompanhando cantores de sucesso. Ainda na primeira metade da década de 60, um outro fato foi significativo para a música do Rio de Janeiro: o crescimento do movimento musical na cidade de São Paulo.

⁵⁵ Roberto Batalha Menescal nasceu em Vitória, Espírito Santo, em 1937. Foi um dos precursores da bossa nova. Ainda atua como músico.

⁵⁶ Antônio de Souza, o Milton Banana, nasceu no Rio de Janeiro em 1935 e morreu em 1999.

⁵⁷ Redução de *bebop*, estilo de jazz desenvolvido na década de 40, com harmonias dissonantes. (HOUAISS, dicionário eletrônico)

⁵⁸ Do inglês: duro, firme, forte. (HOUAISS, dicionário eletrônico)



Figura 6. Sexteto Bossa Rio com Sérgio Mendes ao Piano. Fonte: CASTRO, 1990, p.288.

O surgimento dos festivais, realizados inicialmente na capital paulista, e o interesse por programas de música popular produzidos para a televisão acabaram atraindo músicos e cantores. O primeiro grande festival ocorreu em 1965, segundo Zuza Homem de Mello em seu livro intitulado *A era dos festivais: uma parábola*, lançado em 2003, e destacou uma cantora com características bem distintas da delicadeza da bossa nova: Elis Regina⁵⁹ (Figura 7). Neste livro de Mello existe, inclusive, uma interessante descrição do ambiente musical da cidade de São Paulo na primeira década de 60.

⁵⁹ Elis Regina Carvalho Costa nasceu em Porto Alegre em 1945 e morreu em 1982



Figura 7 - Capa do disco 2 *na bossa* de 1965 com Elis Regina e Jair Rodrigues.

Com todas essas mudanças, o interesse pelo samba-jazz acabou não durando muito tempo. Castro, único autor que tratou do movimento dentro de seus livros sobre a bossa nova, afirma:

Mas era uma ilusão. Num incerto dia de 1966, elas, as gravadoras, decretaram o fim do casamento com o samba-jazz – ou com qualquer forma de música instrumental brasileira. Divórcio unilateral, sem direito a pensão e sequer uma explicação. Apenas lhe bateram a porta na cara, abrindo no máximo uma fresta para que entrassem os trios de piano, os quais (exceto o Zimbo Trio) também não iriam longe, ou quem aceitasse acompanhar cantores. (CASTRO, 2001, p. 220-221)

A longevidade do Zimbo Trio é explicada pelo que dissemos anteriormente, afinal era um grupo paulista e foi contratado pela TV Record para acompanhar os cantores Elis Regina e Jair Rodrigues no programa *O Fino da Bossa*.

A grande maioria dos músicos que praticavam a linguagem instrumental acabou deixando o país na segunda metade dos anos 60, indo boa parte para os Estados Unidos e alguns, incluindo Baden Powell, para a Europa. Com o sucesso da bossa nova no exterior, o

mercado de trabalho para shows e gravações era mesmo mais interessante, principalmente pela presença, nos Estados Unidos, de Tom Jobim e João Gilberto.

Como este trabalho trata da obra de um violonista, tivemos o interesse em pesquisar a atividade de outros violonistas com trabalhos instrumentais na época. Chegamos aos nomes de três músicos que tiveram CDs relançados ultimamente: Bola 7, Neco e Luiz Bonfá.



Figura 8. O violonista Bola 7 em foto da década de 60. Fonte: sítio www.bolasete.com

Djalma de Andrade, o Bola 7 (Figura 8), nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1923 e, no final da década de 40 já atuava nas boates cariocas. Lançou seu primeiro disco em 1949 pela gravadora Star e na década de 50 já estava realizando uma carreira internacional. Em 1959 mudou-se para os Estados Unidos e lançou *É a bola da vez* pela gravadora Odeon, disco que, no auge da bossa nova, tentava criar uma relação do músico com o movimento. Nesse disco, Bola 7 incluiu, além de composições suas, algumas composições de compositores ligados à bossa nova como Tom Jobim e Carlos Lyra.

Adepto do virtuosismo ao instrumento e utilizando um violão elétrico, o violonista transforma *Eu preciso de você* de Tom Jobim e Newton Mendonça [FAIXA 5] em um bolero repleto de percussões e improvisos. Nos Estados Unidos, onde acompanhou vários músicos de *jazz* e acabou falecendo em 1987, chegou a gravar cerca de dez LPs. (Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, on-line)



Figura 9. Daudeth de Azevedo, o violonista Neco. Fonte: sítio www.sombras.com.br.

Daudeth Azevedo, o Neco (Figura 9), nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 1932 e, após estudar com os maestros Guerra Peixe e Moacyr Santos, iniciou sua vida profissional acompanhando o cantor Ruy Rei no final da década de 50. Na década de 60 era bastante requisitado em gravações e gravou seu primeiro disco solo em 1963. Em 1966 lançou *Velvet Bossa Nova with Neco's guitar and the Ipanemas Strings* que, apesar do título em inglês, foi gravado no Rio de Janeiro. O repertório, composto apenas de “clássicos” da bossa nova, é revestido de arranjos contidos e equilibrados, bem típicos do movimento, todos de autoria do trombonista Astor. Neco gravou cinco discos solo e participou de muitas outras gravações, principalmente de cantores cariocas de samba como Beth Carvalho e João Nogueira. Ainda reside no Rio de Janeiro. No CD anexo a essa

dissertação foi incluída a gravação de *Água de Beber* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes [FAIXA 6] retirada do disco *Velvet Bossa Nova*. (Fonte: texto do violonista carioca Niromar Fernandes no sítio www.sombras.com.br)



Figura 10. O violonista Luiz Bonfá. Fonte: sítio www.cliquemusic.com.br.

Outro importante violonista da década de 60, também nascido na cidade do Rio de Janeiro, em 1922, foi Luiz Floriano Bonfá (Figura 10). Iniciou sua carreira profissional na década de 40 tocando em cassinos com o Trio Campesino. Na década de 50 iniciou carreira solo e teve algumas composições gravadas por Dick Farney. Participou da gravação da trilha sonora da peça *Orfeu da Conceição* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes em 1956. Em *Mulher, sempre mulher* [FAIXA 7], podemos ouvir seu violão acompanhando o cantor Roberto Paiva⁶⁰. Na contracapa do disco, lançado em 78 rotações pela gravadora Odeon, Vinícius fala do violonista:

⁶⁰ Roberto Paiva, cujo nome verdadeiro é Helim Silveira Neves, nasceu no Rio de Janeiro em 1921.

Notável, sob todos os pontos de vista, o violão de Luiz Bonfá. O nosso caro e grande Bonfá, como é sabido de todos, é responsável pela execução, na orquestra, do violão de Orfeu da Conceição – o que lhe assegura a excelência da qualidade que o mito requer.

Ainda na década de 50, Bonfá seguiu para os Estados Unidos onde realizou praticamente toda a sua carreira artística e onde faleceu em 2001. Sua composição mais conhecida é *Manhã de carnaval* em parceria com Antônio Maria. (Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, on-line)

Traçados os perfis desses violonistas e ouvindo a música instrumental do samba-jazz, podemos perceber o quanto as décadas de 50 e 60 foram ricas em criatividade, poesia, musicalidade e virtuosismo, talvez, como em nenhum outro momento da música brasileira.

A música de Baden Powell

No texto de Hobsbawm existe um interlúdio intitulado *Como reconhecer o jazz* onde o autor se propõe a esclarecer os leitores menos informados sobre o tema.

Dirige-se [...] aos leitores que já fizeram a pergunta ‘O que é jazz?’ a aficionados e se depararam (o que é extremamente provável) com barulho e confusão. Contém uma descrição bastante sucinta, ou melhor, um ‘modelo de reconhecimento’ de jazz [...]. (HOBBSAWM, 1989, p.41)

O modelo de reconhecimento criado pelo autor é composto de cinco tópicos e busca determinar se uma música é ou não jazz. Reafirmamos que as colocações de Hobsbawm não possuem um aprofundamento musical, para isso utilizamos outros textos que tratam do jazz de uma forma mais detalhada do ponto de vista musical. De forma reduzida, os tópicos propostos por Hobsbawm são os seguintes:

- 1 – Utilização de escalas originárias da África ocidental, escala *blue* (escala maior com a inclusão da terça e da sétima bemolizadas), entre outras.
- 2 – Utilização de ritmo de origem africana ou, pelo menos, de origem não européia.
- 3 – Emprego de execução não convencional dos instrumentos, linguagem diferenciada.
- 4 – Formas específicas (blues e balada).
- 5 – Música de executantes. Individualidade dos músicos. Interpretações diferenciadas.

Antes de colocarmos algumas composições de Baden Powell diante deste modelo de reconhecimento, é prudente lembrar que estamos considerando que parte de sua produção

aparenta ter recebido influências do jazz. O que se segue é um exercício de comparação onde tentamos apenas aproximar algumas de suas composições do jazz tradicional tratado por Hobsbawm, ou ainda, traçar paralelos entre o modelo de reconhecimento criado pelo mesmo e a possibilidade de determinar um estilo que poderia ser denominado samba-jazz.

A estrutura melódica

Baden Powell iniciou seus estudos ainda jovem, aos sete anos de idade, com o violonista Jaime Florence¹, mais conhecido como Meira, que fazia parte do Regional de Benedito Lacerda², flautista e parceiro de Pixinguinha³ em diversas composições. Através de Meira, Baden teve contato com alguns elementos musicais que surgiriam fortemente nas suas composições posteriormente. Em sua entrevista para o programa Ensaio da TV Cultura de São Paulo, em 1990, o violonista descreve o ambiente das aulas na casa de Meira:

Na casa do Meira, eu tinha aula de violão, passava o método de violão, chegava lá às nove horas da manhã e até as onze era aula de música. Depois de onze horas, ele fazia a mesa redonda e nessa mesa redonda às vezes estavam o Jacob do Bandolim⁴, às vezes estava o Dino do Violão⁵, e tudo. Eu conheci o Pixinguinha na Rádio Tupi, apresentado pelo Meira que tocava no Regional do Pixinguinha. Às vezes, o Pixinguinha ia na casa do Meira também. E depois era uma mesa redonda, quer dizer, não tinha aquele negócio, como tem hoje, de escrever cifra. Era assim: 'Dá dó maior aí'. E você tinha que sair acompanhando. Se errasse você não era bom.

¹ Jayme Tomás Florence nasceu em Paudalho, Pernambuco, em 1909 e morreu em 1982. Além de Baden Powell, teve como alunos Raphael Rabello, João de Aquino e Maurício Carrilho.

² Benedito Lacerda nasceu em Macaé, Rio de Janeiro, em 1903 e morreu em 1958.

³ Alfredo da Rocha Viana, o Pixinguinha, nasceu no Rio de Janeiro em 1897 e morreu em 1973.

⁴ Jacob Pick Bittencourt era bandolinista e compositor. Nasceu no Rio de Janeiro em 1918 e morreu em 1969.

⁵ Horondino José da Silva é violonista especializado em violão de sete cordas. Nasceu no Rio de Janeiro em 1918.

O contato com o samba e o choro era inevitável para um jovem aluno de violão que residia em um bairro da periferia do Rio de Janeiro, São Cristóvão, na década de 40. A escritora Dominique Dreyfus, biógrafa do violonista, descreve esse ambiente musical:

Na época ainda se podia tocar na rua, nos bares, nas praças, e rolava muita música em São Cristóvão. Andavam por lá Geraldo Pereira⁶, Silvio Caldas⁷, Luciano Perrone⁸, baterista do conjunto de Radamés Gnattali⁹, e Pedro Sorongo. Tudo isso criava um ambiente musical no bairro onde cresceu Baden Powell. (DREYFUS, 1999, p.17)

Em um depoimento inserido na referida biografia, Baden relembra:

Quando tinha um aniversário, um batizado, qualquer coisa assim, os convidados chegavam e a festa rolava até dez e meia, onze horas. Depois as pessoas formavam um conjunto, um cantava, outro tocava flauta, outro bandolim, violão... meu pai era o violino, e saíam na rua. Iam de casa em casa, paravam na janela de algum amigo para fazer uma surpresa, e davam uma serenata. Dali a pouco iam para outra casa. Às vezes a pessoa chamava todos para entrar, servia um café... Eu ia junto. Era tão novinho que chegava um momento que começava a cair de sono. Meu pai me colocava montado nos ombros dele, assim mesmo continuava tocando o violino e eu ficava vendo os músicos tocarem. Muitas vezes meu pai chamava todo mundo para ir acabar a festa lá em casa. Minha mãe preparava o café, servia bolo e a música continuava. Eu deitava no sofá e ficava escutando. (DREYFUS, 1999, p.19)

Apesar de conviver em um meio de música mais informal, a formação tradicional também foi fundamental para o violonista. Na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro onde estudou, Baden teve contato com a música erudita europeia estudando teoria musical, história da música, harmonia e composição.

⁶ Geraldo Theodoro Pereira nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 1918 e morreu em 1955. Era compositor e cantor.

⁷ Silvio Narciso de Figueiredo Caldas nasceu no Rio de Janeiro em 1908 e morreu em 1998. Era cantor e compositor.

⁸ Luciano Perrone nasceu no Rio de Janeiro em 1908.

⁹ Compositor, arranjador e pianista, Radamés Gnattali nasceu em Porta Alegre em 1906. Foi o criador da Camerata Carioca no final da década de 70. Morreu em 1988.

Quando passou a tocar profissionalmente, aos quinze anos, já se tocava bastante jazz no Rio de Janeiro e, como todo músico profissional, Baden conhecia essa linguagem. Ela estava presente nas reduzidas orquestras das boates que, na sua maioria, incorporavam o improviso às suas performances. Em 1955, a convite do músico Ed Lincoln¹⁰, passou a tocar no bar do Hotel Plaza em um trio que contava ainda com a participação de Luiz Marinho no contrabaixo. Baden tocava guitarra e Ed Lincoln, piano. Antes dessa formação, Ed Lincoln tocava contrabaixo no Plaza com Luizinho Eça ao piano e Paulinho Ney na guitarra.

O advento das boates expandiu os limites físicos da música, levando-a para perto do mar, mas subjugou-a ritmicamente e como que a amordaçou. Os cassinos eram os palcos dos grandes shows, das orquestras que tocavam alto, das atrações nacionais e internacionais. Já as boates eram intimistas, muitas vezes à base de *crooner* e pequeno conjunto, sem falar nos inferninhos, que só podiam se dar ao luxo de um trio de piano, bateria e cantor. Algumas boates mais ricas, como a Meia-noite, do Copacabana Palace, ainda produziam shows elaborados, mas mesmo elas, muito antes das três e cinco da madrugada, reverteriam ao formato caixa-de-música (que era, afinal, o sentido da própria expressão *boite de nuit*). (CASTRO, 2001. p. 69)

Podemos afirmar que a mistura do jazz com o samba começou nessas boates da zona sul do Rio de Janeiro (Figura 11) onde músicos de formações diversas buscavam uma sonoridade que agradassem aos clientes, na maioria também músicos. Johnny Alf¹¹, famoso pianista da boate Plaza, teve como ouvintes atentos Tom Jobim, João Donato¹², João Gilberto, Baden Powell, Carlinhos Lyra¹³, Sylvinha Telles¹⁴, entre outros.

¹⁰ Ed Lincoln nasceu em Fortaleza, Ceará, em 1932.

¹¹ Alfredo José da Silva, o Johnny Alf, nasceu no Rio de Janeiro em 1929.

¹² João Donato de Oliveira Neto nasceu em Rio Branco, Acre, em 1934. É pianista e compositor.

¹³ Carlos Eduardo Lyra Barbosa nasceu no Rio de Janeiro em 1939. Violonista, compôs diversas canções de sucesso na época como *Maria ninguém*, *Se é tarde me perdoa*, entre outras.

¹⁴ Cantora, Silvia Telles nasceu no Rio de Janeiro em 1934 e morreu em 1966.

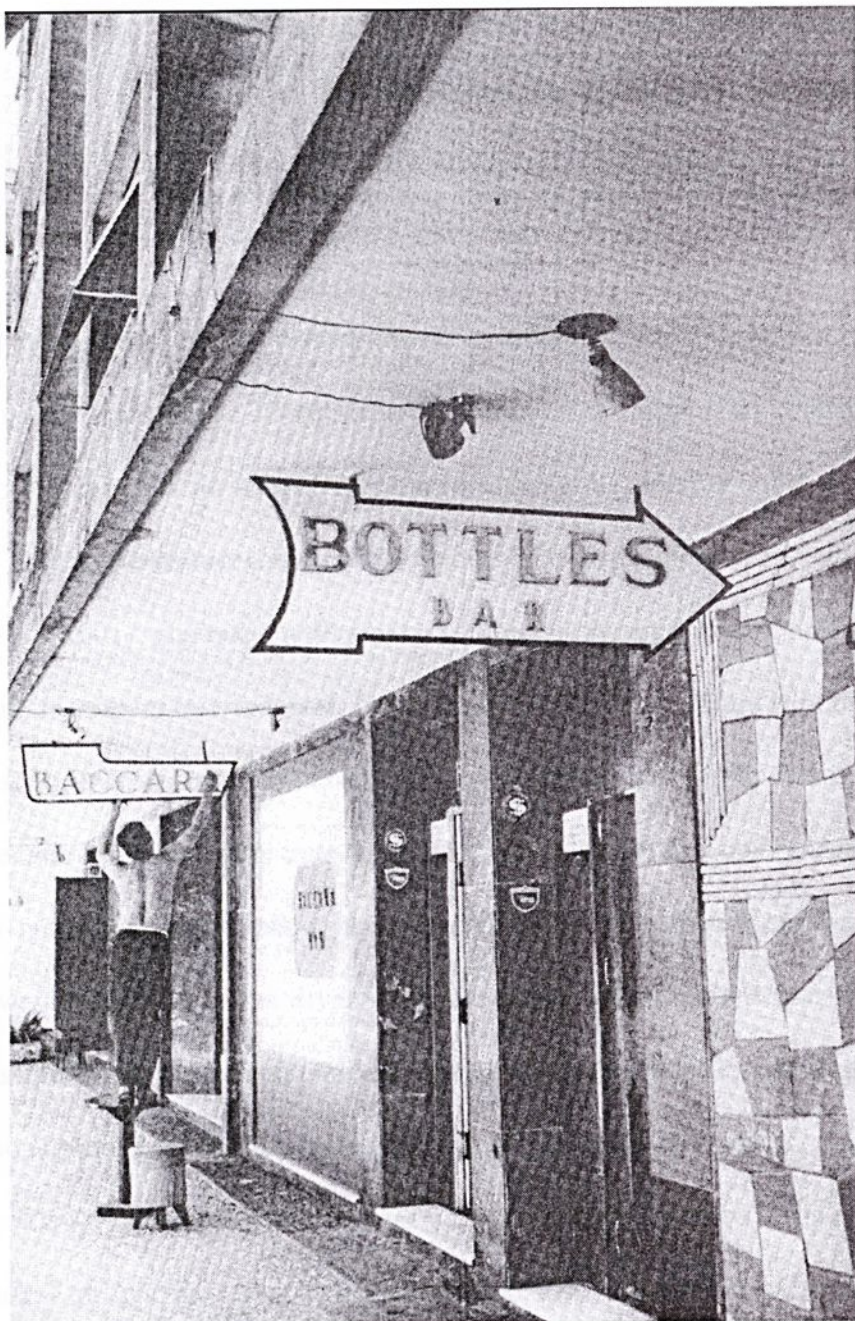


Figura 11. Boates do Beco das Garrafas, Rio de Janeiro, década de 60. Fonte: CASTRO, 1990, p. 284

Eu tenho uma lembrança muito feliz do Plaza, sei lá. Até posso dizer que ali no Plaza foi o início de tudo, o início da Bossa Nova, de tudo. Naquele tempo, eu tinha meus dezesseis, dezessete anos. Era um barzinho que funcionava de sete às onze horas, então, menor não tinha problema de frequentar. Eu já era realmente músico profissional e lá o Eduardo Lincoln, conhecido como Ed Lincoln, que tocava contrabaixo com o Luizinho Eça. [...] O cobra daquele tempo – ainda é – era o nosso grande Johnny Alf, aquele compositor. Tom Jobim ainda estava no primeiro ano de arquitetura e de vez em quando passava por lá e mostrava as canções novas. Tinha o Donato que tocava. Foi ali

praticamente que tudo nasceu. Tinha um rapazinho que aparecia de vez em quando e tocava uns negócios assim: bim, bom, bim, bom, bom... Só tocava isso. Era o Joãozinho, que depois se tornou o nosso grande João Gilberto. Quando a freguesia saía, ele sentava e tocava aquelas coisas para a gente. Então a turma cobra, o pessoal que era da pesada mesmo, começou tudo no bar Plaza. (Baden Powell em entrevista para TV Cultura, 1990, em CD)

Alain Magalhães, em sua dissertação de mestrado “O perfil de Baden Powell através de sua discografia” (UNIRIO, 2000), descreve como essas influências contribuíram para a formação do “intérprete”, do executante. Outro trabalho acadêmico sobre o violonista é o trabalho de Nelson Fernando Caiado, “Samba, música instrumental e o violão de Baden Powell” (UFRJ, 2001), que buscou destacar a sua importância como compositor e intérprete de sambas na linguagem instrumental. Neste trabalho existem análises rítmicas de algumas composições, principalmente do disco *Os afro-sambas* de 1966. Não encontramos, portanto, nenhum trabalho que trate a questão da melodia nas composições de Baden Powell. Ao lançarmos nosso olhar para os detalhes de algumas melodias criadas pelo violonista, vamos encontrar uma diversidade de elementos e recursos que dificultam uma análise mais profunda, principalmente em função da quantidade de composições. Mas se direcionarmos apenas para as influências do jazz, os exemplos são claros.

Um deles é a sua primeira composição de sucesso, “Samba Triste” [FAIXA 8 e partitura anexa] em parceria com Billy Blanco, presente em seu primeiro disco, que traz uma nota *blue*¹⁵ no seguinte trecho (Exemplo 1):

¹⁵ Notas características da escala *blue*. Dentro de uma escala pentatônica maior é a inclusão da terça menor. Em uma escala pentatônica menor, a nota *blue* aparece como passagem entre o intervalo de quarta justa e o de quinta justa. (Exemplo 2)



Exemplo 2



Exemplo 1. Fonte: Transcrição disponível no sítio www.brazil-on-guitar.de feita à partir da gravação de 1963, LP *Baden Powell à vontade*.

Se extrairmos apenas a melodia principal e substituirmos o ré sustenido do compasso 8 por mi bemol (enarmonia) fica mais fácil de entendermos o exemplo (Exemplo 3):



Exemplo 3

No compasso 8, a passagem do mi bemol para o mi natural produz uma sonoridade característica do blues.

Essa composição traz ainda uma segunda parte onde o compositor cria um contraponto sobre a harmonia, inserindo assim elementos da música erudita. E tudo isso conduzido por um acompanhamento que varia entre o samba e a bossa nova.

Mesmo em composições de um estilo bem mais tradicional podemos encontrar a inserção de elementos *jazzísticos* como é caso da *Valsa sem nome* [FAIXA 9 e partitura anexa], composição que recebeu letra de Vinícius de Moraes. Na transcrição realizada por Edmar Fenício (*The guitar Works of Baden Powell*, GPS, 1993) a partir da gravação do disco *Estudos* de 1971, esse trecho aparece nos compassos 30 e 31 (Exemplo 4, trecho entre compassos 29 e 32):



Exemplo 4. Fonte: . Fonte: The Guitar Works of Baden Powell, GPS, 1993.
Transcrição de Edmar Fenício

Nos dois exemplos a nota denominada *blue* é o mi bemol já que estamos na tonalidade de lá menor.

Muitos são os exemplos de elementos do jazz encontrados nas melodias e muitos mais quando ingressamos pelos improvisos executados pelo violonista, principalmente nos discos gravados no exterior. O próprio fato de incluir improvisos em muitas gravações já é um dado a ser destacado, visto que essa prática se tornou comum nas gravações e apresentações de músicos de jazz. Um exemplo interessante é a gravação de *Lótus* [FAIXA 10 e partitura anexa], faixa de abertura do disco *27 horas de estúdio* de 1969. Este disco foi gravado no Rio de Janeiro, para a gravadora Elenco, com os músicos que o acompanhavam em turnês pela Europa. Além de ser uma composição totalmente inserida na linguagem *jazzística*, é uma nítida referência ao *standard* norte-americano *Autumn Leaves* de autoria de Joseph Kosma¹⁶ que, na sua versão mais famosa, recebeu letra de Johnny Mercer¹⁷. Esse procedimento não é incomum aos músicos de jazz. Segundo Gridley, o saxofonista Charlie Parker “[...] intercalou suas frases [musicais] com frases de variadas fontes, indo de solos de Louis Armstrong e Lester Young a melodias de cantores de blues e antigos trompistas de jazz, de temas populares e melodias tradicionais a temas de ópera e música clássica.” (GRIDLEY, 1988, p. 150, tradução nossa)

¹⁶ Compositor húngaro, nasceu em 1905 e morreu em 1969.

¹⁷ Letrista norte-americano, nasceu em 1909 e morreu em 1976.

Alguns títulos de composições do violonista também remetem ao blues e ao improviso do jazz, por exemplo “Blues à Volonté”¹⁸, “Bud’s Blues”, “Improviso em Bossa Nova”, “Tributo ao Blues”, essa última em parceria com seu filho Philippe Baden Powell.

Alain Magalhães (UNIRIO, 2000) citando um depoimento de Baden Powell na conclusão da sua dissertação de mestrado afirma:

Baden disse que também escutava Tommy Dorsey¹⁹ e Stan Kenton²⁰ pelo rádio, gostava da sonoridade dos metais e especialmente do som produzido pelo naipe dos trombones. Frisou que sua forma de interpretar e de compor não vem dos guitarristas de jazz, e sim dessas orquestrações (“Big Bands”). (MAGALHÃES, 2000, grifo do autor)

Realmente, um dos procedimentos mais utilizados por Baden Powell foi a harmonização em blocos, onde a melodia aparece como a nota mais aguda de uma seqüência rítmica de acordes. Segundo Gridley, nas Big Bands do início dos anos 40 “[...] as melodias eram tocadas pela banda inteira em uníssono ou harmonizada” (1988, p. 88, tradução nossa). Baden cita Stan Kenton em seu depoimento e, realmente, o pianista e arranjador norte-americano se destacou na década de 60 por dar um destaque aos metais em suas orquestrações, principalmente os trombones (GRIDLEY, 1988, p. 344-347). Na gravação de *O Astronauta* inserida no LP *Baden Powell à vontade* (Elenco, 1963) temos um bom exemplo da utilização desse recurso. Após a apresentação do tema em ritmo ternário com uma harmonização de acordes arpejados (Exemplo 5),

¹⁸ Em parceria com J. de Waleyne.

¹⁹ Thomas Dorsey nasceu nos EUA em 1905 e morreu em 1956. Era trombonista e arranjador.

²⁰ Stan Kenton nasceu no estado do Kansas, EUA, em 1911 e morreu em 1979. Era pianista e arranjador.



Exemplo 5. Fonte: The Guitar Works of Baden Powell, GPS, 1993.
Transcrição de Edmar Fenício

o violonista executa a introdução já em forma de acordes e volta executar o tema em ritmo de samba e com uma harmonização mais densa (Exemplo 6):



Exemplo 6. Fonte: The Guitar Works of Baden Powell, GPS, 1993.
Transcrição de Edmar Fenício

Magalhães (UNIRIO, 2000) inseriu em seu trabalho uma série de análises de interpretações de Baden Powell onde esse tipo de recurso aparece com frequência.

Mas voltando à proposta de Hobsbawm, essas peculiaridades encontradas no jazz são

[...] decorrentes principalmente do uso de escalas originárias da África Ocidental, não comumente usadas na música erudita européia; ou da mistura de escalas ditas européias e africanas; ou ainda da combinação de escalas africanas com harmonias européias. (HOBSBAWM, 1990, p.42)

O que seria então a mistura de elementos africanos com as harmonias tradicionais que tanto marcou a obra de Baden Powell? Esse foi um dos elementos que mais chamou a

atenção do meio musical para as composições do violonista. Alguns depoimentos de artistas inseridos no livro "Música popular brasileira cantada e contada por..." (MELLO, 1976) nos mostram isso, como no trecho da entrevista com Vinícius de Moraes:

Na nossa música popular a pesquisa de raízes folclóricas, de músicas regionais, tem se acentuado nos compositores mais novos. Mas ela se caracterizou a partir de Baden. A partir dele surgiu um, digamos, movimento nacionalista em música. (Depoimento de Vinícius de Moraes em 2 de setembro de 1967, p.70).

Cabe aqui ressaltar que os depoimentos contidos em Mello nem sempre trazem um aprofundamento musical que nos permita utilizá-los como referência para uma análise detalhada da obra de Baden Powell. No caso de Vinícius de Moraes, por exemplo, desconhecemos que tivesse estudado música formalmente. Os depoimentos que se seguem nos revelam, portanto, um retrato histórico do papel do violonista no meio musical brasileiro nas décadas de 60 e 70.

O segundo capítulo do livro de Mello, intitulado *Revolução*, trata do surgimento e impacto da bossa nova. Citado por Edu Lobo²¹, Chico Buarque²², Vinícius de Moraes, Gilberto Gil²³ e Eumir Deodato²⁴, Baden Powell figura nos depoimentos como sendo uma renovação no estilo típico do movimento, estaria ao lado de Edu Lobo na denominada segunda fase da bossa nova. O próprio Edu Lobo destaca a importância do violonista em seu depoimento:

Depois surgiu a linha mais afro do Baden. Baden era um violonista que tinha estudado música clássica a fundo, que veio de uma experiência com músicas bossa nova e moderna, que assimilou as coisas do Tom Jobim e a partir disso já voltou a música para um sentido mais africano sem jamais copiar o folclore, o que não teria valor nenhum. Um samba

²¹ Eduardo de Góes Lobo nasceu no Rio de Janeiro em 1943. É instrumentista, cantor e compositor.

²² Francisco Buarque de Holanda nasceu no Rio de Janeiro em 1944. É cantor e compositor.

²³ Gilberto Passos Gil Moreira nasceu em Salvador em 1942. É cantor, compositor e atual Ministro da Cultura.

²⁴ Eumir Deodato de Almeida nasceu no Rio de Janeiro em 1943. É compositor, instrumentista e arranjador.

que foi um marco dentro desse ponto de vista foi *Berimbau*. Ele aproveitou a batida de um berimbau e compôs um samba com uma harmonia altamente moderna e toda essa empatia popular que o próprio berimbau pode dar. Com toda essa facilidade de comunicação de um tema popular. (Mello, 1976, p.65)

Mais adiante, no terceiro capítulo do livro, Geraldo Vandré²⁵ também fala do papel de Baden Powell na época:

Depois disso houve uma fase fundamental pela qual é responsável o Baden: a tentativa de incluir na canção moderna brasileira, o samba de roda da Bahia e temas regionais da Bahia, como *Berimbau*. O Baden sabia pontos de macumba e músicas geniais que foram utilizadas depois. Mas na época ele não queria usar porque tinha um certo receio místico, achando que era uma coisa que não se devia tocar. Felizmente, depois ele se dispôs a fazer uso disso. Fui a primeira pessoa para qual ele mostrou essas coisas, eu o conheci antes dele ser parceiro de Vinícius (Rosa Flor foi o segundo samba que ele fez e a letra é minha). Conheci Vinícius através do Baden logo depois disso, mas coincidiu de eu vir para São Paulo e nós nos desligamos um pouco. Foi fundamental a participação de Baden e de Vinícius nessa fase. (Mello, 1976, p.117)

No mesmo capítulo, outro depoimento de Vinícius de Moraes sobre o parceiro e a criação dos afro-sambas:

No ano de 61 começamos a compor juntos: o Baden tinha ouvido um disco lá na minha casa, mandado da Bahia pelo meu amigo Coqueijo Costa, com cantos de roda, cantos de candomblé, cantos de capoeira, marcações de berimbau. E ficou muito empolgado com aquilo. Depois foi à Bahia e teve oportunidade de ver tudo in loco. Voltou empolgadíssimo. Aí nós nos enfurnamos praticamente três meses e fizemos uma massa de música enorme: *Berimbau*, *Canto de Pedra Preta*, os primeiros afro-sambas, *Samba em prelúdio*. É a primeira tendência nacionalista com uma corrente mais folclórica. Curioso que eu tinha feito com o Tom um samba com um tema de capoeira: *Água de beber*. Eu cantei para ele o tema que tinha escutado há muito tempo numa sessão de capoeira na Bahia, ele gostou e fez um samba. Mas isso na obra do Tom não é uma coisa muito marcante. É muito mais na obra do Baden, o que é normal, porque ele é mestiço e tem raízes muito mais fundas. No seu próprio temperamento ele é um crente na magia negra, acredita na mitologia negra, frequenta terreiro. Quer dizer, aquilo está dentro dele mesmo, é uma coisa muito mais

²⁵ Geraldo Pedrosa de Araújo Dias nasceu em João Pessoa, Paraíba, em 1935. É compositor e cantor.

autêntica, mais lógica, é uma decorrência. (in MELLO, 1976, p. 117-118)

Algumas outras composições de Baden, apesar de não constarem do disco *Os afro-sambas*, trazem o mesmo estilo de composição. São elas *Berimbau*, *Consolação* e *Labareda*, todas compostas na mesma época. O violonista Paulo Bellinati²⁶ incluiu essas músicas em sua gravação dos afro-sambas com a cantora Mônica Salmaso²⁷ no ano de 1995. Em Dreyfus existe um depoimento de Baden Powell sobre a estrutura melódica dos afro-sambas:

Eu fazia umas composições para o maestro [Moacyr Santos²⁸] ler. E eu percebi que os cantos africanos tinham muitíssima semelhança com os cantos gregorianos. Para mim, são iguais. Eu dei então uma levantada num tipo de samba mais negro, que tem um lamento próximo do dos cantos africanos, que parecem com os cantos gregorianos. Aqueles mesmos, inclusive, que os jesuítas ensinaram aos índios no Nordeste. Por isso, a música nordestina tem uma escala com a quinta diminuta, como os cantos gregorianos. Nesse trabalho com Moacyr Santos, eu compus uns temas partindo dessas semelhanças entre o modo litúrgico e o africano, e aproveitei alguns para as parcerias com Vinícius. (in: DREYFUS, 1999, p.151)

Estrutura rítmica

O jazz se apóia grandemente, e talvez de maneira fundamental, em outro elemento africano: o ritmo. Não exatamente nas formas africanas, geralmente muito mais complexas do que a maioria das formas de jazz. Mas o elemento de variação rítmica constante, vital para o jazz, certamente não deriva da tradição européia. Ritmicamente o jazz se compõe de dois elementos: uma batida constante e uniforme – geralmente de dois ou quatro por compasso, pelo menos aproximadamente – que pode ser explicitada ou estar implícita, e uma ampla gama de variações sobre essa batida principal. Essas variações podem ser compostas de vários tipos de síncopes (colocação de acento em uma batida normalmente não acentuada, ou supressão do acento em

²⁶ Paulo Bellinati nasceu em São Paulo em 1950 onde atua como violonista e professor.

²⁷ Mônica Salmaso nasceu em São Paulo em 1971.

²⁸ Moacir José dos Santos nasceu em Vila Bela, Pernambuco, em 1926.



uma batida comumente forte) ou de uma variação muito mais sutil sobre o ritmo, acentuando a batida precedente ou a posterior, ou ainda de outros meios, como ‘ataque’ e intensidade. (Hobsbawm, 1990, p. 42-43)

A utilização de ritmos de origem negra, principalmente afro-cubanos, apareceram com frequência nas Big Bands dos anos 60 e 70 nos Estados Unidos. Em Gridley temos:

Outra contribuição da banda de [Stan] Kenton é a exploração da música latino-americana. Embora Duke Ellington e Jelly Roll Morton tivessem empregado ritmos latino-americanos no jazz pré-moderno, e a big band de Dizzy Gillespie tenha sido pioneira na aproximação com os ritmos afro-cubanos, **Kenton, mais do que qualquer outro bandleader, identificou-se com os ritmos latino-americanos na moderna big band de jazz.** (Ele utilizou um ou mais percussionistas latino-americanos o tempo todo com a banda for diversos períodos nas décadas de 50 e 70). (GRIDLEY, 1988, p. 347, tradução nossa, grifos do autor)

Baden Powell utilizou largamente os ritmos de origem africana em suas composições, no entanto realizar uma análise rítmica dessas composições seria extremamente complexo e fugiria aos objetivos deste trabalho de pesquisa. Podemos portanto nos valer de alguns resultados obtidos em pesquisas recentes como é o caso do trabalho de Caiado (UNIRIO, 2001) que contabilizou parte das gravações do violonista e chegou a seguinte conclusão:

Ao longo de nossas pesquisas adquirimos mais vinte e um discos de Baden Powell, totalizando trinta e um. Ouvindo esses discos, chegamos ao total de cento e trinta gravações que classificamos como ‘samba’, dez que classificamos como ‘samba-canção’, quatorze com maior tendência rítmica à ‘bossa nova’, seis em que há momentos intercalados entre bossa nova e samba, [...] e três que classificamos como ‘samba-choro’ totalizando cento e sessenta e três músicas. Neste trabalho, consideramos ‘bossa nova’, ‘samba-canção’ e ‘samba-choro’ como estilos de samba. Assim, podemos afirmar que o gênero está presente em 32% das quinhentas e seis músicas computadas por Dreyfus. (CAIADO, 2001, p.82)

É importante ressaltar que Baden Powell, além de suas composições, gravava freqüentemente composições de outros autores. O trabalho realizado por Caiado utiliza a lista de gravações apresentada por Dreyfus. Mas se focarmos apenas em suas composições, ainda assim vamos encontrar uma predominância de ritmos derivados do samba, principalmente em gravações realizadas no exterior. E por uma razão que nos parece óbvia: as pequenas gravadoras que registraram o artista no exterior se interessavam exatamente por aquilo que ele podia apresentar de novo para um público acostumado com o padrão de jazz americano. E foi essa “fórmula” de samba com improviso que despertou o interesse das gravadoras européias, principalmente as sediadas na Alemanha.

Seu primeiro disco gravado no exterior, mais precisamente em Paris em 1964 pela gravadora Barclay, ainda traz um repertório muito variado, misturando música erudita, bossa nova, valsas e canções. Em algumas, faixas uma orquestra acompanha o violonista. Fica clara a intenção de Eddie Barclay, dono da gravadora, de apresentar o violonista ao mercado europeu com um repertório tão variado. O tema de bossa nova não poderia ser outro senão *Garota de Ipanema*. Se o violonista se apresenta um pouco tímido na gravação, o resultado não poderia ter sido melhor: três anos depois, esse disco, intitulado *Le monde musical de Baden Powell*, atingiria a marca de cem mil cópias vendidas, e Baden iniciou uma carreira internacional que o manteve na Europa por mais de vinte anos.

Dois anos depois é lançado na Alemanha pela gravadora Saba o disco *Tristeza on guitar*²⁹. A gravação foi realizada no Brasil, com músicos brasileiros, mas a maioria das faixas já transparece uma liberdade de execução bem maior, com certeza interessante para o perfil da gravadora. A faixa de abertura, *Canto de Ossanha*, foi registrada em versão instrumental com vários momentos de variações e improvisos resultando em uma faixa de

²⁹ Lançado em 1968 no Brasil pela gravadora Elenco com o título *Baden*.



6'50" de duração [FAIXA 12]. A gravação original que consta no disco *Os afro-sambas* [FAIXA 11] possui metade desse tempo. *Canto de Xangô* [FAIXA 13] é outro dos afro-sambas que foi regravado neste disco com o tema e improviso realizado pelo flautista Copinha³⁰. O flautista também aparece como parceiro de Baden Powell em uma faixa intitulada *Percussão e batuque*, peça de percussão aparentemente improvisada onde Baden toca agogô. Outro destaque do disco é a inclusão de *Round Midnight* do compositor norte americano Thelonius Monk.

Sem muitas restrições para gravar, Baden Powell registrou vários discos ao vivo e em estúdio onde o ritmo de samba serviu de base para longos improvisos sobre temas conhecidos e para outros criados na hora que não foram regravados em outras oportunidades. Outro disco alemão, *Solitude on guitar* de 1971 para a gravadora CBS, traz alguns desses temas: *Chará*, *Fim da Linha* e *Na gafieira do Vidigal*. Em um de seus depoimentos para Dreyfus, Baden afirmou: "Eu ia tocando umas coisas, depois o pessoal da produção me perguntava o título, aí eu inventava qualquer coisa." (DREYFUS, 1999, p.214)

Algumas de suas composições trazem a melodia totalmente vinculada ao efeito rítmico criado no violão. É o caso de *Berimbau* [FAIXA 18] onde o violonista simula o efeito de um berimbau utilizando dois acordes (Exemplo 7):

³⁰ Nicolino Cópia nasceu em São Paulo em 1910. Era flautista e acompanhou diversos músicos no Brasil e no exterior com destaque para as gravações que realizou no período da bossa nova. Morreu em 1984.



Three staves of musical notation for guitar. The first staff is in 2/4 time with a tempo of 84 bpm. It features a series of chords and single notes, with a 'thumb with flesh only' instruction. The second and third staves show more complex patterns with 'gliss' markings and 'simile' instructions.

Exemplo 7. Fonte: The Guitar Works of Baden Powell, GPS, 1993.
Transcrição de Edmar Fenício

Em especial nos *Afro-sambas*, Baden utilizou uma série de recursos rítmicos do candomblé nas composições. Na análise da gravação de *Canto de Xangô*³¹[FAIXA 13] realizada por Magalhães (2000), ele destaca:

A forma A – B – A – B – etc. é uma das características tanto do candomblé quanto do jazz. A “chamada” do violão, que marca o fim da improvisação, e a volta ao tema são recursos tipicamente jazzísticos. Em dois trechos do “refrão” Baden toca acordes ritmicamente parecidos com um tamborim [...]. Os improvisos da flauta e do violão foram elaborados de forma jazzística, quase sempre sobre a escala pentatônica de mi menor.

Todas essas características aparecem sobre uma base rítmica constante tocada pelas percussões. Baden toca o tema nos baixos, preenchendo os espaços melódicos desse tema com acordes no violão explorando os acentos do toque contínuo dos atabaques e do agogô. O resultado é um

³¹ Gravação de 1966 lançada pela gravadora Saba, Alemanha, no disco intitulado *Tristeza on guitar*.

elaborado contraponto rítmico entre quatro elementos distintos: o atabaque, o agogô, a melodia tocada nas cordas graves e o complemento rítmico-harmônico do violão. (MAGALHÃES, 2000).

Outra característica desta composição é a utilização de compasso composto (6 por 8), tradicional dos toques africanos do candomblé. Segundo o percussionista Antenor Ferreira³², alguns toques do candomblé trazidos para o Brasil foram, aos poucos, sendo adaptados e executados em compassos simples, mas são, originalmente, elaborados em compasso composto (6 por 8 e 12 por 8). Na transcrição inserida para análise em sua dissertação de mestrado, Magalhães optou por escrever em compasso quaternário simples, utilizando quiálteras (tercinas) em todos os pulsos. Uma outra transcrição do *Canto de Xangô* editada na Alemanha em 1972 nos aproxima mais do candomblé tradicional e aparece em compasso composto. (Exemplo 8)



Exemplo 8. Fonte: Songbook Vol. 1, Tonos, 1976.

No texto da contracapa do LP *Os Afrosambas*, Vinícius de Moraes se referiu à estrutura rítmica do *Canto de Xangô* como “puramente candomblé”. Referência semelhante fez à gravação de *Bocochê* afirmando ser “tratada ritmicamente à maneira do candomblé”³³.

³² Antenor Ferreira é percussionista formado pela Universidade Estadual Paulista, UNESP, São Paulo e deu um depoimento sobre o assunto em 26 de junho de 2004.

³³ O texto está inserido, na íntegra, nos anexos desta dissertação.

Fica clara, portanto, a intenção de Baden de se aproximar das origens dos ritmos africanos em suas composições.

Execução do instrumento

O jazz emprega cores instrumentais e vocais próprias. Essas cores derivam, em parte, do uso de instrumentos incomuns em música erudita [...]. Instrumentos exóticos também são utilizados ocasionalmente: vibrafones, bongôs e maracas. Mas geralmente as cores do jazz surgem da técnica peculiar e não convencional pela qual os instrumentos são tocados [...]. (HOBSEAWM, 1990, p.43)

Um dos principais motivos de destaque na carreira de Baden Powell foi a sua maneira de tocar violão. Segundo alguns depoimentos contidos na biografia escrita por Dreyfus, o violonista surpreendia pela técnica peculiar e pela velocidade. O jornalista Sérgio Cabral³⁴ afirmou:

Eu nunca tinha visto o Baden tocar. Quando começou a apresentação, a minha primeira decisão foi a seguinte: Nunca mais toco violão. Na época, eu estudava violão. Baden interrompeu no ato a carreira do futuro grande violonista que eu seria. A velocidade dela era assombrosa. (DREYFUS, 1999, p.89)

Em Caiado encontramos um depoimento de Maurício Carrilho³⁵ sobre a maneira de Baden tocar:

Baden ficava querendo passar para o violão as “levadas” dos instrumentos de percussão, especialmente do pandeiro. Inclusive ele usa uma técnica na mão direita de percussão nas cordas... de ritmo diferente. Ele usa três pontos como o pandeiro. Ele usa uma coisa que Meira

³⁴ Sérgio Cabral nasceu em Cascadura, Rio de Janeiro, em 1937. Participou da equipe do Pasquim na época da ditadura e atualmente escreve sobre música, carnaval, futebol e outras manifestações da cultura carioca. É autor de algumas biografias como a da cantora Elisete Cardoso e de Pixinguinha.

³⁵ Maurício Carrilho nasceu no Rio de Janeiro em 1957. Violonista, estudou com Meira que foi também professor de Baden Powell. Participou da Camerata Carioca, grupo criado pelo compositor Radamés Gnattali na década de 70.

usava, com três pontos para fazer as “levadas”: polegar, indicador e médio/anular [juntos]. Isso dá uma velocidade para fazer ritmo que você não consegue fazer em bloco, porque trava. Meira já fazia isso e Baden desenvolveu a partir das percussões. O polegar quase sempre está no tempo, fazendo o surdo, e todo o lance sincopado tá nos outros dois pontos. (in: CAIADO, 2001, p.80)

No fascículo dedicado ao violonista da coleção História da Música Popular Brasileira (São Paulo, Editora Abril, 1970), o maestro Júlio Medaglia destaca as qualidades de Baden como instrumentista no texto intitulado *Baden de todos os violões*. Em um dos trechos, Medaglia afirma:

Se na Europa, nos Estados Unidos ou em qualquer outra parte alguém for induzido a ouvir Baden pela sedução exótica de alguns de seus afro-sambas, se surpreenderá com a super desenvolvida técnica de execução instrumental que ilustra aqueles ritmos primitivos.

Se outros pretendem encontrar em Baden um curioso representante de um “país tropical”, que consegue transpor para um instrumento de cordas as batucadas fantásticas gravadas pelo Museu do Homem, irão se estarrecer mais uma vez com a endiabrada técnica de mão direita de seu violão, que executa complicadas figuras rítmicas inexistentes em nenhuma outra música popular do mundo. (1970, p.7, grifo do autor)

Não podemos deixar de destacar outros detalhes importantes para entendermos o impacto que Baden Powell causou no meio musical europeu. A formação instrumental que criou para suas apresentações ao vivo e gravações eram, na maioria das vezes, composta de um contrabaixista (baixo acústico), um baterista e um percussionista. Em alguns casos, incluía um flautista ou uma cantora³⁶. Baden, portanto, era responsável pela parte harmônica e melódica das músicas, fato que caracterizou bastante o seu estilo de tocar. E o fato de incluir dois percussionistas (bateria e percussão) também diferenciava o seu grupo dos grupos mais tradicionais de jazz.

³⁶ Jeanine de Waleyne, cantora francesa que se destacava por executar longos improvisos com a voz, realizou diversas gravações e shows com Baden Powell. Também foi encontrada a grafia *Janine* para o seu primeiro nome.

Outro fato a ser destacado é a utilização de instrumentos pouco utilizados em gravações na época como berimbau, caxixi, atabaques. Segundo Dreyfus, o disco *Os afro-sambas* de 1966 foi

[...] o primeiro a integrar numa produção de música popular (por oposição a “folclórica”) o agogô, o afoché, o atabaque e o bongô, diretamente importados do candomblé, ao lado de instrumentos modernos como sax, flauta, violão, contrabaixo, bateria... Uma verdadeira revolução sintetizada em oito faixas [...]. (DREYFUS, 1999, p.153)

Um fato importante é que os arranjos do disco eram de autoria do maestro e compositor Guerra-Peixe³⁷, estudioso do folclore nacional. De qualquer forma, a sonoridade acústica e predominantemente percussiva foi incorporada por Baden Powell na formação dos grupos (Figura 12) com que se apresentou na Europa.



Figura 12. Hélio Schiavo, Baden Powell, Alfredo Bessa e Ernesto Gonçalves.
Fonte: sítio www.brazil-on-guitar.de

³⁷ César Guerra-Peixe nasceu em Petrópolis, Rio de Janeiro, em 1914. Estudou diversas manifestações folclóricas brasileiras, especialmente de Pernambuco onde viveu na década de 40. Morreu em 1993.

As formas musicais

O jazz desenvolveu certas formas musicais específicas e um repertório específico. Nenhuma das duas coisas é muito importante. As duas formas principais usadas pelo jazz são os blues e a balada, a música popular típica, adaptada da música comercial comum. (HOBBSAWM, 1990, p.44)

Trazendo essa definição para a obra de Baden Powell, o que ele fez foi exatamente utilizar as formas da música popular da época para elaborar os seus temas e improvisar livremente. A maior parte das suas gravações foram feitas sobre sambas ou gêneros derivados do samba. O trabalho de Caiado (UNIRIO, 2001) mostrou exatamente isso. Em algumas gravações de Baden esse fato fica muito claro como é o caso do registro em estúdio feito em 1970 para a gravadora Barclay, Paris. Da gravação foram elaborados três discos: *Baden Powell Quartet vols. 1, 2 e 3*, lançados na mesma época, nos quais, de um total de 21 músicas, 15 estão dentro de um gênero que podemos associar ao samba.

A maioria de suas composições em parceria com Vinícius de Moraes e Paulo César Pinheiro são sambas e, embora tenham recebido letras, muitas delas foram utilizadas em versões instrumentais. É o caso de *Vou deitar e rolar* em parceria com Paulo César Pinheiro, composição de 1970, que também ficou conhecida como *Qua qua ra qua qua* e fez sucesso na voz de Elis Regina. Baden a gravou, no mesmo ano, no disco *Canto on guitar* para a gravadora alemã MPS em versão instrumental [FAIXA 14].

Em outro disco alemão, *Solitude on guitar*, em uma das faixas considerado por Dreyfus como um improviso de estúdio (DREYFUS, 1999, p.214), o violonista utiliza a forma tradicional do choro [AABBACCA]. A composição recebeu o nome de *Fim da linha* [FAIXA 15] e Baden realmente nunca a tocou de novo, o que reforça a afirmação de Dreyfus.



Em Mello temos um depoimento de Chico Buarque [concedido em 24 de julho de 1967] a respeito da utilização de formas tradicionais por Baden Powell:

Então houve uma outra virada que foi a aparição do Baden Powell. As parcerias de Baden e Vinícius fizeram Vinícius diferente do início da bossa nova, lançando em nosso meio o africano – Berimbau – e ao mesmo tempo uma volta ao sambão, às origens, a Ismael Silva, principalmente “Pra que chorar.” (in: MELLO, 1976, p. 68-69).

O músico

O jazz é uma música de executantes. Tudo nele está subordinado à individualidade dos músicos, ou deriva de uma situação em que o executante era senhor. [...] Uma peça de jazz não é reproduzida, ou mesmo recriada, porém – idealmente, ao menos – criada e usufruída por seus executantes cada vez que é tocada. Dessa forma – mais uma vez idealmente –, não há duas execuções exatamente iguais de uma mesma música por uma mesma banda. (HOBBSAWM, 1990, p.45)

Temos neste trecho de Hobsbawm um retrato fiel de parte das gravações de Baden Powell, sozinho ou acompanhado. Esse caráter de recriação está sempre presente, seja em improvisos, mudanças da harmonia ou em variações rítmicas. E Baden era um músico que dominava o palco e centrava sobre si todas as atenções (Figura 13). Em Mello temos um depoimento do violonista sobre sua atuação no palco:

Quando vou tocar sério, pra valer, eu entro no palco e desligo o público completamente e aí toco pra valer, com gosto mesmo e tenho certeza que o negócio que vou fazer vai funcionar.

Não sinto nervoso nenhum e fico muito sério às vezes. Calmamente afino o troço e mando o negócio, toco pra mim mesmo e tenho certeza que o público gosta. Mas ao mesmo tempo tem um outro troço muito esquisito: eu não toco pra agradar não, sabia disso? Às vezes chego, toco e tenho certeza que dentro daquele público quem conhecer alguma coisa certa de música, vai saber que escutou o troço direito. (in: MELLO, 1976, p. 175)



Figura 13. O violonista no palco. Fonte: sítio www.brazil-on-guitar.de.

Em 1967, Baden apresentou-se ao lado de Stan Getz³⁸, famoso saxofonista de jazz, e teceu o seguinte comentário inserido em Dreyfus:

Porque aí, é o seguinte: ele queria que a gente tocasse junto. Mas eu não podia virar acompanhante dele, e só. Eu também sou solista tenho nome. Em Buffalo, ele tocou tudo e muito bem, que ele era gênio, mas quando chegou minha hora eu toquei pra valer. Ele sentiu a força. Deve ter pensado que eu ia empatar com ele. (in: DREYFUS, 1999, p.175)

Se no mundo do *jazz* Baden conviveu com uma certa rivalidade entre os músicos, no Brasil o violonista nunca se importou em acompanhar grandes cantores e cantoras, desde o início da carreira quando acompanhou Cyro Monteiro³⁹ com apenas onze anos ou quando, já famoso, fez diversos shows acompanhando Elisete Cardoso⁴⁰. A cantora Márcia⁴¹, com

³⁸ Stan Getz nasceu na Filadélfia, EUA, em 1927. Gravou alguns discos ao lado de João Gilberto e foi um dos responsáveis pela divulgação da bossa nova nos Estados Unidos. Morreu em 1991

³⁹ Cyro Monteiro nasceu no Rio de Janeiro em 1913. Participou ativamente da época áurea do rádio brasileiro e gravou diversas composições de Baden Powell e Vinícius de Moraes. Gravou em 1965 um disco só de composições da dupla intitulado “De Vinícius e Baden para o amigo Cyro Monteiro” para a gravadora Elenco. Morreu em 1973.

⁴⁰ Elisete Cardoso nasceu no Rio de Janeiro em 1920. Foi responsável pela primeira gravação de “Chega de Saudade” com o acompanhamento de João Gilberto ao violão, canção que se tornou um marco da bossa nova. O disco que contém essa gravação é intitulado “Canção do amor demais” e foi lançado pela gravadora Festa em 1958, contendo apenas composições de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. Morreu em 1990.

quem Baden gravou o disco “Show / Recital” para a gravadora Philips em 1968, deu um depoimento sobre a atuação do violonista para Dreyfus:

Ele te dá um apoio, respeita tua respiração, a tua maneira de interpretar. Acompanha de um jeito que te deixa assim nas nuvens, é uma delícia cantar com ele. Dá a impressão de que você está cantando com a sinfônica. Acompanhar é uma arte, não é qualquer um que sabe, e Baden possui esta arte. (in: DREYFUS, 1999, p.186)

Mas no exterior, Baden Powell aproveitava a liberdade e gravava como se estivesse apenas tocando por prazer. Nas transcrições que existem de suas performances sempre se fez necessário indicar o ano e a gravação de que foram extraídas em função da diversidade de elementos que variam de uma para outra.

⁴¹ Márcia Barbosa nasceu em São Paulo em 1943.

A trajetória do músico

Após estabelecer essa leitura da obra e da atuação do violonista através dos parâmetros propostos por Hobsbawm, será que podemos afirmar que Baden é realmente um músico de jazz? Se olhássemos apenas as suas gravações realizadas no exterior, especialmente na Alemanha, poderíamos dizer que sim. No entanto não podemos descartar a sua atuação como acompanhante ou como solista de diversos gêneros como valsas, choros ou mesmo músicas do repertório erudito.

Mas podemos estabelecer mais alguns paralelos com o texto de Hobsbawm quando este descreve o perfil de um músico de jazz no capítulo intitulado *Gente*, com o sub-título *Os músicos*, e no capítulo intitulado *Negócios*. Utilizaremos inclusive, as mesmas denominações para facilitar as relações entre os textos.

Gente

Neste texto, o autor separa os músicos negros dos músicos brancos pelo fato de possuírem origens sociais diferentes dentro do universo do jazz.

As duas cores devem ser mantidas separadas, embora o músico de jazz tenha desenvolvido um padrão de personalidade que independe da cor da pele; as origens de artistas brancos e negros são muito diferentes, principalmente nos primórdios do jazz, como também o são os papéis que eles representam em suas respectivas comunidades. (HOBBSAWM, 1990, p. 213)

Hobsbawm inicia a descrição dos músicos negros de jazz afirmando que são, na sua maioria, de origem pobre. É nesse aspecto que encontramos a primeira semelhança com a origem de Baden Powell.

Nascido em Varre-e-Sai, pequena cidade do interior do estado do Rio de Janeiro, Baden era filho de um sapateiro, Lilo de Aquino, conhecido como Tic, e de uma dona de casa, Adelina, conhecida como Neném. Foi batizado com este nome devido à admiração do pai pelo escotismo e pelo seu fundador, Robert Stephenson Smyth Baden Powell. Em função de dificuldades financeiras a família se mudou para o Rio de Janeiro e se estabeleceu no bairro de São Cristóvão onde Baden passou a infância.

Apesar de humilde, a família do violonista sempre esteve ligada à música. Seu avô, Vicente Thomaz de Aquino, pai de Lilo, fora maestro e o responsável pela criação, “ainda no século XIX, de uma Orquestra Negra composta de escravos que ele levava por todo estado do Rio, chegando a apresentá-la no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.” (DREYFUS, 1999, p.12). Lilo, além de fabricar sapatos, tocava tuba na banda da cidade e era violinista amador.

Apesar de apoiado pelo pai no seu interesse em estudar e se tornar músico, o violonista começou a trabalhar profissionalmente aos quinze anos para poder auxiliar nas despesas da família. Segundo Dreyfus

A vida de Baden Powell também mudou nessa mesma época. Bem ou mal, concluíra o ginásio, encerrando os estudos definitivamente. Os negócios do pai andavam decaindo e a família precisava que Baden trabalhasse. Agora o negócio era batalhar para ganhar a vida. E para ele não havia alternativa: a arma da batalha era seu violão. (DREYFUS, 1999, p. 42)

Iniciando-se na vida de músico profissional, era de se esperar que Baden também passasse a ter contato com a noite, bebidas e mulheres. Ainda mais para um jovem da periferia, cujo principal mercado de trabalho eram os cabarés de bairros próximos como a Lapa, o Mangue e as gafeiras da Praça Tiradentes. Com o talento que possuía, não tardou

para que fosse convidado a tocar nas boates da Zona Sul carioca. E lá conheceu os músicos que criaram o movimento musical da bossa nova.

Existiam diferenças marcantes entre Baden Powell e a turma da bossa nova, sendo a mais clara a origem social. O jornalista José Ramos Tinhorão, em sua *História Social da Música Popular Brasileira*, descreve o distanciamento entre as classes sociais no Rio de Janeiro e o surgimento da bossa nova:

A década de 1950 revelou, de fato, no Rio de Janeiro, um momento de clara separação social marcada pelo próprio desenho da geografia urbana: os pobres levados a morar nos morros e subúrbios cada vez mais distantes da zona norte, os ricos e remediados no grande anfiteatro de 7, 67 km² de áreas planas abertas entre montanhas, do Leme, vizinho do Pão de Açúcar, até ao Leblon, olhando para o mar.

Esse isolamento da primeira geração da classe média carioca do pós-guerra levava ao advento, em Copacabana, de uma camada de jovens completamente desligados da tradição musical popular da cidade, ante a ausência daquela espécie de promiscuidade social que havia permitido, até então, uma rica troca de informações entre classes diferentes. (TINHORÃO, 2002, p. 309)

E foi assim que, por volta de 1956, um grupo de jovens filhos de famílias de boa situação financeira começou a reunir-se no elegante apartamento da Srta. Nara Leão, na Av. Atlântica, fronteiro ao mar de Copacabana, para realizar como amadores aquilo que os músicos de *boite* já faziam para ganhar a vida, imitando os americanos: as *samba sessions* que lhes permitia tocar samba em estilo de jazz, com liberdade de improvisação e sem preocupação de tempo. (TINHORÃO, 2002, p.311)

Para um jovem da periferia, a noite de Copacabana era um mundo totalmente novo e atraente. Alguns músicos descrevem essa época como sendo inesquecível. Marisa Gata Mansa¹, cantora da boate do Hotel Copacabana Palace por quatro anos, fala daquele período:

Porque Copacabana era realmente mágica, a noite era mágica, as pessoas... tem uma palavra que usam muito e que eu não gosto, é *glamour*, eu não acho que seja bem este o termo. Mas era mais ingênua a coisa, era mais inocente e muito mais bonita, muito mais doce, muito

¹ Marisa Vértulo Brandão nasceu no Rio de Janeiro em 1933 e morreu em 2003.

mais agradável de ser vivida. A boêmia era uma coisa mais saudável [...] (in: DUARTE, NAVES, 2003, p.49)

Baden Powell foi rapidamente “adotado” pelos músicos de Copacabana, ainda mais pelo seu conhecimento de *jazz*, que já tocava antes dessa época. O amigo de infância Maurício, que em certa época da juventude foi empresário de Baden, relata em Dreyfus:

Mas Baden era sacana. Eu cantava *Molambo*, um samba-canção do Meira, e ele mudava tudo, começava a fazer uns improvisos, botava novos arranjos, saía num ritmo bem *bebop* e não era mais nada do que havia sido combinado no ensaio. (in: DREYFUS, 1999, p. 36)

Como já foi citado no segundo capítulo deste trabalho, em 1955 o violonista passou a tocar no bar do Hotel Plaza e, dessa, forma teve contato com os músicos da noite carioca. Baden já havia gravado o seu primeiro disco para a gravadora Philips² quando conheceu o poeta Vinícius de Moraes. Esse encontro mudou a vida do violonista pois Vinícius (Figura 14), bem mais velho, inseriu Baden no meio artístico e na classe alta carioca. Dreyfus destaca a diferença social de ambos ao relatar a formação da parceria:

Pois, se tudo os separava – idade, origem social, formação, cultura, história - , no fundo eram iguais: dois imensos artistas, profundamente marginais, sem preconceitos, arredio às regras preestabelecidas, aos moldes, às modas. Eram homens livres, boêmios, talvez até rebeldes, daqueles que vivem no ritmo de seus sentimentos e que só seguem as ordens do próprio coração. (DREYFUS, 1999, p.76)

² Apresentando Baden Powell e seu violão, com a participação da orquestra do Maestro Monteiro de Souza.



Figura 14. Baden Powell e o poeta Vinícius de Moraes no início da década de 60.
Fonte: DREYFUS, 1999, p.88

Neste ponto, a descrição de Dreyfus sobre a liberdade e a vida boêmia da dupla encontra um paralelo em Hobsbawm na sua descrição do perfil do músico de jazz negro, embora o *jazzman* norte americano, na maioria dos casos, tivesse outra profissão, o que não era o caso de Baden e Vinícius. O poeta ainda exerceu cargos administrativos no governo, foi Cônsul Adjunto no Uruguai, mas acabou se dedicando mais à vida artística. Baden nunca possuiu outra profissão. Segundo Hobsbawm:

Se gastavam dinheiro livremente era pelo mesmo motivo – ganhos eventuais dão lugar a gastos eventuais – e também porque a posição que mantinham em seu mundo dependia de seu comportamento majestoso. Se tinham atitudes e hábitos exagerados – seu apetite insaciável por mulheres e bebida, paixões e caprichos dignos de uma prima-dona (ela própria vinda de um meio social semelhante) – isso não acontecia apenas porque o trompetista de sucesso de Nova Orleans ou o cantor clássico de blues ou dançarino não tinha que pagar pelo uísque ou pelas

mulheres que quisesse, mas também porque ele tinha que fazer jus à sua parte. (HOBSBAWM, 1990, p.219)

Não se pode negar, dentro da trajetória de Baden Powell, que a bebida tem um papel importante, tanto para o aspecto negativo pois lhe trouxe sérios problemas de saúde, como também funcionou como uma maneira do violonista se integrar ao meio artístico da Zona Sul do Rio de Janeiro. O uísque era a bebida mais consumida na noite carioca segundo os depoimentos dos artistas da época. Marisa Gata Mansa destaca inclusive a qualidade da bebida:

Mas não, era uísque bom, inclusive porque nós estávamos na capital da República, então os deputados estavam todos por aqui, todos os políticos e eles jamais tomariam uísque falsificado, claro. E, principalmente, no Copacabana Palace, onde realmente nem se sabia o que era cachaça. Eu fui tomar caipirinha muito tempo depois; eu tomava mesmo era uísque, tinha champanhe e tal. Aliás, havia pequenos lugares como o Texas, como o próprio Carrossel, que eram redutos de músicos, onde poderia até haver um uisquezinho não muito católico. Mas no Copacabana não, e nem em lugares como a Vogue e o Tasca. Isso não seria possível. (in: DUARTE, NAVES, 2003, p.49)

Para um jovem músico da periferia, esse mundo era realmente novo. E Baden se entregou a ele sem impor muitos limites. Vários autores registram o período em que praticamente morou no apartamento de Vinícius de Moraes no ano de 1962. Ruy Castro descreve com certa ironia essa passagem:

Daí a dias, depois de tomar muita coragem, [Baden] foi à sua casa. Então os dois se trancaram no apartamento de Vinícius, beberam metade da produção da Escócia e só saíram à rua três meses depois, com 25 canções prontas. (CASTRO, 1990, p.305)

No entanto, nessa época foram compostas as músicas mais importantes do repertório de Baden Powell que, com certeza, sustentaram a sua produção discográfica e a sua carreira internacional: *Berimbau*, *Canto de Ossanha*, *Consolação*, *O Astronauta*, *Samba em*

Prelúdio, entre outras. As composições do disco *Os afro-sambas* começaram a ser escritas nesse período embora o disco só tenha sido gravado em 1966.

Outro aspecto que nos aproxima da descrição de Hobsbawm é o fato de Baden Powell nunca ter se preocupado com questões financeiras. Segundo Dreyfus, o violonista gastava praticamente tudo o que ganhava, principalmente quando começou a ganhar bastante dinheiro com o sucesso obtido no exterior. Dreyfus tece um comentário referente ao ano de 1965, quando o violonista residia na França e já gozava de sucesso:

Mas o dinheiro não parava no bolso de Baden. Nunca parou. Ele gastava tudo de um dia para o outro, da maneira mais perdulária. E vivia na pior, devendo aluguel e telefone aos amigos. Assim foi a vida toda para esse menino de São Cristóvão, que nunca conseguiu aprender a ser rico e famoso. Nem tampouco a administrar – ou deixar administrar – a sua carreira. Por isso precisava tanto de “braços direitos”. (DREYFUS, 1999, p.142)

E esses “braços direitos” a que se refere Dreyfus foram os parceiros, os amigos de farra e as esposas. Baden sempre teve uma companheira ao seu lado, algumas delas, inclusive, que se propuseram a administrar a carreira do violonista. E o grupo de amigos ia se formando, em cada lugar que Baden viveu, em função do seu trabalho e por influência de amigos bem relacionados, como foi o caso de Vinícius de Moraes que também residiu em Paris.

Dreyfus descreve que na década de 80, já com a carreira em declínio e residindo em Baden-Baden, Alemanha, o músico ainda insistia em viver acima das suas possibilidades financeiras:

Nem Baden nem Sílvia [sua esposa] levavam a situação em conta. Continuavam vivendo muito acima do que suas rendas lhes permitiam. A casa luxuosíssima em Baden-Baden custava horrores. Gastavam sem contar em restaurantes, em roupas compradas nas butikues mais chiques de Paris. Quando viajava com Sílvia, ficavam nos melhores hotéis. (DREYFUS, 1999, p.298)

Um último ponto de conexão entre a descrição de Hobsbawm e a trajetória de Baden Powell ainda pode ser estabelecido apesar dos momentos históricos tão distintos. Ao citar o período de decadência do jazz, Hobsbawm está se referindo às décadas de 20 e 30 nos Estados Unidos. Mas um paralelo pode ser determinado quando, nos anos 80, o perfil do público começou a mudar na Europa.

Já não era assim tão freqüente Baden tocar em salas do gabarito do Palais des Glaces. Na década de 80, o público jovem se empolgava mais com as mega produções elétricas regadas aos decibéis alucinantes do rock do que pelo despojado intimismo acústico de artistas como Baden Powell. Agora ele se apresentava mais em locais menores, no estilo do conceituado New Morning³, com aproximadamente 600 lugares. (DREYFUS, 1999, p.295)

O seu isolamento na cidade de Baden-Baden é semelhante ao descrito por Hobsbawm ao se referir aos músicos negros americanos:

Dessa forma, alguns músicos – os menos adaptáveis – entraram para um mundo vazio, onde apenas seus pares os apreciavam, e os outros tocavam para um público cujo aplauso era em grande parte irrelevante. [...] Uma grande parte do jazz se tornou, dessa forma, música de músicos, e o músico de jazz ficava cada vez mais confinado a um mundo social e intelectual especial. (HOBSBAWM, 1990, p.222-223)

Na final da década de 80, Baden Powell voltou a residir no Brasil e continuou realizando shows por todo o mundo, porém, sem nunca atingir o sucesso do início da sua carreira internacional. Faleceu no Rio de Janeiro em 26 de setembro de 2000.

³ O New Morning situa-se em Paris e é um conceituado clube de jazz. Já o Palais des Glaces, também situado em Paris, é uma sala de espetáculos em estilo tradicional.



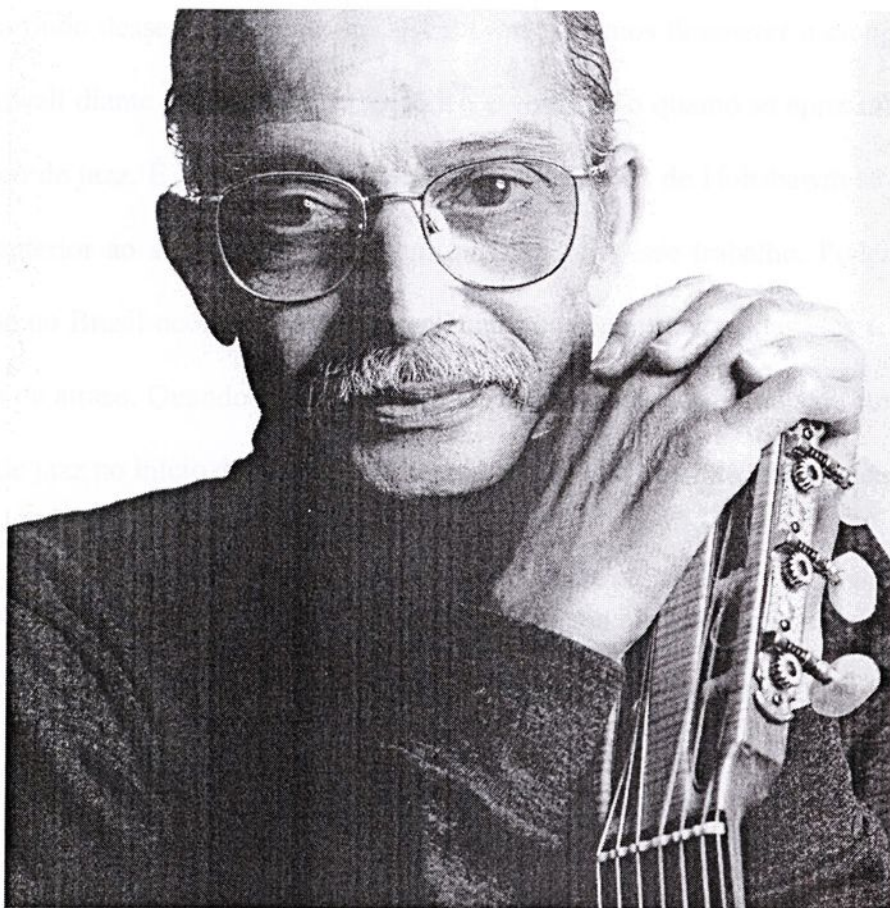


Figura 15. Baden Powell em foto do encarte do CD *Lembranças* de 2000.

Negócios

Neste capítulo de seu livro, Hobsbawm analisa o jazz como mercado de trabalho e fonte de renda. Inicia afirmando:

O jazz não é apenas uma forma de fazer música, mas também uma forma de fazer lucros. Poucas foram as artes populares subsidiadas por patrocínio público ou privado. A maioria delas, como o jazz, é uma forma de entretenimento comercial realizada por artistas profissionais contratados por vários tipos de empresários particulares. A venda de ingressos e os níveis de vendas são os determinantes dos movimentos dessas artes e do destino dos artistas. O que o amante de jazz escuta, portanto, depende não apenas das necessidades criativas dos músicos e de outras variáveis do gênero, mas também da maneira como o jazz se organiza enquanto negócio. (HOBSBAWM, 1989, p.175)

Partindo desse pressuposto de Hobsbawm podemos descrever o comportamento de Baden Powell diante do mercado fonográfico e verificar o quanto se aproxima do perfil de um músico de jazz. É importante ressaltar que as reflexões de Hobsbawm se referem a um período anterior ao ano de 1961, ano em que concluiu esse trabalho. Podemos observar, então, que no Brasil ocorreram fatos semelhantes com os músicos das classes mais baixas, com anos de atraso. Quando nos deparamos com a descrição das fontes de emprego para os músicos de jazz no início do século XX, temos, em Baden Powell, uma coincidência total:

- 1- Tocando em bailes – Baden Powell iniciou a sua atividade musical tocando guitarra em bailes da periferia com uma banda chamada “Unidos de São Cristóvão” que contava com a participação de Milton Banana na bateria.
- 2- O teatro de *vaudeville*⁴ ou o show itinerante – Dreyfus descreve uma das primeiras atuações de Baden como músico em um show organizado pelo radialista Renato Murce⁵:

No verão de 1950, aproveitando o período das férias, reuniu uma turma de calouros particularmente talentosos, jovens de futuro na música, e montou um show, o *Arraia Miúda*, no Teatro João Caetano. Foi um sucesso absoluto, com casa lotada durante os três meses que durou a temporada, da qual participavam, entre outros, a charmosa Claudette Soares⁶, [...] Alaíde Costa, [...] e, claro, Baden Powell fazendo solo e acompanhando outros cantores. (DREYFUS, 1999, p.37)

Logo o violonista passou a integrar as caravanas de Renato Murce onde teve a oportunidade de atuar ao lado de diversos artistas.

⁴ Espetáculo de variedades incluindo música (HOUAISS, dicionário eletrônico)

⁵ Renato Floriano Murce nasceu no Rio de Janeiro em 1900. Foi o idealizador e apresentador do programa Papel Carbone onde Baden Powell, aos dez anos, tocou pela primeira vez no rádio, ganhando o primeiro prêmio de solista de violão ao executar o choro *Magoado* de autoria de Dilermando Reis.

⁶ Claudette Colbert Soares nasceu no Rio de Janeiro em 1937 e ainda atua como cantora.

Renato também levava seus protegidos nas excursões (Figura 16) pelo interior do país, que organizava todos os anos durante o verão. Com a ajuda de um patrocinador, ele montava uma caravana de músicos, artistas de cinema, atores de teatro, de rádio, humoristas famosos e ia percorrendo cidades do Brasil inteiro, levando as grandes vedetes nacionais para o público interiorano e apresentando-lhes um grande show polivalente. (DREYFUS, 1999, p.37)



Figura 16. Caravana de Renato Murce com Baden Powell à esquerda. Fonte: DREYFUS, 1999, p.38.

3 – Os pequenos bares, os bordéis e similares – Como já citamos anteriormente, Baden trabalhou como músico em vários bordéis da periferia antes de começar a atuar nas casas noturnas de Copacabana. Necessitou inclusive de autorização do juizado de menores pois tinha apenas quinze anos de idade nessa época.

Apesar da trajetória inicial ser a de um típico músico de jazz do início do século XX nos Estados Unidos, o caminho percorrido por Baden Powell, a partir daí, se diferencia por diversas razões. Os mercados artístico e fonográfico no Brasil a partir da década de 50 têm um comportamento distinto e é sobre esse parâmetro que analisaremos a relação do

violonista com os mesmos. Entender essa relação nos parece fundamental para podermos estabelecer um retrato fiel de sua produção dentro de cada período.

Quando recebeu o convite para gravar o primeiro disco em 1959, *Apresentando Baden Powell e seu violão*, o violonista já trabalhava para a gravadora Philips como músico de estúdio acompanhando outros cantores. Como ainda não era um músico muito conhecido, o repertório escolhido para o disco era uma miscelânea de autores e gêneros, misturando música latina, clássicos de jazz e músicas brasileiras:

- 1- *Stella by starlight* (Ned Washington / Victor Popular Young)
- 2- *Amor sincopado* (Chico Feitosa / Marino Pinto)
- 3- *Estrellita* (Manuel Ponce)
- 4- *Na baixa do sapateiro* (Ary Barroso)
- 5- *Lover* (Lorenz Hart / Richard Rodgers)
- 6- *Maria* (Ary Barroso / Luiz Peixoto)
- 7- *My funny Valentine* (Richard Rodgers / Lorenz Hart)
- 8- *Love letters* (Edward Heyman / Victor Popular Young)
- 9- *Samba triste* (Baden Powell / Billy Blanco)
- 10- *Aquellos ojos verdes* (Nilo Menendez / Adolfo Utrera)
- 11- *Carinhoso* (Pixinguinha / João de Barro)
- 12- *All the things you are* (Jerome Kern / Oscar Hammerstein II)

Além do repertório aparentemente sugerido pela gravadora, o disco ainda contou com a participação da orquestra do Maestro Carlos Monteiro de Souza. O registro traz a primeira música de sucesso de Baden Powell, *Samba Triste*, que também foi lançado em

compacto simples na mesma época. Um fato curioso é que o artista não aparece na capa e sim uma modelo desconhecida. Segundo Ruy Castro, isso era comum na época:

No caso dos discos, o Brasil já fabricava LPs desde 1951, mas ainda não havia por aqui uma cultura de "capa de disco". Conheciam-se os conceitos básicos: num disco de cantor ou cantora, punha-se a foto do intérprete; num disco de orquestra (ou nos de cantores muito feios), apelava-se para uma paisagem ou para uma modelo. Era raro haver uma integração entre o estilo da capa e o tipo de música gravada no disco. E, como ocorria nos outros veículos, a capa e a contracapa abusavam do direito de asfixiar o comprador com desenhos, fotos, textos, fios, firulas e toda espécie de adornos sem sentido. (CASTRO, O Estado de São Paulo, 1998)

As imagens da capa e contracapa (Figura 17) do primeiro disco de Baden mostram exatamente isso:



Figura 17. Capa e contracapa do primeiro disco de Baden Powell.

Os textos de apresentação dos discos sempre ficavam a cargo de uma personalidade do meio artístico. No caso deste primeiro disco, o texto é de autoria de Fernando Lobo⁷ que

⁷ Fernando de Castro Lobo nasceu em Recife, Pernambuco, em 1915. Era compositor, jornalista e radialista. Pai do cantor e compositor Edu Lobo, morreu em 1996.

faz, utilizando uma linguagem poética, referências à origem humilde e à formação musical do novo artista:

Mas, naquele dia de ontem um tocador de violão era um malandro. Na boca daquele malandro estava o samba e quando o homem dos lugares de luz e salões imensos quis saber do samba, só quem sabia mesmo era aquele homem do morro, era seu violão sonoro que sabia também.

Foram abertas as portas para ambos. Hoje o sambista canta ali no “show” iluminado da boate elegante; ali, no espetáculo do grande teatro; ali no palácio dos que governam, para visitantes ilustres que chegam; ali na casa do granfino, ali, além, mais além, onde o chamam, quando querem saber e ouvir do samba. E o violão vai com ele, pois com ele nasceu.

Baden Powell tem sua arma de seis cordas.

Podemos até desvendar no texto de Fernando Lobo uma crítica à bossa nova quando afirma que “quem sabia mesmo [de samba] era aquele homem do morro”. O impacto causado pela gravação de *Chega de Saudade* [FAIXA 2] na voz de João Gilberto no ano anterior, 1958, ainda não havia sido absorvida totalmente pelo meio musical, principalmente do Rio de Janeiro, o que pode justificar o teor do texto, embora as orquestrações e arranjos do disco estivessem distantes do tradicional samba carioca.

Quando nos deparamos com o segundo disco de Baden Powell, ainda pela Philips, já podemos perceber várias mudanças. Por ser um artista mais conhecido em função, entre outros motivos, da boa repercussão do primeiro disco, o violonista já aparece na capa e executa um repertório apenas de músicas brasileiras, incluindo seis composições de sua autoria. A participação da orquestra do Maestro Monteiro de Souza já é um pouco reduzida e três faixas são solos de violão. A linguagem *jazzística* já começa a transparecer nas execuções de Baden até em faixas como *Minha Palhoça* de autoria de J. Cascata⁸ que é, originalmente, um samba-de-breque. Tinhorão afirma, em sua *Pequena História da Música Popular*, ser este samba de 1933 um dos pioneiros no gênero citado.

⁸ J. Cascata, cujo verdadeiro nome era Álvaro Nunes nasceu no Rio de Janeiro em 1912. Era compositor e cantor de rádio. Morreu em 1961.



Um fato que sempre esteve presente nos discos de Baden foi a inclusão de músicas de autoria de compositores ligados ao samba tradicional e ao choro. Em seu primeiro disco está uma versão de *Carinhoso*, sucesso de Pixinguinha, e no segundo, além de *Luz Negra* de Nelson Cavaquinho⁹ e Irani Barros, o violonista registrou *Linda*, uma valsa de autoria do pai de Pixinguinha, Alfredo Viana. A diferença é que na gravação da valsa *Linda* [FAIXA 16], Baden praticamente sola a música inteira ao violão, retomando um estilo dos violonistas mais tradicionais como Dilermando Reis¹⁰. A segunda parte da gravação conta com a participação de um trombonista realizando um “diálogo” com o violão. O mesmo não aconteceu com o registro do choro-canção *Carinhoso* [FAIXA 17] no primeiro disco onde a orquestra e o coro do Maestro Monteiro de Souza descaracterizam o gênero da composição.

No texto de contracapa deste segundo disco, Fernando Lobo atribui o sucesso de Baden ao fato de saber escolher as melodias que irá executar:

E o segredo? E a tal chave para o êxito? Ele mesmo responde que tudo isso se consegue de maneira fácil: saber escolher o que vai executar. Saber separar o que pertence ao público do que bate forte na vontade do público, o que é da voz e da alma do público. [...] Eis aqui um disco, onde um artista de fato se apresenta revelando o segredo – o tal segredo – do sucesso: um punhado de melodias bem escolhidas.

Isso, de certa forma, confirma a nossa suposição de que o repertório do primeiro disco teria sido sugerido pela direção da gravadora.

Quando começamos a pesquisar a obra de Baden Powell percebemos que não poderíamos excluir algumas considerações a respeito da relação do artista com o mercado fonográfico. Essa relação, em várias ocasiões, foi determinante dentro da sua trajetória artística e na leitura que a historiografia fez de seu papel na música popular. Reiteramos

⁹ Nelson Antônio da Silva nasceu no Rio de Janeiro em 1911. Foi compositor e intérprete de sambas famosos como *A flor e o espinho*, *Juízo final*, entre outros. Morreu em 1986.

¹⁰ Dilermando dos Santos Reis nasceu em Guaratinguetá, São Paulo, em 1916 e morreu em 1977.

aqui o quanto o disco é precioso como fonte primária de pesquisa com suas informações de capa, contracapa, ficha técnica e, obviamente, a música ali registrada. Um bom exemplo disso é o disco *Baden Powell à vontade* lançado pela gravadora Elenco em 1963. Para entendermos o significado desse disco é necessário descrevermos o papel da gravadora Elenco na década de 60 no Brasil.

A Elenco foi criada em 1962 por Aloysio de Oliveira¹¹, ex-funcionário da Philips e da Odeon, e era destinada a gravar a nova geração da música brasileira, tendo sido responsável pelo lançamento dos principais discos de bossa nova. Apesar de pequena lançou ou produziu, entre 1963 e 1966, cerca de sessenta discos. Os discos da Elenco também se destacavam pelas capas produzidas por Chico Pereira, fotógrafo, e César Villela, diretor de arte. Castro comenta:

O primeiro selo fonográfico brasileiro a ter uma política visual (talvez por ser minúsculo e por toda a sua produção ser dirigida para a bossa nova e o jazz) foi a Elenco. [...] Eram sempre em preto-e-branco, com uma foto ou desenho em alto contraste e um único e discreto elemento em vermelho. Não é preciso dizer que seu criador, César Villela, chegou a essa solução por motivos econômicos - a Elenco não tinha dinheiro para capas em quatro cores. Mas, o que lhe faltou em dinheiro, Villela compensou em criatividade. As capas da Elenco tornaram-se uma espécie de marca da bossa nova e a idéia do alto contraste passou a ser adotada ou adaptada por outras gravadoras quando lançavam discos do gênero. Ou, então, para fugir radicalmente a esse visual, outros selos criaram soluções próprias, como a Forma de Roberto Quartin, com seus retratos a óleo dos artistas, ou a Odeon, com a sua fartura de cores. Nunca as capas de discos nacionais foram tão criativas como naquela época. (CASTRO, O Estado de São Paulo, 17 de Outubro de 1998)

O surgimento da Elenco se deu quando a bossa nova já apresentava sinais de mudança. As parcerias entre Vinícius de Moraes e Tom Jobim já não aconteciam e a mistura da proposta musical inicial do movimento com uma linguagem mais jazzística já estava chegando aos discos. Aloysio de Oliveira pareceu querer ir de encontro a essa

¹¹ Aloysio de Oliveira nasceu no Rio de Janeiro em 1914. Era produtor, compositor e cantor. Foi integrante do Bando da Lua, grupo que acompanhou a cantora Carmen Miranda nos EUA. Morreu em 1995.

tendência. O primeiro disco da gravadora foi lançado em 1963 e era composto apenas por composições de Baden Powell com letras de Vinícius de Moraes. Na interpretação das músicas o próprio Vinícius e a atriz Odette Lara¹², dois “não cantores”, acompanhados por uma orquestra sob regência do Maestro Moacyr Santos, também responsável pelos arranjos. Nada mais apropriado para caracterizar a gravação dentro do movimento que sugeria que não era necessário ser um grande cantor para cantar no estilo bossa nova. O texto de apresentação do disco, de autoria de Aloysio de Oliveira, reflete essa intenção:

Vinícius canta como um poeta deveria cantar. Odette canta como uma atriz deveria cantar. Tudo é uma mistura de música, poesia, arte e interpretações de bom gosto. A única preocupação foi de manter a completa naturalidade dos dois intérpretes.

Mais adiante, Aloysio de Oliveira destaca a participação de Baden Powell:

[...] a estréia definitiva de Baden Powell como compositor, que ao lado de Vinícius deu ao poeta a primeira chance de escrever para músicas de um estilo mais afro, mais rítmico, que caracteriza a maioria das composições de Baden.

Apesar do disco *Os afro-sambas* só ter sido lançado em 1966, algumas composições já estavam prontas nessa época o que levou Aloysio de Oliveira a atribuir esse estilo ao compositor. Duas composições nesse estilo, *Berimbau* e *Labareda*, que foram registradas nesse primeiro disco da Elenco não foram incluídas no disco *Os afro-sambas* de 1966, mas aparecem na regravação que Baden realizou em 1990.

Baden Powell à vontade foi o segundo disco do violonista para a gravadora Elenco. Antes, foi lançado o disco intitulado *Baden Powell swings with Jimmy Pratt* onde, ao lado do baterista americano, o violonista executa composições instrumentais suas e do maestro

¹² Odette Lara, cujo nome verdadeiro é Odete Righi nasceu em São Paulo em 1929. Além desse disco com Vinícius, só gravou mais um, *Contrastes* em 1967, também pela gravadora Elenco.

Moacyr Santos, entre outras. Um ponto a ser destacado deste segundo disco de Baden na gravadora Elenco é o texto da contracapa de autoria de Aloysio de Oliveira:

Em contraste com o primeiro álbum que lançamos de Baden, neste vocês terão Baden à vontade. À vontade por que ele está mais solto, mais Baden. Em geral está só com o ritmo da vassourinha do Juca ou, às vezes, com o improviso do Jorginho. A nossa intenção foi mostrar mais talento do moço. É um disco para se ouvir com atenção. Com aquela mesma atenção como se Baden estivesse presente, bem perto de você, como acontece em reuniões íntimas nas quais ele sente aquela vontade de tocar pra valer.

Fica claro que Aloysio tenta imprimir ao disco um clima das reuniões que aconteciam, na época, entre os músicos da bossa nova, nos apartamentos da zona sul do Rio de Janeiro. A faixa de abertura é ainda mais sugestiva: *Garota de Ipanema* de Tom Jobim e Vinícius de Moraes. No início do lado 2 do disco original¹³, outro clássico da bossa nova de autoria de Tom Jobim: *Samba do avião*. As imagens de capa e contracapa (Figura 18) também remetem à bossa nova:



Figura 18. Capa e contracapa do LP *Baden Powell à vontade*.

¹³ O disco já foi relançado em CD. Nesta versão, *Samba do Avião* é a sexta faixa.

Na foto da contracapa estão presentes Dorival Caymmi, autor da faixa *Saudades da Bahia*, Nara Leão, Roberto Menescal, entre outros. Apesar da intenção do produtor e diretor do disco, ao ouvirmos os dois primeiros discos de Baden Powell para a gravadora Elenco temos a sensação que o violonista está mais à vontade no primeiro, onde toca mais livre e improvisa um pouco mais. Podemos notar que, nos dois discos, a maioria dos temas são executados por instrumentos de sopro ficando a cargo de Baden apenas acompanhá-los.

Como já dissemos, a prática do improviso nunca chegou aos discos da principal fase da bossa nova (1958 – 1962), apesar de ser muito utilizada pelos músicos nas boates e reuniões entre músicos. O formato mais utilizado era o de canção, com certeza adaptado dos samba-canções da época, ponto de partida para a elaboração de um novo estilo. Em Mello, encontramos um depoimento de Tom Jobim sobre a música que se fazia antes da bossa nova:

Você se lembra que a música brasileira – fora da música de morro, da batucada, do Carnaval e de manifestações autenticamente populares de rua – era o samba-canção, sambolero, uma coisa ultravestida, tinha muitos violinos, uma orquestra enorme. E a música brasileira a nosso ver – de João Gilberto, de Vinícius e dentro do meu ponto de vista também – sofria de excesso de acompanhamento. (in: MELLO, 1976, p.88)

As principais mudanças aparecem em 1958, na gravação de *Chega de Saudade*, música de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, na voz de João Gilberto, como já foi descrito no primeiro capítulo deste trabalho.

Em 1966, a gravadora Elenco lançou mais um disco de Baden Powell, dessa vez uma gravação ao vivo, realizada no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro. Aloysio de Oliveira, mais uma vez o autor do texto da contracapa, acaba reconhecendo que o desempenho do violonista é superior no palco: “Tornou-se fácil assim registrar o impacto e a força do violão de Baden, que é mais fácil de conseguir quando ele enfrenta o calor do

público.” A gravação de *Berimbau* [FAIXA 18] presente neste disco justifica a afirmação de Aloysio de Oliveira.

Nesse mesmo ano, o violonista registrou em estúdio, ao lado de Vinícius de Moraes, o disco que recebeu maior destaque na nossa historiografia: *Os afro-sambas*. Através do longo texto de Vinícius presente na contracapa, entendemos o motivo:

Quando Roberto Quartin nos procurou interessado em gravar esta série, combinamos com o jovem e talentoso produtor que o disco seria feito com um máximo de liberdade criadora e um mínimo de interesse comercial. Não nos interessava fazer um disco “bem feito” do ponto-de-vista [*sic*] artesanal, mas sim espontâneo, buscando a transmissão simples do que queriam nossos sambas dizer. Gravaríamos, inclusive, faixas mais longas do que gostam os homens de rádio e, conseqüentemente, a maior parte dos nossos intérpretes. E embora não sejamos cantores, no sentido profissional da palavra, preferimos gravá-las nós mesmos a entregá-las a cantores e cantoras que realmente distorcem a melodia e o ritmo das canções em benefício de seu modo comercial de cantar, ou de suas deformações profissionais, adquiridas no sucesso efêmero junto a um público menos exigente. Assim estamos certos de que, pelo menos, gravamos uma matriz simples e correta, sem “modismos” nem sofisticções.

Os afro-sambas é realmente um disco distinto do padrão da época, principalmente em termos de sonoridade e por ser um trabalho temático. Mas, ao contrário do que afirma Vinícius, resgata um “modismo” da bossa nova de registrar artistas não cantores, como é caso da faixa *Canto de Ossanha* [FAIXA 11] onde a voz feminina é da atriz Betty Faria. Apesar do impacto do disco, Baden nunca ficou satisfeito com o resultado final e o regravou em 1990.

Essa mesma gravadora, a Forma, lançou mais um disco de Baden no mesmo ano, agora em parceria com o gaitista Maurício Einhorn, aproveitando a “onda” de lançamentos de discos instrumentais descrita no capítulo inicial deste trabalho. Nessa época, o violonista já havia iniciado a sua carreira internacional e começou a usufruir uma liberdade bem maior em suas gravações. Essa liberdade me foi confirmada, em depoimento pessoal realizado no

dia 13 de julho de 2004, pelo maestro Tasso Bangel¹⁴, criador, em 1948, do Conjunto Farroupilha. Com seu conjunto, Bangel realizou diversas gravações no Brasil e no exterior, além de ter fundado uma gravadora na década de 60, a Farroupilha, sediada em São Paulo.

Mas em sua primeira gravação, no ano de 1964, isso não parece ter ocorrido: a gravadora francesa Barclay, de certa forma, impôs a ele um repertório. Jacques Lubin, diretor artística da gravadora na época, afirmou em Dreyfus: “[...] Eddie Barclay já tinha um repertório na cabeça e eu não podia modificá-lo.” (in: DREYFUS, 1999, p.122). Eddie Barclay era o dono da gravadora que havia contratado o violonista para a gravação de seis LP’s, inclusive adiantando parte do pagamento. Surge nesse fato um detalhe que nos remete novamente a Hobsbawm e que, mais uma vez, coloca Baden Powell em comportamento semelhante aos músicos de jazz dos Estados Unidos. Segundo Hobsbawm:

A grande maioria dos músicos de jazz [...] tem o pé na estrada e uma carreira aleatória, mudando de uma banda para outra e de um lugar para outro, intercalando suas ligações temporárias com alguma organização e períodos em que atuam como *free-lancers*, fazendo ao lado disso gravações, apresentações especiais e tudo o mais que aparecer como interessante. (HOBSBAWM, 1990, p.198)

Em toda a sua vida, Baden se comportou dessa maneira, assinando contratos com editoras, gravadoras e empresários. Antes de cumprir seu “contrato de exclusividade” com a Barclay, em 1966 o violonista já estava lançando um disco por uma gravadora alemã, a Saba: *Tristeza on Guitar*. Dreyfus comenta:

A carreira discográfica de Baden Powell foi quase sempre levada por motivos financeiros. Quando ela gravava um disco, não queria saber de *royalties*. Pedia uma determinada quantia à gravadora, gravava e pronto. Não recebia nada depois. E com a facilidade que tinha para tocar, ele podia entrar a qualquer hora num estúdio e bolar um disco em vinte e quatro horas. Se faltasse repertório, improvisava e sabia que o resultado

¹⁴ Tasso José Bangel nasceu em Taquara, Rio Grande do Sul, em 1931. Atualmente reside em São Paulo e atua como regente, compositor e arranjador.

seria excelente. Baden, que a vida toda treinou diariamente durante horas, com impiedosa intransigência para consigo mesmo, quando gravava seguia a inspiração, como nos shows, a partir de um vago projeto de repertório. [...] Uma vez terminada a gravação, Baden se desinteressava pelo que acontecia depois. Não era mais problema dele. Até os anos 90, raramente acompanhou a mixagem de seus discos, assim como raramente os escutou depois de finalizados. Desde que recebesse o seu dinheiro, estava satisfeito. (DREYFUS, 1999, p.160)

Em 1970, tentando encerrar o acordo com a Barclay, aproveitou que estava em turnê pela Europa e gravou, em três dias, três discos: *Baden Powell Quartet vols.1, 2 e 3*. Na verdade, o grupo gravou durante três dias e o produtor, Jacques Lubin, concluiu o trabalho montando os discos, provavelmente, a seu gosto. Arnauld de Froberville, diretor artístico da gravadora Musidisc, sediada na França, afirmou em seu depoimento para Dreyfus:

Ele era engraçado, porque quando eu me queixava de que estavam faltando músicas, ele falava: “Deixe comigo, ligue o gravador que vai sair música”. E ele começava a improvisar. Eu gravava quilômetros de fita e depois fazia a seleção. Havia de tudo, do melhor e do pior... Quando ele não estava bem, ele se tornava muito redundante, utilizava truques mil vezes repetidos. Ficava uma coisa muito técnica, cheia de notas, mas sem interesse nenhum. Porém, quando estava em forma, aí sim ele arrasava. Fazia coisas extraordinárias, maravilhosas. (in: DREYFUS, 1999, p. 218-219)

Pela Musidisc, Baden Powell gravou, em 1971, quatro discos de uma só vez: *L'Âme de Baden Powell*, *L'Art de Baden Powell*, *Le Génie de Baden Powell* e *Le Cœur de Baden Powell*. Mas, se o repertório desses discos traziam alguns dos melhores compositores da música popular brasileira, em outras ocasiões, Baden gravou apenas pelo retorno financeiro, como foi o caso do LP que gravou no Japão em 1971 apenas com canções japonesas. (Figura 19)



Figura 19. Capa do LP gravado por Baden Powell contendo canções japonesas.

Fonte: sítio www.brazil-on-guitar.de

Se o violonista não se incomodava com as gravações depois de prontas, alguns produtores aproveitavam para extrair o máximo do material que tinham, mesmo que o resultado não fosse satisfatório. Ao ouvirmos os dois discos produzidos pela gravadora francesa Musidisc, a partir da gravação realizada em 1974 com o violinista Stephane Grappelli (Figura 20), ficamos com a nítida sensação que o segundo LP é resultado de “sobras de estúdio” pois a participação de Baden é mínima. Segundo Dreyfus, a gravadora ficou com cinco horas de fita gravada. (1999, p.229)



Figura 20. Imagem da contracapa do LP *La grande reunion* onde aparecem Guy Pedersen, Stephane Grappelli, Pierre-Alain Dahan e Baden Powell.

Um outro aspecto dos negócios envolvendo a música é a relação entre o compositor e as editoras. Da mesma forma com que se comprometia com diversas gravadoras, Baden Powell assinou contratos de direitos autorais com diversas editoras da Europa e quando sua carreira entrou em declínio na década de 80, o violonista se deparou com algumas dificuldades.

Evidentemente, com as ofertas de show diminuindo e sem gravar, restava a Baden, como principal fonte de renda, os direitos autorais... o que normalmente deveria representar muito dinheiro devido os inúmeros sucessos planetários que constam na sua impressionante musicografia. Só que a situação editorial de Baden era das mais confusas e difíceis de controlar. Ele tinha assinado contratos com tantos editores que acabava não sabendo mais quem administrava o quê. Sem contar que nem todos os editores eram honestos e nem todos os contratos eram claros e em benefício do artista. No final das contas, ninguém saberia dizer se ele realmente recebia a totalidade dos seus direitos autorais. (DREYFUS, 1999, p. 298).

Apesar de ter diminuído consideravelmente a quantidade de gravações nas décadas de 80 e 90, Baden Powell ainda realizou vários registros em estúdio e ao vivo. Seu último disco, *Lembranças*, lançado em 2000 pela gravadora Trama, já trazia um violonista bem mais contido e sem o vigor de antes. O CD, que chegou às lojas após a sua morte, trazia uma curiosidade: a regravação de *Maria* [FAIXA 19], samba pouco conhecido de autoria de Ary Barroso e Luiz Peixoto que estava incluído no repertório de seu disco de estréia, em 1959. De certa forma, o violonista fechou o seu ciclo.



Considerações finais

Realizar um trabalho de pesquisa voltado para a denominada “música popular” dentro de uma instituição acadêmica ainda é, nos dias de hoje, motivo de estranheza ou de espanto. Antes de pensarmos em tratar da obra do compositor fluminense Baden Powell (1937 – 2000), essa primeira barreira precisou ser transposta e a melhor maneira que encontramos foi perguntar às pessoas se conheciam a produção musical do violonista. A resposta, na maioria das vezes afirmativa, sempre recaía sobre uma ou duas composições das mais populares. Espanto maior se deu quando informamos que se trata de um artista com uma produção de mais de 250 composições, com cerca de setenta discos gravados e dezenas de participações em discos de outros artistas. Convencidas do significado do nosso trabalho pelo volume de material, restava-nos convencê-las da qualidade musical da obra do violonista. Este é, portanto, o verdadeiro desafio do nosso trabalho: destacar o valor musical da obra de Baden Powell.

Tratado, na maioria das vezes, como um dos integrantes da bossa nova, Baden Powell sempre incorporou ao seu trabalho diversas influências que diferenciavam a sua música da produzida no final da década de 50 e na primeira metade da década de 60, na cidade do Rio de Janeiro. Vindo de uma família humilde que se estabeleceu na periferia da capital no final dos anos 30, o violonista conviveu e aprendeu com o samba, o choro, as serestas e a música dos cantadores nordestinos. Aos poucos, foi absorvendo também a música que chegava pelo rádio que, nessa época, já apresentava algumas características originárias da música estrangeira. Iniciando sua atuação como músico profissional na década de 50, Baden Powell ingressou em um ambiente onde a música realizada ao vivo era a grande “vedete” da noite carioca, principalmente nas boates da praia de Copacabana, Zona Sul do Rio de Janeiro.

Antes de direcionarmos nosso foco para a música do violonista foi necessário, portanto, conhecer e compreender melhor esse ambiente musical da cidade do Rio de Janeiro do final da década de 50. Apesar da restrita bibliografia a respeito do tema, contamos com uma contribuição valiosa e oportuna para a nossa pesquisa: o relançamento de grande parte da produção discográfica da época em CDs, contendo, na sua maioria, as informações completas dos LPs originais como imagens de capa e contracapa, textos e fichas técnicas das gravações. Algumas edições incluíram algumas informações adicionais como a biografia dos músicos participantes. Pudemos assim, não só ler sobre a música feita na época estudada, mas, principalmente, ouvir seus músicos atuando.

Através do contato com esse material concluímos que ocorreram, ao mesmo tempo, dois movimentos musicais na cidade do Rio de Janeiro. Provavelmente, outras manifestações musicais ocorriam nessa época, mas direcionamos o nosso olhar para aquelas com as quais o violonista estudado travou um maior envolvimento. Um desses movimentos musicais, a bossa nova, foi historicamente iniciado com a gravação de *Chega de Saudade* em 1958, composição de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, na voz de João Gilberto, embora as inovações musicais que levaram a esse resultado sonoro já estivessem sendo empregadas em gravações anteriores. A própria composição *Chega de Saudade* foi gravada pouco tempo antes pela cantora Elisete Cardoso em um disco do mesmo ano, *Canção do amor demais*, contendo composições de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, onde o violonista acompanhante era João Gilberto. Para Ruy Castro, jornalista e autor de dois livros sobre a bossa nova, esse disco de Elisete Cardoso é o verdadeiro marco do início do movimento.

Com a chegada dessa “nova música” às rádios, com boa receptividade do público, rapidamente o mercado fonográfico se entusiasmou e passou a produzir uma série de títulos relacionados ao movimento, com cantores e “não cantores” interpretando a onda de



composições produzidas no período. Um disco notável é o da atriz Norma Benguell intitulado *Oooooooh! Norma*, de 1959, onde o autor do texto da contracapa (não identificado) afirma não existirem fronteiras quando se trata de talento. O texto poético, de certa forma, sintetiza a bossa nova:

luz de boate

música de boate

ritmos de boate

voz de veludo

voz de mulher

voz de Norma Benguell

... para você

Oh! Norma...

é uma voz sentada ao colo

cantando no seu ouvido

Paralelo a isso identificamos que no mesmo ambiente das boates da Zona Sul do Rio de Janeiro existia a prática de uma outra forma de expressão musical: a instrumental. Se, nas composições da bossa nova, a poesia exercia um papel fundamental, principalmente pela participação do poeta Vinícius de Moraes, os músicos, a maioria deles adeptos do *jazz*, começaram a desenvolver uma linguagem instrumental própria, com um resultado bem mais “pesado” em termos sonoros. Se nas orquestrações da bossa nova se evitava os contrastes, aqui, pelo contrário, os músicos exerciam a sua individualidade executando longos improvisos. A principal diferença é que o samba-jazz, como ficou conhecido, não era um produto comercial na época, como não é nenhuma música instrumental até os dias

atuais. Mas, provavelmente pelo desgaste do movimento da bossa nova no início dos anos 60, o samba-jazz chegou ao mercado fonográfico em meados dessa década e, por um período muito curto de tempo, dois ou três anos, esses músicos tiveram a oportunidade de registrar a música que já faziam no Rio de Janeiro desde o final dos anos 50. Passado esse período, a maioria dos músicos seguiu para o exterior em busca de melhores oportunidades, aproveitando o sucesso que a bossa nova fazia por lá. Destacamos novamente a importância dos textos dos discos para que entendêssemos, de forma mais clara, essa divisão que existiu na música praticada na noite carioca dos anos 50 e 60. As críticas ao mercado e à chamada “música comercial” são explícitas, embora os músicos transitassem livremente entre os dois movimentos, sem qualquer restrição. Obviamente, eram músicos profissionais e precisam trabalhar para garantir seu sustento.

Foi o caso de Baden Powell quando ingressou na noite de Copacabana para atuar como músico. Além de tocar em boates acompanhando cantores, realizava gravações e atuava em bailes, participando também das *jam sessions* que os músicos organizavam nos finais de noite ou nos bares onde era permitido tocar livremente, muitas vezes diante de pequeno público. Baden assimilou a linguagem *jazzística* e inseriu outros elementos que trouxe da sua convivência com o samba de morro, o choro e as serestas. “Adotado” pelos integrantes da bossa nova, teve a oportunidade de conviver com um ambiente bem diferente daquele onde se formou musicalmente, choque cultural que trouxe modificações marcantes na sua trajetória musical e pessoal. Em meados da década de 60, seguindo a tendência de boa parte dos músicos da noite carioca, seguiu para o exterior onde realizou uma carreira bem sucedida que lhe proporcionou fama e dinheiro. A opção pela Europa, quando a maioria dos músicos rumou para os Estados Unidos, pode ser considerada determinante para esse êxito, visto que realizava algo “exclusivo” para o mercado europeu.

A utilização de elementos do *jazz* em suas composições e gravações foi, sem sombras de dúvida, um dos fatores que contribuíram para a boa receptividade da música de Baden Powell no exterior. No segundo capítulo buscamos identificar esses elementos nas suas composições utilizando como referência a definição de *jazz* proposta por Eric Hobsbawm em sua *História Social do Jazz*. Partir desse modelo foi uma maneira que encontramos de sistematizar o nosso trabalho para que pudéssemos determinar em que aspectos o violonista utilizou recursos do gênero norte-americano. Conseguimos revelar elementos “*jazzísticos*” nas composições de Baden Powell que satisfazem as cinco características levantadas por Hobsbawm no interlúdio de seu livro, intitulado *Como reconhecer o jazz*.

Poderíamos ter encerrado aqui o nosso trabalho afirmando que, tendo em vista os dados expostos, Baden Powell é um compositor de *jazz*. Mas, ao nos aprofundarmos no texto de Hobsbawm, começamos a perceber que a trajetória do violonista brasileiro mantém uma grande similaridade com a trajetória dos músicos de *jazz* norte-americanos do início do século XX. Descrevemos, portanto, na terceira parte desse trabalho, a trajetória pessoal do músico Baden Powell, destacando os impactos sociais e culturais por que passou e a sua relação com o mercado fonográfico que, de certa forma, conduziu a sua obra para o resultado que ouvimos hoje através das gravações.

Apesar de todas essas constatações, achamos conveniente não rotular a obra ou o artista, pois isso seria reduzir seu universo sonoro a um modelo pré-estabelecido. Quando tratamos de um músico como Baden Powell, nada pode ser considerado como um modelo rígido e determinado, assim como são livres as suas diversas interpretações para uma mesma composição. Segundo Dominique Dreyfus, biógrafa do músico, Baden “poderia ter tocado e gravado uma única e mesma música a vida toda, renovando a cada vez a interpretação, reinventando a cada interpretação a música”. (1999, p.218).

O que destacamos, no entanto, é que o *jazz* foi realmente incorporado pelo violonista em suas composições e performances. A mistura dos elementos da música popular brasileira com a música norte-americana talvez tenha encontrado em Baden Powell a sua forma mais elaborada e bem acabada. Até na formação do grupo que normalmente o acompanhava, o violonista criou uma maneira original de produzir a sonoridade que almejava. Não encontramos, na época, nenhum outro grupo musical com a formação violão, baixo acústico, percussão e bateria.

Se, além de focalizarmos aspectos da obra de Baden Powell, proporcionamos também uma “redescoberta” do samba-jazz como objeto de estudo, fica a proposta para que, em futuras pesquisas, o violonista seja incorporado a este segmento e, quem sabe, tratado como uma das referências para o gênero.

A inclusão de partituras e de um CD neste trabalho nos pareceu a única forma de torná-lo mais “musical”. Fica portanto a sugestão de que a leitura seja acompanhada da audição das músicas, podendo ser desta forma melhor compreendidas as nossas considerações.

Me permito um depoimento que, de certa forma, conduziu-me para a escolha desse tema de pesquisa. Quando aluno de violão, apresentava uma certa resistência em estudar o repertório erudito para o instrumento. Meu professor, diante dessa dificuldade e de meu fraco desempenho, me sugeriu composições brasileiras de caráter popular que tivessem partituras e pudessem contribuir com questões técnicas do instrumento. Me ofereceu algumas partituras que levei para casa e, ao estudá-las, exclamei: “É isso que desejo tocar!” Eram composições de Baden Powell.

Saravá!



Referências Bibliográficas

1. Monografias

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas**. In: ALMEIDA, J. M. B. (Org.). *Indústria cultural e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 7 – 80.

ANDRADE, M. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1972.

IDEM. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1975.

BARTOLONI, G. **Violão: a imagem que fez escola**. 2000. 310 f. Tese (Doutorado em História) Universidade Estadual Paulista, Assis, 2000.

BRITO, B. R. Bossa Nova. in: CAMPOS, A. (Org.) **O balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993. 5 ed. p. 17-40.

CABRAL, S. **Elisete Cardoso: uma vida**. Rio de Janeiro: Lumiar, s/d. 404 p.

CAIADO, N. F. **Samba, música instrumental e o violão de Baden Powell**. 2001. 230 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

CASTRO, R. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia da Letras, 1990. 2 ed. 461p.

IDEM. **A onda que se ergueu do mar: novos mergulhos na Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 301 p.

IDEM. Samba-canção, uísque e Copacabana. in: DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (org.). **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume, 2003. p. 15-24.

CAZES, H. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: 34, 1999, 204 p.

CHEDIAK, A. **Songbook: Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990. vols. 1 a 5.

IDEM. **Songbook: Vinícius de Moraes**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993. vols. 1 a 3.

COLLIER, J. L. **Jazz: a autêntica música americana**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995, 325 p.

CRUZ, C.; RIBEIRO, U. **Metodologia Científica: teoria e prática**. Rio de Janeiro: Axcel, 2003. 218 p.



DIAS, M. T. **Os Donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura.** São Paulo: Boitempo, 2000. 183 p.

DREYFUS, D. **O violão vadio de Baden Powell.** São Paulo: 34, 1999. 383 p.

ECHEVERRIA, R. **Furacão Elis.** Rio de Janeiro: Nórdica, 1985

FARIA, N. **A arte da improvisação.** Rio de Janeiro: Lumiar, 1991, 100 p.

GRIDLEY, M. C. **Jazz styles: history & analyses.** New Jersey: Prentice Hall, 1988, 446 p.

HOBBSBAWM, E. J. **História social do jazz.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, 316 p.

MAGALHÃES, A. **Um perfil de Baden Powell através da sua discografia.** 2000. 111 f. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

MANSA, M. G. Anos 50: crooners e cantores. . in: DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (org.). **Do samba-canção à tropicália.** Rio de Janeiro: Relume, 2003. p. 46-50.

MEDAGLIA, J. Balanço da bossa nova. in: CAMPOS, A. (Org.) **O balanço da Bossa e outras bossas.** São Paulo: Perspectiva, 1993. 5 ed. p. 67-123.

MELLO, Z. H.. **A era dos festivais: uma parábola.** São Paulo: Editora 34, 2003. 528 p.

IDEM. **Música popular brasileira canta e contada por...** São Paulo: Melhoramentos, 1976. 280 p.

MORELLI, R. C. L. **Indústria Fonográfica: um estudo antropológico.** 1. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1991. 231 p.

NOGUEIRA, G. **Baden Powell: o último estilista do violão brasileiro.** Rio de Janeiro: [s.n.], 2002, 250 p.

SANDRONI, C. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ, 2001. 247 p.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras.** São Paulo: Editora 34, 1997/1998. 2 vols.

SILVA, W. **Vou te contar: histórias de música popular brasileira.** São Paulo: Códex, 2002. 312 p.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo.** Rio de Janeiro: Mauad, 1998. 112 p.

TÁVOLA, A. **40 anos de Bossa Nova.** Rio de Janeiro: Sextante, 1998.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 2002, 365 p.

IDEM. **Música popular**: do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Ática, 1981.

IDEM. **Música popular**: um tema em debate. São Paulo: 34, 2002, 188 p.

IDEM. **Pequena história da música popular**: da modinha à lambada. São Paulo: Art, 1991. 244 p.

VIANNA, H. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ, 1995, 193 p.

ZAMPRONHA, E. S. O desafio da arte musical no universo das novas tecnologias. in: TARSO, S. (org.) **O rio começa no olho d'água**. São Paulo: Paço das artes, 2003. p. 32-38.

2. Artigo de jornal

CASTRO, R. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 out. 1998. Disponível em <<http://www.bizarremusic.com.br/elenco/sobre.htm>>. Acesso em 18 jul. 2004.

3. Imagem em movimento

VELHO amigo: o universo musical de Baden Powell. Paris: UNIVERSAL, 2003. DVD.

AO VIVO no Rio Jazz Club. 1990. Vídeo amador. DVD

4. Documentos sonoros

ALAÍDE COSTA. **Canta suavemente**. São Paulo: BMG, p1960. 1 CD.

BADEN POWELL. **27 horas de estúdio**. Rio de Janeiro: Elenco, p1969. 1 CD.

IDEM. **A arte de Baden Powell**. Rio de Janeiro: Fontana, p1975. Coletânea. 2 discos.

IDEM. **A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes**. Gravação do Programa Ensaio. São Paulo: Sesc, p1990. 1 CD.

IDEM. **A música de Baden Powell**. São Paulo: Som Livre, p2000. Coletânea. 1 CD.

IDEM. **Ao vivo no Rio Jazz Club**. Rio de Janeiro: Caju, p1990. 1 CD.

IDEM. **Ao vivo no Teatro Santa Rosa**. Rio de Janeiro: Elenco, p1966. 1 CD.

IDEM. **Apresentando Baden Powell e seu violão**. Rio de Janeiro: Philips, p1959. 1 CD.

IDEM. **Baden Powell**. São Paulo: WEA, p1979. 2 discos.

IDEM. **Baden Powell à vontade**. Rio de Janeiro: Elenco, p1963. 1 CD.

IDEM. **Baden Powell e filhos ao vivo**. Rio de Janeiro: CID, p1994. 1 CD.

IDEM. **Baden**. Rio de Janeiro: Elenco, p1966. 1 CD.

IDEM. **Berlin festival**. Alemanha: MPS, p1967. 1 disco.

IDEM. **Canto on guitar**. Alemanha: MPS, p1970. 1 CD.

IDEM. **De Baden para Vinícius**. Rio de Janeiro: WEA, p1980. 1 disco.

IDEM. **É de lei**. Rio de Janeiro: Philips, p1972. 1 CD.

IDEM. **e-collection**. Rio de Janeiro: WEA, p2001. Coletânea. 2 CDs.

IDEM. **Enciclopédia Musical Brasileira**. Rio de Janeiro: Warner, p2000. Coletânea. 1 CD.

IDEM. **Estudos**. Rio de Janeiro: Elenco, p1971. 1 CD.

IDEM. **Face au public**. Paris: Barclay, p1972. 1 disco.

IDEM. **História da música popular brasileira**. São Paulo: Abril, p1970. Fascículo. 1 disco.

IDEM. **L'Âme de Baden Powell**. Paris: Musidisc, p1971. 1 disco.

IDEM. **Le monde musical de Baden Powell**. Paris: Barclay, p1964. 1 disco.

IDEM. **Le monde musical de Baden Powell vol II**. Paris: Barclay, p1969. 1 disco.

IDEM. **Lembranças**. São Paulo: Trama, p2000. 1 CD.

IDEM. **Live in Hamburg**. Hamburgo: Verlag, p1983. 1 CD.



IDEM. **Mélancolie**. Paris: Festival, p1976. 1 CD.

IDEM. **Nosso Baden**. Rio de Janeiro: Warner, p1980. 1 disco.

IDEM. **O melhor de Baden Powell**. São Paulo: RGE, p1973. Coletânea. 1 disco.

IDEM. **Os afro-sambas**. Paris: Kardum, p1990. 1 CD.

IDEM. **Rio das valsas**. Rio de Janeiro: RGE, p1991. 1 disco.

IDEM. **Sem limite**. São Paulo: Universal, p2001. Coletânea. 2 CDs.

IDEM. **Solitude on guitar**. Alemanha: CBS, p1971. 1 CD.

IDEM. **Swings with Jimmy Pratt**. Rio de Janeiro: Elenco, p1963. 1 CD.

IDEM. **Um violão na madrugada**. Rio de Janeiro: Philips, p1961. 1 CD.

BADEN POWELL; GRAPELLI, S. **La grande reunion**. Paris: Festival, p1974. 1 disco.

BADEN POWELL; MÁRCIA. **Show / Recital**. Rio de Janeiro: Philips, p1968. 1 CD.

BADEN POWELL; MAURÍCIO EINHORN. **Tempo Feliz**. Rio de Janeiro: Forma, p1966. 1 CD.

BADEN POWELL; PAULO CÉSAR PINHEIRO. **História da música popular brasileira**. São Paulo: Abril, p1982. Fascículo. 1 disco.

BADEN POWELL. et al. **Forma, a grande música brasileira**. São Paulo: Polygram, p1995. 3 CDs.

BADEN POWELL; VINÍCIUS DE MORAES. **Os afro-sambas**. Rio de Janeiro: Forma, p1966. 1 CD.

BOLA 7. **Bola 7... é a bola da vez**. Rio de Janeiro: Odeon, p1959. 1 CD.

DICK FARNEY. **Pérolas**. São Paulo: Som Livre, p2000. Coletânea. 1 CD

IDEM. **Dick Farney e seu jazz moderno**. Rio de Janeiro: Odeon, p1959. 1 CD.

JOÃO DONATO. **The new sound of Brazil**. New York: RCA, p1965. 1 CD.

ELIS REGINA. **No fino da Bossa ao vivo**. Vols 1, 2 e 3 Rio de Janeiro: Velas, p1994. 3 CDs.

ELIS REGINA; JAIR RODRIGUES. **2 na bossa**. Rio de Janeiro: Philips, p1965. 1 CD.

ELISETE CARDOSO. **Canção do amor demais**. Rio de Janeiro: Festa, p1958. 1 CD.



EUMIR DEODATO. **Idéias**. Rio de Janeiro: Odeon, p1964. 1 CD.

JOÃO GILBERTO. **O mito**. Rio de Janeiro: Odeon, p1992. Coletânea. 1 CD.

IDEM. **Chega de Saudade**. Rio de Janeiro: Odeon, p158. 1 disco.

JOBIM, A. C.; SINATRA F. A. **Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim**. New York: Warner, p1967. 1 CD.

JOBIM, A. C.; VINÍCIUS DE MORAES. **Orfeu da Conceição**. Rio de Janeiro: Odeon, p1956. 1 CD.

JOHNNY ALF. **Rapaz de bem**. São Paulo: BMG, p1961. 1 CD.

IDEM. **Diagonal**. São Paulo: BMG, p1964. 1 CD.

JONGO TRIO. **Jongo Trio**. São Paulo: Farroupilha, p1965. 1 CD.

LUIZ BONFÁ. **O violão e o samba**. Rio de Janeiro: Odeon, p1962. 1 CD.

LUIZ EÇA; ASTOR. **Cada qual melhor!** Rio de Janeiro: Odeon, p1961. 1 CD.

LUIZ EÇA; VICTOR ASSIS BRASIL. **Ao vivo**. Rio de Janeiro: Imagem, [197-?]. 1 CD.

MAYSA. **O barquinho**. Rio de Janeiro: Columbia, p1960. 1 CD.

MEIRELLES E OS COPA 5. **O som**. Rio de Janeiro: Philips, p1964. 1 CD.

MICHAEL ANDRIACCIO. **Baden Powell guitar music**. Amsterdam: Etcetera, p1994. 1 CD.

MILTON BANANA. **Balançando**. Rio de Janeiro: Odeon, p1966. 1 CD.

NECO. **Velvet Bossa Nova**. Rio de Janeiro: Odeon, p1966. 1 CD.

NORMA BENGUELL. **Ooooooh!**. Rio de Janeiro: Odeon, p1959. 1 CD.

OS CANTORES DA LAPINHA. **As músicas de Baden Powell e Paulo César Pinheiro**. Rio de Janeiro: Elenco, p1970. 1 CD.

PAULO BELLINATI; MÔNICA SALMASO. **Afro-sambas**. São Paulo: Pau Brasil, p1995 1 CD.

RADAMÉS GNATTALI; CAMERATA CARIOCA. **Tributo a Jacob do Bandolim**. Rio de Janeiro: WEA, p1980. 1 disco.

ROSINHA DE VALENÇA. **Apresenta Ipanema Beat**. São Paulo: BMG, p1970. 1 CD



SÉRGIO MENDES. **Fool on the hill**. Hollywood: A&M, p1968. 1 disco.

SÉRGIO MENDES; BOSSA RIO. **Você ainda não ouviu nada!** Rio de Janeiro: Philips, p1963. 1 CD.

TAMBA TRIO. **Tamba Trio**. Rio de Janeiro: RCA Victor, p1975. 1 CD.

VINÍCIUS; ODETTE LARA. **Vinícius & Odette Lara**. Rio de Janeiro: Elenco, p1963. 1 CD.

VICTOR ASSIS BRASIL. **Victor Assis Brasil toca Antônio Carlos Jobim**. Rio de Janeiro: Forma, p1970. 1 disco.

IDEM. **Pedrinho**. Rio de Janeiro: EMI, p1980. 1 disco.

IDEM. **Esperanto**. Rio de Janeiro: Odeon, [197-?]. 1 disco.

5. Partituras

POWELL, Baden. **The guitar Works of Baden Powell**. San Francisco: GSP, 1993. 51 p. Violão solo.

IDEM. **Songbook Vol I**. Darmstad: Tonos, 1976. 32 p. Violão solo.

IDEM. **Songbook Vol II**. Darmstad: Tonos, [197-?]. 23 p. Violão solo.

IDEM. **[Coleção de partituras]**. Karlsruhe: [s.n.], 2001. 53 p. Violão solo.

IDEM. **Samba triste**. [200-?] 1 partitura. Violão solo. Disponível em <http://www.brazil-on-guitar.de/br/baden_powell/start.html> Acesso em: 23 jul. 2004.

IDEM. **Valsa sem nome**. [200-?] 1 partitura. Violão solo. Disponível em <http://www.brazil-on-guitar.de/br/baden_powell/start.html> Acesso em: 23 jul. 2004.

IDEM. **Lotus**. [200-?] 1 partitura. Violão solo. Disponível em <http://www.brazil-on-guitar.de/br/baden_powell/start.html> Acesso em: 23 jul. 2004.

6. Documentos de acesso em meio eletrônico

A ERA do jazz. 100 anos de música. Disponível em <<http://www.anaflavia.com.br/100anosdemusica/jazz.htm>> Acesso em 28 jul. 2004.

BADEN Powell – Mestre do violão brasileiro – Disponível em: <<http://www.brazil-on-guitar.de>>. Acesso em: 23 jul. 2004.

DICIONÁRIO Cravo Albin de Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em: 28 jul. 2004.

DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss. Versão 1.0. [S.l.]: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

EJAZZ. Jazz e música instrumental brasileira. Disponível em <<http://www.ejazz.com.br>> Acesso em 26 jul. 2004.

ELENCO. Disponível em <<http://www.bizarremusic.com.br/elenco/>> Acesso em 26 jul. 2004.

MÚSICA Brasileira. Disponível em <<http://www.cliquemusic.com.br>> Acesso em 22 jul. 2004.

SOM Brasileiro. Disponível em: <<http://www.sombras.com.br>>. Acesso em 22 jul.2004.

ANEXOS

A - Discos de Baden Powell

1 - Apresentando Baden Powell e seu violão. Monteiro de Souza e sua orquestra.



Ano: 1961

Gravadora: Philips

Direção de produção: Baden Powell

Repertório:

- 1- *Stella by starlight* (Ned Washington / Victor Popular Young)
- 2- *Amor sincopado* (Chico Feitosa / Marino Pinto)
- 3- *Estrellita* (Manuel Ponce)
- 4- *Na baixa do sapateiro* (Ary Barroso)
- 5- *Lover* (Lorenz Hart / Richard Rodgers)
- 6- *Maria* (Ary Barroso / Luiz Peixoto)
- 7- *My funny Valentine* (Richard Rodgers / Lorenz Hart)
- 8- *Love letters* (Edward Heyman / Victor Popular Young)
- 9- *Samba triste* (Baden Powell / Billy Blanco)
- 10- *Aquellos ojos verdes* (Nilo Menendez / Adolfo Utrera)
- 11- *Carinhoso* (Pixinguinha / João de Barro)
- 12- *All the things you are* (Jerome Kern / Oscar Hammerstein II)

Texto da contracapa:

Quem lutou primeiro contra o preconceito do asfalto contra o samba foi o violão. Ele sozinho fez do peito do seu cantor, escudo, cobriu seu coração com seu bojo de madeira-de-lei e cochichou no seu ouvido versos, cantigas e muita coragem para esperar a vez.

O sambista do morro sabe esperar, até hoje. Espera o trem. Espera a vez. Espera o Carnaval, que são apenas quatro dias para uma espera de um ano inteiro. Mas, naquele dia de ontem um tocador de violão era um malandro. Na boca daquele malandro estava o samba e quando o homem dos lugares de luz e salões imensos quis saber do samba, só quem sabia mesmo era aquele homem do morro, era seu violão sonoro que sabia também.

Foram abertas as portas para ambos. Hoje o sambista canta ali no “show” iluminado da boate elegante; ali, no espetáculo do grande teatro; ali no palácio dos que governam, para visitantes ilustres que chegam; ali na casa do granfino, ali, além, mais além, onde o chamam, quando querem saber e ouvir do samba. E o violão vai com ele, pois com ele nasceu.

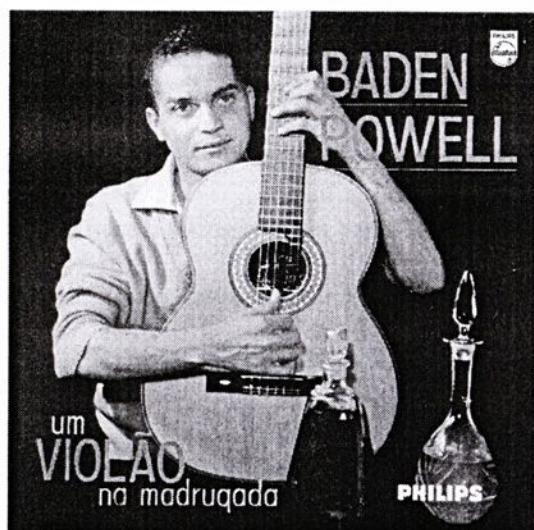
Baden Powell tem sua arma de seis cordas. É esse violão que aqui está. Ainda ontem Baden era um menino a correr ruas, a espiar céus, a sonhar sonhos. Ele e seu violão. A realidade só é inteira quando já se pode saber que é uma pessoa humana. E agora, todo mundo sabe quem é Baden Powell, um homem que toca violão, bonito, como pedem os anjos de todos os céus. Este artista notável é uma presença sempre convocada e exigida pelos astros e estrelas que cantam nos grandes programas de rádio e televisão e nas variadas gravações.

Ele aqui está, diante de todos vocês, com um punhado de melodias que trocou por sonhos, andanças, lembranças, pedaços de amor. Quando for mais tarde e um cabelo branco surgir na cabeça deste homem que toca, ele lembrará que foi bom tocar assim, com um violão no peito, e as mãos suaves em carícias eternas nas suas cordas sonoras. Baden Powell toca sonoramente. Vamos escutá-lo silenciosamente.

Fernando Lobo



2 - Um violão na madrugada



Ano: 1961

Gravadora: Philips

Direção de produção: Armando Pittigliani

Repertório:

- 1- *Do jeito que a gente quer* (Ed Lincoln)
- 2- *Minha palhoça* (J. Cascata)
- 3- *Fluido de saudade* (Baden Powell)
- 4- *Luz negra* (Nelson Cavaquinho / Irani Barros)
- 5- *Insônia* (Baden Powell)
- 6- *Improviso em bossa nova* (Baden Powell)
- 7- *Lição de baião* (Jadir de Castro / Daniel Marechal)
- 8- *Dona baratinha* (Almeida Rego / Newton Ramalho)
- 9- *Prelúdio ao coração* (Baden Powell)
- 10- *Luar de agosto* (Baden Powell / Nilo Queiroz)
- 11- *Dum... dum... dum... dum...* (Baden Powell / Luiz Bittencourt)
- 12- *Linda* (Alfredo Vianna)

Texto da contracapa:

Muitos são os que buscam o sucesso, os que se empenham na luta da arte – muitas vezes carregando algum talento – e que são devorados por uma infinidade de razões que os impelem para baixo, para a sombra, bem longe das luzes fortes do estrelato. Cismam com certo segredo, certa chave para o sucesso, e, na busca constante e teimosa, pouco ou quase nada conseguem de êxito.

Não existe, no entanto, propriamente um segredo para entrar definitivamente no lugar bem claro da evidência. Há, isto sim um modo de seguir, uma forma de caminhar, um jeito de encontrar, com passos lentos, porém firmes, o ponto em que tudo é mais brilhante e musicado de palmas e vivas. Todos nós conhecemos bem BADEN POWELL. Seus discos, suas atuações são sempre chamados constantes do público enorme com que já conta. E o segredo? E a tal chave para o êxito? Ele mesmo responde que tudo isso se consegue de maneira fácil: saber escolher o que vai executar. Saber separar o que pertence ao público do que bate forte na vontade do público, o que é da voz e da alma do público. Feito isso, é apenas somar o sucesso.

Entregando aos que o escutam a música que todos querem ouvir, o êxito é uma presença constante. Baden Powell aqui está, numa gravação fantástica e bem diferente de todas que nos tem dado. É ele, sempre ele, como se apresenta nas festas e reuniões em que é convocado. Ele e seu violão, como numa seresta boêmia, onde caminham juntos e soltam pelo ar da madrugada as notas certas das melodias mais belas e mais românticas. Eis aqui um disco, onde um artista de fato se apresenta revelando o segredo – o tal segredo – do sucesso: um punhado de melodias bem escolhidas. O disco aqui está, o público irá julgá-lo, e Baden Powell aceita, como sempre, qualquer crítica ou sugestão a mais este seu recente trabalho de boa arte e de bom gosto. Vamos ouvi-lo.

Fernando Lôbo



3 - Os Afrosambas de Baden e Vinícius



Ano: 1966

Gravadora: Philips

Produção e Direção Artística: Roberto

Quartin e Wadi Gebara

Arranjos e Regência: Guerra Peixe

Ficha artística:

Vocais: Vinícius de Moraes, Quarteto em
Cy e Coro misto

Sax-tenor: Pedro Luiz de Assis

Sax-barítono: Aurino Ferreira

Flauta: Nicolino Cópia

Violão: Baden Powell

Contrabaixo: Jorge Marinho

Bateria: Reisinho

Atabaque: Alfredo Bessa

Atabaque pequeno: Nelson Luiz

Bongô: Alexandre Silva Martins

Pandeiro: Gilson de Freitas

Agogô: Mineirinho

Afochê: Adyr José Raymundo

Repertório:

- 1- *Canto de Ossanha* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 2- *Canto de Xangô* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 3- *Bocochê* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 4- *Canto de Iemanjá* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 5- *Tempo de amor* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 6- *Canto do Caboclo Pedra Preta* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 7- *Tristeza e solidão* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 8- *Lamento de Exu* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)

Texto de contracapa:

Quando há quatro anos atrás, Baden Powell e eu começamos a compor pra valer (ficamos praticamente sem sair durante três meses, “Samba em prelúdio”, “Só por amor”, “Bom dia, amigo”, “Labareda” e “O astronauta” são dessa safra), uma das coisas que mais o fascinava era ouvir um disco que meu amigo Carlos Coqueijo me trouxera da Bahia: uma gravação, ao vivo, de sambas-de-roda e cantos de candomblé, com várias exhibições de berimbau em suas diversas modalidades rítmicas. Nesse meio tempo, Baden deu um pulo a Salvador, onde teve oportunidade de ver e ouvir candomblé e conviver com gente “por dentro” do assunto. A Bahia fez-lhe uma impressão enorme. Foi quando saiu nosso samba “Berimbau” (que só por ser demais conhecido não consta desta série, embora a ela pertença) e o “Samba da bênção”, de “balanço” nitidamente baiano.

Mas mesmo antes de “Berimbau”, já Baden me catalizara para compor o “Canto de Pedra Preta”, aqui representado. O samba foi feito na hora, como se diz – a música e a letra da 2ª parte buscando dar sentido ao canto original do “caboclo”: “Olô, pandeiro, olô, viola.” (assim mesmo com a vogal o no grave). Pois quando o “caboclo” Pedra Preta nos dizia que “pandeiro não quer que eu sambe aqui / viola não quer que eu vá m’embora”, parecia-nos querer ele dar as coordenadas desse eterno conflito do amor e do sexo, cujo bandarilheiro é o ciúme, em que o elemento “macho” (o pandeiro) repudia vivamente a entrada em cena do “caboclo” Pedra Preta, (o “outro”): mas já aqui com a conotação, também, da divindade, de Pai-de-Santo capaz de arrastar o elemento “fêmea” (a viola) para o mundo subterrâneo da magia negra e do sexo místico. Mas Pedra Preta os concita a não fugirem ao próprio destino: “...pandeiro tem que pandeirar / ...viola tem que violar”. E quando, na hora mágica do “caboclo”, o galo canta fora de hora, o pandeiro parte, perdida que está para ele a partida.

A viola se integrará na missa negra e, doravante, também ela será sacerdotiza (*sic*) do culto. Esta é uma das interpretações que, uma vez terminada, o samba nos provocou. Mas à medida que ele se impunha pelo mistério do seu contexto, outras foram aparecendo: Pedra Preta seria, ao mesmo tempo, o elemento perturbador do eterno casal em conflito, cujo conflito é a essência mesma

da vida em sua dinâmica. Só sei que deixei-me completamente envolver pela sábia magia do candomblé baiano, e durante meses vivemos em contato com o seu grave e obscuro mundo. Data de então, também, o “Canto de Iemanjá” em que, me parece, Baden atingiu uma beleza poucas vezes alcançada. O canto inicial, com que a Rainha do Mar anuncia sua presença, e através do qual cativa e atrai os homens para a boda sem sexo (pois Yemanjá, neta de Oxum, sendo sereia tem corpo de peixe dos quadris para baixo) possui um tal mistério que até hoje não posso ouvi-lo sem me perturbar fundamente. Dulce Nunes interpretou-o à perfeição, com uma voz abstrata, como que vinda de fora, do além, do mágico mundo de Yemanjá.

Essas antenas que Baden tem ligadas para a Bahia e, em última instância para a África, permitiram-lhe realizar um novo sincretismo: carioquizar, dentro do espírito do samba moderno, o candomblé afro-brasileiro, dando-lhe ao mesmo tempo uma dimensão mais universal. Tirante algumas experiências camerísticas – como fez, por exemplo, meu querido e saudoso amigo Jayme Ovalle com os ‘Três Pontos de Santo’ – nunca os temas negros de candomblé tinham sido tratados com tanta beleza, profundidade e riqueza rítmica como, por exemplo, esse “duende da floresta afro-brasileira de sons”, como eu disse de Baden numa frase feliz. É esta, sem dúvida, a nova música brasileira e a última resposta que dá o Brasil – esmagadora – à mediocridade musical em que se atola o mundo. E não o digo na vaidade de ser letrista dos mesmos; digo-o em consideração à sua extraordinária qualidade artística, à misteriosa trama que os envolve: um tal encantamento em alguns, que não há como sucumbir à sua sedução, partir em direção ao seu patético apelo.

Notem também a estrutura rítmica, puramente candomblé, do “Canto de Xangô”, em que Xangô Agodô, o orixá velho, ao mesmo tempo que canta parece advertir Xangô jovem sobre a necessidade de amar sem medo; pois o jovem, após o primeiro fracasso amoroso começa a adquirir uma certa reserva com relação ao amor. Em “Bocochê” (Segredo), volta o tema de Iemanjá, já aqui tratado ritmicamente à maneira de candomblé. No “Canto de Ossanha”, Baden, a meu ver, atingiu o máximo de profundidade em sua carreira de compositor. É um samba “advertente” e muito revolucionário em seu contexto. Um samba positivo, que não se recusa a enfrentar os problemas do amor e da vida. Em “Tempo de Amor”, que é de todos o que menos se relaciona com o ritmo e a



temática do candomblé, a estrutura do samba é, sem embargo, autenticamente negra – o que justifica sua inclusão neste LP.

Quando Roberto Quartin nos procurou interessado em gravar esta série, combinamos com o jovem e talentoso produtor que o disco seria feito com um máximo de liberdade criadora e um mínimo de interesse comercial. Não nos interessava fazer um disco “bem feito” do ponto-de-vista (*sic*) artesanal, mas sim espontâneo, buscando a transmissão simples do que queriam nossos sambas dizer. Gravaríamos, inclusive, faixas mais longas do que gostam os homens de rádio e, conseqüentemente, a maior parte dos nossos intérpretes. E embora não sejamos cantores, no sentido profissional da palavra, preferimos gravá-las nós mesmos a entregá-las a cantores e cantoras que realmente distorcem a melodia e o ritmo das canções em benefício de seu modo comercial de cantar, ou de suas deformações profissionais, adquiridas no sucesso efêmero junto a um público menos exigente. Assim estamos certos de que, pelo menos, gravamos uma matriz simples e correta, sem “modismos” nem sofisticações. E não foi outra a razão pela qual escolhemos uma equipe onde – apesar de haver um conjunto vocal profissional da qualidade do Quarteto em Cy e uma cantora que se vai firmando cada vez mais como Dulce Nunes – (ouçam o “Lamento de Exu”) a obediência a esse princípio foi absoluta. Nem as Baianinhas nem Dulce são “botadoras de banca” (*sic*) e cooperaram com toda a dedicação na feitura deste LP, dentro do espírito que desejávamos Baden, Roberto Quartin e eu. Para “desprofissionalizar” (*sic*) ao máximo a gravação, criamos mesmo o que passou a ser chamado o “Coro da Amizade”: amigas e amigos nossos escolhidos a dedo, que vinham à gravação e, sob a orientação e regência do maestro Guerra Peixe – criador de todos estes notáveis arranjos que aqui estão – “mandavam a sua brasa” no coro. Para se ter uma idéia do critério adotado, havia uma jovem tabelioa, um broto, bonito e inteligente que é, além do mais, filha de meu amigo Fernando Sabino: Eliana Sabino; a dançarina e estrela de teatro e cinema Betty Faria, cuja voz em solo sensual se ouve dando-me as respostas na primeira faixa, o “Canto de Ossanha”; minha amiga Tereza Drummond estará “engolindo o violão”; minha mulher Nelita, que embora tenha um fio de voz, compareceu com sua graça e entusiasmo; o Dr. César Augusto Parga Rodrigues, psiquiatra, que toca um bom pianinho em casa, quando arranja uma batina toca órgão nas Igrejas,

figura de grande simpatia mas a quem depois de um convívio maior no calor humano, alcoólico e atmosférico dos dias de gravação (ela realizou-se na canícula de janeiro) eu não sei se entregaria a minha 'cuca' para analisar, mormente depois de vê-lo regendo o coro metido no avental médico com que chegara do plantão; e finalmente Otto Gonçalves Filho, o popular Gaúcho, figura "velosiana", como o chamei, que também faz suas coisinhas no violão e tem na algibeira uns sambas que irão correr mundo.

Por falar em "figura velosiana" cumpre-me explicar uma coisa: o samba "Tempo de amor" está sendo popularmente chamado de "Samba do Veloso". A razão é simples: é que Baden o compôs no já famoso Bar Montenegro, também chamado o "Veloso", ali na esquina de Prudente de Moraes e Montenegro, em Ipanema.

O mesmo, aliás, onde há uns cinco anos atrás, Antônio Carlos Jobim e eu vimos passar toda linda e cheia de graça, a "Garota de Ipanema".

Rio, fevereiro de 1966

Vinícius de Moraes



4 – Baden Powell swings with Jimmy Pratt



Ano: 1963

Gravadora: Elenco

Produção: Aloysio de Oliveira

Direção: Jimmy Pratt

Gerente de Produção: Peter Keller

Engenheiro de som: Norman Sternberg

Técnico de gravação: Célio Martins

Arranjos: Carlos Monteiro de Souza

Violão: Baden Powell

Bateria: Jimmy Pratt

Percussão: Rubem Bassini

Baixo: Sérgio Barroso

Clarone: Sandoval

Flautas: Jorginho Ferreira da Silva e

Copinha

Sax / Vocal: Moacyr Santos nas músicas

Coisa nº 1 e Coisa nº 2

Capa Layout: César G. Villela

Foto: Francisco Pereira

Repertório:

- 1- *Deve ser amor* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 2- *Coisa nº 1* (Moacyr Santos / Clóvis Mello)
- 3- *Rosa Flor* (Baden Powell / Geraldo Vandré)
- 4- *Tema nº 1* (Baden Powell)
- 5- *Encontro com a saudade* (Nilo Queiroz / Billy Blanco)
- 6- *Manequim 46* (Monteiro de Souza / Alberto Paz)
- 7- *Samba de uma nota só* (Tom Jobim / Newton Mendonça)
- 8- *Coisa nº 2* (Moacyr Santos)
- 9- *Não é bem assim* (Baden Powell)
- 10- *Canção do amor sem fim* (Alayde Costa / Geraldo Vandré)

Texto da contracapa:

O baterista Jimmy Pratt, quando esteve no Brasil acompanhando Caterina Valente, ouviu Baden tocar violão e, como todas as pessoas que foram expostas a arte de Baden, estusiasmou-se profundamente. O entusiasmo provocou a idéia dessa gravação. E, da gravação, nasceu também a amizade e a admiração mútua entre os dois artistas. Baden Swings With Jimmy Pratt é uma homenagem de Baden a seu amigo e colega americano.

Aloysio de Oliveira



5 – Baden Powell à vontade



Ano: 1963

Gravadora: Elenco

Produção e direção: Aloysio de Oliveira

Assistente de direção artística: José

Delphino Filho

Gerente de produção: Peter Keller

Engenheiro de gravação: Norman Sternberg

Técnico de gravação: Norman Sternberg

Capa: César G. Villela

Fotos da contracapa: Antônio Rudge

Violão: Baden Powell

Sorongo: Pedro dos Santos (na faixa

Sorongaio)

Flauta: Jorge Ferreira da Silva

Bateria: João Batista Stockler Pimentel

Repertório:

- 1- *Garota de Ipanema* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
- 2- *Berimbau* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 3- *O Astronauta* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 4- *Consolação* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 5- *Sorongaio* (Pedro dos Santos)
- 6- *Samba do avião* (Tom Jobim)
- 7- *Saudades da Bahia* (Dorival Caymmi)
- 8- *Candomblé* (Baden Powell)
- 9- *Conversa de Poeta* (Nilo Queiroz / Moacyr Santos / Vinícius de Moraes)
- 10- *Samba triste* (Baden Powell / Billy Blanco)

Texto da contracapa:

Em contraste com o primeiro álbum que lançamos de Baden, neste vocês terão Baden à vontade.

À vontade porque ele está mais solto, mais Baden.

Em geral está só com o ritmo da vassourinha do Juca, ou às vezes com o improviso do Jorginho.

A nossa intenção foi mostrar mais talento do moço.

É um disco para se ouvir com atenção. Com aquela mesma atenção como se Baden estivesse presente, bem perto de você, como acontece em reuniões íntimas nas quais ele sente aquela vontade de tocar pra valer.

Aloysio de Oliveira.

6 – Tempo Feliz



Ano: 1966

Produção e direção artística: Roberto

Quartin e Wadi Gebara

Técnico de gravação: Ademar Rocha

Planejamento gráfico: Goebel Weyne

Fotos: Pedro Moraes

Violão: Baden Powell

Gaita: Maurício Einhorn

Baixo: Edson Lobo

Bateria: Chico Batera

Repertório:

- 1- *Vou por aí* (Baden Powell / Aloysio de Oliveira)
- 2- *Apelo* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 3- *Chuva* (Durval Ferreira / Pedro Camargo)
- 4- *Deixa* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 5- *Consolação* (Baden Powell e Vinícius de Moraes)
- 6- *Sem Saber* (Otto Gonçalves Pinto)
- 7- *Pro forma* (Maurício Einhorn / Arnaldo Costa)
- 8- *Tempo feliz* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)

Texto da contracapa:

Era uma madrugada morna, dessas típicas de janeiro. Estavam aqui em casa Badeco, Teresinha, e um rapaz muito tímido de nome Maurício, com gaitas de todas as espécies, mas também com desculpas de todas as espécies para não usá-las.

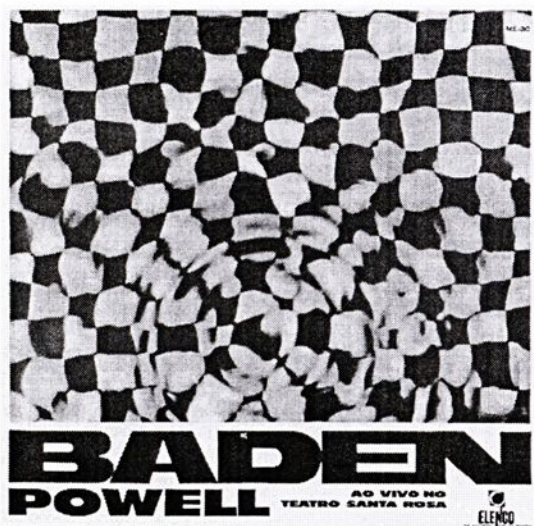
O papo transcorria alegre e banhado de música e uísque. Dado momento, a coisa realmente “engrenou”. Baden mandou uma brasa firme no violão e Maurício desencabulou inteiramente. Eu pensei: Meu Deus, como eu gostaria de estar, agora, num estúdio e poder levar toda essa euforia ao público. Imediatamente telefonei a Wadi Gebara (apesar do adiantado da hora) e chamei-o para que participasse de tudo. Mal chegou, Wadi não pôde deixar de se contagiar. Trocamos algumas idéias e concluímos que o disco “A volta de Baden”, que há muito havíamos planejado, estava maduro, deveria entrar em estúdio logo, e pela experiências que havíamos tido, com a participação *efetiva* de Maurício Einhorn.

Na realidade, este disco tem de ser o grande esperado do público, pois representa o retorno de Baden aos estúdios, desde o seu regresso de Paris, há dois anos atrás. Embora ele tenha gravado em “shows” aqui e ali, ou como acompanhante, esse é realmente o seu primeiro disco, em mais de dois anos, como *solista*. E por isso mesmo, para demonstrar toda a evolução pela qual passou, perpetuou de uma maneira definitiva temas conhecidos, como no caso de um “Vou por aí” ou “Consolação”. Na realidade apenas não denominamos o LP de “A volta de Baden” para não cair no lugar comum. Pensamos ainda em “Baden encontra Maurício”, mas achamos finalmente que o mais plausível seria batizá-lo de “Tempo feliz”, pois esse é o tempo em que as músicas foram levadas e esse foi o nosso estado de espírito desde o momento em que decidimos gravar tudo o que aqui está.

Roberto Quartin



7 – Ao vivo no Teatro Santa Rosa



Ano: 1966

Gravadora: Elenco

Direção de produção: Aloysio de Oliveira

Fotos: Francisco Pereira e Paulo Lorgus

Capa: Eddie Moyna

Violão: Baden Powell

Piano: Oscar Castro Neves

Contrabaixo: Carlinhos

Bateria: Victor Manga

Repertório:

- 1- *Abertura (Berimbau) / Choro para metrônomo* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 2- *O astronauta* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 3- *Valsa de Eurídice* (Vinícius de Moraes)
- 4- *Prelúdio em ré menor* (J. S. Bach)
- 5- *Berimbau* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 6- *Consolação* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 7- *Lamentos* (Pixinguinha / Vinícius de Moraes)
- 8- *Samba de uma nota só* (Tom Jobim / Newton Mendonça)
- 9- *Tempo feliz* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)

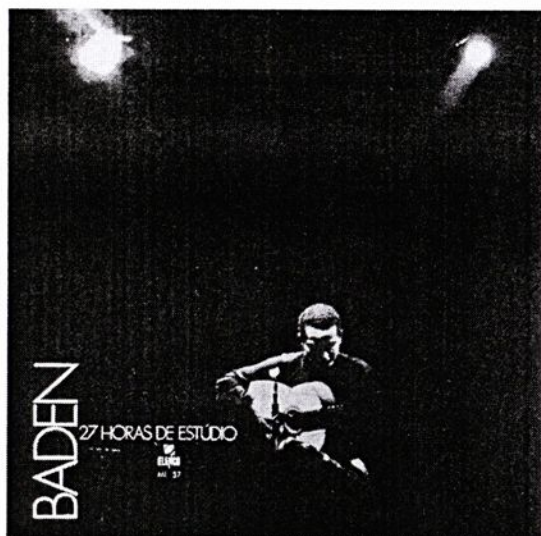
Texto da contracapa:

Finalmente conseguimos o que procurávamos há algum tempo, gravar um disco com Baden Powell ao vivo. Essa oportunidade nos foi dada quando Baden tomou parte no recital de samba no Teatro Santa Rosa do Rio de Janeiro. Tornou-se fácil assim registrar o impacto e a força do violão de Baden, que é mais fácil de conseguir quando ele enfrenta o calor do público. É bem possível que você tenha vontade de, ouvindo este disco em casa, também se juntar ao público e aplaudir com toda força um dos maiores violonistas do mundo.

Aloysio de Oliveira



8 – 27 horas de estúdio



Ano: 1968

Gravadora: Elenco

Direção de produção: João Mello

Técnicos de gravação: Ary Carvalhaes e
Célio Martins

Fotos: Gil Prates

Design da capa: Cezar Villela

Violão: Baden Powell

Baixo: Ernesto Gonçalves

Bateria: Hélio Schiavo

Percussão: Alfredo Bessa

Repertório:

- 1- *Lótus* (Baden Powell)
- 2- *Iemanjá* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 3- *All The Things You Are* (Jerome Kern / Oscar Hammerstein II)
- 4- *Um abraço no Codó* (Baden Powell)
- 5- *Violão* (Baden Powell)
- 6- *Cego Aderaldo / ...Nordeste* (Baden Powell)
- 7- *A lenda do Abaeté* (Dorival Caymmi)
- 8- *Alô, Ernesto* (Baden Powell)
- 9- *Viagem* (João de Aquino / Paulo César Pinheiro)
- 10- *Double* (J. S. Bach)

Texto da contracapa:

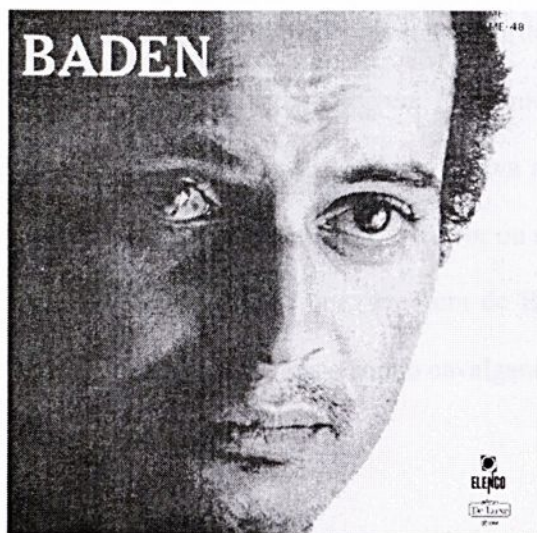
A benção, Baden Powell, maravilhoso duende da floresta Afro-Brasileira de sons, gênio bom da moderna canção popular; você para quem o violão é a única arma de combate ao desamor, ao convencionalismo e à indiferença; você, cuja música dá tristeza e faz pensar – parceiro exemplar que vai devagar e sempre ganhando o coração do mundo...

... a benção, Baden!

Vinícius de Moraes



7 – Baden / Tristeza on guitar



Ano: 1968

Gravadora: Elenco

Produção: Joachim B. Berendt e Wadi

Gebara Netto

Técnicos de gravação: Norival Reis e Paulo

Nascimento

Design de capa: Cezar Villela

Violão, agogô: Baden Powell

Flauta: Copinha

Bateria: Milton Banana

Baixo: Sérgio Barroso

Atabaque, agogô: Alfredo Bessa

Pandeiro, atabaque: Amauri Coelho

Repertório:

- 1- *Canto de Ossanha* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 2- *Tristeza* (Haroldo Lobo / Niltinho)
- 3- *Manhã de carnaval* (Luís Bonfá / Antônio Maria)
- 4- *'Round midnight* (Thelonius Monk / Coot Williams / Bernie Hanighen)
- 5- *Invenção em 7 1/2* (Baden Powell)
- 6- *Canto de Xangô* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 7- *Som de carnaval* / Percussão e batuque (Baden Powell / Copinha)
- 8- *Lamentos* (Pixinguinha / Vinícius de Moraes)
- 9- *Saravá* / *Samba da Benção* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 10- ... *Das rosas* (Dorival Caymmi)

Texto da contracapa:

A história desse jovem se conta entre acordes e melodias. Sua vida é seu violão, e é curvado sobre ele que fabrica sonhos impossíveis. Enquanto isso, o pensamento voa para mundos de cores, flores e calma permanente. É que a música o leva ao infinito, ao ponto eternamente sonhado... E em seu caminhar Baden mal tem tempo para ver ou sentir a vida lá fora passando na roda dos relógios... Este disco contém mais uma aventura de Baden Powell pelo caminho de colorido intenso de seu mundo impossível. É ele e o sonho cavalcando o lombo roliço de seu violão galopador...

Aloysio de Oliveira

8 – Baden Powell Quartet Vols. 1, 2 e 3



Ano: 1970

Gravadora: Barclay

Produção: Jacques Lubin

Violão e vocal: Baden Powell

Baixo: Ernesto Ribeiro-Goncalves

Bateria: Helio Schiavo

Percussão e vocal: Alfredo Bessa

Vocal: Janine de Waleyne

Flauta em sol: Lou Game

Flauta de madeira: Ariel Kalma

Trombone: Charles Verstraete

Sax tenor: Pierre Gossez

Repertório

Vol 1:

- 1- *Pra que chorar* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 2- *Refém da solidão* (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)
- 3- *Do jeito que a gente quer*
- 4- *Rapaz de bem* (Johnny Alf)
- 5- *Atirei o pau no gato* (Folclore nacional)
- 6- *Dora* (Dorival Caymmi)
- 7- *Batuque no "B"*

Vol 2:

- 1- *Samba do perdão* (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)
- 2- *Cidade vazia* (Baden Powell / Lula Freire)
- 3- *Canção do filho* (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)
- 4- *Pai* (Baden Powell)
- 5- *Ingênuo* (Pixinguinha e Benedito Lacerda)
- 6- *Qua qua ra qua qua (Vou deitar e rolar)* (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)

Vol 3:

- 1- *Coisa nº1* (Moacir Santos)
- 2- *Terra de Katmandou* (Baden Powell)
- 3- *A primeira vez*
- 4- *Ferro de passar* (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)
- 5- *Falei e disse* (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)
- 6- *Lua aberta*



Texto da contracapa (tradução nossa):

Em sua passagem por Paris, onde foi chamado para um programa de televisão, Baden Powell e seu quarteto, vindos de uma tournée pelo Japão e Europa, levaram três dias para gravar os três álbuns da série “Baden Powell Quartet”.

Baden esteve particularmente feliz por gravar em Paris. Ele diz que ficou entusiasmado de tocar no meio de seus colegas parisienses. Nesses três álbuns ele nos oferece as suas mais recentes composições escritas com seu amigo de infância e novo parceiro, Paulo César Pinheiro. Por outro lado, ele trabalhou sobre novas versões de algumas canções de sucesso do Brasil e que ele nunca havia gravado antes.

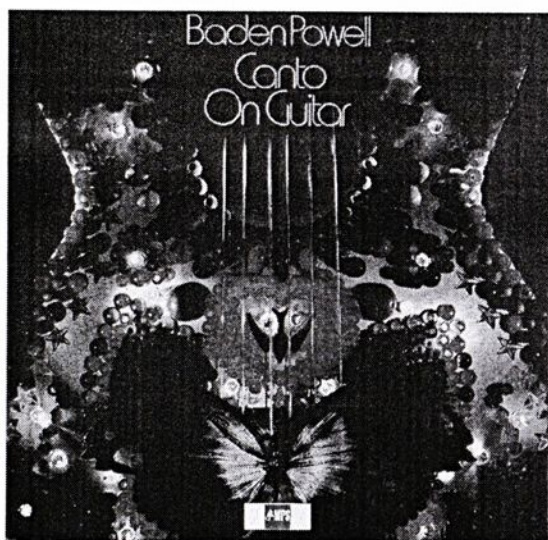
Sou imensamente grato à todos aqueles que ajudaram-me a produzir essas gravações: em primeiro lugar a Baden Powell, que demonstrou-me completa confiança e amizade; aos seus músicos, seus escudeiros como ele gosta de chamá-los, que o acompanharam com um entrosamento e espírito de equipe evidenciados em cada detalhe de suas gravações e que mostraram enorme boa vontade no estúdio; a Jeanine de Waleyne, de capacidade vocal de grande supremacia; aos arranjos adequados para as frases do violão de Baden. Finalmente, minha gratidão vai para os engenheiros de gravação, Charles Rochkio, Joachim Roy, paciência e bondade foram igualadas apenas pela competência e gentileza deles.

Todos nós trabalhamos com um espírito de equipe com o objetivo de expressar para você o melhor de nossas habilidades e a música apaixonante de Baden Powell, um artista de imensa generosidade. Nossa humilde recompensa será agradá-lo e, daqui em diante, incluí-lo entre os amantes da música brasileira.

Jacques Lubin



9 – Canto on guitar



Ano: 1970

Gravadora: MPS

Produção: Joachim E. Berendt

Baden Powell: violão e vocal

Alfredo Bessa: Atabaque, berimbau e cuíca

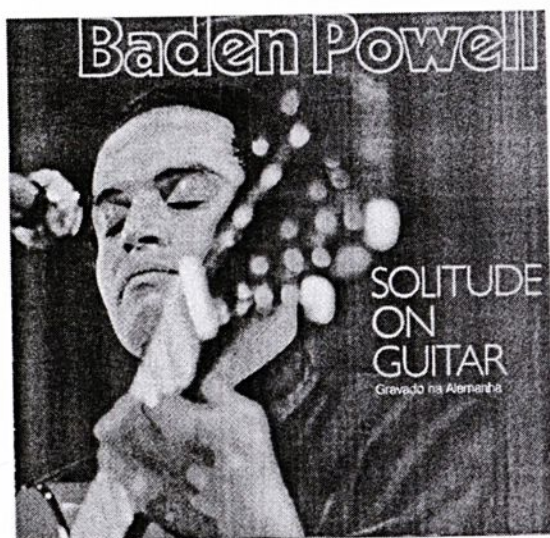
Hélio Schiavo: Bateria

Ernesto Ribeiro Gonçalves: Baixo e caxixi

Repertório:

- 1- *Samba em prelúdio* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 2- *Três temas da fé afro-brasileira* (Baden Powell)
 - a. *Pai (um canto de Preto velho)*
 - b. *Filho (Batuque para um Orixá)*
 - c. *Espírito Santo (Oxalá)*
- 3- *Marcha escocesa* (Baden Powell)
- 4- *Tributo a um amigo* (Baden Powell)
- 5- *Qua qua ra qua qua* (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)
- 6- *Cegos do Nordeste* (Baden Powell)

10- Solitude on guitar



Ano: 1971

Gravadora: CBS

Violão: Baden Powell

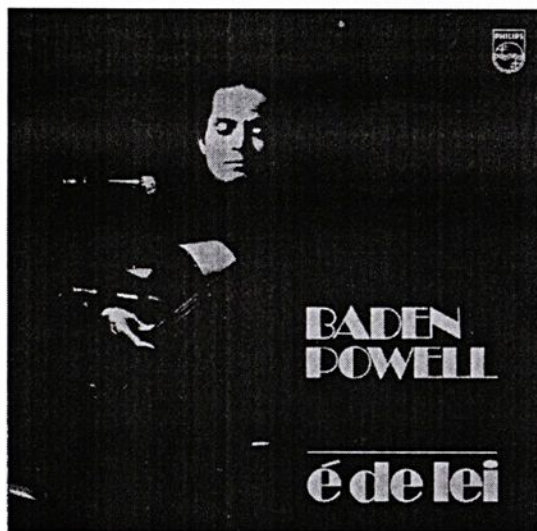
Baixo: Eberhard Weber

Bateria: Joaquim Paes Henriques

Repertório:

- 1- *Introdução ao poema dos olhos da amada*. (Baden Powell / Vinícius de Moraes/
Paulo Soledade)
- 2- *Chará* (Baden Powell)
- 3- *Se todos fossem iguais a você* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
- 4- *Márcia, eu te amo* (Baden Powell)
- 5- *Na gafieira do Vidigal* (Baden Powell)
- 6- *Kommt ein vogel geflogen* (Tradicional)
- 7- *Fim da linha* (Baden Powell)
- 8- *The shadow of your smile* (Johnny Mandel / P. F. Webster)
- 9- *Brasileira* (Baden Powell)
- 10- *Bassamba* (Eberhard Weber)
- 11- *Por causa de você* (Tom Jobim / Dolores Duran)
- 12- *Solitário* (Baden Powell)

11- Images on guitar / É de lei



Ano: 1971 / 1972

Gravadora: MPS (Alemanha) / Philips
(Brasil)

Direção de produção: J. E. Berendt

Técnico de gravação: Rolf Donner

Foto: José Maria de Melo

Capa: Aldo Luz

Violão: Baden Powell

Baixo: Ernesto Gonçalves

Bateria: Joaquim Paes Henriques

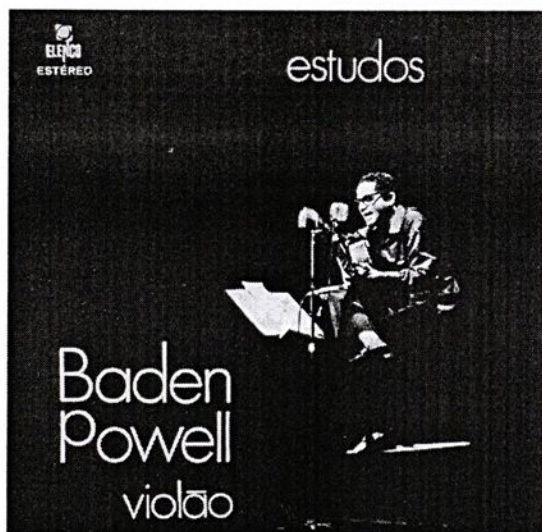
Percussão: Alfredo Bessa

Vocal: Jeannine de Walleyne

Repertório:

- 1- *Até eu* (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)
- 2- *Petite waltz* (Baden Powell)
- 3- *Violão vadio* (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)
- 4- *Conversa comigo mesmo* (Baden Powell)
- 5- *Blues a volonté* (Baden Powell / Jeannine de Walleyne)
- 6- *Sentimentos, se você pergunta, nunca vai saber* (Baden Powell)
- 7- *É de lei* (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)
- 8- *Canto* (Baden Powell)

12 – Estudos



Ano: 1971

Gravadora: Elenco

Direção de estúdio e produção: João Mello

Técnicos de Gravação: Toninho e Deraldo

Design de capa: Cezar Vilella

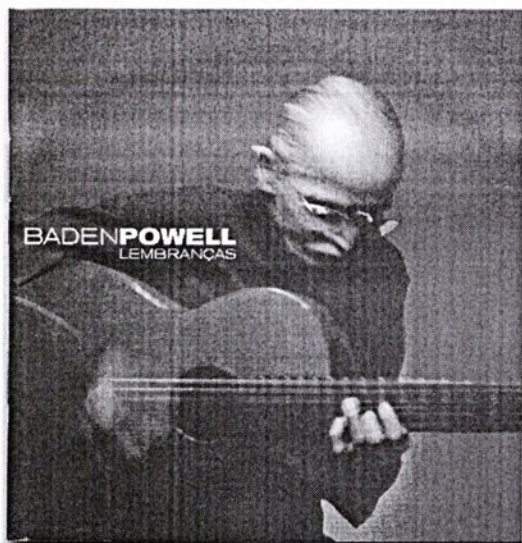
Foto: Francisco Pereira

Violão: Baden Powell

Repertório:

- 1- *Encosta pra vê se dá* (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)
- 2- *Pra valer* (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)
- 3- *Pai* (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)
- 4- *Serenata do Adeus* (Vinícius de Moraes)
- 5- *Tapiilraiauaara* (Baden Powell)
- 6- *Valsa sem nome* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 7- *É isso aí* (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)
- 8- *Chão de estrelas* (Sílvio Caldas / Orestes Barbosa)
- 9- *Crepúsculo* (Baden Powell)
- 10- *Tema triste* (Baden Powell)
- 11- *Baixo de Pau / Um abraço, Ernesto* (Baden Powell)
- 12- *Último porto* (Baden Powell)

13 – Lembranças



Ano: 2000

Gravadora: Trama

Produção artística: Fernando Faro

Fotos: Maurício Nahas

Violão: Baden Powell

Repertório:

- 1- *Pastorinhas* (Noel Rosa / João de Barro)
- 2- *Inquietação* (Ary Barroso)
- 3- *Molambo* (Jayme Florence / Augusto Mesquita)
- 4- *Falei e disse* (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)
- 5- *Dora* (Dorival Caymmi)
- 6- *Linda flor* (Ai, Ioiô) (Henrique Vogeler / Luiz Peixoto / Marques Porto)
- 7- *Maria* (Ari Barroso / Luiz Peixoto)
- 8- *Minha palhoça* (J. Cascata)
- 9- *Branca* (Zequinha de Abreu)
- 10- *Mágoas de caboclo* (Leonel Azevedo / J. Cascata)
- 11- *O astronauta* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)

B - Discos de outros artistas

1- Orfeu da Conceição / Tom Jobim e Vinícius de Moraes



Ano: 1956

Gravadora: Odeon

Roberto Paiva: vocal

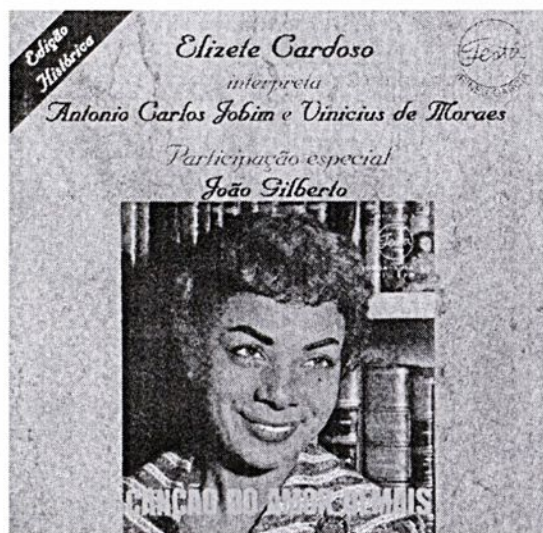
Luiz Bonfá: violão

Tom Jobim: regência

Repertório:

- 1- *Monólogo de Orfeu* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
- 2- *Um nome de mulher* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
- 3- *Se todos fossem iguais a você* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
- 4- *Mulher, sempre mulher* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
- 5- *Eu e o meu amor* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
- 6- *Lamento no morro* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)

2 – Canção do amor demais / Elisete Cardoso



Ano: 1958

Gravadora: Festa

Elisete Cardoso: vocal

Tom Jobim: arranjos, regência e piano

João Gilberto: violão

Iransy Pinto: violino e arregimentador

Copinha: Flauta

Gaúcho e Maciel: trombones

Herbert: trompa

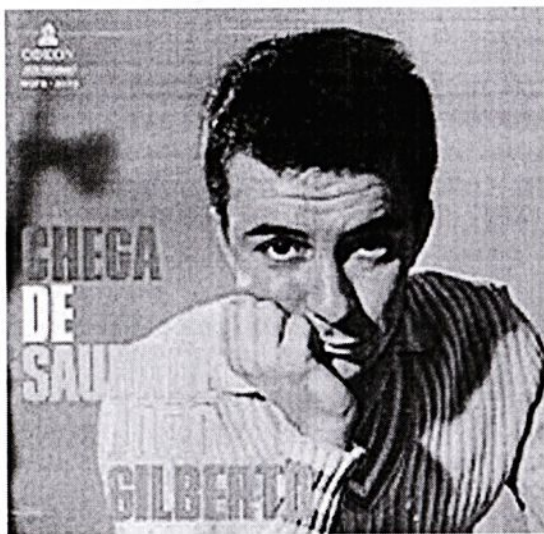
Vidal: contrabaixo

Juquinha: bateria

Repertório:

- 1- *Chega de saudade* (Tom Jobim / Vinicius de Moraes)
- 2- *Serenata do adeus* (Vinicius de Moraes)
- 3- *As praias desertas* (Tom Jobim)
- 4- *Caminho de pedra* (Tom Jobim / Vinicius de Moraes)
- 5- *Luciana* (Tom Jobim / Vinicius de Moraes)
- 6- *Janelas abertas* (Tom Jobim / Vinicius de Moraes)
- 7- *Eu não existo sem você* (Tom Jobim / Vinicius de Moraes)
- 8- *Outra vez* (Tom Jobim)
- 9- *Medo de amar* (Vinicius de Moraes)
- 10- *Estrada branca* (Tom Jobim / Vinicius de Moraes)
- 11- *Vida bela* (Tom Jobim / Vinicius de Moraes)
- 12- *Modinha* (Tom Jobim / Vinicius de Moraes)
- 13- *Canção do amor demais* (Tom Jobim / Vinicius de Moraes)

3- Chega de Saudade / João Gilberto



Ano: 1958

Gravadora: Odeon

Repertório:

- 1- *Chega de Saudade* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
- 2- *Lobo bobo* (Carlos Lyra / Ronaldo Bôscoli)
- 3- *Brigas nunca mais* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
- 4- *Ho-bá-lá-lá* (João Gilberto)
- 5- *Saudade fez um samba* (Carlos Lyra / Ronaldo Bôscoli)
- 6- *Maria ninguém* (Carlos Lyra)
- 7- *Desafinado* (Tom Jobim / Newton Mendonça)
- 8- *Rosa Morena* (Dorival Caymmi)
- 9- *Morena Boca de Ouro* (Ary Barroso)
- 10- *Bim bom* (João Gilberto)
- 11- *Aos pés da cruz* (Marino Pinto / Zé Gonçalves)
- 12- *É luxo só* (Ary Barroso / Luiz Peixoto)

Texto da contracapa:

João Gilberto é um baiano, "bossa-nova" de vinte e seis anos. Em pouquíssimo tempo, influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores. Nossa maior preocupação, neste "long-playing" foi que Joãozinho não fosse atrapalhado por arranjos que tirassem sua liberdade, sua natural agilidade, sua maneira pessoal e intransferível de ser, em suma, sua espontaneidade. Nos arranjos contidos neste "long-playing" Joãozinho participou ativamente; seus palpites, suas idéias, estão todas aí. Quando João Gilberto se acompanha, o violão é ele. Quando a orquestra o acompanha, a orquestra também é ele. João Gilberto não subestima a sensibilidade do povo. Ele acredita, que há sempre lugar para uma coisa nova, diferente e pura que - embora à primeira vista não pareça - pode se tornar, como dizem na linguagem especializada: altamente comercial. Porque o povo compreende o Amor, as notas, a simplicidade e a sinceridade. Eu acredito em João Gilberto, porque ele é simples, sincero e extraordinariamente musical.

Antonio Carlos Jobim



4 – Dick Farney e seu “jazz” moderno no auditório de O Globo



Ano: 1959

Gravadora: Odeon

Piano: Dick Farney

Contrabaixo: Lincoln (faixas 1, 2, 3 e 5) e

Shu (4, 6, 7, 8, 9 e 10)

Melofone: Bill Horne (faixa 2)

Guitarra: Ismael Campiglia (faixa 4)

Sax alto: Paulo Moura (faixas 6, 7, 8, 9 e 10)

Bateria: Paulinho (faixas 1, 3 e 5) e

Rubinho (faixas 6, 8, 9 e 10)

Repertório:

- 1- *The Lady is a tramp* (Richard Rodgers / Lorenz Hart)
- 2- *Blue moon* (Lorenz Hart / Richard Rodgers)
- 3- *There's a small hotel* (Richard Rodgers / Lorenz Hart)
- 4- *The things we did last summer* (Cahn / Styne)
- 5- *Lullaby of Birdland* (George Shearing / B. Y. Forster)
- 6- *Tangerine* (Mercer / Schertzing)
- 7- *I'm in the mood for love / A la Brubeck* (Jimmy McHugh / Dotoly Fields)
- 8- *Copacabana* (João de Barro / Alberto Ribeiro)
- 9- *Risque* (Ary Barroso)
- 10- *Valsa de uma cidade* (Antônio Maria / Ismael Netto)

Texto da contracapa:

Este é o LP gravado no auditório de “O Globo” durante a apresentação do recital de Jazz de Dick Farney com seus Trios e seu Quarteto. Para os que assistiram esse espetáculo, este disco é a reprodução daquela noite memorável. Os que não tiveram a oportunidade de comparecer, poderão participar aqui do entusiasmo geral que reinou nesta “Jam Session” espetacular.

5 – Ooooooh! Norma / Norma Benguell



Ano: 1959

Gravadora: Odeon

Gaya: arranjos e acompanhamentos

Capa: César Villela

Foto: Francisco Pereira

Repertório:

- 1- *Sucedeu assim* (Marino Pinto)
- 2- *This can't be love* (Richard Rodgers / Lorenz Hart)
- 3- *Eu sei que vou te amar* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
- 4- *On the Sunny side of the street* (Dorothy Fields / Jimmy McHugh)
- 5- *Eu preciso de você* (Tom Jobim / Aloysio de Oliveira)
- 6- *C'est si bom* (H. Betti / A. Hornez)
- 7- *Sente* (Chico Feitosa / Ronaldo Bôscoli)
- 8- *Fever* (Jack Devenport / Eddie Cooley)
- 9- *Hô-bá-lá-lá* (João Gilberto)
- 10- *You better go now* (Reichner / Graham)
- 11- *That old black magic* (Arlen / Mercer)
- 12- *Drume Negrita* (Ernesto Grenet)

6 – Bola 7... é a bola da vez / Bola 7



Ano: 1959

Gravadora: Odeon

Violão elétrico: Bola 7

Repertório:

- 1- *Minha saudade* (João Gilberto / João Donato)
- 2- *Um chorinho dos nossos* (El gaúcho / Lauro Paiva)
- 3- *História* (Fernando César / Luiz Cláudio de Castro)
- 4- *Cadê a Jane* (Erasmio Silva / Wilson Batista)
- 5- *Señorita Luna* (Eduardo Casas)
- 6- *Não manche o meu panamá* (Alcebiades Nogueira)
- 7- *Ma griffè* (Bola 7)
- 8- *Vai que é bom* (Bola 7)
- 9- *Eu preciso de você* (Tom Jobim / Aloysio de Oliveira)
- 10- *Batucando mesmo* (Bola 7)
- 11- *Negrito del batey* (Medardo Guzman)
- 12- *Maria Ninguém* (Carlos Lyra)

7- Vinícius & Odette Lara



Ano: 1963

Gravadora: Elenco

Produção: Aloysio de Oliveira

Capa: César Villela

Fotos: Francisco Pererira

Moacir Santos: arranjos

Violão: Baden Powell

Repertório:

- 1- *Berimbau* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 2- *Só por amor* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 3- *Deixa* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 4- *Seja feliz* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 5- *Mulher carioca* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 6- *Samba em prelúdio* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 7- *Labareda* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 8- *É hoje só* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 9- *O astronauta* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 10- *Deve ser amor* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 11- *Samba da benção* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
- 12- *Além do amor* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)

8 – O som / Meirelles e os Copa 5



Ano: 1964

Gravadora: Philips

Sax e flauta: J. T. Meirelles

Baixo: Manoel Gusmão

Trompete: Pedro Paulo

Piano: Luiz Carlos Vinas

Bateria: Dom Um Romão

Repertório:

- 1- *Quitessência* (J. T. Meirelles)
- 2- *Solitude* (J. T. Meirelles)
- 3- *Blue Bottle's* (J. T. Meirelles)
- 4- *Nordeste* (J. T. Meirelles)
- 5- *Contemplação* (J. T. Meirelles)
- 6- *Tânia* (J. T. Meirelles)
- 7- *O novo som* (J. T. Meirelles) *
- 8- *Solo* (J. T. Meirelles) *
- 9- *Serelepe* (J. T. Meirelles) *

* Essas três faixas pertencem ao segundo disco de J. T. Meirelles, *O novo som* de 1965, e foram incluídas na reedição de *O som* em CD.

Texto da contracapa:

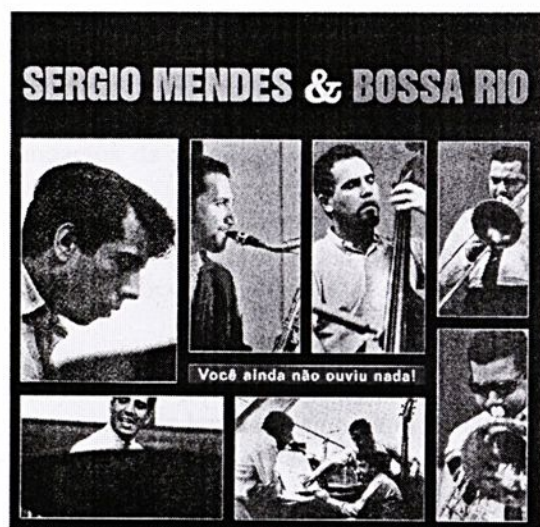
Nesta era de produções em massa, é com grande satisfação que vejo este meu velho sonho feito realidade; é a apresentação de uma música sem preconceitos e limitações comerciais, visando

apenas focalizar a personalidade do artista, quer na composição, quer na improvisação. Mas não é apenas isso que este disco representa. Ele tem um objetivo definido. A música brasileira, finalmente, deu um passo à frente, à frente dos “standards”, a música com letra que os cantores e o povo cantam. Magníficos compositores têm levado a nossa música a todos os cantos do mundo, chamando para ela as atenções de intérpretes estrangeiros. Mas há o segundo passo a dar: o dos “originais”, a música sem letra feita pelo músico e por ele interpretada. Como nos EUA, onde os *standards* de sucesso vêm geralmente dos grandes musicais escritos por grandes compositores (Cole Porter, Richard Rogers, Irving Berlin etc.) e os “originais” da pena dos músicos de jazz (Ellington, Basie, Monk, Mulligan, Miles, Parker etc.), aqui também os músicos, que têm seu veículo de expressão na improvisação, sentem necessidade de uma música nova, condizente com o seu estado de espírito e maneira de tocar. Não há, então, a diversidade da letra bonita ou do cantor inspirado, mas sim o músico que emerge do anonimato para situar-se em primeiro plano. Essa posição, no entanto, gera várias responsabilidades. O músico não encontra apoio senão nas suas virtudes técnicas e sua inspiração. Subordinado ao espírito de cada música, cada músico tem a sua voz própria. Isso requer ensaios, mútuo entendimento e a escolha de estilos homogêneos. Depois vem o fator psicológico da questão. Em execuções dessa natureza, deve haver aquele relaxamento emocional sem inibições, como se elas fossem feitas ao vivo, para que realmente a música transmita algo à sensibilidade do ouvinte. E não é fácil conseguir isso num estúdio de gravação. Finalmente vem a parte técnica cuja finalidade é reproduzir, com o justo equilíbrio e clareza, a música executada, ao invés de pretender esquematizar o executante a fim de facilitar as coisas. Tudo isso foi previamente estudado e analisado com o propósito de proporcionar ao ouvinte uma música séria, verdadeira e honesta, e ao mesmo tempo para estimular em outros músicos de real talento a vontade de fazer algo de valor. Foi esse o nosso objetivo. Meus sinceros agradecimentos à Phillips, pioneira em lançamentos da nossa moderna música popular, pelo carinho e apoio prestado, sem os quais não seria possível a realização desse disco.

J.T. Meirelles



9- Você ainda não ouviu nada / Sérgio Mendes e Bossa Rio



Ano: 1964

Gravadora: Philips

Produção: Armando Pittigliani

Tom Jobim: arranjos

Sérgio Mendes: piano e arranjos

Tião Neto: contrabaixo

Edison Machado: bateria

Edson Maciel: trombone de vara

Raul de Souza: trombone de válvula

Hector Costita: sax tenor

Aurino Ferreira: sax tenor

Repertório:

- 1- *Ela é carioca* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
- 2- *Amor em paz* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
- 3- *Coisa nº 2* (Moacir Santos)
- 4- *Desafinado* (Tom Jobim / Newton Mendonça)
- 5- *Primitivo* (Sérgio Mendes)
- 6- *Nanã* (Moacir Santos / Mario Telles)
- 7- *Corcovado* (Tom Jobim)
- 8- *Nôa... Nôa...* (Sérgio Mendes)
- 9- *Garota de Ipanema* (Tom Jobim e Vinícius de Moraes)
- 10- *Neurótico* (J. T. Meirelles)

Texto da contracapa:

Ora, eis aí o resultado tremendamente válido de um trabalho feroz e paciente, fatal e obstinado, mas espontâneo. Samba bom. Samba puro e duro. O samba, sim. O samba de sempre, mas samba novo também. O samba em torre: o samba como ele é. O que se ouve neste LP não é

"comercial" e está longe de ser "alienado". Ao contrário, acrescentou ao lirismo da já velhinha Bossa Nova, insistentemente prejudicada pelo enlatamento amadorístico, um "estado de embalo" que só pode ser caracterizado como vertical porque essa preocupação, essa necessidade, essa febre de estruturação harmônica, densa, sim, mas cujo alvo é o desdobramento sucessivo e sensual de impactos de grande beleza dimensional, marca, sem sombra de dúvida, outro momento novo da história do samba. Sergio Mendes sempre inaugurou. Descobriu sempre. Desde o Hot Trio, no esotérico Beco das Garrafas, até o fabuloso e artesanal Sexteto Bossa Rio de hoje. Levou o "balanço" aos Estados Unidos, à emoliente Nova York, como um revigorante para os *casts*, ameaçados de leucemia rítmica; à Itália; ao Oriente dos camelos e tapetes voadores: tudo tão "bidu" quanto possível. Aqui, reuniu os melhores: o hierático SEBASTIÃO NETO, contrabaixista de alto som; EDISON MACHADO, baterista cujo ataque é poderosamente afirmativo; EDSON MACIEL, esse impressionante trombonista, instrumentista, terrífico; o puríssimo RAULZINHO, último varão, ao que parece, entre os da sua casta: os do trombone de válvulas; e o mui brasileiro tenorista argentino, HECTOR BISIGNANI, o "COSTITA". Então, deu-se o encontro. O inevitável. Isto é, falaram os signos: deram-se SERGIO MENDES e ANTONIO CARLOS JOBIM. Explicação astrológica: os dois são de Aquário. E seguiu-se a incrível seqüência de noites mal dormidas, com piano e violão, cigarro e café, lápis e muito papel: os arranjos, o bom gosto. A busca, irmãos. A violência expressional do Sergio e aquele planaltismo lírico do Tom. Fui testemunha: vi e ouvi: "Amor em Paz", "Corcovado", "Desafinado", "Garota de Ipanema" - os clássicos. Sem esquecer o implosivo "Ela é Carioca", o derradeiro do Maestro Jobim. E, se mais não se diz, é porque há, aqui mesmo, o depoimento dele próprio. Em dimensões outras, talvez, mas não menos autênticas: MOACIR SANTOS. É ouvir "Nanã" ou esse estranhíssimo "Coisa Nº2", e lá vem a tentação de se ficar pensando numa possível linguagem mágica, incorruptivelmente brasileira. Diante do quadro geral, nasce uma pergunta: estaremos em presença de uma COISA NOVA?

Icarai, arrebol de 1964 - Arino DeMattos, filho



10 – Velvet Bossa Nova – Neco and The Ipanema Strings



Ano: 1966

Gravadora: London

Produção: Clóvis Melo

Neco: violão e arranjos

Wilson das Neves: Bateria

Tião Marinho: Baixo

Rubens Bassini: percussão

Astor: regência e arranjos para orquestra

Repertório:

- 1- *Minha namorada* (Carlos Lyra / Vinícius de Moraes)
- 2- *Insensatez* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
- 3- *Saudade da Bahia* (Dorival Caymmi)
- 4- *A felicidade* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
- 5- *Água de beber* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
- 6- *Manhã de carnaval* (Luiz Bonfá / Antônio Maria)
- 7- *Chuva* (Durval Ferreira / Pedro Camargo)
- 8- *Chove lá fora* (Tito Madi)
- 9- *Maria ninguém* (Carlos Lyra)
- 10- *Preciso aprender a ser só* (Marcos Valle / Paulo Sérgio Valle)
- 11- *Reza* (Edu Lobo / Ruy Guerra)
- 12- *Meditação* (Tom Jobim / Newton Mendonça)

C – Partituras

1 – Samba triste (Baden Powell / Billy Blanco)

2 – Valsa sem nome (Baden Powell / Vinícius de Moraes)

3 – Lótus (Baden Powell)

Fonte: Disponível no sítio < <http://www.brazil-on-guitar.de> >

LOTUS

As recorded by Baden Powell

(From the 1969 Album 27 HORAS DE ESTÚDIO)

Transcribed by BrazilOnGuitar

Music by Baden Powell

♩ = 84

Em7

A7

Dmaj7

Gtr I

G

C#m7b5

F#7

Bm

Bm/A

Em7/G

A7

Dmaj7

G

C#m7b5

18

Em7/G A7 Dmaj7

T 8 10 7 7 8 6 7 5 7 6 5 7 8 5 7

A 7 9 6 7 7 7 5 7

B

sl.

30

C#m7b5 F#7 Bm

3

sl.

T 4 4 3 2 3 5 3 4 9 7 9 10 9

A 5 5 2 2 (2) 4 9 7 9 10 9

B 4 4 4 4

33

Bm/A Em7/G A7 Dmaj7

sl.

T 9 9 7 9 7 (7) 9 7 8 (8) 7 6 7 5 (5) 7 6 4

A 9 9 7 9 7 (7) 9 7 8 (8) 7 6 7 5 (5) 7 6 4

B 9 9 7 9 7 (7) 9 7 8 (8) 7 6 7 5 (5) 7 6 4

sl.

37

G C#m7b5 F#7 Bm

sl.

T 5 4 3 4 3 5 (5) 6 5 4 7 9 10 12 10 (10) 11 12 8 7 8 7 10

A 5 4 3 4 3 5 (5) 6 5 4 7 9 10 12 10 (10) 11 12 8 7 8 7 10

B 5 4 3 4 3 5 (5) 6 5 4 7 9 10 12 10 (10) 11 12 8 7 8 7 10

sl.

41

Bm/A Em7 A7 Dmaj7

1/4 1/4

sl.

T 9 9 7 9 7 9 7 (7) 8 8 7 9 7 6 7 5 6 5 6 (6) 7 6 7 5 4

A 9 9 7 9 7 9 7 (7) 8 8 7 9 7 6 7 5 6 5 6 (6) 7 6 7 5 4

B 9 9 7 9 7 9 7 (7) 8 8 7 9 7 6 7 5 6 5 6 (6) 7 6 7 5 4

sl.

45

G C#m7b5 F#7 Bm

3

sl.

T 3 5 4 5 6 5 5 6 (6) 3 2 3 2 5 3 (3) 4 3 2

A 3 5 4 5 6 5 5 6 (6) 3 2 3 2 5 3 (3) 4 3 2

B 3 5 4 5 6 5 5 6 (6) 3 2 3 2 5 3 (3) 4 3 2

sl.

49

Bm/A Em7 A7 Dmaj7

3

sl.

T 7 7 7 7 7 7 8 7 8 7 5 6 5 5 6 7 5 7 6

A 7 7 7 7 7 7 8 7 8 7 5 6 5 5 6 7 5 7 6

B 7 7 7 7 7 7 8 7 8 7 5 6 5 5 6 7 5 7 6

sl.

56

Bm Bm/A Em7

3 7 10 9 7 12 10 9 10 9 12 9 10 12 10 7 8 7 8 7

H P sl. H P

59

A7 Dmaj7 G C#m7b5

T
A
B

9 8 9 (9) (7) (7) 10 7 10 7 10 7 9 9 9 9

1/4 1/4 1/4 1/4

[illegible]

70

C#m7 F#7 Bm

a m i

sl.

V-----J

73

Bm/A Em7 A7 Dmaj7

a m i

sl.

sl.

sl.

sl.

G C#m7b5 F#7 Bm Bm/A

sl.

sl.

sl.

sl.

82

Em7 A7 Dmaj7 G

sl.

86

C#m7b5 F#7 Bm Bm/A

sl.



Em7 A7 Dmaj7 G

90

sl. sl.

T A B

9 7 9 7 6 (6) 7 7 6 5 7 8 5 7 4 5 3 4 3

C#m7b5 F#7 Bm

94

H P

T A B

5 6 5 4 5 4 6 7 9 8 7 8 7 9 7 4 3 4 2 4 2

Bm/A Em7 A7

97

P

T A B

3 2 3 2 3 2 3 3 2 3 2 3 2 5 2 5 3 5 3 2 3 2 4 2 4 2 0 2 0

Dmaj7 G C#m7b5

100

T A B

4 0 4 2 4 2 0 2 0 3 0 3 2 3 2 0 2 0 3 2 0 4 2 0 4 6 4 6 4 4

F#7 Bm Bm/A

103

H P sl. H P

T A B

3 6 5 2 3 2 3 2 5 3 11 9 10 9 10 9 12 10 9 12 10 9 12 10 9 12

Em7 A7 Dmaj7

106

T A B

10 9 12 10 9 12 10 9 12 10 9 12 10 9 12 10 9 12 10 9 12 10 9 12 10 9 12



G C#m7b5 F#7

09

T 10 8 7 8 7 7 7 9 7 9 7 9 7 9 7 6 9 8 6 8 7

A

B

Bm Bm/A N.C.

12

T (7) 4 3 5 6 (6) 6 (6) 5 3 4 3 (3) 4 3 (4) 5 6 (6) 6 (6) 5 3 4 3

A

B

sl.

16

T 4 3 (3) 5 6 6 (6) 5 3 4 3 (3) 4 3 5 6 6 5 3 4 3

A

B

sl.

20

T 6 8 10 10 8 6 6 (6) 6 8 10 10 8 6 6

A 3 5 7 7 5 3 3 (3) 3 5 7 7 5 3 3

B

sl.

24

T 6 8 10 10 8 6 6 (6) 6 8 10 10 8 6 6

A 3 5 7 7 5 3 3 (3) 3 5 7 7 5 3 3

B

28

T 0 3 0 2 2 0 3 0

A 2 1 2 4 4 2 1 2

B

sl. sl.

32

T 5 3 2 7 10 10 (10) 8 5 5 9 9

A 7 5 4 9 12 12 (12) 10 7 7 11 11

B



36

1.

T 7 7 11 13 12 10 12 13 12 10 12 10 7

A 4 8 10 9 7 9 10 9 7 9 7 4

B 9

sl.

2.

Em7 A7

T 10 9 9 10 9 9 10 9 7 7 (7) 8 7 (7) 7 6 5

A 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 (9) 9 7 9 7 7

B 9 9 9 9 9 9 9 9 9 9 (9) 9 7 9 7 7

sl.

Dmaj7 G C#m7 F#7

T 7 7 6 (6) 7 6 4 3 5 (5) 6 6 4 6 4 3 (3) 2 5 3 2 5

A (7) 7 6 (6) 7 6 4 3 5 (5) 6 6 4 6 4 3 (3) 2 5 3 2 5

B (7) 7 6 (6) 7 6 4 3 5 (5) 6 6 4 6 4 3 (3) 2 5 3 2 5

sl.

Bm Bm/A Em

T 3 4 3 2 3 2 3 2 4 2 3 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3

A 3 4 3 2 3 2 3 2 4 2 3 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3

B 3 4 3 2 3 2 3 2 4 2 3 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3

P P

A7 D G

T 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3

A 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3

B 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3

C#m7b5 F#7 Bm

T 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3

A 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3

B 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3 5 3 5 6 5 3

1/4

62

G C#m7^b5 F#7 Bm

T 4 3 3 7 7 5 4 5 6 3 3 2 5 3 2 4

A 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

B 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

P sl.

SAMBA TRISTE

As recorded by Baden Powell

(From the 1963 Album BADEN POWELL À VONTADE)

Transcribed by BrazilOnGuitar

Words by Billy Blanco
Music by Baden Powell

♩ = 88

A7⁹

Dm7

G7

Cmaj7

B⁷5

tempo rubato

Gtr I

sl.

sl.

Am

F[°]

B7

B⁷5

Am

sl.

Fmaj7

B⁷5

B⁷5

Am

♩ = 100

F[°]

F[°]

Am7

Am

a tempo

sl.

19

F[°] F[°] A79

The musical score shows three measures of music. Measure 19 starts with a treble clef and contains eighth-note chords. Measure 20 continues with similar eighth-note patterns. Measure 21 features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests. Below the staff are tablature lines for Treble (T), Alto (A), and Bass (B) staves, showing fret numbers and string indicators.

T
A
B

0 2 2 0 2 1 (1) 0 2 1 0 (0) 0 2 2 0 0

27

F#° Bm7b5 E7sus4

T
A
B

0 2 2 0 2 1 2 1 2 1 2 1 3 3 3 0 (0) 0 0 0 0 (2) 2 2 2 2 (3) 2 3 2 3 2 0

[illegible]

35

F#° F° A79/E

T 1 0 1 (1) 0 0 1 0 (3) 2 2 3
A (2) 2 2 (2) 2 1 0 (0) 1 2 2 2 2 2
B 0 0 1 2 2 1 1 1 2 2 2 2 2 2

39

Dm7 G7 Cmaj7 B7b5 Am

H H sl.

43

F#° B7b5 B7b5 Am

47

F#° B7b5 B7b5 Am

51

F#° F° Am7

55

Am6 E7b9/G# G°



Dm7

G7

C

E7/F

59

sl. H

Am

F#°

F°

63

E7

F#°

F°

Am

67

F#°

F°

Gm6

71

Dm7

C#m7b5

Cmaj7

Bb7

75

sl.

AmF#°B775B775Am

79



T	3	1	0		1	0		4	0	3	3	(3)	1	0		3
A		2	2	0		2	2		3	1	2	2	2	2	2	2
B	0	0	0	0	(0)	2	2	(2)	1	2	2	0	2	0		2

H

F#°Am

83



T	1	0		1	(0)	1	(0)	3	3	3	1	(0)	1	(0)	0	0	1	0	0		0	7
A		2	2	0		2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
B	0	0	0	2	2	2	2	2	2	2	2	(2)	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0

H

Am/F#F°Am9/G

87



T	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
A	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
B	0	5	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4

Am/GF#°G9/FE°

91



T	0	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
A	0	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
B	0	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5

Dm7GE7/F

95



T	6	9	9	12	12	12	(12)	10	3	1	0	(0)	3	(3)	0	4	0	7
A	6	9	9	12	12	12	(10)	10	1	1	1	(1)	3	(0)	4	0	7	
B	8	11	11	12	12	12	(10)	10	2	2	2	(2)	3	(0)	4	0	7	

sl.

H

3

2



Am7 A° G° G#° G° G#°

99

T
A
B

G° G#° A° G#° A° G° G#° Am7

03

T
A
B

F#° F° Gm6 A7

07

T
A
B

Dm7 E7/9 C E7/F

11

T
A
B

Am7 F#° B7/5 E7 Am

15

T
A
B

P sl. P

19

F#° E7 Am

T 5 2 1 2 1 1 0 2 0 2 1 2 0 1 0 3 3 2 0 2 1 0

A 5 2 1 2 1 1 0 2 0 2 1 2 0 1 0 3 3 2 0 2 1 0

B 2 0 H 0 P P

23

A7

T 1 2 1 2 0 0 4 3 4 2 2 4 1 3 3 2 0 0 2

A 1 2 1 2 0 0 4 3 4 2 2 4 1 3 3 2 0 0 2

B 0

27

Dm G7 Cmaj7 E7

T 3 0 3 2 3 3 2 0 2 1 1 3 1 0 3 0 0 4 0

A 3 0 3 2 3 3 2 0 2 1 1 3 1 0 3 0 0 4 0

B 0

31

Am F#°

T 7 5 7 5 0 1 1 0 2 1 0 2 1 0 2 3 2 0 3

A 0 0 0 0 0 1 1 0 2 1 0 2 1 0 2 3 2 0 3

B 0 0 0 0 0 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

35

E7 Am B7 E7 Am

T 1 0 12 11 12 8 7 8 10 (10) 10 7 9 7 5 4 5 5

A 1 0 12 11 12 8 7 8 10 (10) 10 7 9 7 5 4 5 5

B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

P P P sl. sl. P



39

B7 E7 Gm A7

43

Dm G7 Cmaj7 E7

47

Am F#° B7½ B7½ Am

51

Am F#° B7½ E7/B Am Am/G

55

Am6 E7½/G# Am7

Generated using the Power Tab Editor by Brad Larsen. <http://powertab.guitarnetwork.org>

59

A° G#° G°

T A B

0 5 5 0 5 5 0 4 4 4 4 4 0 3 0 3 3 0 3 3 0 2 0 2 2 0 2

5 5 5 5 5 5 5 5 5 4 4 4 4 4 3 3 3 3 3

63

Dm7 Dm7b5 Cmaj7

T A B

3 3 3 2 2 2 3 1 1 3 1 1 3 0 0 1 0 0 0 1 0 3 3 3

3 3 3 0 2 0 2 0 2 0 (0) 0 1 0 1 0 3 3 3

67

Am7 F#° Bm7b5 E7

T A B

0 3 1 1 (1) 1 1 1 3 (3) 3 3 3 0 (0) 0 3 0

0 2 0 2 (2) 2 2 1 (1) 1 1 2 1 (2) 1 2 1 2 3 (2) 3 3 3 1

0 2 0 2 2 1 2 1 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2 2

71

F#° F° Am

T A B

3 0 1 1 1 0 1 0 2 2 (2) 1 2 0

1 1 0 2 1 1 1 1 0 0 (2) 2 2 2 (2) 2 2 2 0

0 2 0 2 2 2 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

75

Am/G F#° F° Gm6

T A B

1 0 (0) 1 0 (0) 3 1 3 0 3 (0)

2 2 2 (2) 2 1 1 0 (1) 1 1 3 3 3 (3)

3 3 2 2 2 2 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

sl.



79 A7 Dm7 G7 Cmaj7 B7b5 Am

83 F#o B7b5 E7 Am

87 Am9b13 Am9 Am9b13 Amadd4

91



VALSA SEM NOME

As recorded by Baden Powell

(From the 1971 Album ESTUDOS)

Transcribed by BrazilOnGuitar

Words by Vinicius de Moraes
Music by Baden Powell

♩ = 110

1

Gtr I

6

11

16

20

sl.

sl.

H P

H P

H P

sl.

sl.

H P

25

T 1 0 5 7 8 12 10 10 10 12 0 10 7 10 8 10 7 7 5 7 5 8 8 6 6 5 6 5

A 0 2 0 10 10 10 10 9 8 9 0 5 0 0 0 0 0 0

B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

sl. sl. H P

30

T 4 3 1 3 1 1 2 4 3 1 3 1 1 1 4 2 0 2 1 2 2 2 0 1 0

A 0 2 1 2 0 0 0 1 3 0 2 3 1 3 0 2 0 0 1 0 0 2 1 2 0

B 1 0

H P H P

34

T 3 1 1 0 0 0 1 3 0 0 0 1 3 0 0 0 1 0 3 2 1 2 0 0

A 0 2 1 2 0 0 0 1 3 0 2 3 1 3 0 2 0 0 1 0 0 2 1 2 0

B 0

39

T 0 0 0 1 3 0 0 1 3 1 2 2 1 3 5 3 1

A 0 2 0 0 1 3 0 1 3 0 2 2 2 2 1 2

B 3 2 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

43

T 1 2 1 2 0 2 2 0 0 3 1 1 1 3 5 3 1

A 0 2 1 2 0 2 2 0 0 0 2 1 1 3 5 1 2

B 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

sl. sl.

47

T 1 2 1 2 0 2 2 0 0 7 5 5 0 3 1 0 5 7 8 3 1 1 1 0

A 0 2 1 2 0 2 2 0 0 5 5 0 3 1 0 5 7 8 0 2 1 1 2

B 0

sl.



52

T 7 0 3 3 0 0 3 1 1 0 0 3 1 2 2 3 1 2 2 2 3 1

A 7 0 3 3 0 0 3 1 1 0 0 3 1 2 2 3 1 2 2 2 3 1

B 3 3 3 3 0 0 3 2 0 2 0 3 2 0 2 2 3 3

57

T 2 2 2 2 0 1 1 0 0 3 2 1 0 3 2 1 2 0 2 0 1 2 0 2 2 2 2

A 2 2 2 2 0 1 1 0 0 3 2 1 0 3 2 1 2 0 2 0 1 2 0 2 2 2 2

B 1 3 2 2 0 2 1 0 2 1 0 2 1 0 2 1 0 2 1 0 2 1 0 2 2 2 2

61

T 3 1 1 1 3 5 3 2 1 0 3 2 1 2 0 2 0 1 1 0 7 5 5 0 3

A 0 2 1 1 3 5 3 2 1 0 3 2 1 2 0 2 2 0 1 1 5 5 5 0 3

B 0 2 1 1 3 5 3 2 1 0 3 2 1 2 0 2 2 0 1 1 0 0 0 0 3

sl. sl.

66

T 1 0 5 7 8 12 10 10 12 8 10 7 10 8 7 7 5 8 8 6 6 5 6 5

A 0 2 0 5 7 8 12 10 10 12 8 10 7 10 8 7 7 5 8 8 6 6 5 6 5

B 0 2 0 5 7 8 12 10 10 12 8 10 7 10 8 7 7 5 8 8 6 6 5 6 5

sl. sl. H P

71

T 4 3 3 1 3 1 1 2 4 3 3 1 3 1 1 1 0 2 0 2 2 4 2

A 4 3 3 1 3 1 1 2 4 3 3 1 3 1 1 1 0 2 0 2 2 4 2

B 1 1 1 1 1 1 1 2 0 0 0 0 0 0 0 0 3 4 2 2 4 2

H P H P

75

T 2 4 2 2 1 0 0 0 2 3

A 2 4 2 2 1 0 0 0 2 3

B 2 3 0 2 4 2 1 3 0 3 1

1



D – Ficha técnica do CD anexo

- 1 - *Copacabana* (João de Barro / Alberto Ribeiro)
Fonte: Dick Farney e seu jazz Moderno - 1959
- 2 - *Chega de saudade* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
Fonte: O mito / João Gilberto - 1992
- 3 - *Quintessência* (J. T. Meirelles)
Fonte: O som / Meirelles e Os Copa 5 – 1964
- 4 - *Ela é carioca* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
Fonte: Você ainda não ouviu nada! / Sérgio Mendes e Bossa Rio - 1964
- 5 - *Eu preciso de você* (Tom Jobim / Aloysio de Oliveira)
Fonte: Bola 7... é a bola da vez / Bola 7 - 1959
- 6 - *Água de beber* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
Fonte: Velvet Bossa Nova / Neco e Ipanema Strings - 1966
- 7 - *Mulher, sempre mulher* (Tom Jobim / Vinícius de Moraes)
Fonte: Orfeu da Conceição / Tom Jobim e Vinícius de Moraes - 1956
- 8 - *Samba triste* (Baden Powell / Billy Blanco)
Fonte: Baden Powell à vontade / Baden Powell - 1963
- 9 - *Valsa sem nome* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
Fonte: Estudos / Baden Powell - 1971
- 10 - *Lótus* (Baden Powell)
Fonte: 27 horas de estúdio / Baden Powell - 1969
- 11 - *Canto de Ossanha* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
Fonte: Os afro-sambas / Baden Powell e Vinícius de Moraes – 1966
- 12 - *Canto de Ossanha* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
Fonte: Baden (Tristeza on guitar) / Baden Powell – 1968
- 13 - *Canto de Xangô* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)
Fonte: Baden (Tristeza on guitar) / Baden Powell - 1968
- 14 - *Qua qua ra qua qua* (Baden Powell / Paulo César Pinheiro)
Fonte: Canto on guitar / Baden Powell – 1970
- 15 - *Fim de linha* (Baden Powell)
Fonte: Solitude on guitar / Baden Powell – 1971



16 - *Linda* (Alfredo Vianna)

Fonte: Um violão na madrugada / Baden Powell - 1961

17 - *Carinhoso* (Pixinguinha / Benedito Lacerda)

Fonte: Apresentando Baden Powell e seu violão – Baden Powell - 1959

18 - *Berimbau* (Baden Powell / Vinícius de Moraes)

Fonte: Ao vivo no Teatro Santa Rosa / Baden Powell - 1966

19 - *Maria* (Ary Barroso / Luiz Peixoto)

Fonte: Lembranças / Baden Powell - 2000



