

A Inquietação de Laurindo Almeida e Bud Shank: notas sobre práticas musicais híbridas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Bernardo Vescovi Fabris
UFOP – bernardofabris@yahoo.com

Clifford Hill Korman
UNIRIO – cliff@cliffkorman.com

Resumo: A presente comunicação intenta discutir aspectos interpretativos e de improvisação musical relacionados à gravação da música *Inquietação* (Ary Barroso) registrada no primeiro de três volumes de *Brazilliance* (1952-1953) do violonista Laurindo Almeida (1917 – 1995) e do alto-saxofonista Bud Shank (1926 – 2009) discutindo os limites e possibilidades dos fenômenos de hibridação (Canclini) ou hibridismo (Hall, Burke) frente às definições de musicalidades e tópicas apresentadas por Acácio Piedade numa perspectiva de delimitação do objeto proposto.

Palavras-chave: Laurindo Almeida. Bud Shank. *Inquietação*. Hibridismo. Tópicas

Inquietação Through and In the Interpretation of Laurindo Almeida and Bud Shank: Notes on Hybrid Musical Practices

Abstract: This presentation discusses interpretative aspects and the musical improvisation present in the recording of the song *Inquietação* (Ary Barroso), which appears as part of guitarist Laurindo de Almeida's (1917 – 1995) and alto saxophonist Bud Shank's (1926 – 2009) three-disc set *Brazilliance* (1952-1953). From a perspective of delimitation of the proposed object, the limits and possibilities of the phenomena hybridity (Canclini, Hall, Burke), in terms of the definitions of musicalities and topics presented by Acácio Piedade are considered.

Keywords: Laurindo Almeida. Bud Shank. *Inquietação*. Hybridity. Topics

1. Introdução

O encontro entre Laurindo Almeida¹ e Bud Shank², ambos egressos da *big band* de Stan Kenton (1911 – 1979)³, resultou nas gravações realizadas entre os anos de 1952 e 1953 lançados pela *World Pacific Records* em uma série de três discos intitulados *Brazilliance* (FRANCISCHINI, 2009). O grupo, que circulou com o nome de *Laurindo Almeida Quartet* durante toda a década de 1950, contou, em diferentes comentários, com (FRANCISCHINI, 2009, p. 47): os bateristas *Chuck Flores* e *Roy Harte* e com os contrabaixistas *Gary Peacock* e *Harry Babasin*. Estes registros, em muitos aspectos, podem ser considerados como prenunciadores da estética bossa-novista, inaugurada consensualmente em 1959, com o lançamento de *Chega de Saudade* (Jobim, Moraes) – a gravação da música fora realizada em 1958 - pelo cantor e violonista baiano João Gilberto (1931):

Delineada alguns anos antes na música dos violonistas Garoto e Laurindo Almeida, ou cantores e pianistas Dick Farney e Johnny Alf, para citar alguns de seus principais precursores, a bossa nova deixou como marco oficial de sua eclosão o lançamento do disco *Chega de Saudade*, do cantor e violonista João Gilberto, em 1959. (CALADO *apud* FRANCISCHINI, 2009, p. 73)

Chega de Saudade”, gravado pelo próprio João Gilberto, em 10 de julho de 1958, num 78 rotações (com “Bim-Bom”, de sua autoria, no lado B), da gravadora Odeon, a mesma de Caymmi, apontou uma direção para uma geração ávida de novos rumos e novas sonoridades, inaugurando oficialmente o movimento (Bossa Nova). (CAYMMI, 2006, p. 100)

Especificamente em relação à Bossa Nova, muito mais do que um movimento musical, sua relativa estabilização se deu num desenrolar de continuidade e rupturas, desde, pelo menos, os anos 1920, inicialmente com os modismos das *jazz-bands* e das danças americanas, passando pelos *fox-trotes* de Custódio de Mesquita⁴ (1910 – 1945), até a manipulação de sonoridades inovadoras com referência a usos harmônicos no *jazz*, presentes, por exemplo, nas composições de Vadico⁵ (1910 – 1962), Garoto⁶ (1915 – 1955), Radamés Gnattalli⁷ (1906 – 1988), Dolores Duran (1930 – 1959), Dick Farney (1921 – 1884), Johnny Alf (1920 – 2010), Moacir Santos (1926 – 2006) e do próprio Laurindo Almeida.

Mesmo outros compositores, distantes da imagética bossa-novista, como Dorival Caymmi (1914 – 2008), imprimiram fazeres musicais que se distanciavam da estética iminentemente urbana do Brasil dos anos 1950. Em *Canções Praieiras*, disco lançado em 1954, o compositor, cantor e violonista baiano aponta usos harmônicos que, se não apresentam referencial explícito ao *jazz*, dialogam com coloridos que se distanciavam de um *horizonte de expectativas* (CAYMMI, 2006) de grande parte da audiência da época⁸, portanto, os anos cinquenta apresentam-se como um importante momento de transição e consolidação da moderna música popular urbana brasileira e a *inquietação* desse momento se revela, ao nosso ver, flagrante nas escolhas interpretativas de Almeida e Shank. Estes fenômenos podem ser encarados como consequências das primeiras manifestações de um processo de *globalização*:

(...) a globalização se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. ” (HALL, 1997, p. 47)

As conexões e *diásporas*⁹ resultantes dos processos de migração de práticas culturais podem decorrer, como consequência, em produtos *híbridos* (BURKE, 2003, p. 14): “A *globalização cultural envolve hibridização*”. Para Stuart Hall, dentre as consequências

geradas pelos embates dos processos “globalizatórios”, a assimilação e *hibridismo cultural* despontam como possível consequência do desmoronamento das identidades nacionais (HALL, 1007, p. 63): *As identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar.*

Essas *novas identidades*, do ponto de vista cultural, são geradoras de *artefatos, práticas e representações* (BURKE, 2003) que, como quer Peter Burke (BURKE, 2003, p. 31): “(...) devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos(...)”. A multiplicidade dos mencionados encontros e cruzamentos, denotam um processo continuado e cumulativo, num *continuum* intercultural. Para esse discurso, Néstor Garcia Canclini no livro *Culturas Híbridas: estratégias para se entrar e sair da modernidade* afirma (CANCLINI, 2008, XIX) (...) “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”, ou seja, os produtos culturais tidos como híbridos não seriam passíveis de uma decomposição, i.e., fazendo uma analogia aos estudos em botânica de Mendel, numa laranja, não seria possível perceber o que de pomelo ou tangerina a constitui, ou seja, mesmo se parecendo com ambas as frutas se apresenta como uma terceira.

Acácio Piedade no texto *Perseguindo Fios da Meada*, condensa algumas de suas indagações sobre as abordagens do *hibridismo* no campo da musicologia, especialmente àquela dedicada aos estudos em música popular. Nesse contexto, o autor defende que o fenômeno híbrido que, na visão do autor, se distingue entre o *homeostático* e o *contrastivo*¹⁰, onde, no primeiro, o suposto objeto seria hibridizado de maneira homogênea e estável, fundido, enquanto que o segundo – o mais recorrente – evidencia a *frictividade* dos contrastes entre distintas matrizes musicais. Somado a esse entendimento do fenômeno híbrido, Piedade ainda advoga sobre os conceitos de *musicalidade*¹¹ e *tópicas*¹², onde, na música instrumental brasileira, estas se subdividem em três modalidades: a *nordestina*, a *época-de ouro* e a *brejeiro*, e uma quarta, denominada *bebop*, seria alusiva à identificação de elementos do jazz nas escolhas dos materiais musicais em linhas de improviso.

A questão em relação a esse tipo de abordagem (fundamentalmente em relação às *tópicas*) parece ser a possível estigmatização que podem decorrer dos aspectos abordados em determinada análise. Quando por exemplo o autor menciona a *tópica brejeiro*, Piedade a descreve como uma prática musical que, dentre outros aspectos (PIEADADE, 2011, p. 105): *desloca o tempo forte e o acentua no fraco, realiza a “quebrada”, ataca uma nota com uma ornamentação cromática que causa a impressão de erro, mas que revela a precisão de uma*

transformação brejeira. Dentre as possíveis interpretações ao mencionado excerto, este pode se referir ao que se convencionou grafar na música popular urbana como *síncopa*, nos deslocamentos dos acentos rítmicos. Nesse caso específico, e em outros análogos, uma mesma estrutura rítmica pode vir a se referir a distintas práticas musicais. Na hipótese da mencionada síncope, este mesmo fragmento pode se dar tanto através da adição da metricidade do lundu à polca, em seu uso no *tango brasileiro* - conhecida como *síncope característica* - tanto quanto nas linhas de mão direita de peças para piano em *cakewalks* e *ragtimes* de Scott Joplin (1868 – 1917), no chamado *cinquillo* (nada mais de que uma reorganização da síncope característica). Portanto, nesse caso, essas migrações entre práticas revelam, muito mais do que estados *frictivos* entre *musicalidades*, referências a um núcleo comum - desdobramentos de uma mesma síntese - isto porque estamos lidando com manifestações musicais de descendência africana, que evocaria uma *reconciliação entre musicalidades*.

Nos referimos à *reconciliação* por entendermos que objetos que se apresentam como *híbridos*, compartilham de estruturas intercambiáveis, passíveis de usos comuns e que remetem a tradições musicais compartilhadas. A delimitação destes aspectos no que concerne às *identidades*, nacionais ou regionais, definem-se mais como uma maneira de tocar, e não tanto quanto às *estruturas discretas* que às constituem (CANCLINI, 2008, p. XX): *Cabe esclarecer que as estruturas chamadas discretas foram resultado de hibridações, razão pela qual não podem ser consideradas fontes puras*, ponderando ainda que em todo processo híbrido, há aquilo que se hibridiza e, em contrapartida, o que se cinde.

2. *Brazilliance* e a *Inquietação* de Almeida e Shank

Retornando ao objeto desta comunicação, i.e., a gravação de *Inquietação*; por sua relação de antecedência com a bossa nova, ou, por esta apresentar referenciais musicais análogos àqueles que seriam utilizadas anos depois em *Chega de Saudade*, tomamos como ponto de partida para a discussão a seguinte citação (FRANCISCHINI, 2009. P. 73): *Afirmase que a Bossa Nova, foi produto da fusão de três vertentes musicais: do jazz norte-americano, da música erudita (sobretudo o impressionismo francês) e do samba*. Entendendo por *fusão* um tipo de hibridação, emergem os seguintes questionamentos em relação à gravação de *Inquietação*: *Seria Inquietação um produto de práticas híbridas? Se sim, seria possível denotar um nível de material hibridizado na interpretação de Almeida e Shank?*

Dentre o vasto repertório visitado pelos músicos em *Brazilliance*, que contempla tanto o repertório da música brasileira quanto americana, o primeiro volume dos três LPs

lançados traz composições de Radamés Gnattali (Atabaque e Tocata); Pixinguinha (Carinhoso); Osvaldo Farrés (Acertate Mas); Ricardo Teixeira (Nonô); Ary Barroso (Inquietação); uma composição do contrabaixista Harry Babasin (Noctambulism); outra do compositor Dick Hazard (Hazardous); três composições de Laurindo (Amor Flamengo, Terra Sêca, Baa-Too-Kee), uma *reescritura*¹³ de Baião, de Luiz Gonzaga além de dois standards americanos (*Stairway to the Stars* e *Speak Low*);. Sobre o samba de Ary Barroso, inicialmente sucesso na voz de Silvío Caldas:

Fez muito sucesso em 1935 o filme “Favela dos Meus Amores”, dirigido por Humberto Mauro cuja história se passava num morro carioca. Estrelado por Rodolfo Mayer, Carmen Santos, Armando Louzada e com Silvío Caldas atuando como cantor e ator, o filme apresentava uma rica trilha sonora (...) e o extraordinário samba *Inquietação* de Ari Barroso. (SEVERIANO, MELLO, 1997, p. 135)

Inquietação foi gravada na estrutura AABAC, num total de 50 compassos, excetuando-se introdução e *Coda*. A exposição do tema, realizada por Laurindo Almeida ao violão, tem os acompanhamentos de contrabaixo e percussão e se encontra na tonalidade de Lá menor, tonalidade que explora o *idiomatismo*¹⁴ para violão solo. Como nos demais arranjos do disco, Laurindo - apesar de figurar como solista, ou seja, por se apresentar como protagonista das melodias das músicas - em momento algum explora os *chorus* de improvisação nos moldes dos músicos do jazz, pelo contrário, esse papel é delegado a Bud Shank que, após a exposição do tema realizado por Almeida, improvisa sobre a mesma estrutura de 50 compassos da música, entretanto, modulado para dó menor - lá menor para o saxofone alto - ressaltando o posicionamento de tornar mais apropriado, a cada um dos instrumentos, seus territórios idiomáticos.

Não só aí distinguem-se os trechos de exposição do tema e variação, ou improviso. Enquanto que Laurindo toca sobre uma estruturação rítmica de samba (mesmo que os ostinatos realizados pela seção rítmica tendam, em alguns momentos, a antecipações principalmente da linha de baixo, imprimindo um “sabor caribenho” à seção), Shank, após modulação, improvisa sobre uma condução de jazz onde o contrabaixo passa a um formante de *walking bass* enquanto que a percussão é substituída pela bategira.

Remetendo ao conceito das *tópicas* abordado anteriormente, podemos relacionar a introdução da música, realizada pelo contrabaixo e ressaltada pelo violão, naquilo que Piedade chama de *tópica brejeiro*, sendo esta não exatamente uma alusão, mas mormente uma citação da parte de mão esquerda da peça homônima de Ernesto Nazareth (1863 – 1934).



Ex. 1: Primeiros compassos de *Brejeiro* (Ernesto Nazareth)



Ex. 2: *Ostinato* de introdução em *Inquietação* realizado pelo contrabaixo.

No exemplo exposto, *Brejeiro* foi intencionalmente transposta de seu original, em sol menor, para a tonalidade de *Inquietação* por uma facilitação comparativa dos excertos. No caso, o ostinato presente no disco *Brazilliance* introduz uma rítmica distinta de *Brejeiro* no segundo compasso do formante apresentado, com duas sincopações seguidas. Esse desenho rítmico remete a um fragmento do chamado *Paradigma do Estácio*¹⁵, das linhas de tamborim, citado por Carlos Sandroni (2001) e presente na divisão da melodia do samba de Barroso. Essa modificação parece querer atualizar o formante de *Brejeiro*, baseado em um maxixe, para a contemporaneidade da música popular urbana brasileira e não somente isso, mas - com a explícita referência ao maxixe - há uma remissão à figura do *tresillo*, formante que se traduz como uma espécie de arquétipo rítmico para a música pan-americana, com referências tanto à música brasileira quanto às primeiras manifestações do *jazz* e que pode ter sido utilizado intencionalmente como um elemento de ligação entre os músicos americanos e Laurindo. As migrações entre práticas começam aí, mas, ao longo da gravação, as divisões entre as *musicalidades* de ambos parecem se adensar mais fortemente para as distinções ou *fricções* entre os dois universos, do samba e do *jazz*, sendo cada uma destas estéticas dedicada a um dos solistas.

Destacamos como o momento de intercâmbio mais intenso entre as práticas a seção C da exposição do tema. Nesse momento, enquanto Laurindo realiza a melodia da música, Shank tece comentários durante as pausas na melodia, num prenúncio da seção seguinte, a qual protagonizará. Esses extratos melódicos improvisados não se apresentam com um corpo estável entre *musicalidades*. Shank toca *jazz* sobre samba, prática que se fará observável em outras gravações de músicos americanos tocando sobre seções rítmicas brasileiras, casos de Cannonball Adderley (1928 – 1972) e o sexteto de Sérgio Mendes

(1941)¹⁶; do encontro entre Stan Getz (1927 – 1991) e João Gilberto¹⁷ ou já nos anos 1970 através das interpretações de Victor Assis Brasil (1945 – 1981) em músicas como *Night em Day* no disco *Pedrinho* (1980), com arranjos que revezavam estratificações rítmicas do samba, do baião, ou do jazz, de maneira interpolada e não necessariamente *hibridizada*.

Em certa medida, em decorrência dos processos de *globalização* do pós-guerra, e das migrações – e emigrações – de músicos pelo mundo, começou a haver uma intensificação nas confrontações entre práticas musicais, o que levou necessariamente a novas soluções e fórmulas interpretativas para se lidar com esse novo desafio. Destarte, podemos notar um momento de *reconciliação* dos discursos. Enquanto Laurindo Almeida apresenta a melodia do que chamamos seção C da peça, Bud Shank realiza pequenas intervenções ao tema da música, e que, apesar de permanecer na metrificação das colcheias *straight* – com inflexões do fraseado jazzístico – chega a utilizar (durante o compasso 36, no exemplo a seguir) uma síncope em sua linha improvisada, denotando uma *flexibilização* entre *musicalidades*.



Ex. 3: c. 28-37 da parte C de *Inquietação* com a representação entre a melodia da música realizada por Laurindo Almeida (sistema inferior) e os “comentários” de Bud Shank no saxofone alto (sistema superior).

Em uma interpretação radical em relação à definição do fenômeno da *hibridação cultural* através de Canclini, tal entendimento de um *hibridismo contrastivo*, como evocado por Piedade, não existiria, isto pela segregação das *musicalidades* dispostas não constituir um *novo produto ou prática*, pelo contrário, *Inquietação* deflagra os desajustes e inadaptabilidades do choque entre práticas musicais. Estas propostas interpretativas sublinham os contrastes entre, de um lado, o samba, e de outro, o jazz, sem ser apontada uma síntese musical como produto desse encontro. A originalidade evocada no excerto apresenta questões novas para a música brasileira, e americana, que naquele momento lançavam para o futuro as definições de possíveis caminhos em práticas conciliatórias envolvendo ambas tradições, numa expectativa da *fusão de horizontes*.

3. Considerações finais

Dentre os aspectos ressaltados na gravação de Almeida e Shank, ficam claras as referências às *musicalidades* do samba e do jazz, expostas de maneira *contrastiva*, distanciando-se do projeto de *hibridação/hibridismo* musical, tal qual delineado por Canclini, Hall e Burke, mas, próximo do entendimento de *fricção de musicalidades*, conforme exposto por Acácio Piedade. Mesmo não se apresentando como um fenômeno já hibridizado, *Inquietação* aponta para um construto em direção a sínteses musicais futuras, constituindo-se em mais um elo de uma cadeia processual *dialógica*, como mencionado por Burke: *quer encontros sucessivos adicionem novos elementos e novas soluções para uma prática que, ao longo do tempo, demonstrará estar continuamente às voltas por negociações e inquietações*.

Referências:

- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo: Edusp. 2008.
- CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Um Violonista-Compositor Brasileiro: Guinga. a presença do idiomatismo em sua música*. 2006. 140f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- CAYMMI, Stella Teresa Aponte. *O Portador Inesperado: a obra de Dorival Caymmi (1938-1958)*. Rio de Janeiro, 2006. 151f. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2006.
- FRANCISCHINI, Alexandre. *Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 254 p. Disponível em: [SciELO Books <http://books.scielo.org>](http://books.scielo.org). Acesso em: 25 mar. 2017.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LEE III, William F.; KERNFELD. Shank Bud. In: *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2 Ed. Inglaterra: Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J404100>>. Acesso em: 3 de abr. 2017.
- PIEDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, p. 103-112, 2011.
- PURCELL, Ronald C. Purcell. Almeida Laurindo. In: *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2 Ed. Inglaterra: Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43173>>. Acesso em: 3 de abr. 2017.
- ROBINSON, J. Bradford. Kenton Stan. In: *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2 Ed. Inglaterra: Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14898>>. Acesso em: 3 abr. 2017.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Editora UFRJ, 2001.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no Tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol 1: 1901-1957). 6 ed. São Paulo: Editora 34 Ltda. 2006.
- THE BRAZILLIANCE OF LAURINDO ALMEIDA & BUD SHANK: vol. 1. Radamés Gnattali (Compositor); Alfredo da Rocha Viana Filho Pixinguinha (Compositor); Ricardo

Teixeira (Compositor); Ary Barroso (Compositor); Osvaldo Ferrés (Compositor); Harry Babasin (Compositor); Dick Hazard (Compositor); Luiz Gonzaga (Compositor); Laurindo Almeida (Compositor); Matt Malneck (Compositor); Kurt Weill (Compositor). Laurindo Almeida (Intérprete, violão); Bud Shank (Intérprete, saxofone); Chuck Flores (Intérprete, bateria); Roy Harte (Intérprete, bateria); Gary Peacock (Intérprete, contrabaixo); Ray Harte (Intérprete, contrabaixo). Estados Unidos: Hasmick Promotions Ltd. 2013, Compact Disc.

¹ Segundo PURCELL, Ronald C. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43173>>. Acesso em: 3 de abril de 2017: Almeida foi para os EUA na década de 40 para trabalhar em estúdios de cinema e televisão. Sua atuação na área do jazz foi exposta primeiramente durante uma temporada com STAN KENTON no final dos anos 1940. Embora continuando seu trabalho no cinema e na televisão, Almeida também aproveitou muitas oportunidades para tocar jazz, unindo forças com o baixista Harry Babasin, o saxofonista BUD SHANK e o baterista Roy Harte em 1953. De 1936 a 1947 Almeida trabalhou com artistas brasileiros como Garoto, Villa-Lobos, Radames Gnattali, Carmen Miranda e sua irmã Aurora, e Pixinguinha. Depois de emigrar para os EUA em 1947, ele apareceu em “A Song is Born”, um filme de Danny Kaye, Logo depois ele se juntou à orquestra de Stan Kenton, ficando com ele como solista, arranjador e compositor até 1952.

² Segundo LEE III, KERNFELD. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J404100>>. Acesso em: 3 de abril de 2017: [Shank] tocou flauta e saxofone alto com Stan Kenton (1950-51). Ele foi recrutado para os fuzileiros navais durante a Guerra da Coreia, em 1952, mas foi desobrigado logo depois por causa da visão prejudicada. Retornou à área de Los Angeles, onde se tornou uma figura importante no jazz da Costa Oeste: ele tocou e gravou com o “Lighthouse All Stars” de Howard Rumsey (até o final de 1955), gravado com Laurindo Almeida em um estilo que combinava bop e música brasileira

³ Segundo ROBINSON. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14898>>. Acesso em 3 abr. 2017: [No ano 1941, A Artistry in Rhythm Orchestra do Kenton](...) chamou a atenção do público com seu som grande e execução precisa (por exemplo, no álbum *Artistry in Rhythm*, 1943, Cap.), e de 1945, quando Pete Rugolo se tornou seu arranjador principal, começou a dominar pesquisas de popularidade de jazz. Em 1949 Kenton se apresentou no Carnegie Hall com uma nova orquestra de 20 peças, *Progressive Jazz*, que deu o seu nome ao movimento de jazz que representava. Depois de se aposentar brevemente em 1949 por razões de saúde, Kenton montou sua banda mais ambiciosa, a 43-peça *Inovações na “Innovations in Modern Music Orchestra”*, com cordas e uma seção (naipes seria melhor aqui?) de madeiras expandida. Este grupo fez duas excursões de âmbito nacional (1950-51), realizando monumental peças próprias dos arranjadores, como a “City of Glass” (Cidade de Vidro) de Bob Graettinger (1951, Cap.).

⁴ Ver BRAGA, Luiz Otávio. *Música Brasileira, Música Americana: o fox-trot nas décadas de 30 e 40*.

⁵ Sobre o pianista Vadico (Oswaldo de Almeida Gogliano) ver SANTOS, Rafael dos. O feito da inovação na década de 1930: a contribuição de Vadico para a música popular brasileira em *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.33-43

⁶ Para Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto, (1915 – 1955) ver IRATI, Antônio; PEREIRA, Regina. *Garoto: sinal dos tempos*. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1982.

⁷ Sobre as referências entre usos harmônicos relativos ao jazz na obra de Radamés Gnattali, ver: SANTOS, Rafael dos. Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali. *Belo Horizonte: Per Musi*, v. 3, 2002, p. 5-16.

⁸ (CAYMMI, 2006, p. 35): “Naquela noite, Dorival Caymmi cantou “Noite de Temporal”, com seu vozeirão característico, apesar de ser bem franzino na época. A canção causou estranheza em Lamartine, provavelmente por sua melodia impressionista, seus acordes incomuns e pela dramaticidade da letra: “É noite..., É noite... É lamba é É lambá... Pescador não vá pra pesca; Pescador não vá pesca; Pescador não vá pra pesca; Que é noite de temporá...”

⁹ Utiliza-se aqui o termo diáspora tal qual identificado pelos culturalistas Stuart Hall no livro *Da Diáspora* (2003) e Paul Gilroy em seu *O Atlântico Negro* (2001), referindo-se aos movimentos migratórios de populações que se trasladam de uma região a outra construindo núcleos culturais a partir dos quais são negociadas e contrapostas as identidades, tradições e práticas às da cultura hegemônica local.

¹⁰ (PIEDEDE, 2011, p. 104): “De início, vamos identificar dois tipos de hibridismo: chamemos de hibridismo *homeostático* aquele que pressupõe o corpo híbrido como domesticado, equilibrado, onde há uma real fusão, ou seja, A deixa de ser A enquanto tal e B deixa de ser B enquanto tal para que se encontrem em conjunção na construção de um novo corpo estável, C, o híbrido; no outro tipo de hibridismo não há fusão, nem equilíbrio, A

não pode deixar de ser A, e nem B pode fazê-lo, ambos estando dispostos em um corpo que não é C, mas AB. Em AB, é importante que A se mostre como A e que B se mostre como B. Mais propriamente, A necessariamente se afirma enquanto A perante B e vice-versa. A é *contrastivo* em relação a B no corpo AB, cujo cerne é justamente esta dualidade. Se este corpo AB, no qual a identidade de A e B se apresentam conjunta e contrastivamente, pode ser chamado de híbrido, então podemos falar aqui de um hibridismo *contrastivo*. ”

¹¹ Segundo Piedade (PIEADADE, 2011, p. 103): “Em estudos sobre o jazz brasileiro (PIEADADE 1997, 2003, 2005, 2010; PIEADADE & BASTOS 2007), musicalidade é uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas. ”

¹² (PIEADADE, 2011, p. 107): “Estes elementos, creio, podem ser agrupados em um número reduzido de categorias gerais, os universos de tópicos. Entre os universos de tópicos mais centrais da musicalidade brasileira, há as tópicos “brejeiro”, “épocade-ouro” e “nordestinas”. Abaixo vou apresentar um resumo destes três universos de tópicos, conforme exposto em PIEADADE (2007) e PIEADADE & BASTOS (2007)”.

¹³ O termo reescritura, ora utilizado pode ser referenciado na tese As Práticas de Reelaboração Musical, de Flávia Vieira Pereira (2011), onde a autora procura estabelecer limites distintivos entre práticas que considera como de reelaboração musical, sendo aludidos procedimentos que envolvem práticas de transcrição, arranjo, citação dentre outros.

¹⁴ Idiomático. Sobre uma peça musical, explorando as potencialidades particulares de um instrumento ou voz para o qual é intencionado. Essas potencialidades podem incluir timbres, registros, e meios de articulação assim como combinação de alturas que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro.(...) O surgimento do virtuoso (...) no século XIX é associado com uma escrita crescentemente idiomática,inclusive em músicas que não são difíceis tecnicamente. (Cardoso, 2006, p. 12).

¹⁵ Segundo Carlos Sandroni (2001, p. 36): “Assim, o paradigma do tresillo corresponde à imparidade rítmica num ciclo de 8 pulsações (3+3+2 e suas variantes); e o novo paradigma que vimos predominar no samba carioca mais recente, à mesma num ciclo de 16 pulsações (2+2+2+3+2+2+2+3 e suas variantes).”

¹⁶ Gravado em Nova York no ano de 1962, Cannonball’s Bosa Nova: Cannonball Adderley and the Bossa Nova Sextet apresenta interpretações do alto saxofonista americano acompanhado de uma banda brasileira capitaneada pelo pianista Sérgio Mendes, contando ainda com Durval Ferreira (violão); Octavio Bailly Jr. (baixo); Dom Um Romão (bateria); Pedro Paulo (trompete) e Paulo Moura (saxofone). No repertório composições de Durval Ferreira, Tom Jobim, João Donato, dentre outros.

¹⁷ O disco Getz/Gilberto, gravado em Nova York em 1963, protagonizado pelo saxofonista Stan Getz e pelo violonista e cantor João Gilberto, trazia participações de Antonio Carlos Jobim, ao piano, Milton Banana, na bateria, Astrud Gilberto, nos vocais e Tommy Williams no contrabaixo. O disco tornou-se um dos ícones da Bossa Nova e incluía arranjos para músicas da dupla Jobim/Moraes, além de Doralice (Caymmi / Almeida) e Pra Machucar Meu Coração (Ary Barroso).