



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

**WALTER WANDERLEY – Memória e Esquecimento na
Indústria Cultural e na História da Música Popular Brasileira**

FERNANDO HENRIQUE ARAUJO TORRES

João Pessoa
Julho/2019



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

**WALTER WANDERLEY – Memória e Esquecimento na
Indústria Cultural e na História da Música Popular Brasileira**

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB – área de Musicologia/Etnomusicologia, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Adriana Fernandes.

FERNANDO HENRIQUE ARAUJO TORRES

João Pessoa
Julho/2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

T693w Torres, Fernando Henrique Araujo.

Walter Wanderley - Memória e Esquecimento na Indústria Cultural e na História da Música Popular Brasileira / Fernando Henrique Araujo Torres. - João Pessoa, 2019.
380 f. : il.

Orientação: Adriana Fernandes.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Walter Wanderley. 2. Indústria Fonográfica. 3. Memória e Esquecimento. I. Fernandes, Adriana. II. Título.

UFPB/BC



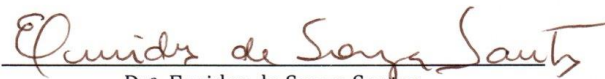
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Tese: **"WALTER WANDERLEY – Memória e Esquecimento na Indústria Cultural e na História da Música Popular Brasileira".**

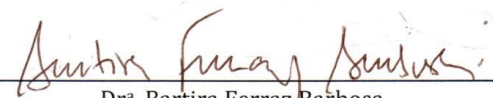
Mestrando(a): **Fernando Henrique Araújo Torres**

Tese aprovada pela Banca Examinadora:


Dra. Adriana Fernandes
Orientadora/UFPB


Dra. Eurides de Souza Santos
Membro Interno do Programa/UFPB


Dr. Jose Henrique Martins
Membro Interno do Programa/UFPB


Dra. Bartira Ferraz Barbosa
Membro Externo ao Programa/UFPE


Dr. Eduardo de Lima Visconti
Membro Externo ao Programa/UFPE

João Pessoa, 30 de Julho de 2019

AGRADECIMENTOS

Nessa caminhada contei com a ajuda de inúmeras pessoas e elencá-las aqui não seria tarefa fácil. Ao iniciar o doutoramento, desde o processo seletivo, fui auxiliado por indivíduos que contribuíram de diversas formas. Durante a pesquisa esse auxílio também foi contínuo: palavras de incentivo, sugestão de texto ou livro, caronas, companhias para um café, esclarecimento de dúvidas e tantas outras situações que seria quase impossível enumerar aqui. Sou grato a todos, sem exceção e compreendo a importância de cada um deles. Espero poder verbalizar, pessoalmente, a cada um, meus sinceros agradecimentos.

Gostaria de agradecer aos membros de minha banca examinadora, a professora Dr^a Bartira Ferraz (Departamento de História - UFPE), professor Dr. Eduardo Visconti (Departamento de Música - UFPE), professor Dr. José Henrique (Departamento de Música - UFPB) e a professora Dr^a Eurídice Santos (Departamento de Música - UFPB), pelos apontamentos, correções e sugestões mais que fundamentais na construção desse trabalho. A todos o meu mais sincero respeito e minha profunda gratidão.

Ao professores e funcionários da UFPB, especialmente do PPGM (Programa de Pós-Graduação em Música), pelo respeito e profissionalismo com que fui tratado desde os primeiros momentos. Tenho um orgulho muito grande de ter feito parte de uma instituição tão reconhecida no meio acadêmico e dela estar situada no Nordeste brasileiro, demonstrando que esse lado do país é, e ainda pode ser mais forte. A todos meu respeito, admiração e profundo agradecimento.

Ao CEMO (Centro de Educação Musical de Olinda), instituição da qual faço parte como docente desde 2008 e que a cada dia tem sido motivadora para levar aos alunos o que de melhor posso oferecer. Agradeço imensamente aos amigos professores, funcionários e alunos pelo apoio que tenho recebido. Um agradecimento especial à Anaide da Paz, que como gestora sempre incentivou minha formação, e ao atual gestor, Wilson Soares, pela amizade e respeito.

À minha orientadora professora Dr^a Adriana Fernandes. Em todos os momentos se mostrou uma pessoa muito preocupada com minha trajetória no curso, com muita paciência e carinho, sempre orientando de maneira leve e respeitosa, nunca tolhendo minhas aspirações ou desrespeitando meus limites. Aprendi muito com ela e não só em relação ao trabalho acadêmico, mas também construí um aprendizado de vida nesses anos de convívio. Para Adriana todo o

meu carinho e respeito, tendo a certeza de que ganhei, além de uma orientadora, uma amiga para toda vida.

A todos os entrevistados que contribuíram de forma espetacular para a construção desse trabalho. Muitos foram entrevistados ainda em minha pesquisa para o mestrado e suas contribuições foram tão úteis agora quanto naquele momento. Alguns não estão mais entre nós, mas isso não diminui suas importâncias e legados na História da Música em Pernambuco, no Brasil e no mundo. Um agradecimento especial ao guitarrista e músico excepcional, de quem sou fã incondicional, Heraldo do Monte, pelas respostas quase que imediatas quando acionado via *Facebook* e pela paciência em dar outras entrevistas, colhidas pelo amigo, colega de trabalho e também pesquisador, Breno Lira (a quem também agradeço imensamente).

À Barbara Major, fã norte-americana de Walter Wanderley, que construiu uma página sobre o artista. Um trabalho minucioso e detalhado de todas as informações que foi possível encontrar. Sem o trabalho prévio de Barbara Major essa pesquisa perderia em muito em suas fontes e referências. Pretendo traduzir essa tese e enviar para Major como forma de agradecimento.

Ao professor do IFPE, colega e amigo Kelsen Gomes, pelas transcrições de trechos executados por Walter Wanderley. A técnica de execução de Walter Wanderley era muito complexa e sem a ajuda desse profissional não teria sido possível trazer aqui os exemplos enriquecedores.

Aos colegas de turma do doutorado. Quantas gargalhadas, quantas histórias, quantas ajudas. Quero agradecer de forma especial ao colega e amigo Daniel Vilela e sua esposa Chandra Guerra Vilela. Daniel e Chandra foram muito generosos, oferecendo guarida e hospitalidade sempre que precisei, pois, mesmo sendo Recife muito próximo da linda João Pessoa, não possuo parentes na capital paraibana. Posso contar hoje com mais duas pessoas em minha lista de amigos da mais alta confiança. Sem falar que Daniel é um pesquisador nato, e muito contribuiu para essa pesquisa, como pode ser constatado ao longo dessa tese.

Aos meus amigos do Recife, Olinda, São José da Coroa Grande (PE), Florianópolis (SC), São Paulo (SP), Porto Alegre (RS), Maceió, Colônia Leopoldina (AL) e tantos outros lugares espalhados ao redor do mundo, como o professor Gustavo Goldman (Montevideu, Uruguai). A todos um abraço agradecido e afetuoso. À minha família, base de tudo! É por ela que tento me tornar, a cada dia, um ser humano melhor.

Tive a sorte de trabalhar com alguns dos músicos mais incríveis do mundo,
na maioria dos casos, pessoas de quem ninguém nunca ouviu falar.

Paul Simon

RESUMO

Esta pesquisa se caracteriza como uma etnomusicologia histórica do músico recifense Walter Wanderley (1932-1986), conhecido como representante da Bossa Nova. Organista, pianista, arranjador e compositor bissexto, Walter Wanderley lançou dezenas de discos por gravadoras como Odeon, Philips, a norte-americana Verve e muitas outras, tanto como instrumentista e arranjador para cantores e cantoras, quanto como em discos de trabalho solo instrumental. Dessa prolífica produção pode-se deduzir que a indústria fonográfica não desfavoreceu Walter Wanderley, fato que parece ter ocorrido com os registros da História da Música Popular Brasileira. Faz-se necessário compreender de que forma esse sucesso aconteceu predominantemente apenas fora de seu país de origem, e as razões pelas quais seu nome foi praticamente omitido da História da Música Popular Brasileira e de importantes referências da Bossa Nova. O objetivo desse trabalho é entender as atividades e intra/inter relações de Walter Wanderley na Música Popular Brasileira e norte-americana, dentro do contexto da indústria cultural, na tentativa de evidenciar as táticas utilizadas por essa indústria frente a diferentes mercados, as razões para estas ocorrências e suas respectivas consequências. Compreender também como se construiu Memória e Esquecimento sobre seu personagem e como se deu sua exclusão por grande parte de nossa historiografia. Mapear sua atuação em outros gêneros como Samba, Bolero, Sambalanço e Sambajazz, que se mostram muito mais presentes em sua obra do que a própria Bossa Nova, gênero pelo qual o artista passou a ser rotulado como representante, principalmente após sua morte. O trabalho traz uma contribuição na construção do conhecimento para a Etnomusicologia, Musicologia e outras áreas de estudo da Música Popular Brasileira nas suas relações com a indústria cultural.

Palavras – chave: Walter Wanderley – Indústria Fonográfica – Memória e Esquecimento.

ABSTRACT

This research is characterized as a historical ethnomusicology of the musician Walter Wanderley (1932-1986) , born in Recife, Northeast Brazil, known as representative of Bossa Nova. He was an organist, pianist, arranger and once in a while a composer. Walter Wanderley has released dozens of albums by recording companies such as Odeon, Philips, the North-American Verve and many others. There are albums where he plays as instrumentist and arranger for singers, and others where he plays instrumental solos. From this prolific recording production one can say that this industry worked for Walter Wanderley, something that did not happen concerning the data found in the history of Brazilian popular music. Therefore, it is important to comprehend why his career launched only outside Brazil, and why his name is outside the main historical written references of Brazilian Popular Music or Bossa Nova music. The goal of this work is to understand the activities and the intricate relations of Walter Wanderley in Brazilian and North American Popular Music, within the context of the phonographic industry, in an attempt to highlight the strategies used by this industry in different markets, the reasons for these occurrences and their consequences. It is necessary to understand how memory and oblivion was built on his career and how he was excluded by much of our historiography. It is important to trace his performance in other genres such as Samba, Bolero, Sambalanço and Sambajazz, who are much more present in his work than the Bossa Nova itself, a genre by which the artist came to be labeled as a representative, especially after his death. This work contributes to the building of knowledge in Brazilian Ethnomusicology, Musicology, Music History and other areas of study of Brazilian Popular Music and its relations within the cultural industry.

Keywords: Walter Wanderley – Phonographic Industry – Memory and Oblivion.

LISTA DE FIGURAS

1 – Walter Wanderley na TV.....	26
2 – Mudança para São Paulo 1.....	29
3 – Mudança para São Paulo 2.....	29
4 – Morre Walter Wandeley.....	32
5 – O Fino da Bossa.....	37
6 – Bossa Nossa no Mackenzie.....	39
7 – Ilha Porchat Clube.....	40
8 – LP João Gilberto 1961.....	41
9 – Capa e contracapa LP João Gilberto 1961.....	43
10 – LP João Gilberto Boss of Bossa Nova.....	44
11 – EP João Gilberto 1.....	46
12 – EP João Gilberto 2.....	47
13 – LP Festa Dançante.....	50
14 – LP Foi a Noite.....	53
15 – EP Isaura Garcia 1.....	55
16 – LP Eu, Você e Walter Wanderley.....	57
17 – LP Feito Sob Medida.....	59
18 – <i>Revista Long Playing</i> 1.....	60
19 – <i>Revista Long Playing</i> 2.....	61
20 – LP Sempre Personalíssima.....	61
21 – EP Dolores Duran.....	62
22 – LP Sonhei que Estávamos Dançando.....	65
23 – EP Os Bandeirantes.....	66
24 – LP Sucessos Dançantes em Ritmo de Romance.....	67
25 – LP Saudade Querida.....	68
26 – LP O Sucesso é Samba.....	69
27 – LP Avant Première Odeon.....	71
28 – LP Marisa.....	71
29 – LP Hebe Comanda o Espetáculo.....	72
30 – LP Celly Campello.....	74
31 – LP A Pedida é Samba.....	75
32 – LP Jato ao Redor do Mundo.....	76
33 – LP Samba é Samba com Walter Wanderley.....	77
34 – Nota <i>O Estado de São Paulo</i> 1.....	79
35 – Nota <i>Folha de São Paulo</i> 1.....	82
36 – LP Francisco Egydio.....	83
37 – LP Gostoso é Sambar.....	84
38 – LP O Samba é mais Samba com Walter Wanderley.....	85
39 – LP Walter Wanderley e o Bolero.....	86
40 – CD Don Júnior.....	87
41 – LP Sambas da Madrugada 1.....	88
42 – LP Sambas da Madrugada 2.....	88
43 – LP Festival da Bossa Nova.....	90

44 – LP Walter Wanderley's Brazilian Organ.....	91
45 – Nota <i>Los Angeles Times</i> 1.....	92
46 – EP Azul Contente.....	93
47 – LP Walter Santos Bossa Nova.....	94
48 – LP Geraldo Vandré.....	95
49 – LP Samba no Esquema de Walter Wanderley.....	97
50 – LP The Fantastic Walter Wanderley.....	98
51 – LP Walter Wanderley Entre Nós.....	101
52 – LP Balançando com Neyde Fraga e Walter Wanderley.....	102
53 – LP Órgão, Sax e Sexy.....	103
54 – LP O Toque Inconfundível de Walter Wanderley.....	105
55 – LP Doris Monteiro.....	106
56 – LP A Meiga Elizete.....	107
57 – LP O Autêntico Walter Wanderley.....	108
58 – LP Compacto Walter Wanderley.....	109
59 – LP Estas São Demais.....	110
60 – LP Caminho.....	111
61 – LP Samba Só.....	112
62 – LP Quarteto Bossamba 1.....	113
63 – LP Quarteto Bossamba 2.....	114
64 – EP Isaura Garcia 2.....	115
65 – Compacto Jota Domingos.....	116
66 – LP Sucessos + Boleros = Walter Wanderley.....	117
67 – LP No Embalo do Samba.....	118
68 – EP Summer Samba.....	121
69 – LP Rain Forest.....	122
70 – LP Brazilian Mood.....	123
71 – LP A Certain Smile A Certain Sadness.....	124
72 – 45 Rpm Tristeza, Per Favore Va Via.....	126
73 – LP Chegança.....	127
74 – LP Batucada.....	129
75 – LP Popcorn.....	130
76 – EP Luiz Henrique e Walter Wanderley.....	131
77 – LP Kee Ka Roo.....	133
78 – LP Murmúrio.....	134
79 – LP Brazilian Blend.....	135
80 – LP Organ-Ized.....	136
81 – LP Ritmos Brasileiros.....	137
82 – LP Brasileira.....	137
83 – LP When It Was Done.....	138
84 – LP Lenita Bruno.....	139
85 – LP Nota <i>Los Angeles Times</i> 2.....	140
86 – LP Moondreams.....	141
87 – LP The Return of the Original.....	142
88 – Nota <i>Los Angeles Times</i> 3.....	144
89 – Nota <i>Los Angeles Times</i> 4.....	144
90 – Nota <i>Los Angeles Times</i> 5.....	145

91 – Nota <i>Los Angeles Times</i> 6.....	146
92 – Nota <i>Los Angeles Times</i> 7.....	147
93 – LP Brazil's Greatest Hits.....	149
94 – LP Perpetual Motion Love.....	151
95 – LP Jet Samba Pé de Boi.....	152
96 – Cartaz do filme "For Singles Only.....	154
97 – Capa do DVD do filme Austin Powers.....	154
98 – Capa do DVD do filme Out of Sight.....	155
99 – Capa do DVD do filme Deep Rising.....	155
100 – LP Os Catedráticos.....	160
101 – LPs de Órgão e Samba.....	174
102 – Foto Walter Wanderley e amigos.....	180
103 – Propaganda da <i>Revista Long Playing</i>	196
104 – Exemplo de técnicas pianísticas 1.....	203
105 – Exemplo de técnicas pianísticas 2.....	204
106 – Exemplo de técnicas pianísticas 3.....	204
107 – Transcrição de improviso “Summer Samba”.....	206
108 – Transcrição de improviso “Jequibau”.....	206

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1 – Walter Wanderley.....	18
1.1 – Quem foi Walter Wanderley?.....	18
1.2 – As Informações nos Discos.....	41
2 – Produção Discográfica de Walter Wanderley no Brasil.....	48
3 – Walter Wanderley nos EUA.....	120
3.1 – Produção Discográfica de Walter Wanderley nos EUA	120
3.2 – Intervalo Fonográfico	143
4 – Bossa Nova, Sambalanço & Sambajazz.....	156
4.1 – Bossa Nova.....	156
4.2 – Sambalanço.....	173
4.3 – Sambajazz.....	188
4.4 – A “sonoridade” Walter Wanderley.....	197
5 – Indústria Cultural	209
5.1 – Indústria Cultural e Fonográfica no Brasil nos anos 1950 e 1960....	209
5.2 – Contramão da História.....	223
6 – Conclusões	248
7 – Bibliografia.....	257
8 – Anexos	280

INTRODUÇÃO

Esse trabalho é o resultado da curiosidade e dos temas escolhidos para pesquisa desde as investigações para meu trabalho de conclusão de curso da especialização. No Recife, onde vivo desde minha infância, construí minhas experiências musicais fossem elas auditivas, educacionais ou práticas. E nesse ambiente sempre percebi a presença de um repertório ligado à Bossa Nova (ou pelo menos atribuído à mesma). No mestrado, onde investiguei as relações da capital pernambucana com aquela expressão musical, fui me inteirando de dois personagens que, vez ou outra, eram citados nos livros e documentos consultados: Normando Santos e Walter Wanderley. Ambos pernambucanos e atrelados, de formas diferentes, ao núcleo das mudanças ocorridas na Música Popular Brasileira do final dos anos 1950 e início da década de 1960 e que iriam culminar no surgimento e expansão daquilo que seria denominado de Bossa Nova.

Desde os anos 1990 que frequento ambientes de educação musical no Recife e região metropolitana, primeiro como aluno e depois como professor. A partir de 2008 me tornei professor do Centro de Educação Musical de Olinda (CEMO), instituição onde eu já havia sido aluno e que, até os dias de hoje, faz parte da minha vida profissional e docente. Porém, fosse como aluno ou professor, no CEMO ou em outros ambientes de prática musical, eu percebia uma presença bastante significativa do repertório ligado à Bossa Nova. Isso aconteceu nas aulas de saxofone e flauta transversal, canto coral e outras práticas no Conservatório Pernambucano de Música, no curso de Música da Universidade Federal de Pernambuco ou nos ambientes de “música ao vivo” na noite do Recife, onde atuei como instrumentista e cantor, mesmo que fossem ambientes de MPB, com voz e violão, ou até mesmo nos locais que por tradição se ouvia e tocava música instrumental e Jazz: a Bossa Nova estava lá!

Isso despertou meu interesse por pesquisar essa Bossa Nova no longínquo Pernambuco, tão distante de sua “terra natal”, o Rio de Janeiro. A pesquisa inicia na especialização, onde foquei a influência da Bossa Nova no ensino de guitarra no CEMO. Tal pesquisa, como a grande maioria delas, me revelou outras fontes, narrativas e indícios de que essa presença da Bossa

Nova em Recife era muito anterior e foi bem mais marcante do que se tinha noticiado até onde eu pude estudar.

Então no mestrado, concluído em 2015, defendi uma dissertação intitulada: *Bossa Nova Fora do Eixo: Uma História da Bossa Nova na Capital Pernambucana*, que apresenta claras evidências de uma interação dos músicos recifenses e pernambucanos com a música embrionária e “moderna”, que depois iria ser chamada de Bossa Nova. E mais: que alguns artistas do Recife e região, foram parceiros artístico/musicais da Bossa Nova nacional, internacional e que Recife e outras cidades do Nordeste, como João Pessoa e Campina Grande, também tiveram seus “núcleos” de Bossa Nova, com todas suas peculiaridades regionais, como era de se esperar. Basta lembrar que João Gilberto, apontado como muitos como o “criador da Bossa Nova”, é baiano. Houve durante muito tempo no Brasil (e de certa forma ainda há), uma necessidade de migração de músicos, artistas em geral, devido a um mercado cultural estabelecido no sudeste do país. Não é à toa que essas migrações foram para o Rio de Janeiro, principalmente enquanto era a Capital Federal, e São Paulo, por ser a capital industrial nacional. Isso possuía relações com a indústria cultural. Uma coisa muito interessante de se pontuar é que a Bossa Nova é “carioca” no selo, mas sua estrutura tem uma pesada participação de migrantes, a começar pelo seu “papa” baiano.

Ao escolher o tema para o doutoramento, e incentivado por alguns professores que acompanharam minha trajetória de pesquisa no mestrado, decidi dar continuidade ao tema da Bossa Nova e suas correlações “não cariocas”, por assim dizer, porém de forma mais específica: escolhendo um personagem que pudesse representar bem essa interação cosmopolita de “gênese” da expressão musical “sediada” no Rio de Janeiro. Foi quando comecei a me dar conta que a cada nova informação acerca de Walter Wanderley, mais fios e tramas o envolviam com personagens, histórias e eventos que traçam o panorama da Música Brasileira e que ele, assim como tantos outros, era um desconhecido, distante, parecendo ter feito parte da história apenas por acaso. O que a cada nova fonte de informação foi se revelando justamente o contrário.

A escolha de Walter José Wanderley Mendonça (*1932 - +1986) como sujeito dessa pesquisa se deu, de início, em consequência de notícias da existência de sua produção discográfica. Havia sempre a informação do seu sucesso de vendas de discos nos EUA com a

música “Samba de Verão”, mas nada que fosse muito além disso. Contudo, ao iniciar pesquisa preliminar sobre o artista, foi se revelando uma produção robusta, de quase duas centenas de discos, tanto quanto artista solo quanto como arranjador e instrumentista de vários cantores e cantoras, além de coletâneas lançadas antes e depois de sua morte. Essa produção pode ser relativamente avaliada ao longo desse trabalho, mas devido a uma conjuntura de fatores impeditivos, descritos ao longo dessa tese, não é possível determinar com exatidão toda sua produção discográfica. É bem provável que se façam novas descobertas de gravações de discos, com participação do mesmo, que não foram elencadas nessa pesquisa e essa é uma das intenções desse trabalho: despertar a curiosidade, através das informações aqui apresentadas, para novas revelações. Não só sobre a figura e a obra de Walter Wanderley, mas de todos os personagens e situações que envolvem nossa Música. Durante aproximadamente quinze anos, Walter Wanderley se mostrou um trabalhador incansável “pilotando” seu órgão e seu piano, em casas noturnas e gravadoras, como veremos. Muitos outros artistas não “famosos” também fizeram o mesmo.

A Música Popular Brasileira construiu inúmeros ícones e através da indústria cultural e fonográfica se expandiu nacional e internacionalmente. Mesmo tendo a consciência que essa “construção” contou com a participação de incontáveis “operários” anônimos, como compositores, instrumentistas, arranjadores, produtores e outros, as pesquisas sobre Música Popular revelam uma tendência a ratificar uma iconização dos artistas mais conhecidos pela mídia. A falta de informações sobre os outros personagens da Música Popular Brasileira acaba por deixar lacunas difíceis de mensurar na compreensão historiográfica sobre a mesma. Cada vez que se lança luz sobre esses personagens e suas histórias, mais documentos e indícios se nos apresentam para um entendimento mais holístico sobre a, muito difícil de definir, MPB.

A migração de Walter Wanderley entre importantes centros urbanos de sua época e dos dias atuais: Recife – São Paulo – Rio de Janeiro – Los Angeles e Nova York (EUA), remete a pesquisa a um olhar sobre o contexto geográfico e suas relações com a música produzida, naquilo que Geoffrey Baker (2011) denominou de “Cidade Ressoante”. Esse conceito foi analisado e aplicado na pesquisa de Tiago Pereira (2014). Embora Tiago Pereira aponte outros autores na construção teórica dessa Musicologia Urbana, como o já citado Baker, a leitura que

faz de Tim Carter é esclarecedora sobre esse aspecto de interação entre espaço geográfico/música:

Tim Carter em seu *Sound of silence: models for an urban musicology* (2002) apontou para possíveis aproximações entre o estudo histórico das cidades e suas práticas musicais. Segundo ele, se faz preciso mapear os espaços urbanos ocupados pela música buscando compreender também o contexto sócio geográfico de seus praticantes: onde viviam, como se formaram, quais eram suas redes profissionais, com que flexibilidade moviam-se para outros espaços musicais, o que tocavam, quando e porque (p.17). Logo, de acordo com o autor, a prática da musicologia urbana sugere uma intersecção entre musicologia e história urbana, de forma a possibilitar um novo olhar para a cidade do passado [...] (PEREIRA, 2014. p. 30).

Sabendo que Walter Wanderley transitou por espaços múltiplos musicais/geográficos, é fundamental compreender e utilizar as ferramentas desse conceito de cidade(s) ressoante(s). Seria no mínimo leviano desconsiderar as idiossincrasias que cada ambiente/cidade carregava no momento histórico em que viveu e produziu o artista. Essas interações foram primordiais para formar o “caldeirão” musical que resultou de sua produção discográfica ao longo de sua trajetória.

Em seu início, a Musicologia Histórica preocupava-se em organizar textos acerca de grandes nomes da música de concerto de tradição ocidental. Esse tipo de abordagem, idealista e seletiva, acabava por marginalizar, ainda mais, personagens e sujeitos que seriam considerados “periféricos” e alijá-los da pesquisa acadêmica. É o caso de autores que escreveram sobre Música no Brasil tais como Bruno Kiefer, José Maria Neves e Vasco Mariz. Na Música Popular ocorreu o mesmo com autores como Ary Vasconcelos, José Ramos Tinhorão, Ruy Castro e Jairo Severiano. Com o estabelecimento da chamada Musicologia Urbana (CARTER, 2002), historiografar um local, geográfica e temporalmente delimitado, passa a ser o objetivo. Realizar um estudo etnomusicológico, levando em consideração aspectos sociais, políticos, econômicos, identitários e espaciais, por meio de uma contextualização de suas práticas no entorno urbano é então um dos focos desse trabalho.

Ao citar tais autores da história da Música no Brasil, não se está construindo uma crítica de cunho metodológico em suas pesquisas através de uma análise teleológica. Embora alguns de seus escritos possuam uma carga de preconceito e concepções pessoais, baseadas em “tradição” e “sentimento patriótico/cívico”, sobre a “qualidade” de certas obras e/ou artistas, é fato que suas pesquisas trouxeram enorme contribuição à historiografia da Música no Brasil. O que se propõe aqui nesse trabalho, baseado em autores da Musicologia, Etnomusicologia e da História contemporâneas, é um olhar mais amplo e penetrante em vários aspectos possíveis, utilizando as ferramentas tecnológicas e as novas descobertas no campo da pesquisa que se apresentam na atualidade, ferramentas essas que tais autores aqui “criticados”, não dispunham à época de seus escritos.

Outro conceito bastante discutido nesse trabalho é o de Memória e Esquecimento. Através de autores como: Ecléa Bosi, Michel Pollak, Howard Becker, Rui Bebianno, Paulo Castagna e outros que, de forma direta ou indireta, traduzem os aspectos de como são construídas e selecionadas nossas memórias coletivas e individuais, é possível compreender como nós, enquanto sociedade, construímos nossas lembranças e de como as retroalimentamos de tempos em tempos, com o intuito de preservar aquilo que nos parece digno de ser resguardado. É possível compreender também que o esquecimento é algo natural em nossa fisiologia e sem ele viveríamos em estado mental patológico. Nesse trabalho são apresentados os caminhos que apontam os indícios de como certos artistas são lembrados e outros esquecidos no imaginário popular.

A questão central dessa pesquisa seria compreender a referência de Walter Wanderley no mercado de discos brasileiro, norte-americano e internacional, assim como também em referências escritas da penetração da Bossa Nova em outras culturas e não no Brasil. Proponho evidenciar a trajetória de Walter Wanderley na Música Popular Brasileira e internacional dentro do contexto da indústria cultural, na tentativa de esclarecer as táticas de mercado utilizadas por essa indústria, razões para estas ocorrências e suas respectivas consequências.

O objetivo principal dessa pesquisa é lançar luz sobre as relações do músico Walter Wanderley com a Música Brasileira e suas interações com os músicos e agentes que ajudaram a construir a imagem sonora do país, incluindo seus reflexos no panorama internacional, tendo

em vista sua contribuição na criação e expansão daquilo que viria a se chamar de Bossa Nova. Também depois, na Música Popular Brasileira, dentro do cenário musical nacional e estrangeiro, levando em consideração sua contextualização dentro da indústria cultural, contribuindo assim com a produção de conhecimento para a Etno/Musicologia.

Como objetivos secundários são apresentados alguns pontos como: compreender as relações de intercâmbio músico/pessoais de Walter Wanderley com aqueles que iniciaram a Bossa Nova, o Sambalanço e o Sambajazz. Mesmo tendo consciência que alguns rótulos e subgêneros da Música foram fomentados pela indústria, no intuito de direcionar o consumo e recepção de certas produções, se faz bastante necessário esclarecer como se deram essas relações de Walter Wanderley e de como ele transitou por várias vertentes da produção musical de discos e da vida musical noturna, principalmente nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Los Angeles. Trânsito este aparentemente sem conflitos entre interesses mercadológicos *versus* ideológico/musicais, muito debatidos nos anos 1950/1960.

Também analisar a relação dessas expressões musicais e como a indústria cultural interferiu nessa relação; investigar os momentos e as práticas musicais de Walter Wanderley percebendo as proporções que o Samba, a Bossa Nova e a MPB alcançaram no cenário internacional e de que forma aconteceu a relação ambígua entre artista e indústria cultural refletindo em suas escolhas. Por fim, pretende-se aprofundar o conhecimento acerca da criação e produção artístico/musical de Walter Wanderley, levando em consideração os múltiplos cenários onde o mesmo atuou como Recife – São Paulo – Rio de Janeiro – Los Angeles – Nova York – San Francisco. Como mencionado anteriormente, o conceito de “Cidade Ressoante” ajudará a perceber as minúcias de cada local e, através de suas peculiaridades, compreender como tais características locais próprias influenciaram a produção e ação do artista Walter Wanderley.

A metodologia que utilizei para obter os dados apresentados nessa pesquisa pode ser descrita da seguinte forma: reuni todas as capas e contracapas de discos possíveis da produção discográfica de Walter Wanderley e outros, que de uma forma direta ou indireta, tem relação com o trabalho aqui apresentado. De início tentei uma busca pelos discos físicos, mas uma vez percebendo que a produção do artista era numerosa e que a aquisição de grande parte do

material iria ser bastante difícil e por demais dispendiosa, optei por pesquisar as fotos de capas e contracapas dos mesmos, além de obter o áudio das gravações originais, quase todas disponíveis em plataformas como o *Youtube*, com todos os *links* disponibilizados durante o texto e as referências desse trabalho.

A maioria das fotos de capa e contracapa foram encontradas em dois sítios na *internet*: o site de Barbara Major: <http://www.bjbear71.com/Wanderley/main.html> e a página do *Instituto Memória Musical Brasileira*: <http://www.immub.org/artista/walter-wanderley>. O primeiro endereço eletrônico foi criado por uma fã norte-americana de Walter Wanderley e apresenta um trabalho minucioso e árduo de pesquisa sobre a produção discográfica do artista recifense com fotos das capas e contracapas de todos os discos que ela conseguiu reunir, por ordem de mídia que foi lançada e por gravadora em ordem alfabética, desde os originais até versões e coletâneas lançadas ainda nos dias atuais. Além disso a página apresenta entrevistas com músicos, amigos e familiares e comentários da própria Barbara Major das fichas técnicas e outras informações.

Já a página do *Instituto Memória Musical Brasileira* apresenta um índice dos discos lançados pelo artista, em ordem cronológica, com capas, contracapas e áudio dos mesmos (sempre que possível). De maneira que foi possível cotejar e complementar as informações apresentadas nos dois sítios eletrônicos e outras páginas. Algumas vezes, as fotos de discos só puderam ser encontradas em *sites* de compra e venda (como Mercado Livre) pela raridade que algumas dessas mídias possui. O fato de existir um perfil de Walter Wanderley na página do *Instituto Memória Musical Brasileira* demonstra que o artista faz parte da “memória” da Música no país. Pelo menos por parte daqueles que se esforçam em construir um panorama mais amplo dessa memória. O que fica claro ao se pesquisar os autores que escrevem sobre Música Popular no Brasil, é que Walter Wanderley não recebe os mesmos louros que outros artistas muito mais “badalados” – nesse trabalho são apresentadas as razões para isso.

Após reunir esse material e ler as informações apresentadas nos mesmos, foi possível comparar com os textos encontrados em livros (acadêmicos ou não), dissertações, teses e artigos, onde se faz referência direta ou indireta a Walter Wanderley. Uma boa parte desse material já tinha sido utilizado em minha pesquisa para o mestrado, que ofereceu outras

possibilidades de fontes para essa nova pesquisa do doutorado. As informações foram reunidas e analisadas, incluindo as comparações de ordem cronológica. Todas as fontes textuais, assim como as outras, estão elencadas no índice de referências dessa tese. Outros textos serviram de base teórica para a discussão em torno da indústria cultural, cultura de massa e cultura popular, bem como sobre memória e esquecimento.

Outras fontes foram as entrevistas – algumas encontradas em páginas de *internet* ou mesmo em documentários publicados no *Youtube*. Outras entrevistas foram realizadas durante minha pesquisa de mestrado, além de outras que fiz especificamente para esse trabalho. Essas entrevistas realizadas por mim em vídeo, foram disponibilizadas no *Youtube* em um formato denominado “não listado”. Isso significa que em uma pesquisa no ícone de busca da plataforma as entrevistas não serão encontradas. Apenas aquelas pessoas que possuem o *link* exato, disponibilizado nesse trabalho, poderão ter acesso às mesmas. Isso foi feito para preservar a privacidade dos entrevistados e seus direitos¹, além de dar acesso apenas às pessoas que estejam interessadas nas mesmas para fins de pesquisa.

Os jornais da época também foram uma fonte de pesquisa. A maioria das informações foram encontradas no *Los Angeles Times*, pois o acervo digital do periódico apresenta uma navegabilidade que facilita a busca em todo o arquivo do jornal desde sua fundação. Ao digitar o nome de Walter Wanderley, a página indica todas as vezes que o mesmo foi citado (mais de uma centena), o ano, data específica e ainda apresenta a página exata e reforça com marca texto o nome pesquisado. A busca por jornais dos EUA se deveu ao fato de Walter Wanderley ter ido morar naquele país na metade dos anos 1960 e lá ter permanecido até 1986, quando veio a falecer, embora também tenham sido encontradas referências ao artista em jornais do Brasil, como *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, como veremos ao longo do trabalho.

Após reunir, analisar e comparar todos os dados escritos e as entrevistas, fiz uma audição acurada das gravações originais dos discos de Walter Wanderley, de outros em que ele foi arranjador e/ou instrumentista e também de alguns outros relacionados ao período e às expressões musicais em que ele transitava. Foi possível perceber sua sonoridade, as

¹ Todos os entrevistados assinaram documento de cessão dos direitos e permissão de divulgação das entrevistas para fins de pesquisa.

peculiaridades da mesma, tais como o uso de técnicas para piano denominadas de *locked hand* e *block chords*, além da utilização dos acordes de forma percussiva (*staccato attack*), e comparar com outros instrumentistas contemporâneos, próximos em estilos e expressões, além de analisar referenciais teóricos relativos à sonoridade musical. Por fim, após recolhimento e análise de todas as fontes, apresento um panorama de como Walter Wanderley se apresenta na historiografia relacionada à Música Brasileira e de como sua trajetória, ao menos nessa historiografia, difere de outros nomes mais “famosos”. Mas também de como se assemelha a outros tantos que parecem percorrer a mesma “contramão histórica”.

Contramão da História foi o termo escolhido, sugerido pela professora Dr.^a Bartira Ferraz, do departamento de História da UFPE, para abordar essa historiografia de artistas que, assim como Walter Wanderley, parecem à margem dos temas centrais da Música no Brasil. Segundo a concepção da professora Bartira Ferraz, seria “tudo que não está na História”. Compreendo que o termo é bastante adequado, uma vez que esse trabalho busca lançar olhares para ângulos pouco explorados na História da Música. As novas ferramentas de pesquisa, somadas às novas perspectivas na Etno/Musicologia, permitem investigações menos centralizadas nos “personagens principais” da Música no Brasil. Cada vez que se percorrem os caminhos transversais é possível se ter uma visão mais holística do panorama.

Para tal abordagem na Contramão da História, utilizei autores que falam de Memória e Esquecimento, como Michel Pollak (1989/1992) e Ecléa Bosi (1979), autores de uma historiografia do tempo presente, como Rui Bebiano (2017) e uma visão menos centralizada nos mesmos ícones tão debatidos, lançando lupas para personagens coadjuvantes e muitas vezes alijados da memória histórica (pelo menos na visão mais tradicional). Para uma abordagem mais ampla foi fundamental exemplos da chamada Micro-História², como o de Michelle Perrot em seu livro: *Os excluídos da História – operários, mulheres e prisioneiros* (2006), Eric Hobsbawn: *Pessoas Extraordinárias* (1999) e Carlo Ginzburg (2006) em: *O queijo e os vermes*.

² Nascida nos anos 1970, dentro das discussões e trabalhos de um grupo de historiadores italianos, a Micro-História pode ser definida como aquela pautada em uma história pessoal, de um indivíduo em especial, vivendo em um lugar específico e em uma época determinada para que, então, um universo mais amplo seja compreendido (PEDRO, Alessandra. *Historiografia*, 2018).

Mais especificamente no campo da MPB, foram utilizadas as abordagens de trabalhos como o de Paulo Cesar de Araújo em: *Eu não sou cachorro não* (2013) e Adécio Camilo Machado em: *O “Lado B” da linha evolutiva* (2016).

No primeiro capítulo apresento as informações colhidas em várias fontes sobre a vida do artista nascido no Recife. Como não existem textos específicos sobre o mesmo, apresento um panorama descritivo baseado em várias referências encontradas ao longo da pesquisa, incluindo aí as informações colhidas nas capas e contracapas dos discos, tentando descrever quem foi Walter Wanderley e como se deu sua trajetória musical. O objetivo desse capítulo é apresentar uma biografia do artista de forma organizada, principalmente se tratando da cronologia, que se apresenta muito dispersa nas diversas fontes consultadas.

Em relação às informações contidas nos discos é apresentado um panorama explicativo de como as mesmas eram inseridas nas mídias e de como foram absorvidas nessa pesquisa. É citado como exemplo o álbum de João Gilberto (com título homônimo), gravado em 1961 e que supostamente teria arranjos e execução de Walter Wanderley. Com informações obtidas de várias fontes foi possível traçar algumas possibilidades do que realmente aconteceu nas gravações e nos lançamentos, sendo fator determinante muitas vezes uma audição constante e acurada dos documentos sonoros disponíveis.

O pesquisador Ivan Vilela (2014), afirma que muitos trabalhos da Musicologia são baseados em opiniões e textos lidos de outros pesquisadores, repetindo-se assim as opiniões auditivas de outros; deixando-se de lado, muitas vezes, o exercício mais natural da pesquisa em Música: ouvir/escutar. Dessa maneira, perdem-se as descobertas e sensações pessoais que nos afetam em cada obra musical. Mesmo que milhões de especialistas tenham ouvido/escutado e estudado uma obra, as percepções são individuais e únicas, e cada contribuição nessa “interpretação” sonora é importante. Nesse trabalho tive o cuidado, incentivado por minha orientadora, de escutar repetida e criteriosamente, toda obra disponível de Walter Wanderley. Isso me ajudou a identificar quase que de imediato, por exemplo, quando se trata do organista recifense em um disco ou áudio disponibilizado na *internet*.

Nesse capítulo é apresentada uma explanação acerca das informações, ou a falta delas, nos encartes dos discos e de como foram abordados tais dados. Também são apresentadas

informações acerca da mudança de Walter Wanderley do Recife para São Paulo, de forma definitiva, por volta da metade dos anos 1950. Parece ter havido uma mudança anterior, ainda em sua adolescência, mas não de forma permanente. As fontes quase nada apresentam sobre sua vida enquanto permaneceu na capital pernambucana. Alguns entrevistados para essa pesquisa, como o maestro Duda, o percussionista Naná Vasconcelos e o guitarrista Heraldo do Monte, tocaram com Walter Wanderley ainda no Recife, mas não tiveram convivência mais profunda a ponto de lembrar de muitos detalhes da vida do organista/pianista. A mudança para São Paulo foi fundamental para estabelecer sua inclusão na vida noturna e artística da capital paulista, pois a mesma estava se tornando o maior centro industrial (inclusive fonográfico) do país.

No capítulo 2 é apresentada a discografia do artista enquanto permaneceu no Brasil, isso até 1966, ano em que se muda definitivamente para os EUA. Sua produção discográfica é apresentada de forma mais detalhada possível em ordem cronológica, de maneira a situar sua atuação no mercado fonográfico e quais interações ocorreram nesse período. A discografia produzida enquanto o artista esteve no Brasil é, na maioria absoluta, lançada pelas gravadoras Odeon e Philips, a qual nominava Walter Wanderley como “o maior solista de órgão do Brasil”. Essa “onda” de “títulos” para certos artistas é uma estratégia de *marketing*, muito utilizada pela indústria fonográfica na época e que até hoje ainda reverbera em certos casos, tais como: o Rei do Baião, a Rainha do Xaxado, o Rei Roberto Carlos, a Princesinha do Rádio, e etc.

Os discos apresentados nesse capítulo são aqueles em que Walter Wanderley participou de forma direta e com informações fundamentadas nas mídias dos mesmos e por outras fontes. A ordem cronológica ajuda a nos situar no espaço temporal e compreender quais relações interferiram em sua atuação, além de perceber que repertório foi escolhido, fazendo uma correlação com as músicas mais tocadas na época³, ou as ainda desconhecidas do grande público, e de como Walter Wanderley deu preferência a certas composições ao longo de sua

³ Pesquisas do IBOPE, realizadas a partir de 1959, foram acessadas através do *Acervo Edgar Leuenroth (AEL)* e contribuíram significativamente para a obtenção de informações acerca do repertório mais executado e dos discos mais vendidos durante os anos de 1959-1966. Período em que Walter Wanderley atuou, de forma mais incisiva, na noite paulistana e carioca e na indústria fonográfica no Brasil.

produção nos estúdios de gravação, tais como: “Samba do Avião”, “Samba de Uma Nota Só”, “Samba de Verão”, “Garota de Ipanema” e outras. É possível também, ao leitor desse trabalho, ouvir quase que por completo a produção sonora e de arranjos musicais do artista, pois, quase todo seu trabalho em discos está disponível na *internet* e são citados ao longo dos capítulos os *links* de acesso a tais áudios e vídeos, facilitando dessa forma um melhor entendimento da sonoridade e das peculiaridades técnicas e musicais apresentadas em tais documentos sonoros.

Por fim, também são esclarecidas as circunstâncias que levaram Walter Wanderley a adotar o pseudônimo de Mike Falcão e com o mesmo lançar alguns discos pelo selo Imperial, em uma estratégia de *marketing* utilizada pelo produtor André Midani, recém saído da Odeon e coordenador de um novo projeto pessoal de músicas instrumentais através do novo selo. Essa não seria a única vez em que Walter Wanderley utilizaria pseudônimos ou estratégias de ocultar seu nome em discos lançados por outras gravadoras, diferentes das que ele estava preso por contrato no período. Como veremos, o organista e pianista recifense era um músico/arranjador disputado e preferido de muitos artistas, como: Isaura Garcia, Walter Santos, Francisco Egydio, Astrud Gilberto e outros.

No terceiro capítulo são apresentados os álbuns da produção discográfica do artista, também em ordem cronológica, já estabelecido nos EUA. Sua mudança para as terras norte-americanas se deveu ao convite e ações do cantor Tony Bennett, que esteve no Brasil algumas vezes e teria se impressionado com o estilo e execução instrumental do organista/pianista recifense. Walter Wanderley foi indicado ao produtor da gravadora norte-americana Verve e, depois de lançado seu primeiro álbum, conseguiu a incrível façanha, principalmente se tratando de um disco instrumental, de vender um milhão de cópias do mesmo: o álbum intitulado RAIN FOREST. O sucesso de Walter Wanderley pode ser verificado nas menções ao artista no jornal *Los Angeles Times* (oportunamente citado) em várias secções do periódico durante quase uma década. Essas menções nos jornais aludem a um músico bastante ativo na noite de Los Angeles e também em execução nas rádios norte-americanas. Algumas de suas gravações chegaram a tocar cinco vezes em uma mesma hora (NEDER, 2016), como é possível constatar na programação de algumas rádios, impressa no próprio *Los Angeles Times* nos anos 1960.

O objetivo desse terceiro capítulo é apresentar a produção discográfica de Walter Wanderley além de suas relações de trabalho musical e mídia nos EUA. De como seus discos foram recebidos pela mídia e crítica da época e de como o artista interagiu nas casas noturnas, principalmente na cidade de Los Angeles. Walter Wanderley dividiu palco com músicos que se tornaram ícones da música internacional, como o guitarrista Joe Pass, o saxofonista Tom Scott e o violonista brasileiro Laurindo de Almeida. Walter Wanderley, diante dos dados que tenho, parecia ser bastante respeitado enquanto *bandleader*.

Nesse capítulo três são apresentadas também as parcerias do organista/pianista com a cantora Astrud Gilberto e o cantor e compositor catarinense Luiz Henrique, em discos lançados nos EUA. Em um desses discos, Walter Wanderley apresenta sua primeira composição instrumental, sem parceria. Como veremos, são raros os registros de composições do instrumentista pernambucano, deixando a suposição que o organista/pianista era um compositor esporádico. Mas sua produção discográfica, atuando como intérprete, instrumentista e arranjador, assim como aconteceu no Brasil, foi bastante robusta também em solo norte-americano. Seus discos foram, e ainda hoje continuam sendo, lançados em diversos países como Rússia, Canadá, Austrália, Japão, Inglaterra, Itália, Portugal, Argentina, México e muitos outros.

Além dos discos propriamente ditos, em gravadoras como a Verve, que abrigou também outros artistas brasileiros como Tom Jobim e Milton Nascimento, e a A&M Records, foram encontrados trechos de trilhas sonoras de filmes utilizando gravações feitas por Walter Wanderley, além de uma cena, de um filme da década de 1960, em que o mesmo aparece tocando ao lado de outros músicos brasileiros. Depois dessa produção intensa, o artista passa por um período que poderíamos chamar de “intervalo fonográfico”. Um ostracismo discográfico de quase uma década, e só volta a gravar em 1980. São apresentadas algumas hipóteses como razão desse interstício, tais como o recrudescimento da sonoridade do órgão para músicas comerciais, ou um maior envolvimento com apresentações em casas noturnas de Los Angeles. Também são apresentados seus últimos trabalhos discográficos, antes de falecer em 1986, na cidade de San Francisco (EUA).

No quarto capítulo é apresentado um panorama da Bossa Nova, do Sambalanço e do Sambajazz: expressões musicais em que Walter Wanderley esteve, por definição de alguns autores e da indústria fonográfica, certamente envolvido e que, assim como o Samba, estiveram presentes na quase totalidade de sua produção sonora. Não há uma intenção de traçar uma linha histórica de tais expressões musicais, mas apenas tentar esclarecer como iniciou o envolvimento e se deu a interação entre Walter Wanderley e essas três vertentes da Música Brasileira e de como o artista recifense transitava pelas mesmas sem nenhum impedimento ou receio, assim como em outras expressões como o Bolero ou o Jequibau.

O objetivo desse capítulo é tentar esclarecer como se dava a interação entre os diversos gêneros musicais em voga na época e de como Walter Wanderley circulou entre os mesmos. Perceber como tais gêneros foram nomeados e que interesses mercadológicos existiam (e existem) ao rotular músicas e artistas em determinados nichos, fazendo com que muitas vezes se criem hierarquizações dentro da Música. Estas rotulações impossibilitam, pelo menos do ponto de vista de certas “patrulhas ideológicas”, que alguns artistas pertençam a certas expressões musicais por já estarem “enquadrados” em outras.

Também são citados alguns personagens pernambucanos que ajudaram a construir a história da Bossa Nova e do Sambalanço como Inaldo Vilarim e Luiz Bandeira, além dos expoentes do Sambalanço no órgão como Djalma Ferreira e Ed Lincoln ou mesmo o violonista Laurindo de Almeida, apontado por muitos como um dos precursores da Bossa Nova e maior influenciador no estilo de harmonizar os gêneros brasileiros à maneira do Jazz. Todos personagens não tão “badalados” pela historiografia “oficial” assim como Walter Wanderley. A dimensão do alcance e da importância desses personagens como artífices de nossa identidade musical pode ser avaliada de maneira apenas superficial, por conta do foco principal se tratar de Walter Wanderley, mas traz informações suficientes para despertar a curiosidade e o anseio de novas investigações sobre tais sujeitos do ponto de vista da pesquisa musical.

Nesse quarto capítulo ainda são apresentadas as características que formaram a “sonoridade” de Walter Wanderley. Utilizando o órgão *Hammond*, assim como a maioria dos organistas no Brasil e no exterior na época, cada instrumentista foi criando sua sonoridade através da experimentação de timbres possíveis e que mais agradavam de forma particular.

Walter Wanderley não foi exceção. É possível perceber quando se trata do artista recifense “pilotando” o órgão já nos primeiros acordes, quando se está acostumado a ouvir suas gravações. Com as possibilidades tecnológicas atuais, ler um texto sobre Música hoje em dia é algo que se pode fazer com um fone de ouvido e um aparelho celular ao lado, graças ao acesso quase universal à *internet*, possibilitando ouvir quase todas as composições citadas no texto. Recurso que facilita bastante a compreensão das nuances e peculiaridades de cada canção ou mesmo da performance dos artistas e dos recursos técnicos empregados em cada gravação. Embora se deva ter o cuidado, como afirma Paulo Castagna (2018), de se conceber as diferentes características dos ambientes de escuta atuais daqueles em que foram produzidos e reproduzidos originalmente.

No quinto capítulo são apresentadas as conjunturas da formação do ambiente da indústria cultural e fonográfica no Brasil dos anos 1950-1960. Esse recorte se deve ao fato de ser esse período onde Walter Wanderley atua de forma mais ativa, principalmente em relação à produção discográfica. Como no caso do quarto capítulo, não há uma intenção de apresentar uma releitura histórica da indústria ou da cultura de massa no Brasil. Como veremos, existem vários autores que já se debruçaram sobre o tema e, mesmo que suas conclusões não sejam pontos pacíficos, podem ser consultadas por qualquer pesquisador que deseje um olhar mais profundo sobre a questão. Aqui são apresentadas as informações que, de maneira direta ou indireta, influenciaram a produção e as escolhas de trabalho do artista Walter Wanderley. Embora não possamos estabelecer sentenças sobre essas escolhas, o panorama geral nos traz indícios de quais dessas possibilidades estavam disponíveis no mercado do disco e na vida cultural dos artistas naquele recorte temporal.

Nesse capítulo também é apresentada a proposta de “contramão da história”, aqui citada. O termo abrangeria os artistas ligados à Música que, de uma maneira ou de outra, foram obscurecidos pela mídia e grande parte da historiografia. Tentando compreender as razões que fazem com que tais artistas sejam “esquecidos”, o conceito proposto abrange tanto os músicos que tiveram uma produção discográfica e uma exposição midiática consideráveis em suas respectivas contemporaneidades, quanto àqueles considerados mais “operários”: instrumentistas, vocalistas, arranjadores e compositores que fazem parte da construção de nossa

identidade musical e simplesmente são ignorados pelo público geral ou até mesmo pelos pesquisadores da área. Mas que conseguiam, em suas contemporaneidades e até mesmo perante à História, produzirem nichos de reconhecimento.

A proposta foi formulada com base em textos sobre a construção da Memória Coletiva e do Esquecimento enquanto objetos de estudo. Para isso, além dos autores sobre tais temas, e outros que se utilizam da Música Popular Brasileira como alvo de suas investigações, o livro de Paulo Cesar de Araújo (*Eu não sou cachorro não – Música popular cafona e ditadura militar*/ 2013) foi fundamental para compreender que, além de artistas que foram colocados em segundo plano e até mesmo algumas expressões musicais, com uma produção, distribuição e alcance em nada inferiores, e muitas vezes bem superiores, aos considerados “cânones da MPB”, podem sofrer de um esquecimento e abandono enquanto alvos de pesquisa, como é o caso da Música Brega, apresentada por Araújo, ou mesmo o Jequibau e o Sambalanço, apresentados nessa tese.

O objetivo desse quinto capítulo é compreender o surgimento e a instalação de uma indústria fonográfica no Brasil e quais suas relações com os músicos durante o recorte aqui proposto, além de perceber como a sociedade constrói suas memórias e de como separa aquilo que será destinado ao esquecimento, quase sempre de forma seletiva e direcionada. Verificar que muitos artistas no Brasil, que atingiram um sucesso massivo durante suas trajetórias artísticas, incluindo a venda de milhares e milhões de exemplares de discos no Brasil e no mundo, são arbitrariamente ignorados por parte dos autores que se propõem a escrever a História da Música no Brasil, utilizando critérios de gosto pessoal e baseando suas análises em estereótipos de hierarquização da “qualidade” das obras, das gravações e dos músicos. Para exemplificar, artistas como Nelson Ned, que vendeu dezenas de milhões de discos na América Latina e nos EUA, ou Ângela Maria e Nelson Gonçalves, que ultrapassaram a marca de 50 milhões de discos vendidos no Brasil, são sumariamente esquecidos por aqueles que escrevem a historiografia da Música Brasileira ou quando muito, citados em raríssimas e curtas exceções.

No final, apresento minhas conclusões sobre todos os documentos pesquisados e outras fontes apresentadas na pesquisa, além de minhas conclusões sobre as ações de Walter Wanderley na Música Brasileira e até internacional, como também quais as intra/inter relações

por ele experienciadas e quais as consequências dessas relações na arte musical da época e da contemporaneidade. Tento traçar minhas ponderações sobre os motivos do seu percurso na rota contrária, baseado em algumas das fontes consultadas, perante a historiografia e faço relações das mesmas razões com outros artistas da mesma forma um tanto velados. As ferramentas de pesquisa estão cada vez mais aperfeiçoadas e os temas se nos apresentam em horizontes cada dia mais amplos. Isso de uma certa forma encoraja para a partida por outros desbravamentos, numa busca incessante por mais e mais informações que nos tragam mais indícios e debates, com olhares e ângulos múltiplos.

1. WALTER WANDERLEY

1.1 QUEM FOI WALTER WANDERLEY?

Músico instrumentista, ficou mais conhecido como organista, embora tivesse iniciado estudando e tocando piano. Arranjador, regente e compositor bissexto, Walter Wanderley nasceu no Recife em 1932, onde iniciou sua vida musical. Mudou-se para São Paulo e lá solidificou sua carreira a partir da segunda metade dos anos 1950, onde gravou vários discos como instrumentista e arranjador de vários cantores e cantoras: Isaura Garcia, Astrud Gilberto, Geraldo Vandré, Dóris Monteiro, Lenita Bruno, Dolores Duran, Elizeth Cardoso, Pery Ribeiro, Marisa, João Gilberto e alguns outros. Também possuindo uma produção bastante considerável em carreira solo como intérprete e organista. Mesmo tendo participado intensamente de um núcleo de Bossa Nova⁴ em São Paulo, onde a mesma ganhou outro impulso, incluindo programas de televisão, e ajudou na propagação internacional dos seus expoentes, Walter Wanderley não foi um “bossa nova” no sentido estrito. Seu repertório quase que exclusivamente instrumental, com pouquíssimas exceções onde cantores e vocalistas faziam participações especiais, possuía sim uma gama considerável de composições ligadas à Bossa Nova, mas também possuía boleros, muitos sambas e, com o surgimento do Sambalanço⁵, foi um representante daquela maneira de tocar com bastante “balanço”, onde o órgão *Hammond* possuía uma imagem atrelada ao estilo, com organistas como Ed Lincoln e Djalma Ferreira sendo pioneiros.

Por ocasião de uma das visitas do cantor norte-americano Tony Bennett ao Brasil, recebeu convite para mudar-se para os Estados Unidos e em 1966 conseguiu assinar contrato com a gravadora Verve Records (que possuía parceria com gravadoras no Brasil e que acolheu outros artistas brasileiros como Tom Jobim e Milton Nascimento). No mesmo ano chegou ao segundo lugar nas paradas de sucesso dos EUA com a música “Samba de Verão” dos irmãos

⁴ Farei referência a qualquer gênero ou estilo musical (Samba, Jazz, etc.) sempre com letras maiúsculas, para evitar uma confusão com músicas específicas. Por exemplo: o samba *Quem te viu, quem te vê*, de Chico Buarque. Assim como escreverei “Música” com letra maiúscula quando estiver me referindo à ciência e “música”, com minúscula, quando estiver comentando alguma composição em especial.

⁵ Uma abordagem mais profunda sobre o Sambalanço, assim como o Sambajazz, é apresentada no quarto capítulo.

Marcos e Paulo Sérgio Valle, alcançando a marca de um milhão de cópias vendidas do disco que continha sua versão instrumental da canção. A partir daí, Walter Wanderley iria consolidar sua carreira internacional e nunca mais retornaria ao Brasil, tendo falecido em San Francisco (Califórnia, EUA) em 1986, sendo, até os dias de hoje, um desconhecido para a grande maioria dos brasileiros, mesmo àqueles ligados à Música.

Musicólogos, músicos, colecionadores, estudantes de Música, jornalistas, historiadores, quase nunca sabem quem foi Walter Wanderley. Pode-se imaginar que, assim como outros artistas, Walter Wanderley teria sido o caso típico de alguns personagens que conseguem atingir um número muito alto de vendas de um disco apenas, devido a uma única música que foi maciçamente veiculada nas rádios e nos programas de televisão. Não é esse o caso. Walter Wanderley chegou a gravar mais de **trinta** discos solo, contando apenas aqueles LPs em que foram selecionadas, arranjadas e gravadas músicas para formar um álbum específico do organista/pianista, e mais de **vinte** LPs e EPs como arranjador, regente e instrumentista de cantores e cantoras e outros instrumentistas. Alguns desses dividindo a capa do álbum como atração conjunta. Se totalizarmos toda produção discográfica que conta com o nome de Walter Wanderley, entre coletâneas, participações como instrumentista, arranjador, regente e álbuns solo, são quase **duzentos** títulos, divididos em compactos de 45 e 78rpm⁶, EPs, LPs e CDs⁷. E todos com uma margem considerável de vendas.

Ou talvez o fato dele ter sido instrumentista – e não cantor – contribuiu para sua “adequação” em segundo plano dentro da historiografia. No entanto, nesse caso, o fato de lembrarmos de artistas como Miles Davis, John Coltrane, Jacob do Bandolim, Garoto, Ernesto Nazareth, todos instrumentistas que alcançaram projeção nacional e internacional, gravando repertórios de música instrumental, e que são constantemente citados pela historiografia da Música, seja ela acadêmica ou não, põe por terra essa hipótese. Por tudo isso, faz-se necessário

⁶ Os formatos dos discos variavam de acordo com o tamanho (polegadas), a velocidade de rotação por minuto (rpm) e a capacidade de armazenamento (os LPs conseguiam armazenar em média 20 minutos em cada lado, enquanto os outros formatos menores variavam algo entre 4 e 8 minutos).

⁷ Foram lançadas dezenas de coletâneas (principalmente depois da morte do artista) nos mais variados países ao redor do mundo, incluindo a Rússia e a Austrália. A maioria relançamentos de discos lançados no Brasil e nos EUA. Uma relação bastante extensa é apresentada nos anexos dessa tese.

um panorama o mais amplo possível da vida e da obra de Walter Wanderley, para ajudar na concepção de sua figura na Música Brasileira e as razões para a sua relativa marginalidade na historiografia.

A historiografia que me refiro são livros e textos de autores como José Ramos Tinhorão, Vasco Mariz, Ary Vasconcelos, Jairo Severiano, Ricardo Cravo Albin, Zuza Homem de Mello, Gerard Béhague e outros. Trabalhos que possuem um olhar centralizado em gêneros consagrados como o Samba e a Bossa Nova, ou o que Caetano Veloso denominou de “linha evolutiva”, ratificada por Augusto de Campos (1974), que resultaria nas canções dos festivais dos anos 1960, posteriormente denominadas de MPB, e na Tropicália. Vale aqui destacar que a Etnomusicologia brasileira vem, nos últimos anos, através de dissertações e teses, desconstruindo essa “linha evolutiva” e lançando olhares para personagens e manifestações artísticas antes não “percebidos”, utilizando abordagens historiográficas e metodológicas que coadunam com os avanços teóricos alcançados pelas ciências sociais.

No entanto, ainda hoje, muito de nossa historiografia musical brasileira está centrada em textos sobre músicas de orquestra de influência europeia e artistas populares com obras e discos considerados “de qualidade”. Essa “qualidade” estaria baseada naquilo que Antônio Cícero caracteriza como “complexificação”, utilizando “modulações, acordes e ritmos mais complexos dos que os que eram empregados por determinado samba tradicional” (DUARTE; NAVES, 2003, p. 203). Embora Antônio Cícero não esteja defendendo essa “linha evolutiva” nem uma pretensa qualidade de certas obras em detrimento de outras, é nessa complexificação de aspectos musicais e literários, além da manutenção de certas “tradições” e defesa do patrimônio cultural, que muitos autores irão basear suas análises.

Sobre esse aspecto, Samuel Araújo, já em 1999, iria trazer sua análise da seguinte forma:

Já havíamos constatado inicialmente que, com algumas exceções recentes, as reconstruções de sua história (da Música Popular Brasileira) tem se fixado numa linha evolutiva que exclui a priori determinadas práticas musicais e inclui outras tantas, segundo a preferência ideológica do autor (quase sempre, pelas correntes nacionalistas pós-1930). Esta ótica, de pretensões pedagógicas, tem obviamente mascarado diversos aspectos relevantes da

trajetória das práticas musicais populares, principalmente em setores não hegemônicos no âmbito nacional (ARAÚJO, 1999, p.08, primeiro parêntese meu).

Mas é preciso também apresentar as razões para que se dedique uma tese de doutorado sobre o personagem Walter Wanderley. Embora sua produção discográfica seja considerável e os números do IBOPE apresentem alguns discos seus como um dos mais vendidos na primeira metade dos anos 1960 – uma façanha em se tratando de um repertório instrumental – esses números não podem se comparar aos álbuns de cantores grandes campeões de vendas da época como Ângela Maria ou Nelson Gonçalves. No entanto, cotejando sua produção com a de outros discos de artistas de música instrumental, fica nítida a posição de destaque de Walter Wanderley já no Brasil. Sua exposição ao grande público, e principalmente um aumento exponencial na vendagem de discos, irá acontecer sim, logo nos primeiros anos de sua chegada nos EUA, onde alcançará o segundo lugar nas paradas de sucesso à época (disputando inclusive com cantores já famosos). Porém, esse fato por si só não justifica o trabalho aqui apresentado.

Walter Wanderley não foi o pioneiro, como veremos adiante, na utilização do órgão como instrumento solista em gêneros brasileiros como o Samba e a Bossa Nova. Mas foi um dos desbravadores nesse sentido e ajudou a diminuir o estigma que o órgão possuía (e ainda possui) de ser um instrumento de “música de igreja”. Nos anos mais recentes, devido a alguns fatores que serão melhor explanados no quarto, quinto e sexto capítulos, o som de órgão ganhou uma conotação cafona, e sua sonoridade ficou atrelada às apresentações de música ao vivo em bares e restaurantes de subúrbio.

Assim como outros organistas, Walter Wanderley viveu numa era pré-sintetizadores e a procura por uma sonoridade própria ajudou a construir o que hoje a indústria apresenta como de mais moderno em termos de teclados e *samplers*. Não só isso. Walter Wanderley e outros músicos e agentes envolvidos na produção e distribuição musical, transitaram por variados gêneros, sem conflitos entre posicionamentos ideológicos X músicas comerciais. Esses artesãos da Música Brasileira ajudaram a construir a “identidade sonora” de um época.

Embora tendo a consciência que essa identidade pode ser muito relativizada, esses agentes não podem continuar marginalizados em nossa historiografia, sob o risco de continuarmos replicando os mesmos personagens como “fundadores” ou “figuras centrais” como únicos merecedores de nossos olhares investigativos.

E, embora Walter Wanderley não tenha alcançado as cifras de execuções e vendas de discos que outros artistas, também marginalizados pela historiografia alcançaram, como: Agnaldo Timóteo, Amado Batista, Nelson Ned, Odair José ou Waldik Soriano, sua produção discográfica é bastante numerosa para perceber que seus discos possuíam um público consumidor considerável, a ponto das gravadoras disputarem contratos e permanência do organista/pianista e continuarem produzindo discos do artista anualmente, dentro e fora do Brasil, antes e depois de sua morte.

As informações acerca de Walter Wanderley são esparsas, encontradas em pequenas menções em livros, artigos de revistas e documentários, quase sempre de forma muito solta e sucinta. Durante essa pesquisa foi de suma importância o contato com a página em memória de Walter Wanderley no *Facebook*, mantida por admiradores ou familiares do mesmo (não houve identificação nas respostas das mensagens). Ao enviar mensagem solicitando informações pormenorizadas sobre vida e obra de Walter Wanderley, foi indicada uma página de internet⁸, mantida por uma admiradora do trabalho do mesmo (Barbara J. Major). A página foi elaborada de forma muito metódica e cuidadosa, de maneira a reunir e disponibilizar todo o material possível acerca de Walter Wanderley. Barbara Major reuniu (quase) todas as capas de discos gravados por Walter Wanderley, entrevistas em rádio, depoimentos de músicos e familiares, citações em livros e contracapas de discos, álbum de fotografias, enfim, um manancial completo de informações que qualquer pesquisador gostaria de encontrar ao investigar um sujeito de pesquisa. Sem as informações dessa página esse trabalho teria perdido em muito em sua consubstancialidade.

⁸ <http://www.bjbear71.com/Wanderley/main.html> <Acesso em 12/04/2017>. Devido à forma peculiar do endereço eletrônico, as buscas na *internet* sobre Walter Wanderley nunca direcionaram ao sítio mencionado. Sem o contato com a página do artista no *Facebook*, o acesso às informações contidas no mesmo, e disponibilizadas nessa tese, muito provavelmente não teria acontecido.

Vejamos o que diz o verbete do Dicionário Cravo Albin (*on line*) sobre Walter Wanderley:

Iniciou sua carreira profissional em Pernambuco. No final da década de 1950, mudou-se para São Paulo, onde passou a atuar com o conjunto do Bar Claridge. Mais tarde, atuou com o conjunto da Boate Oásis, levado por Isaura Garcia, com quem veio a se casar. Sua primeira gravação foi registrada em 1959, tocando órgão na faixa "E daí?" (Miguel Gustavo), em disco de Isaura Garcia lançado pela gravadora Odeon. Atuou nas boates Michel e Rêverie, tocou em bailes e apresentou-se em programas de televisão. Em 1960, foi convidado para trabalhar no Captain's Bar do Hotel Comodoro, com o grupo que passou a se chamar Walter Wanderley e seu Conjunto, com o qual acompanhou, em gravações e programas de televisão, diversos cantores como Isaura Garcia, com quem foi casado, Dóris Monteiro, João Gilberto, Morgana e Francisco Egídio, entre outros⁹.

As outras informações fornecidas na página são sobre a produção discográfica do artista, sem muitos outros detalhes. A página cita apenas duas referências bibliográficas: o *Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira* (do próprio Ricardo Cravo Albin, 2006) e *Alguns Aspectos da MPB*, de Euclides Amaral (2010), ambos consultados para essa pesquisa. Existem algumas discrepâncias em relação à data da mudança de Walter Wanderley do Recife para São Paulo e da sua primeira gravação, como veremos ao longo desse capítulo.

Outra fonte de informações que apresenta um perfil resumido sobre Walter Wanderley é a *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular* (1977). O verbete sobre o artista diz o seguinte:

Iniciou sua carreira como organista e pianista em Pernambuco. Em fins da década de 1950 mudou para São Paulo SP, onde integrou em 1958 o conjunto do Bar Claridge. Em seguida, levado por Isaura Garcia (com quem casou mais tarde), passou a tocar piano no Conjunto da boate Oásis. Em 1959 estreou em disco tocando órgão na gravação de *E daí?...* (Miguel Gustavo), na Odeon, por Isaura Garcia. Tocou ainda nas boates Michel e Rêverie, e apresentou-se em bailes e na televisão. Em 1960 começou a trabalhar no Captains's Bar, no Hotel Comodoro, no conjunto que mais tarde passou a chamar-se Walter

⁹ Disponível em: < <http://dicionariompb.com.br/walter-wanderley/dados-artisticos> > Acesso em 24/05/2017.

Wanderley e seu Conjunto, com ele no órgão. Em 1961 gravaram o LP *Walter Wanderley e o bolero*, na Odeon, com *Sabor a Mí* (Álvaro Carrilho) e *Solamente uma vez* (Agustín Lara), entre outras coisas. O conjunto passou a acompanhar, na televisão e em gravações, diversos cantores como João Gilberto, Isaura Garcia, Dóris Monteiro, Francisco Egídio, Morgana e outros. Em 1962 lançou o LP *Samba é samba*, com *O Barquinho* (Roberto Menescal e Ronaldo Boscoli) e *Palhaçada* (Haroldo Barbosa e Luís Reis), entre outras, e no ano seguinte o LP *O Samba é mais samba*, entre outras com *Corcovado* (Tom Jobim) e *A Mesma rosa amarela* (Capiba e Carlos Pena Filho), ambas pela Odeon. Em 1964, o conjunto, com nova formação, apresentou-se no João Sebastião Bar e passou a gravar na Philips. Ainda nesse ano saíram os LPs *Órgão Sexy* e *Entre nós*, e nos anos seguintes *O Autêntico* (1965) e *Sucessos + boleros= Walter Wanderley* (1966). Transferindo-se para os EUA, onde fixou residência na costa oeste, lançou pela etiqueta Verve os LPs *Chegança* (1967) e *Batucada* (1968), e pela AM Records *When It Was Done*, em 1969, e *Moondreams*, em 1970 (MARCONDES, 1977, p.808).

Percebe-se muita semelhança nas informações apresentadas nos dois verbetes, incluindo a primeira gravação como sendo no disco de Isaura Garcia em 1959. Interessante notar que nenhum deles faz menção ao primeiro compacto ou ao primeiro LP de Walter Wanderley, ambos gravados ainda nos anos 1950, e antes da referida gravação com Isaura Garcia, como veremos adiante. A Enciclopédia menciona a música: *Aquela Rosa Amarela*, de Capiba e Carlos Pena Filho, que gerou uma discussão um tanto acirrada nos meios de comunicação de Pernambuco à época, uma vez que havia quem defendesse ou acusasse Capiba de estar enveredando para a Bossa Nova¹⁰. Também não há citação do disco ou da música que lançou definitivamente Walter Wanderley no mercado norte americano. Já instalado nos EUA, chegou a segundo lugar nas paradas de sucesso em 1966, com a versão instrumental, interpretada ao órgão, de “Samba de Verão”, composição dos irmãos Paulo Sérgio e Marcos Valle, gravada em um compacto promocional pela Verve Records, obtendo a impressionante marca de um milhão de cópias vendidas em dois anos com o álbum RAIN

¹⁰ O autor, escritor e dramaturgo Ariano Suassuna chegou a afirmar, em prefácio do disco de Capiba (que continha a música *Aquela Rosa Amarela*), que: “Capiba não era nem Bossa Nova nem Bossa Velha, era Bossa Eterna”. Três anos mais tarde, o próprio Capiba afirmava em entrevista que havia penetrado “inteiramente no movimento”. Mais informações sobre a Bossa Nova no Recife e seus desdobramentos podem ser encontradas em minha dissertação de mestrado concluída em 2015: *Bossa Nova Fora do Eixo: Uma História da Bossa Nova na Capital Pernambucana* e disponível em: < <http://www.tede.udesc.br/handle/tede/2329> > Acesso em 06/06/2017.

FOREST, também lançado em 1966 (MELLO, 2008; CASTRO, 1990; NEDER, 2016¹¹).

O verbete faz ainda menção da participação do artista e seu conjunto¹² acompanhando cantores e cantoras “na televisão”. Como veremos, Walter Wanderley participou intensamente da vida musical em São Paulo e, como demonstra nota de jornal citada a seguir, fez participações em programas televisivos à época. O alto custo na aquisição do *video tape* e a falta de conhecimento técnico sobre sua tecnologia, de forma mais corriqueira, no início dos anos 1960 (as primeiras transmissões de TV no Brasil eram “ao vivo”) e a precariedade de armazenamento de tais gravações do período, são fatores impeditivos para se encontrar registros desses documentos nos dias atuais. Além disso, o acesso ao acervo de vídeos das emissoras de televisão no Brasil não é tarefa fácil (para dizer o mínimo), como podem atestar todos os pesquisadores que solicitaram um dia uma consulta, mesmo sendo explicitado o caráter científico das pesquisas (vide ARAÚJO, 2013, nota 145, p. 385).

Uma nota da colunista Mary Wynne, do jornal *O Estado de São Paulo*, de 1961, (e outras ainda nesse texto) confirma essa interação de Walter Wanderley com a televisão da época.

¹¹ O texto biográfico escrito por Álvaro Neder encontra-se disponível no site: <<http://www.allmusic.com/artist/walter-wanderley-mn0000230478/biography>>. Acesso em 01/03/2017.

¹² Devido à falta de informações técnicas nas mídias lançadas em disco das gravações de Walter Wanderley, não é possível determinar quem e quantos eram os músicos que o acompanhavam e eram denominados de “seu conjunto”. Alguns discos trazem essas informações, mas são exceção. Sabe-se que Walter Wanderley optou muito pela formação em trio (órgão e/ou piano, bateria e contrabaixo). Já instalado nos EUA, os dois músicos brasileiros que o acompanharam por algumas gravações, incluindo o disco que traz a música “Samba de Verão”, foram Cláudio Slon (bateria) e José Marino (contrabaixo). A sua relação com o baterista Dom Um Romão também foi bastante próxima e Romão participou de alguns discos de Walter Wanderley e, segundo Barbara Major, homenageou o organista em disco autoral.

Estava no Brazilian's alguém que eu não via há uma porção de tempo: **Walter Wanderley**, agora se dedicando exclusivamente a rádio, TV e gravações. Especialista em arranjos, além de ser um dos melhores pianistas (e órgão também) de São Paulo.

Hoje vai estrear no Oasis o show-revista de José Sampaio, "O Bloco de Faz-Me Rir" com um grande elenco que inclui as mais famosas "show girls".

Até amanhã, MARY WYNNE

Figura 1: Walter Wanderley na TV. Nota do jornal *O Estado de São Paulo*, 04 de outubro de 1961, página 48.

Segundo Barbara Major e Álvaro Neder, a primeira gravação de Walter Wanderley foi um compacto lançado pela gravadora Odeon em agosto de 1959 (que incluía a música "Lobo Bobo", de Carlos Lyra), diferindo da informação do *Dicionário Cravo Albin* e da *Enciclopédia da Música Brasileira*, que afirmam ser o compacto de Isaura Garcia da mesma gravadora e do mesmo ano. Ao que tudo indica, o disco de Isaura Garcia seria gravado um mês depois do compacto citado por Barbara Major. Uma evidência disso é a numeração de catálogo dada ao compacto intitulado WALTER WANDERLEY E SEU CONJUNTO: 14.499¹³. O disco de Isaura Garcia possuía a numeração 14.528. De toda forma, veremos que a primeira gravação em disco de Walter Wanderley antecede um pouco o ano de 1959 como demonstrado adiante.

Barbara Major adquiriu muitas de suas informações com o pesquisador paulista Sérgio Ximenes, que possuía um *site* com capas de discos raros (<http://www.sombras.com.br>). Infelizmente o *site* não está mais disponível. Por ocasião dessa pesquisa não foi possível o contato com o mesmo, porém, com as informações repassadas por Sérgio Ximenes à Barbara Major, foi possível montar quase toda a trajetória discográfica de Walter Wanderley, com fotos de capa e contracapa dos discos em ordem cronológica. Pouquíssimos discos não possuem referência fotográfica na página montada por Barbara Major (os primeiros compactos, por serem de uma raridade extrema, e alguns pouquíssimos

¹³ Os discos da grande maioria das gravadoras possuíam um número de série de fábrica.

outros). De maneira que essa pesquisa não sofreu de forma contundente com a ausência de comunicação com Sérgio Ximenes, uma vez que o mesmo foi bastante prestativo ao passar informações à pesquisa de Barbara Major e consequentemente tais informações terem sido repassadas nesse trabalho de maneira integral.

Walter José Wanderley Mendonça nasceu em Recife em 12 de maio de 1932. Aos cinco anos já demonstrava afinidade com música. Ele afirmou algumas vezes que estudou órgão com sua tia. Algumas informações são divergentes sobre com que idade ele teria se mudado para São Paulo, onde estudou no Liceu de Artes e matriculou-se em cursos avançados de Harmonia e Composição¹⁴. O que fica claro é que a maioria das informações em livros e verbetes cravam que Walter Wanderley chegou a São Paulo no fim dos anos 1950:

Pernambucano, nascido no Recife, Walter José Wanderley Mendonça (1932-1986) começou a carreira como organista e pianista em sua cidade. Mudou-se para São Paulo no fim dos anos 50, trazido pela cantora Elza Laranjeira. Foi direto para a noite: em 1958 tocava no conjunto do bar Claridge. A cantora Isaura Garcia que ele conheceu no Recife, o levou para o piano da boate Oásis. Depois, Walter seguiu no circuito nas casas noturnas: Michel, Rêverie e Captains Bar, do Hotel Comodoro. Estreou em disco, em 1956 em um 78 rotações, com o samba “Essa nega mentirosa” (Caco Velho/Mario Sena), no obscuro selo Repertório. Seu primeiro LP solo, *Festa Dançante – Walter Wanderley e seu Conjunto de Ritmos* saiu pela RGE, em 1957, com repertório de standards e ainda “De conversa em conversa” (Haroldo Barbosa/Lúcio Alves), “Saudade da Bahia” (Dorival Caymmi) e “O que é amar” (Johnny Alf). No ano seguinte, no disco *Foi a noite*, ele iniciaria a intensa e turbulenta parceria com a cantora paulistana do Brás, Isaura Garcia (1919-1993), com quem se casaria e viveria um romance marcado por desentendimentos e reconciliações (SOUZA, 2016, p. 233).

Nesse verbete surgem informações de discos anteriores à gravação do disco com Isaura Garcia. Um 78 rpm em **1956** e o disco FESTA DANÇANTE em **1957** (embora não

¹⁴ As informações sobre a vida de Walter Wanderley morando no Recife são quase inexistentes até onde foi possível pesquisar. Mesmo sua filha Mônica Wanderley afirma não possuir informações sobre o pai, uma vez que ele se separou da mãe de Mônica (Isaura Garcia) quando ela tinha pouco mais de quatro anos de idade. Os contatos com seu pai, já depois de adulta, foram feitos sempre por telefone. Walter Wanderley convidou a filha inúmeras vezes para ir aos Estados Unidos, mas a mesma afirma nunca ter tido coragem (entrevista de Mônica Wanderley à Barbara Major em janeiro de 2000. Disponível em: <http://www.bjbear71.com/Wanderley/Interviews-2.html#Monica%20Wanderley%20Interview> acesso em 23/maio/2018).

haja referência do ano da gravação na capa e contracapa do mesmo¹⁵), assim como apontam o ano do disco FOI A NOITE, de Isaura Garcia, como **1958**. Tais informações fazem refletir qual seria o ano em que Walter Wanderley chegou a São Paulo naqueles idos 1950. Se “foi direto para a noite” (como afirma Tárík de Souza) em 1958, teria que ter gravado os discos de 1956 e 1957 ainda morando no Recife e decidiu se mudar para São Paulo logo depois. Uma outra possibilidade é de ter gravado os discos no Recife, uma vez que a Fábrica de Discos Rozenblit já funcionava desde 1953 naquela cidade (TORRES, 2015), mas não existe registro de nenhum disco de Walter Wanderley gravando pelo selo, nem que as gravadoras Repertório e RGE (citadas no verbete como tendo lançado tais discos) tivessem alguma sociedade ou parceria com a gravadora pernambucana. Ao que tudo indica, Walter Wanderley mudou-se (definitivamente) para a capital paulista entre 1954 e 1955.

Até mesmo sobre o nome completo de Walter Wanderley não há fontes que possam corroborar. Em Pernambuco existe um setor de buscas para registros de nascimento, no Tribunal de Justiça do Estado, no Fórum Thomaz de Aquino. Uma funcionária do setor informou que não há como encontrar um registro, no banco de dados dos cartórios da cidade (são quinze no total atualmente), sem os nomes completos dos pais da pessoa registrada. Além disso, o nome do registrado não poderia conter nenhuma letra incoerente. Como o nome que se encontra em citação, em contracapa de discos e alguns artigos de revistas e *websites*, possui letras como “W” e “Y”, o risco de diferir do registro oficial de nascimento é considerável. Portanto, sem outras informações, no momento é quase impossível se descobrir até mesmo a veracidade da informação do nome completo do organista/pianista.

Existem informações que afirmam que Walter Wanderley se mudou do Recife para São Paulo ainda na adolescência. Tais informações aparecem nas contracapas dos discos CHEGANÇA, lançado pela Verve em 1966 e relançado aqui no Brasil, pela

¹⁵ O jornalista e pesquisador Tárík de Souza foi consultado via *e-mail* sobre como obteve as informações das datas de gravações dos discos citados. O mesmo indicou a página do acervo do *Instituto Memória Musical Brasileira*: <http://www.immub.org/artista/walter-wanderley>, que possui um riquíssimo acervo digital de discos, inclusive do próprio Walter Wanderley, alguns até não catalogados na página da Barbara Major. Foi enviado um *e-mail* para os organizadores do Instituto, mas não houve resposta. As informações da página do Instituto também foram fundamentais para a construção dessa pesquisa.

Copacabana/Verve, com data incerta. A apresentação do disco foi feita por Bob Lee, da Kram-FM, em Los Angeles e: BRAZIL's GREATEST HITS WALTER WANDERLEY (lançado pela Fermata em 1981). O disco da Fermata afirma que Walter Wanderley chegou a São Paulo com 12 anos de idade. O da Verve, que o artista contava com 15 anos ao chegar à capital paulista, como podemos constatar nas fotos abaixo.

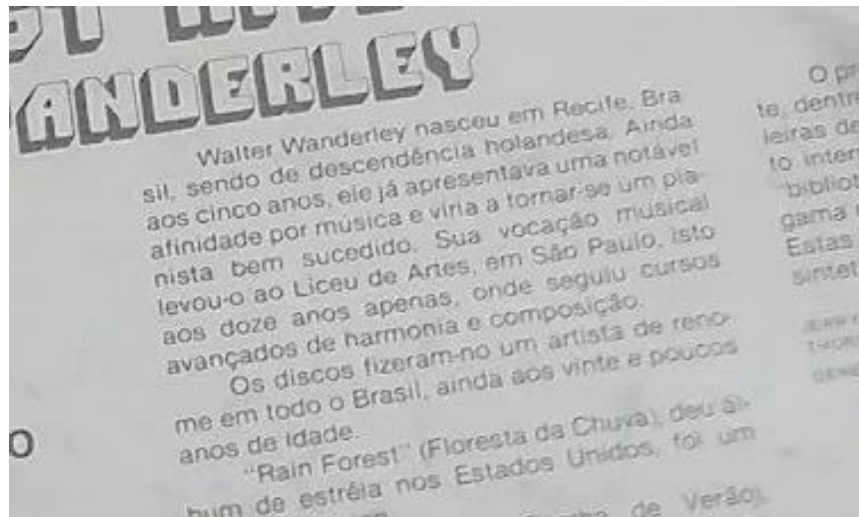


Figura 2: Informações da idade de Walter Wanderley na época de sua mudança para São Paulo 1.

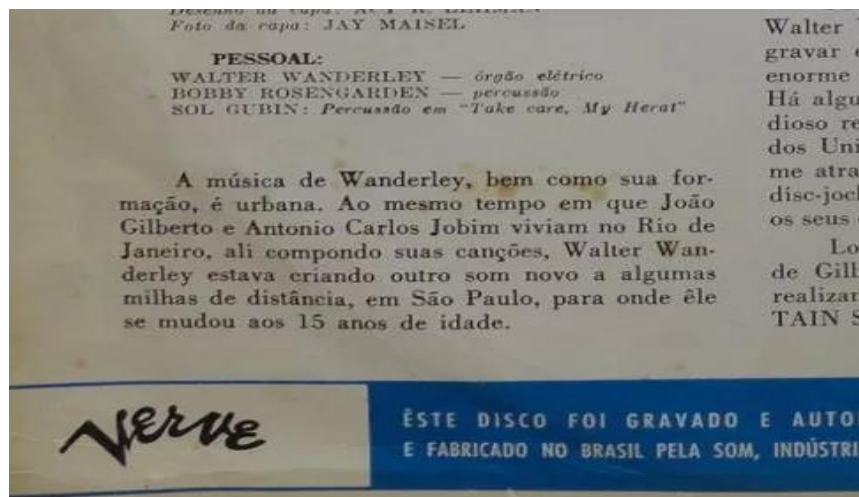


Figura 3: Informações da idade de Walter Wanderley na época de sua mudança para São Paulo 2.

É certo que Walter Wanderley chegou a tocar na noite do Recife antes da mudança definitiva para São Paulo, como afirma o maestro Duda¹⁶, em entrevista¹⁷ realizada em 2014 para a minha pesquisa de dissertação de mestrado:

Walter, toquei muito com ele [...]. A esquina ali (perto do antigo Art Palácio) era um restaurante. E tocava ali um conjunto muito bom. Walter Wanderley, Inaldo na bateria (que não era o Inaldo Vilarim), que tocou muito tempo com aquele que toca com Faustão, como é? [...] Caçulinha, Heraldo do Monte [...]. Era 50, 52, por aí [...] (Maestro DUDA, 2014).

O guitarrista Heraldo do Monte em entrevista para essa pesquisa¹⁸, afirma que tocou com o mesmo na boate Delfim Verde, na capital pernambucana, a mesma boate onde a cantora Isaura Garcia, com quem Walter Wanderley gravou vários discos como instrumentista e arranjador, como veremos adiante, afirma ter sido apresentada a ele por Elza Laranjeira. Ao que tudo indica, Walter Wanderley mudou-se para São Paulo pela primeira vez ainda na adolescência e retornou ao Recife tempos depois. Em meados da década de 1950 teria então ido definitivamente para São Paulo. É improvável que trabalhasse na noite, ainda menor de idade, numa época em que a fiscalização e os costumes eram muito rígidos nesses casos. Isaura Garcia afirma em entrevista¹⁹, que na ocasião em que foi apresentada a Walter Wanderley, estava no Recife por conta de uma caravana organizada pela Record para apresentação na TV Jornal do Commercio. As duas emissoras de TV em Pernambuco só

¹⁶ Maestro Duda foi componente da Orquestra Sinfônica do Recife, regente da Banda Sinfônica do Recife e fez parte do quadro de arranjadores da TV Bandeirantes em São Paulo, por três anos, no fim dos anos 1960. Foi escolhido pelo *Projeto Memória Brasileira*, da Secretaria de Cultura de São Paulo, como um dos doze melhores arranjadores do século. Também é membro da Academia Pernambucana de Música. Suas músicas estão presentes em mais de 100 discos no Brasil e no exterior (PHAELANTE, 1997; SALDANHA, 2001; AMORIM, 2006).

¹⁷ A entrevista está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=URjwJx0sNS8> Acesso em 13/out/2018. O formato de disponibilidade de todas as entrevistas, apresentadas nessa tese e acessíveis no *Youtube*, está como “não listado”. Isso permite o acesso apenas àqueles que possuem o *link* exato disponibilizado aqui, evitando assim uma exposição desnecessária dos entrevistados e garantindo a consulta aos pesquisadores.

¹⁸ Alguns pequenos trechos de entrevista com Heraldo do Monte serão transcritos nos anexos desse trabalho, uma vez que foram realizados pela *internet*, através da caixa de conversas do *Facebook*. As outras entrevistas estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=xFylPhuS5Ek> e <https://www.youtube.com/watch?v=eCnhmwG5Rs> Acessos em 26/out/2018.

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nzhd3vY3n94> Acesso em 14/06/2017.

foram inauguradas em 1960 (CASTELÃO, 1999; TORRES, 2015), o que indica que provavelmente Isaura Garcia se confundiu em relação ao evento que a levou ao Recife na ocasião em que conheceu seu futuro marido e arranjador, visto que em 1960 Walter Wanderley já deveria ter se mudado para São Paulo de forma definitiva, pois já havia gravado e arranjado mais de um disco da cantora antes daquele ano.

É natural que isso aconteça, uma vez que nossa memória “é um teatro pessoal e se fabrica através de reconstituições íntimas ou míticas que podem embaraçar o historiador” (FARGE, 2011, p.78). Muito provavelmente Isaura Garcia estava no Recife com alguma caravana da Record, para se apresentar em alguma das rádios de grande audiência no Recife, como a rádio Clube ou a própria rádio Jornal do Commercio (que era do mesmo proprietário da futura TV com o mesmo nome), uma vez que a cantora já era nacionalmente conhecida desde a década de 1940.

A filha do casal, em entrevista à Barbara Major, relata o seguinte:

Depois de separados meu pai ficou cerca de dois anos no Brasil antes de ir para os USA (sic) em 1966, neste período ele conviveu com outra cantora brasileira chamada Claudette Soares e nos víamos apenas nos raros fins de semana quando a sua vida pessoal e profissional permitia. Ele viajava muito e fazia grande sucesso. Porém sempre que podia ele falava comigo pelo telefone (Mônica Wanderley, 2000).

Uma matéria publicada na mesma semana da morte de Walter Wanderley, no jornal *O Estado de São Paulo*, traz muitas informações, inclusive sobre a idade da filha de Isaura Garcia com o artista recifense, Mônica Mendonça Wanderley.

A D E U S

Walter morre longe de sua princesa

Ele foi um dos primeiros músicos a levar a bossa nova para os EUA



A morte, esta semana, na cidade de San Francisco (EUA), do pianista e arranjador **Walter Wanderley** colocou fim não só à carreira de um dos mais conhecidos músicos da noite da década de 60 mas também a um atribulado e longo caso de amor. **Wanderley**, que morreu aos 54 anos, de câncer ósseo, viveu, durante anos, com a cantora Isaura Garcia, com quem teve uma filha (hoje com 27 anos), Mônica Mendonça.

Apesar de estarem separados há mais de 20 anos, **Wanderley** e Isaurinha correspondiam-se com frequência e não eram poucas as vezes em que o músico a acordava, de madrugada, em ligações internacionais para tocar suas músicas ao telefone, segundo contou, ontem, muito emocionada, a cantora.

"Nós brigávamos muito, mas eu amei muito ele", disse, chorando, Isaura, que não desconhecia o delicado estado de saúde de

Wanderley — que nos últimos 13 anos vivia com sua segunda mulher, Dora Rosa — foi um dos primeiros músicos brasileiros a levar a bossa nova para os Estados Unidos. Transferiu-se para aquele país em 1966 trabalhando em diversas casas noturnas e gravando quatro discos. Ele iniciou sua carreira em Pernambuco e veio para São Paulo no final da década de 50, trazido pela cantora Elza Laranjeira.

Em 1959 gravou o primeiro disco com Isaura Garcia (É Daí?) e, em seguida passou a tocar em boates de São Paulo vindo, um ano depois, a formar seu primeiro conjunto apresentando-se no Captains' Bar, do Hotel Comodoro. Em musicais para a televisão **Wanderley** acompanhou músicos como João Gilberto e Doris Monteiro e o disco que gravou em 1962 seria uma verdadeira antologia de sambas da bossa nova.

Walter Wanderley. "Tive pressentimento de que ele ia morrer logo, do mesmo jeito que, quando o vi pela primeira vez em Recife, há muitos anos, tive a certeza de que ele seria meu marido". Isaurinha recebeu de **Wanderley**, recentemente, um postal que dizia: "Ainda Princesa, na sua ausência nem a poesia quis me entender".

Figura 4: A morte de Walter Wanderley. *O Estado de São Paulo*, 06 de setembro de 1986, página 85.

O artigo do jornal também traz outras informações importantes: Walter Wanderley teria uma “segunda mulher” e teria participado de “musicais para a televisão” ao lado de João Gilberto e Doris Monteiro; a causa de sua morte seria um “câncer ósseo” (uma das pouquíssimas informações, talvez a única sobre a causa de sua morte); a matéria replica informações de outros verbetes aqui apresentados anteriormente, como a chegada em São Paulo em 1959 (trazido pela cantora Elza Laranjeira), a primeira gravação sendo com Isaura Garcia também naquele ano; e que o artista teria gravado quatro discos nos EUA (algo que veremos ser um número bem maior).

Até onde foi possível pesquisar e cotejando todas as informações das variadas fontes, a data mais aproximada para a chegada definitiva de Walter Wanderley em São Paulo seria algo entre 1954 e 1955, que se aproxima com as informações do verbete da *Enciclopédia da Música Brasileira* (1977). Os depoimentos de Heraldo do Monte, de que Walter Wanderley

o convida para compor sua banda em uma casa noturna na rua Major Sertório, por volta de 1956, ratificado por outro verbete (ALBIN, 2006, p.492), o depoimento de Johnny Alf (RODRIGUES, 2012, p. 35), de que Heraldo do Monte foi buscá-lo para trabalhar em São Paulo em 1955, além das declarações de Claudette Soares (FAOUR, 2010), sobre seu relacionamento com Walter Wanderley e as lembranças da idade da filha dele, Mônica Wanderley²⁰, que também recorda de datas aproximadas da ida de seu pai para os EUA, trazem fortes indícios de que essas datas seriam as mais prováveis.

Sobre o período em que viveu e tocou na noite do Recife, vale aqui fazer um parêntese. Quando da pesquisa para o mestrado, tive a oportunidade de entrevistar vários músicos da cidade que foram contemporâneos de Walter Wanderley. Quase todos eles, e outros músicos do tempo presente, se referem ao mesmo com um apelido: Walter Dó Maior. Alguns não sabem explicar o porquê dessa referência. Outros denotam algo pejorativo, como se o artista fosse preguiçoso e transportasse todas as músicas que tocava para a tonalidade de dó maior, trazendo assim uma facilidade ao executar o órgão e o piano apenas nas teclas brancas. Mais uma vez é o guitarrista Heraldo do Monte que nos esclarece a questão:

Uma vez eu cheguei lá pra trabalhar, a gente começou a trabalhar na noite né? No Delfim Verde e outra boate lá em Piedade que eu não lembro o nome. Uma vez cheguei lá e o Walter, que chamavam de Dó Maior, falou assim: “Heraldo pega esse tema de ouvido que eu não tenho a partitura. Escuta aí” [...] aí ele tocou pra mim (nesse momento Heraldo do Monte mostra um áudio de uma música instrumental tocada no piano, de execução difícil, que modula várias vezes). Ele tocava isso na boate. Por isso achei muito injusto esse negócio de Dó Maior [...] Aquela época a plateia era mais de americanos, não sei por que isso acontecia, mas era assim [...] não tinha essa coisa de eles gostarem de música brasileira, ainda! A Bossa Nova apareceu bem depois. O emprego a gente conseguia tocando Jazz (entrevista em áudio, concedida em 2016).

²⁰ Assim como a nota de *O Estado de São Paulo* parece não precisar a data da chegada de Walter Wanderley em São Paulo com as outras fontes aqui apresentadas, o mesmo acontece em relação à idade da filha do artista recifense. A própria Mônica Wanderley revela o quanto é difícil precisar datas sobre a vida do seu pai: “Por mais que me esforce não tenho muitas recordações deste tempo” (Mônica Mendonça Wanderley, 2000).

É bem fácil perceber, ao ouvir os áudios dos discos gravados por Walter Wanderley, tanto os álbuns solo como aqueles em que figura como instrumentista e arranjador, que as músicas foram gravadas em várias tonalidades e muitas com improvisos que exigem uma habilidade e um conhecimento técnico bem avançados. Portanto, não se sustenta a teoria que o artista tocava apenas no tom de dó maior. O apelido deve ter surgido por algum outro motivo, por uma brincadeira, como geralmente acontece nesses casos. Seria muito improvável que Walter Wanderley tocasse na noite recifense e depois na paulistana (Jazz, Bossa Nova, Samba, Sambalanço, Jequibau) em um meio musical repleto de instrumentistas experientes tecnicamente, sendo convidado para gravar discos como arranjador de vários cantores, se essa estória tivesse um fundo de verdade.

Basta perceber o que diz Helvio Borelli sobre a vida noturna e musical dos anos 1950 e 1960 na capital paulista: “Até a década de 60, a noite exigia bons pianistas. Nos bares da cidade tocaram os melhores: Moacir Peixoto, Hamilton Godói, César Mariano, Johnny Alf, Laércio de Freitas, Pedrinho Mattar e **Walter Wanderley, um gênio dos teclados, do piano e do órgão**” (BORELLI, 2005, p. 81, grifos meus). Talvez Walter Wanderley já possuísse, ainda no Recife, posturas de trabalho que incomodavam seus colegas ao não seguir o padrão da maioria dos músicos, trabalhando e tocando em diversos ambientes, sem nenhum tipo de conflito. Daí a ironia pejorativa “dó maior” para diminuir sua capacidade.

Descrevendo as características das boates e especificamente a boate Vogue no Rio de Janeiro dos anos 1940, Ruy Castro esclarece por que o repertório desse tipo de casa noturna era tão diversificado e em grande parte internacional. Embora o autor esteja se referindo ao ambiente carioca, e a uma casa noturna bastante seletiva em termos de preços para consumo e frequentada por uma “elite” da época, a explanação ajuda a entender esse tipo de cenário no Brasil de forma mais ampla e, também, perceber o quão variado seria o repertório de Walter Wanderley tocando nessas casas noturnas:

Uma boate era um ambiente internacional, com o que – pensava-se – sua música também precisava ser. A ideia era que um europeu ou americano em visita deveria sentir-se tão à vontade [...] quanto se estivesse em Paris ou Nova York, e isso incluía a música que se tocava – foxes, valsas, rumbas,

boleros, tangos, fados, canções francesas, e tudo sempre dançante (CASTRO, 2015, p. 48-49).

A mudança de Walter Wanderley para São Paulo foi muito benéfica no sentido musical por conta de uma “migração” da Bossa Nova para a capital paulista. Vários autores citam que em dado momento o Rio de Janeiro já apresentava sinais de um certo desgaste de relação com os bossanovistas. São Paulo a recebia de braços abertos e gerava um mercado muito rentável e promissor para artistas e produtores. No início dos anos 1960 alguns jornalistas influentes na época (Moracy do Val e Franco Paulino, do jornal *Última Hora*, por exemplo), começaram a fomentar reuniões para promover a Bossa Nova na cidade. Essas reuniões eram realizadas em casas de pessoas importantes, como o maestro Souza Lima e reunia músicos e artistas atuantes na noite paulistana e admiradores contumazes do gênero²¹.

Em entrevista ao jornalista e pesquisador Rodrigo Faour, o jornalista Franco Paulino afirma:

São Paulo tinha uma atividade muito intensa em relação à bossa nova. Era uma praça que se vendia muito disco. Muita gente tocou esse gênero por lá. O (pianista) Moacyr Peixoto tocava música moderna; o Coalhada, que depois passou a ser chamado de Hermeto Pascoal, já tocava nos intervalos do show dele na Baiuca... O Johnny Alf tocava mais o repertório dele, autoral. O Walter Santos, que foi amigo de João Gilberto na Bahia nos anos 50, foi uma estrela da noite paulista. Tocava um bom violão, cantava muito e era grande compositor. Teve a turma do Zimbo Trio, o **Walter Wanderley**, o César Camargo que estava começando, Ana Lúcia, Alaíde Costa... A Claudette, embora não fosse uma grande estrela, tinha muito prestígio, um repertório de bom gosto, era muito respeitada! (FAOUR, 2010, p. 76, grifos meus).

Outros autores confirmam essa efervescência da Bossa Nova em São Paulo. A capital paulista era “um mundo sobretudo de universitários fissurados por uma nova música brasileira, ou, como em breve seria chamada, pela MPM – “música popular moderna”

²¹ Entendo gênero aqui de uma forma mais abrangente. A Bossa Nova se encaixa nessa definição assim como o Samba, o Forró e o Choro se encaixam como gêneros musicais brasileiros. Alguns autores já utilizaram conceitos para definir *gênero*, *estilo* e *movimento*. Até hoje não se tem uma definição que enquadre a Bossa Nova em um desses termos de forma unânime.

(MARIA, 2015, p.65). O mesmo autor descreve a importância que São Paulo havia adquirido, quando a TV Record convida Elis Regina e Jair Rodrigues para comandarem um programa semanal (*O Fino da Bossa*) a partir de 1965 e que se tornaria “o primeiro fenômeno de audiência da história da TV brasileira” (Idem, p. 85). Sobre o programa, Julio Maria revela:

[...] se tornaria um sucesso instantâneo a ser medido pelo tamanho das filas que se formaram nas calçadas da Rua da Consolação. Sobretudo composto por estudantes universitários de classe média, o público pagava para ver as gravações e também suas preliminares – shows destinados aos artistas novatos que não eram exibidos pela TV. Os cinemas da região fechavam as portas e os restaurantes abriam. Elis, Jair e Zimbo seriam preparados para receber todos os grandes nomes da época, fosse uma gente nova como Chico Buarque, Maria Betânia, Edu Lobo, Nara Leão e Milton Nascimento, fossem os veteranos Vinícius, Ataulfo Alves, Aracy de Almeida, Tom Jobim, Agostinho dos Santos e Dorival Caymmi. Uma era única em que Hermeto Pascoal, **Heraldo do Monte**, Raul de Souza e Baden Powell faziam um programa de televisão ser líder de audiência em horário nobre. Um fenômeno que jamais voltaria a acontecer (MARIA, 2015, p.87 e 88, grifos meus).

Sobre o programa *O Fino da Bossa*, Zuza Homem de Mello traz a informação que Walter Wanderley fazia parte do time de músicos que participaram do *show* com o mesmo nome e que foi registrado por Horácio Berlinck Neto (e viraria disco lançado pela RGE, 1964 – XRLP 5.254).

[...] um show de muita repercussão no meio estudantil, com o Zimbo Trio, Alaíde Costa, Rosinha de Valença, Sérgio Mendes, Jorge Ben, Os Cariocas, Luiz Henrique, **Walter Wanderley**, Claudete Soares, Oscar Castro Neves, Ana Lúcia e Wanda Sá, que por sinal saiu consagrada. O show foi um sucesso e seu título, um achado. Tanto que Horácio o registrou: "O Fino da Bossa", mantido também na pioneira e histórica gravação, lançada pela RGE (MELLO, 2003, p.111, grifos meus).

A contracapa do disco confirma a informação trazida por Zuza Homem de Mello. A RGE explica que não seria possível gravar em um só LP todas as apresentações daquele show de 25 de maio de 1964 e esclarece:

A guisa de informação, registramos apenas que, além dos artistas que compõem este disco, participaram com destaque: Trio de Sérgio Mendes, Luiz Henrique, Claudete Soares, **Walter Wanderley**, Geraldo Cunha, Marcos Valle, Trio de Edson Machado e Os Cariocas [grifos meus].

Em depoimento para o jornal *O Estado de São Paulo*, Walter Silva, conhecido como Pica-Pau, radialista e colunista, também crítico de MPB, apresenta sua versão²² para o show *O Fino da Bossa*, que depois se tornaria programa de televisão.

Depoimento

O Fino da Bossa, início de tudo

Walter Silva
Especial para o Estado

O marco inicial, o começo mesmo de tudo, que modificou os hábitos das pessoas — pela primeira vez elas iam ao teatro para ouvir música popular e não para ver, como no teatro — foi **O Fino da Bossa**, produzido pelos alunos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, através do C.A. XI de Agosto, cujos produtores foram Horácio Berlinck e Eduardo Muijlaert.

Lotaram o Paramount (2.000 pessoas) para aplaudir ao delírio Alaide Costa, Oscar Castro Neves, Rosinha de Valença, Wanda, Zimbo Trio, Paulinho Nogueira, Ana Lúcia, Jorge Ben, Nara Leão, Trio de Sérgio Mendes, Luis Henrique, Claudete Soares, **Walter Wanderley**, Geraldo Cunha, Marcos Valle, Trio de Edson Machado e Os Cariocas. Foi uma loucura. Era dia 25 de maio de 1964. Cada artista era uma atração com muito talento. Todos brilharam. Mas Alaide Costa, anunciada em off pelo seu marido na época, Mário Lima, então locutor da **Rádio Eldorado**, venceu a batalha da noite. **Onde Está Você?** de Oscar Castro Neves e Luvercy Fiorini, até hoje ecoa nos ouvidos de quem teve a sorte de escutá-la apenas uma vez. É inacreditável saber que es-

se LP ocupou os primeiros lugares das paradas de sucesso por muito tempo.

O LP **A Bossa do Paramount** foi quase exigido pelo público do disco, pois, logo em seguida ao sucesso do **O Fino da Bossa**, passou a ocupar também os primeiros lugares das paradas, em que despontava a faixa gravada por Elis Regina e Marcos Valle, com o Copa Trio, formado por Dom Um Romão, Gusmão e Salvador (bateria, baixo e piano), respectivamente **A Terra de Ninguém**. Essa gravação foi feita do show **O Remédio é Bossa**, produzido para os alunos da Faculdade Paulista de Medicina e do Centro Acadêmico Pereira Barreto, no dia 26 de outubro de 1964. Esta faixa é a história desse show e desse disco, que trouxe a São Paulo, para se apresentar em público pela primeira vez e ser saudado com dois mil botões de rosa, Antônio Carlos Jobim, que nessa noite lançou **Só Tinha de Ser Com Você**.

O outro disco — também com fragmentos de shows realizados no Paramount, como **Samba-Novo** (para a Filo-USB), **Mene-Sana In Corpore Samba** (para a Escola de Educação Física d USP), **1º. Dentí-Samba** (feito para os alunos da Faculdade de Odontologia da USP) — foi **Os Grandes Sucessos do Paramount**. Nesse disco, Yvette lançou um samba de Chico Buarque chamado **Desencanto** e **Preciso Aprender a Ser Só**, de Marcos Valle e de seu irmão Paulo Sérgio Valle. Poucos sabem que Yvette foi a lançadora desses dois lindos números. Mas outra vez caberia a Alaide Costa ter a faixa mais forte do disco, extraído do show **BO65**, realizado em 29 de março de 1965, estrelado por ela e Wilson Simonal, acompanhados pelo Zimbo Trio.

Nessa noite o homenageado foi Oscar Castro Neves, grande incentivador de todos os espetáculos, solando ao piano, ao violão, arranjando, compondo

— enfim, fazendo de tudo para o sucesso dos shows do Paramount. E vestiu-se de branco Alaide Costa, imóvel, no canto direito do palco, tendo ao fundo uma cortina preta.

Sem nenhum instrumento, ela começou a cantar **Onde Está Você?**. Na hora do refrão, também sem nenhum instrumento, aparecem ao abrir-se a cortina preta, abraçados, "Os Titulares do Ritmo, abrindo um vocal que só o imenso talento de Francisco Nepomuceno de Oliveira, o Chico, poderia conceber. Lágrimas e aplausos na plateia embargam a voz de Alaide, que termina o número chorando com duas mil pessoas.

O bis era inevitável e, com ele, o disco foi gravado. Só ouvindo, Oscar Castro Neves, no camarote reservado, era ovacionado pela multidão. Foi lindo. É história. Confira e compare com hoje.

SERVIÇO

30 Anos de Bossa Nova. Jacaré com dez álbuns (em CD, LP e fita) com gravações feitas entre 1964 e 1968. Lançamento: RGE. Embalagem: Tenório Jr. e conjunto. Produção de Tenório. Rio de Janeiro, 1964. **Alaide Costa**. São Paulo, 1964, arranjos de Eliot Gueiros, Jango Trio e Oscar Castro Neves. **O Melhor da Bossa e Festival da Bossa**, antologias com diversos grupos e cantores. 1964-1968. **O Fino da Bossa**, com Rosinha de Valença, Wanda, Alaide Costa, Zimbo Trio, Paulinho Nogueira, Ana Lúcia, Jorge Ben, Nara Leão, Oscar Castro Neves e Orquestra. Produção de Walter Silva. 1964. **Paramount, o Templo da Bossa, Os Grandes Sucessos do Paramount e A Bossa do Paramount** — antologias de gravações realizadas no teatro entre 1964 e 1966. **Arena Conta Zimbo**, gravado em 1º de maio de 1965 no Rio de Janeiro, com Gianfrancesco Guarnieri, Lima Duarte, David José, Dina Spt e Marília Medeiros. **Oito de César Camargo Mariano**, arranjos de Mariano. São Paulo, 1965. Preço de cada disco: LP, NC\$8 000; CD, NC\$25 000. Relançamento por iniciativa de Wilson Rodrigues Pires e Marco Antônio Galvão.

Figura 5: O Fino da Bossa. *O Estado de São Paulo*, 14 de maio de 1989, página 81.

Falando das dificuldades de gravar um disco que as cantoras Alayde Costa e Claudette Soares enfrentavam no início dos anos 1960, no Rio de Janeiro, Ruy Castro afirma: “A ida de Alayde e Claudette para São Paulo era o prenúncio de uma mudança que a Bossa

²² Em seu livro: *Vou te contar: Histórias de Música Brasileira* (uma compilação de artigos escritos para outros periódicos), Walter Silva não cita a presença de Walter Wanderley no evento (SILVA, 2002, p. 244-246). Algo que faz no artigo do *O Estado de São Paulo* aqui citado.

Nova – ou que restaria dela no Brasil – estava prestes a fazer. O antigo “túmulos do samba²³” iria converter-se no seu palco” (CASTRO, 1990, p. 365). O mesmo autor também afirma: “Em 1958, São Paulo já era o principal mercado e tinha a maior cadeia de lojas de discos e eletrodomésticos do país, as Lojas Assumpção” (Idem, ibidem, p. 185).

É nesse cenário paulistano que Walter Wanderley iria consolidar sua carreira no Brasil. Como citado nos verbetes, havia um conjunto de boates e casas noturnas que circundavam a praça Roosevelt, como Baiúca, Farney’s (do cantor Dick Farney), Michel, Stardust, Cave, Claridge (do Hotel Claridge, um pouquinho afastado da praça e que depois seria rebatizado de Cambridge), Sirocco. Fora dessa área geográfica, na Vila Buarque, outro bar marcaria época na noite paulistana: o João Sebastião Bar, onde Walter Wanderley atuaria de forma marcante, tendo sido “roubado” do Claridge. O fotógrafo do *New York Times*, John Bryson, veio ao Brasil fazer uma reportagem sobre essa agitada vida noturna da capital paulista. Além disso, havia estações de TV também nas proximidades da praça e os músicos, assim como o próprio Walter Wanderley, faziam programas de auditório ao vivo, contratados pelas emissoras, interagindo constantemente.

Outros palcos muito frequentados pelos músicos, e sempre com plateia numerosa, eram os restaurantes dos hotéis na capital paulista: O Esplanada, o Términus, o Claridge (depois Cambridge), o Comodoro e o Lord, são alguns exemplos de hotéis que possuíam espaços de música “ao vivo” em seus restaurantes requintados e frequentados pela sociedade de maior poder aquisitivo. Walter Wanderley foi atração de muitos desses hotéis durante várias temporadas. Os espaços mais variados eram muito bem frequentados e a demanda parecia crescer cada vez mais. Helvio Borelli afirma: “A vida na noite de São Paulo era tão intensa, que seus limites do centro não podiam mais comportar. A música e os bares começaram a se desgarrar para os jardins” (BORELLI, 2005, p. 25). E complementa:

²³ A expressão teria sido pronunciada por Vinícius de Moraes em 1960, na boate Cave. Na ocasião, alguns clientes teriam desdenhado de Johnny Alf, que tocava no momento. Vinícius teria aconselhado ao amigo que voltasse para o Rio de Janeiro (Alf já estava em São Paulo desde 1955, pois a capital paulista pagava bem melhor aos músicos) porque: “São Paulo era o túmulos do samba”.

A história musical do Brasil passa pelo centro de São Paulo. Além de seus bares, boates e cabarés, os teatros tiveram grande participação nos movimentos artísticos, como o Paramount que em 3 dias de abril de 1965, parou a cidade com Elis Regina, Jair Rodrigues e o Jongo Trio [...] As pessoas iam ao teatro para ouvir música com Oscar Castro Neves, Zimbo Trio, Nara Leão, Sérgio Mendes, Os Cariocas, Claudette Soares, **Walter Wanderley**, Paulinho Nogueira, Marcos Valle, entre outros grandes nomes que surgiam nos bares e boates da noite (BORELLI, 2005, p. 24 e 38, grifos meus).

Duas notas, dentre tantas outras publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*, exemplificam a presença de Walter Wanderley em eventos na noite paulistana entre 1961 e 1965:

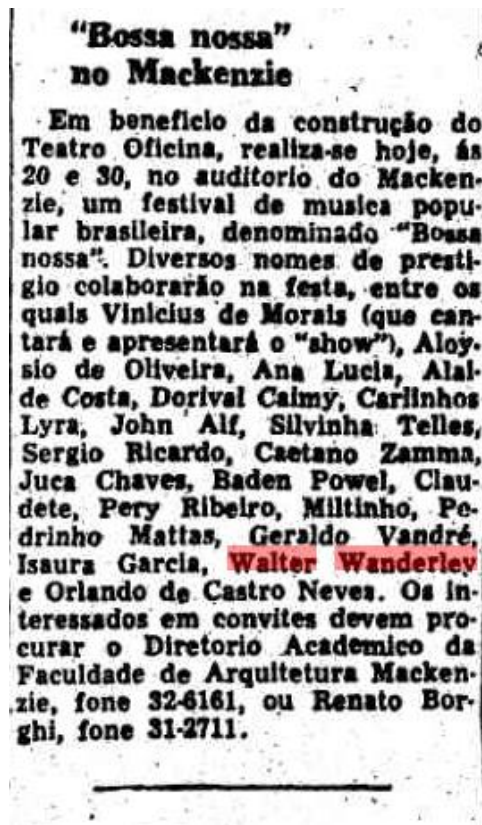
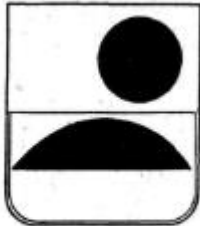


Figura 6: Bossa Nossa no Mackenzie. *O Estado de São Paulo*, 27 de junho de 1961, página 28.

ilha porchat clube



COMUNICADO AOS SOCIOS

A Diretoria do ILHA PORCHAT CLUBE (S. Vicente) tem a mais grata satisfação em participar que entrará em funcionamento as seguintes dependências de sua Sede Social:

A PARTIR DE 16 DE JANEIRO

- 1 — BAR SOCIAL
- 2 — RESTAURANTE FRIJO
- 3 — SALÃO SOCIAL (Jogos de Ping-Pong - Pista de Danças - Música)
- 4 — SALÃO DE JOGOS (Bridge, Buraco etc.)
- 5 — AMPLO "PLAY-GROUND"
- 6 — "TROPICAL GARDEN" COM PISTA DE DANÇAS
- 7 — NA PRAIA — BAR EXCLUSIVO PARA OS SOCIOS, GUARDA-SCIS - MESAS - QUADRAS DE TENIS E VOLLEY.

**WALTER WANDERLEY
E SEU CONJUNTO**

Durante a atual temporada — a partir da próxima 6.a feira, 22 de Janeiro — **WALTER WANDERLEY** e seu Conjunto Tocarão às sextas e sábados à noite e, nos domingos, das 16,00 às 20,00 hs. no "TROPICAL GARDEN".

SEDE SOCIAL — ILHA PORCHAT — S. Vicente — Tel.: 8-3736
SECRETARIA EM S. PAULO — R. 7 de Abril, 220 - 18.º - cj. 1038
Tels.: 32-7368, 33-1914, 34-5227 e 37-3489

Figura 7: Ilha Porchat Clube. *O Estado de São Paulo*, 14 de janeiro de 1965, página 14.

Sobre a movimentação musical de São Paulo, Zuza Homem de Mello afirma:

As trocas das atrações, dos músicos e conjuntos eram comuns e motivavam uma migração constante e variada entre os frequentadores, mantendo aceso o agito musical que acontecia noite após noite entre nuvens de fumaça e tragos de bebida, que, misturados ao som da música e do batepapo, eram os principais mandamentos da raça boêmia da cidade (MELLO, 2003, p. 43).

1.2 AS INFORMAÇÕES NOS DISCOS

As capas e encartes dos discos são uma fonte muito rica de informações para qualquer pesquisador. Porém, até os anos 1970, as informações encontradas nos mesmos: capa, contracapa, encarte, rótulo na mídia física, muitas vezes suprimiam dados importantes, como ano de gravação, ficha técnica completa, dentre outros. Havia algumas vezes algumas informações conflitantes e confusas. Dessa forma, as informações coletadas nas capas dos discos devem ser analisadas de forma muito criteriosa e nunca como verdades absolutas. Para demonstrar um desses conflitos de informação, tomemos o terceiro disco de João Gilberto (álbum JOÃO GILBERTO, Odeon, 1961 - MOFB 3202) como exemplo: no selo do disco, lado B, aparece a seguinte informação: “Faixas 2:4 C/ WALTER WANDERLEY e s/ Conjunto” como podemos constatar na foto abaixo:



Figura 8: LP João Gilberto 1961.

A história da gravação desse disco foi contada por Beбето Castilho: músico multi-instrumentista, que dentre outras inserções na Bossa Nova foi componente do *Tamba Trio*, em entrevista a Zuza Homem de Melo, no livro *Eis Aqui os Bossa Nova* (2008), da seguinte forma:

Cheguei no estúdio, estavam Azeitoninha, **Walter Wanderley**, Ratita. Começamos a gravar, o pessoal ficou esperando. Eu fiz “Falseta” (“Bolinha de papel”), fiz o “Saudade da Bahia” com o **Walter**. Aí chegou o Paulo Moura, que fez o arranjo de “Papai Noel me deu...” (“Presente de Natal”) com um trompete. Azeitona iria fazer de baixo, mas isso já tinha virado quase 36 horas de estúdio [...]. Só que o Azeitona ficou para gravar e eu vim embora porque eu não aguentava mais, trinta e tantas horas de estúdio [...]. Aí eu não vi quando ficou tudo pronto porque eu só fiz a parte do vocalize que o Paulo Moura fez, a voz do saxofone, a voz do trompete, o que o Hammond ia fazer, com **Walter Wanderley**, ficou muito bonito (MELLO, 2008, p. 67, grifos meus).

Zuza Homem de Melo entende, ao ouvir o disco²⁴, que uma das músicas que constam como sendo gravadas por Walter Wanderley e seu conjunto, na verdade está sendo executada por João Gilberto sendo acompanhado apenas de seu violão. Tanto que, em nota de rodapé, faz o seguinte comentário:

Embora no selo do disco conste que no samba “Presente de Natal” João foi acompanhado por “Walter Wanderley e s/ conjunto”, o que se ouve é João sozinho, com voz e violão. Certamente a primeira gravação, com Paulo Moura, Walter Wanderley e os demais, foi rejeitada (MELLO, 2008, p 67).

²⁴ O musicólogo Ivan Vilela aponta para importância de se consultar as fontes primárias (quando se pode ter acesso às mesmas) nas pesquisas musicológicas. Para Vilela, muitos dos artigos sobre musicologia “tem sido construído a partir da leitura de textos e não da audição das músicas em foco perpetuando, muitas vezes, equívocos das visões dos que primeiro escreveram”. Em seu artigo intitulado: *Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia*, o autor afirma que o hábito de ouvir aquilo que se está pesquisando pode apontar para novos caminhos (Música em Perspectiva. Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, vol. 7 n. 2 dezembro de 2014).

Muito provavelmente, Zuza Homem de Melo esteja se referindo ao disco²⁵ cuja capa e contracapa aparecem a seguir:

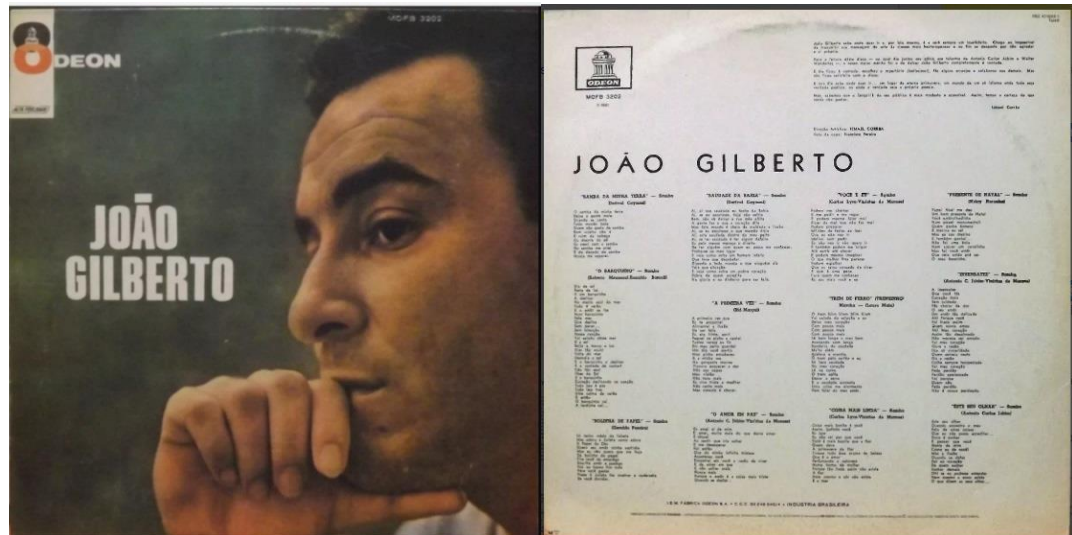


Figura 9: Capa e contracapa LP João Gilberto 1961.

Na apresentação do disco feita por Ismael Corrêa (contracapa, canto superior direito²⁶), que também é creditado no mesmo como diretor artístico, em certo momento aparecem os seguintes dizeres: “Para a feitura dêste disco – no qual êle juntou seu gênio aos talentos de Antonio Carlos Jobim e **Walter Wanderley** – o nosso maior mérito foi o de deixar João Gilberto completamente à vontade” (grifos meus). O mesmo disco também foi lançado no exterior pelo selo Atlantic (1962, 8070).

²⁵ O álbum completo encontra-se disponível para ser ouvido em:

< <https://www.youtube.com/watch?v=Ezu4J1exOTI&t=376s> > Acesso em 09/05/2017.

²⁶ Muitas fotos de discos foram garimpadas na *internet*. O fato dos discos serem raros dificulta por demais a pesquisa nas mídias físicas. Ocorre que muitas vezes aqueles que disponibilizaram tais fotos não se preocuparam, ou não possuíam material com qualidade tecnológica adequada, em capturar de forma legível os textos de capa e contracapa, tão importantes para essa e outras pesquisas. Utilizando recursos de ampliação dos programas de imagem de computador e muitas vezes até uma lupa, foi possível ler alguns dos textos e transcrevê-los nesse trabalho.

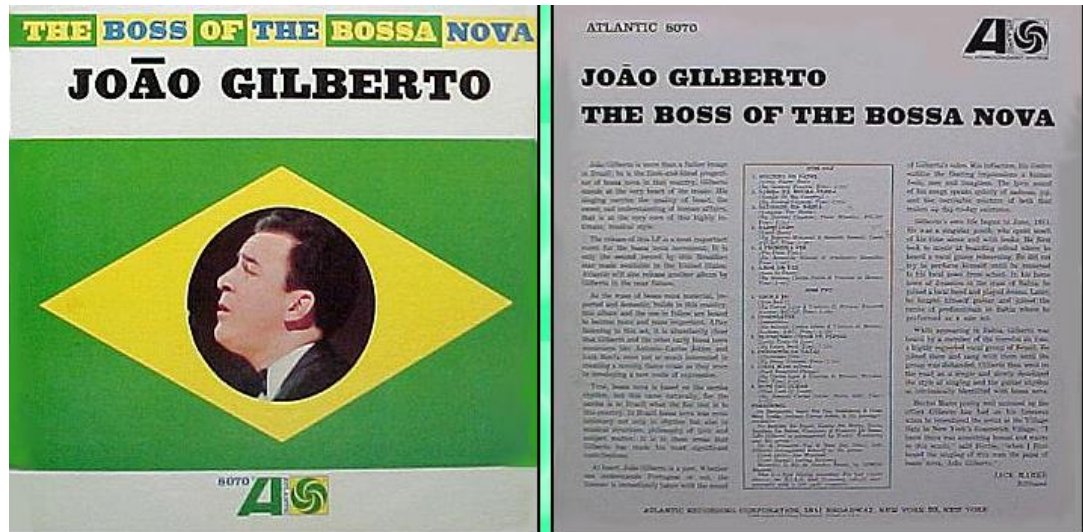


Figura 10: LP João Gilberto Boss of Bossa Nova.

Ao ouvir o álbum, por várias vezes e de forma muito atenta, constatei que a faixa que Zuzi Homem de Mello se refere (“Presente de Natal”) possui sim um piano, mas de forma muito sutil, quase escondida. Um acorde entre a introdução e o início da música com letra e um pedacinho de melodia (em uníssono com a voz) com outro acorde no final da música. Como é de conhecimento geral, João Gilberto era muito exigente em suas gravações e solfejava todas as linhas melódicas ou ritmos que desejava ter em suas gravações, extraindo dos músicos aquilo que entendia como perfeito (muitas vezes levando os mesmos à exaustão e irritação). Muito provavelmente Walter Wanderley não teve a liberdade que teria em discos de outros cantores que acompanhou e arranjou, como Isaura Garcia e tantos outros, para imprimir sua maneira de tocar e improvisar tão característica, a ponto de ser facilmente identificado em qualquer disco, mesmo que seu nome não fosse creditado nos mesmos (como veremos que aconteceu algumas vezes).

Também percebi o *Hammond* citado por Bebeto Castilho, instrumento muito associado a Walter Wanderley, uma vez que ele o tocava de forma muito constante, quase que imperceptível. O pianista César Camargo Mariano,²⁷ falando de suas lembranças na

²⁷ César Camargo Mariano é um dos pianistas, compositores e arranjadores (de música popular) mais respeitados do Brasil. Concomitante à sua carreira brilhante, ficou também conhecido por ter sido casado e acompanhado durante muito tempo a cantora Elis Regina.

adolescência, cita algo relacionado ao instrumento e Walter Wanderley:

Mais adiante, dava para ir à pé, havia o Captain's Bar, do Hotel Comodoro, outro lugar de ótima música, onde tocava o organista **Walter Wanderley** – que, de vez em quando, guardava seu enorme órgão **Hammond B3** lá em casa, o que deixava minha mãe de cabelos em pé, pois tinha de desarrumar toda a casa para o instrumento entrar (MARIANO, 2011, p. 99, grifos meus).

O que muito provavelmente ocorreu é que aconteceram dois momentos distintos da gravação do álbum, o que Zuza Homem de Mello (2008) confirma e Ruy Castro (1990) ratifica. Os dois autores dão o mês de março de 1961 como início das gravações onde estariam Walter Wanderley e seu conjunto (Zuza de Mello ainda dá as datas exatas em seu livro acima citado: 09, 10 e 11/mar/1961). Em agosto seriam retomadas as gravações, agora com Tom Jobim e orquestra, incluindo arranjos de trombone, bem presentes e audíveis em todo o álbum, para fazer um barulho de navio na introdução de “O Barquinho”, que João Gilberto insistia que Walter Wanderley fizesse e o mesmo não conseguia executar em seu órgão.

Mas a história não termina aí. Ao se verificar a discografia de Walter Wanderley apresentada por Barbara Major em seu *site*, encontra-se a capa de um EP²⁸ lançado pela Parlophone (1961, LGEP 4028). Como pode se verificar na foto abaixo, a informação de que Walter Wanderley e seu conjunto participavam no disco estava na capa, e não na contracapa ou no selo do disco (o que também pode ter ocorrido, mas não foram encontradas mídias nem fotos desse EP além da capa).

²⁸ Sigla para *Extended Play*. Também chamado de compacto duplo, era um disco que continha de 4 a 6 faixas, um intermediário entre o compacto e o *Long Play* (que geralmente continha de 10 a 12 faixas). Era muito utilizado no Brasil, nos anos 1950 e 1960, por artistas sem muitos recursos financeiros ou sem gravadora.

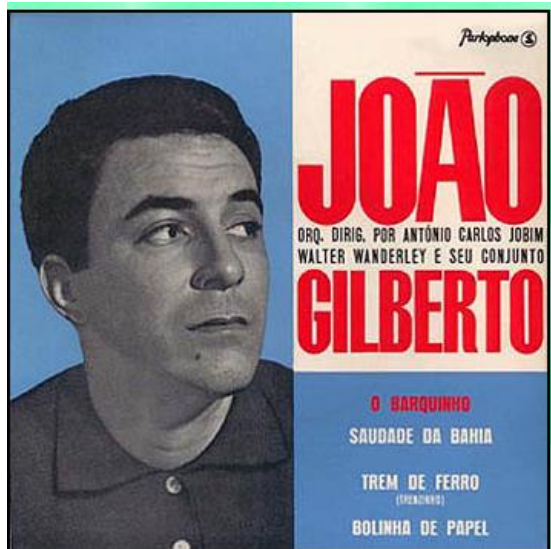


Figura 11: EP João Gilberto 1.

E ainda, na mesma página de Barbara Major, aparece a foto da capa e contracapa de um outro EP, dessa vez lançado pela Odeon, na Espanha, com as mesmas músicas e a informação (na contra capa) de que Walter Wanderley e seu conjunto eram parte integrantes do mesmo²⁹.

²⁹ A Odeon lançou também um compacto em 78 rpm com as músicas: “Bolinha de Papel” (Geraldo Pereira) e “Saudade da Bahia” (Dorival Caymmi), ambas pertencem aos EPs e ao LP aqui apresentados. Catálogo Odeon 1961 – 14.725.

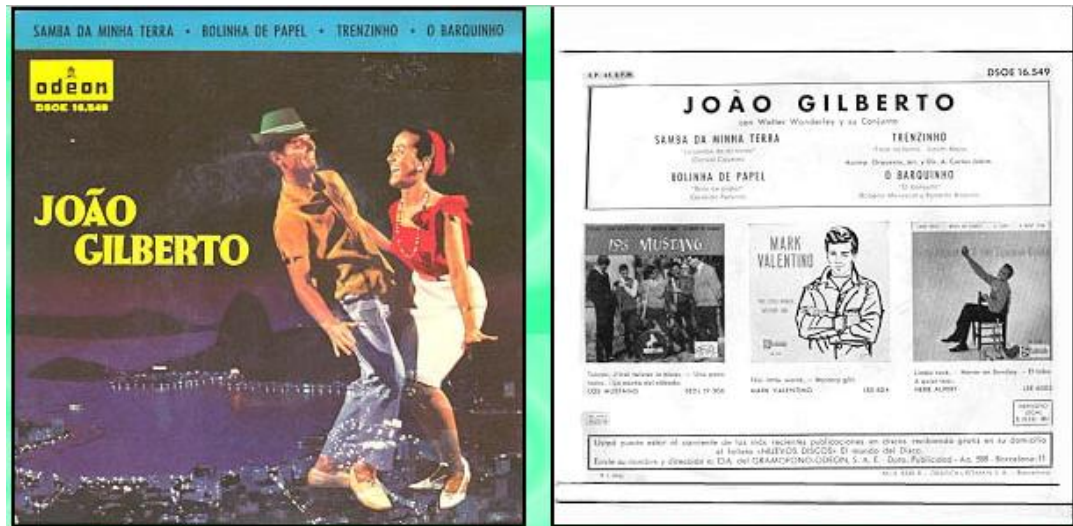


Figura 12: EP João Gilberto 2.

Diante da constatação da existência desses dois EPs se apresentam ao menos duas hipóteses:

a) João Gilberto havia chamado Walter Wanderley e seu conjunto para gravar o disco por conta dos desentendimentos com Tom Jobim, que “não tinha paciência” para as exigências insistentes de João Gilberto, mas não gostou do resultado. Cinco meses depois, Tom Jobim reassumiu o comando do disco e o mesmo foi finalizado (CASTRO, 1990, p. 295 e 296; MELLO, 2008, p.67 e 68). As músicas gravadas por Walter Wanderley e seu conjunto foram dispensadas por João Gilberto (parcial ou totalmente) e Tom Jobim as rearranjou e regravou.

b) Ao assumir a gravação do LP, a Odeon “barrou” as músicas que haviam sido gravadas e lançadas no EP da Parlophone (parcial ou totalmente) e exigiu que fossem feitos outros arranjos e outras gravações das mesmas, por questões contratuais ou éticas.

Fica a dúvida quanto à participação de Walter Wanderley e seu conjunto, se e/ou como ela ocorreu nesse álbum, uma vez que os áudios do EP e do compacto com o mesmo repertório do LP não foram encontrados, impossibilitando assim um cotejamento entre os mesmos. Até mesmo o piano que aparece de forma quase imperceptível, na faixa que Zuza Homem de Mello cita, não pode ser determinado como tocado por Walter Wanderley ou Tom Jobim. Sem uma análise criteriosa das informações acerca de um disco (incluindo a audição acurada), as possibilidades de se divulgar informação errônea aumentam consideravelmente.

2. PRODUÇÃO DISCOGRÁFICA DE WALTER WANDERLEY NO BRASIL

Os discos apresentados aqui aparecem em ordem cronológica para facilitar a compreensão de como se deu o processo de envolvimento de Walter Wanderley na indústria do disco e a escolha do seu repertório, que variou entre boleros, sambas, sambalanços e composições ligadas à Bossa Nova, mesmo que, ao menos no início, o artista não fosse muito satisfeito com esse termo. Até o chamado Jequibau: gênero musical que nasce na capital paulista e tem como característica o compasso em cinco, Walter Wanderley gravou. Nos dias atuais, alguns discos e gravações de Walter Wanderley são classificados como Sambajazz, como veremos no capítulo 4. Essa escolha, não raramente era imposta pela gravadora, que muitas vezes oferecia contratos em que o artista possuía um número mínimo de discos que seriam gravados por ano. Também será dividida a produção em discos no Brasil e a que acontece nos EUA, novamente com o intuito de perceber mais claramente o processo de produção discográfica.

Sempre que disponível, serão apresentadas as fotos de capa e contracapa dos discos aqui elencados, assim como o repertório³⁰ do mesmo em tabela imediatamente abaixo das fotografias. Por possuir uma produção considerável de discos, essa disposição foi escolhida para evitar uma confusão entre comentários de uma mídia e outra. Ou seja: abaixo das fotos de capa e contracapa e da tabela com o repertório, seguirão comentários sobre aquela mídia específica ou a situações que possuam alguma relação com o álbum ou compacto, além de um resumo da produção de cada ano seguinte, em ordem cronológica. Os discos que não possuírem fotos disponíveis (principalmente os compactos mais raros), serão apresentados com o título (quando houver) e número de catálogo da gravadora em negrito.

³⁰ A tabela com os repertórios só será apresentada quando se tratarem de discos autorais de Walter Wanderley, pois são as mídias que centralizam a escolha das músicas do seu trabalho enquanto artista solo. Sendo assim, discos de outros artistas em que Walter Wanderley figura como arranjador e/ou instrumentista, assim como coletâneas, serão apresentados apenas em fotografias (quando disponíveis).

As datas dos discos aqui relacionados não são exatas, uma vez que nos anos 1950 e 1960 (como já mencionado no capítulo anterior) não havia uma preocupação das gravadoras de imprimir nas informações de capa e contracapa o ano de gravação ou lançamentos de seus discos. Dessa forma, a partir de informações de verbetes, livros, entrevistas e número de catálogos, foi possível obter datas aproximadas dos mesmos. Digo aproximadas porque é muito difícil determinar quando um disco foi gravado e/ou quando foi lançado nas lojas. Muitas vezes as gravadoras providenciavam a gravação de um álbum, mas não lançavam de imediato, aguardando momento propício de acordo com estratégias de mercado. Havia casos inclusive em que um disco demorava anos para ser lançado ou até nunca acontecer de chegar às lojas. Um desses casos aconteceu com Johnny Alf. O jornalista e pesquisador João Carlos Rodrigues esclarece:

Um dos grandes mistérios da carreira de Alf, e também de toda discografia da bossa nova, é o LP que ele gravou em inglês, destinado ao mercado americano, e que por motivos nebulosos, nunca foi lançado. Durante muito tempo foi considerado uma lenda, ou, segundo os adversários, uma mentira. Acontece que o disco existe, foi localizado no arquivo da RCA nos anos 1990, e copiado clandestinamente, para deleite dos poucos pesquisadores que a ele tiveram acesso (RODRIGUES, 2012, p.55).

O primeiro disco gravado por Walter Wanderley foi, muito provavelmente, o compacto em 78rpm (catálogo: **9.031-a**) lançado pelo selo Repertório. As duas músicas apresentadas no disco são: “Essa Nega Mentirosa” (Caco Velho e Mário Sena) e “Walkin’ My Baby Back Home” (Roy Turk e Fred Emil Ahlert). As informações estão disponíveis na página do *Instituto Memória Musical Brasileira*³¹. Embora não haja mídia física ou fotos desse disco para investigar melhor as informações, principalmente o ano de lançamento (**1956**), é bastante aceitável que esse disco tenha sido, se não o primeiro, anterior a todos os outros elencados nessa pesquisa. É improvável que Walter Wanderley tenha gravado por selos bem mais solidificados no mercado fonográfico (como RGE, Odeon e Philips) e depois tenha lançado um compacto por um selo bem menos conhecido (obscuro selo nas palavras de Tárík

³¹ Disponível em: <http://immub.org/album/78-rpm-62947> Acesso em 16/maio/2018.

de Souza). O caminho era geralmente trilhado no sentido inverso pelos artistas: gravações e lançamentos em selos independentes e desconhecidos do grande público e depois a contratação por uma grande marca multinacional.



Figura 13: LP “Festa Dançante”.

LADO A	LADO B
To The Ends Of The Earth (Joe Sherman/Noel Sherman)	Saudade da Bahia (Dorival Caymmi)
Ruega Por Nosotros (Rubén Fuentes/Alberto Cervantes)	Como É Bom Dançar (le Piano Du Pauvre) (Léo Ferré)
Anema e Core (Salvatore D'Esposito/Tito Manlio)	Stella By Starlight (Ned Washington/Victor Young)
Summertime In Venice (Alessandro Cicognini)	De Conversa Em Conversa (Lúcio Alves/Haroldo Barbosa)
Dolores (Raymond Bravard/Hubert Giraud)	O Orvalho Vem Caindo (Noel Rosa/ Kid Pepe)
Não Diga Não (Tito Madi/Georges Henry)	O Que É Amar (Johnny Alf)

Este seria o segundo disco em ordem cronológica, o LP: FESTA DANÇANTE – Walter Wanderley e seu Conjunto³² (RGE, 1957 - XRLP 5007). Mais uma vez a data de lançamento não pôde ser verificada, sendo essa data estipulada por comparação de informações, principalmente de catalogação de discos posteriores produzidos por selo

³² As fotos e os áudios das faixas dos discos estão disponíveis em: < <http://www.immub.org/album/festa-dancante-walter-wanderley-e-conjunto-de-ritmos>> Acesso em 18/ago/2017.

diferente da RGE, pois a partir de pelo menos 1959, Walter Wanderley faria parte do elenco da Odeon e produziria vários discos pela empresa. Por questões contratuais não poderia lançar discos por selos diferentes no mesmo ano. A não ser com o uso de pseudônimo ou ocultação do nome nas informações da mídia, algo que aconteceu com Walter Wanderley, como veremos ao longo desse trabalho. O que acontecia às vezes, é de alguma gravadora possuir os direitos de algumas músicas lançadas anteriormente em disco e enviar ao mercado coletâneas de artistas que já faziam parte do *cast* de outros selos. Isso aconteceu com Walter Wanderley e exatamente com esse disco, como veremos adiante.

Nesse disco, todo instrumental, como todos do artista recifense, com raras exceções em que utiliza vocal em algumas faixas dos seus álbuns, Walter Wanderley já apresenta uma aproximação com os compositores nacionais, incluindo Johnny Alf. Metade do disco é composta de músicas de compositores brasileiros e também apresenta algumas peculiaridades quando comparado aos outros álbuns de sua discografia:

- 1) exceto nas faixas 4 e 6, onde toca órgão, o artista toca piano em todas as faixas, algo que vai se tornar raro, pois Walter Wanderley será conhecido como organista e usará piano de forma esporádica, quase sempre simultaneamente ao órgão;

- 2) há uma sanfona em todas as faixas do disco, quase a única exceção em toda sua produção discográfica. Muito provavelmente substituindo o órgão que irá caracterizar muito de seu estilo, sendo tocado de forma simultânea com o piano, como veremos em outros álbuns posteriormente citados;

- 3) a sanfona aparece, em algumas faixas, sendo executada da mesma forma característica que Walter Wanderley executava o órgão: ritmando os acordes. Transformando ao mesmo tempo o instrumento em melódico, harmônico e percussivo. Talvez tenha sido assim que Walter Wanderley determinou que fosse executada a sanfona nesse álbum. Infelizmente não há informações sobre a ficha técnica do disco, quem foram os instrumentistas e nem tampouco o arranjador.

A contracapa do disco apresenta um texto que é interessante transcrevê-lo aqui:

Na vida noturna de São Paulo, entre os valores que animam com sua música o ambiente das boites e night-clubes, está Walter Wanderley, um futuroso astro que, apesar de sua pouquíssima idade, é já um consumado artista do teclado, tão bom pianista, como excelente executante de órgão elétrico. Enquanto alguns solistas procuram enfeitar o tema melódico com rebuscados efeitos harmônicos, Wanderley apenas dá algumas pinceladas aqui e ali em cada final de frase, fugindo ao exibicionismo, evitando confundir a audiência com complicados acordes e bizarras dissonâncias. Nada sofisticado, Wanderley valoriza seu estilo precisamente pela simplicidade no trato e desenvolvimento da peça que executa. A música de Wanderley é arejada e algo assim como os amplos compartimentos de uma casa moderna onde há espaço, ar, claridade... A RGE – fiel à linha traçada pela sua direção, de dar uma oportunidade a todos os novos valores, decidiu gravar êste LP, com Walter Wanderley, certa de que os aficionados da música de dança terão nesse disco uma de suas gravações favoritas. Os pequenos e modernos conjuntos de ritmo gozam hoje da preferência de todo o público dançante, em todo o país. Wanderley – moço que é, traz novo suingue para o campo da instrumentação em nossa música de dança e, embora reflita o gosto das gerações novas e com elas se confunda, tem, pelas características do seu estilo acima mencionadas, todas as qualidades para agradar também às gerações mais amadurecidas. Bastava apenas, para o bom êxito do disco, dar uma dosagem certa a cada uma das faces do Lp. E foi o que a RGE fez. Ao lado de consagradas páginas da música popular do passado, como O ORVALHO VEM CAINDO – DE CONVERSA EM CONVERSA – estão motivos de hoje, consagrados pelo público nos últimos tempos, e dentre as quais se destacam TO THE END OF THE EARTH e NÃO DIGA NÃO. Os compassos lentos do dolente bolero, alternam-se com o ritmo aceso do nosso samba... Não resta dúvida que o público do Brasil, e muito particularmente os jovens, receberão êste LP com justificado júbilo, pois para o elegante sarau dançante que se realiza no clube, para a intimidade da festinha familiar ou mesmo durante a reunião de amigos em que apenas se mata o tempo ao sabor de um coquetel, Walter Wanderley é o pano de fundo que traz novo entusiasmo para o ambiente e, com sua música jovem e cheia de viço, enfeita a festa com risos e alegria (CONTRACAPA, Festa Dançante, 1957).

O encarte ratifica certas informações apresentadas anteriormente em verbetes, livros e entrevistas aqui mencionados. Walter Wanderley se destacava na noite paulista entre boates e “night-clubes” (sic). O autor o adjetiva como bom pianista e “excelente executante de órgão”, e deixa entender que esse disco é o primeiro LP de Walter Wanderley, pois a gravadora havia resolvido “dar uma oportunidade a todos os novos valores”. Também

confirma uma “preferência” do público da época por uma música “dançante”, o que será melhor descrito no capítulo 4 sobre a Bossa Nova, o Sambalanço e o Sambajazz.



Figura 14: LP “Foi a Noite”.

O LP de Isaura Garcia intitulado: FOI A NOITE (Odeon, 1958 - MOFB-3031), seria o seguinte na ordem cronológica. O site de Barbara Major dá como data desse disco 1959 (E difere em uma letra o registro de catálogo em relação à página do Intituto: MO**F**B-3031)³³. A página do *Instituto Memória Musical Brasileira*³⁴, o verbete do *Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular* (p.307) e também o do pesquisador Tárík de Souza sobre Walter Wanderley em seu livro *Sambalanço* (2016, p.233), dão como certa a data de **1958**. Infelizmente esse é mais um disco em que não foi possível a pesquisa em mídia física ou outras fotos além dessa aqui apresentada³⁵. Nesse disco, Walter Wanderley acompanha a

³³ Disponível em: <http://www.bjbear71.com/Wanderley/WW-LPOdeon.html#Isaura%20Garcia,%20%20Foi> Acesso em 30/ago/2017. Barbara Major apresenta as letras MOCB. Não é possível determinar qual exatamente é o registro de catálogo, pois as letras e números na foto são ilegíveis. Porém, todos os outros discos da cantora, o de João Gilberto antes mencionado e também os de Walter Wanderley pela mesma gravadora, possuem as letras MOFB como código.

³⁴ Disponível em: <http://www.immub.org/album/foi-a-noite> Acesso em 30/ago/2017.

³⁵ Sempre que possível serão apresentadas as capas e contracapas dos discos aqui elencados. Quando houver apenas a capa, fazendo alusão à mídia comentada, é porque não foram encontradas outras imagens ou as mesmas eram por demasiado ilegíveis.

cantora como organista. Não há informações se Walter Wanderley fez os arranjos nem existem áudios disponíveis do mesmo.

As informações sobre o ano de nascimento da cantora Isaura Garcia variam entre 1918 e 1923 (o *Jornal da Globo*, em coluna de Nelson Motta, fez matéria especial em 19 de outubro de 2018, comemorando o centenário da cantora). O ano de sua morte é 1993. Ficou mais conhecida como Isaurinha Garcia. Participou de programas de calouros nos anos 1930 sendo depois contratada pela Rádio Record paulista, onde permaneceu por toda sua carreira. Nos anos 1940, após gravar vários discos por diferentes selos, tornou-se conhecida nacionalmente e excursionou por todo o país. Foi eleita a primeira Rainha do Rádio Paulista (1953). Em meados dos anos 1950 inicia relação amorosa e musical “intensa e turbulenta” com Walter Wanderley até que o mesmo se muda para os EUA (1966) sem nunca mais retornar ao Brasil³⁶. Os discos gravados por Isaura Garcia com a contribuição de Walter Wanderley são apontados como impulsionadores da carreira da cantora de forma mais versátil e dançante (MARCONDES, 1977, p.302; ALBIN, 2006, p.307; SOUZA, 2016, p. 233).

O ano de 1959 foi de intensa produção de discos para Walter Wanderley. Em agosto seria lançado um compacto em 78 rpm pela Odeon (catálogo - **14.499**) com as músicas “Lobo Bobo” (Carlos Lyra/Ronaldo Bôscoli) e “*Stupid Cupid*” (N. Sedaka/H. Greenfield). Um mês depois a Odeon lançaria outro compacto, dessa vez com a cantora Isaura Garcia (catálogo – **14.528**) que gravou “Feiúra não é Nada” (Billy Blanco) e “E Daí...” (Miguel Gustavo). É nessa segunda faixa que Walter Wanderley toca órgão segundo os verbetes anteriormente citados.³⁷ Infelizmente não foram encontradas fotos ou áudios desses dois compactos, mas ao que tudo indica são discos que aproveitavam os áudios dos LPs para promover os mesmos, sem custo adicional de gravação, pois tais músicas aparecem nos álbuns dos dois artistas gravados naquele ano.

³⁶ Uma série de cinco episódios narra a carreira musical da cantora e um pouco de sua relação com Walter Wanderley. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IVnSRUGt0bE> Acesso em 30/ago/2017.

³⁷ Duas coisas interessantes sobre esse compacto: muitos escritores acreditavam ser a estreia de Walter Wanderley em disco, o que não foi, como aqui ficou demonstrado. O artista não é creditado na gravação do mesmo, por razões desconhecidas.

Como afirma Andrea Lopes: “Era uma estratégia da gravadora lançar uma obra em vários formatos, para além do produto LP, maximizando o seu lucro a partir do custo para uma única gravação.” (LOPES, 2016, p. 602). É bastante improvável que a Odeon custeasse gravações diferentes para discos (compacto e LP) lançados no mesmo ano e pelos mesmos artistas.



Figura 15: EP Isaura Garcia 1.

Para reforçar essa probabilidade, a página de Barbara Major apresenta essa foto de capa e contracapa de um EP³⁸ com quatro músicas do mesmo repertório do LP daquele ano, onde duas também constam do compacto de 1959. As músicas do EP (Odeon – **BWB 1124**, 45 rpm) são “E Daí...”, “Feiúra não é Nada” (selecionadas para o compacto), “Meditação” e “De Conversa em Conversa”. As pesquisas de vendas de disco do IBOPE apresentam a música “E Daí...” como uma das mais executadas naquele ano de 1959, nos meses de outubro e novembro, ocupando a 11^a, 9^a, 8^a, 7^a e 5^a posições, respectivamente, mas não

³⁸ Barbara Major apresenta a data de 1960 para este EP e para o LP que contém as mesmas músicas. Por comparação de número de catálogo, de repertório dos discos imediatamente posteriores e da listagem de vendas de discos dos arquivos do IBOPE, é praticamente certo que ambos tenham sido gravados e lançados em 1959, mesmo ano de lançamento do compacto em 78 rpm contendo as duas canções que constavam no repertório do EP e do LP.

necessariamente nesta mesma ordem.

A página do *Instituto Memória Musical Brasileira* apresenta um LP coletânea, lançado (1959) pelo selo RGE: MÚSICA PARA O AMOR (catálogo **XRLP 5064**), em que Walter Wanderley interpreta três canções. A saber: “*Dolores*” (Raymond Bravard/Hubert Giraud) “*Ruega Por Nosotros*” (Rubén Fuentes/Alberto Cervantes) e “*Summertime In Venice*” (Alessandro Cicognini). Não foram encontrados os áudios nem fotos desse disco coletânea, mas a julgar pelo número de catálogo e pelas músicas (todas fazem parte do primeiro LP do artista, lançado pelo mesmo selo em 1957), a RGE deveria possuir os direitos sobre tais gravações e lançou o disco mesmo Walter Wanderley já fazendo parte do elenco da gravadora Odeon.

Dessa forma, além dos compactos lançados pela Odeon e do LP coletânea lançado pela RGE, em 1959 Walter Wanderley gravaria ainda dois LPs (instrumentais) em carreira solo e mais um álbum com a cantora Isaura Garcia pela Odeon.

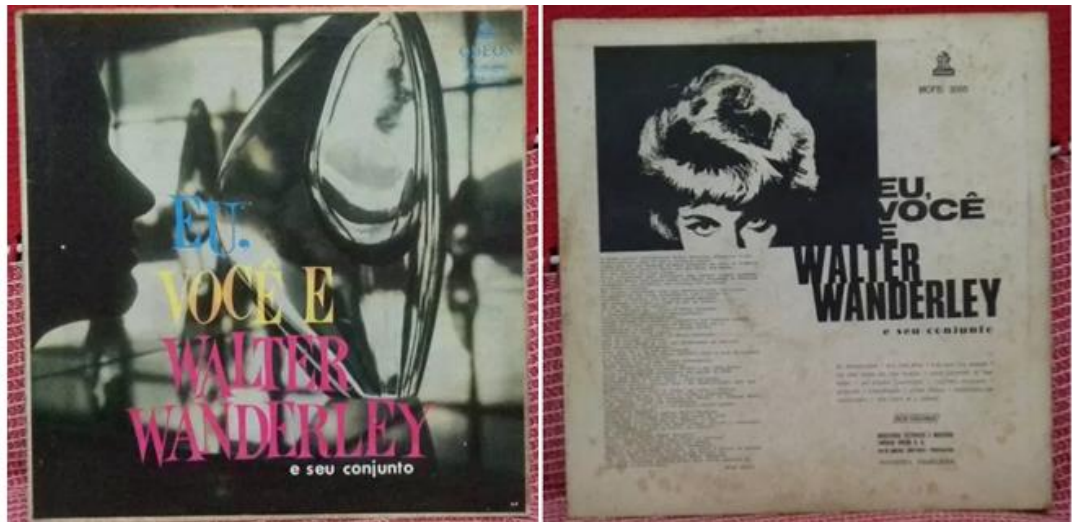


Figura 16: LP “Eu, Você e Walter Wanderley”.

LADO A	LADO B
El Bodeguero (Richard Egües)	Calypso Italiano (Wandra Merrel / Lou Monte)
All The Way (Jimmy Van Heusen / Sammy Cahn)	Beija-me (Roberto Martins / Mário Rossi)
Vai, Mas Vai Mesmo (Atila Alves)	Fascination (Fermo Dante Marchetti)
To The Ends Of The Earth (Joe Sherman / Noel Sherman)	Come Prima (Mario Panzeri / Di Paola / Taccani)
Love Letters In The Sand (N. Kenny / C. Kenny / J. F. Coots)	Despedida de Mangureira (Benedito Lacerda / Aldo Cabral)
My Funny Valentine (Richard Rodgers / Lorenz Hart)	The Lady Is A Tramp (Richard Rodgers / Lorenz Hart)

Esse seria o primeiro LP solo daquele ano: EU, VOCÊ E WALTER WANDERLEY e seu conjunto³⁹ (Odeon, 1959 – MOFB 3085). Nesse disco Walter Wanderley toca apenas piano, algo que será raro ao longo de sua carreira se comparado à sua atuação enquanto organista. Algumas vezes gravava os dois instrumentos em uma mesma faixa, mas raramente apenas o piano. Os instrumentistas são citados por seus nomes artísticos ou apelidos pelos quais eram reconhecidos no meio musical da época: no contrabaixo “Azeitona”, na bateria “Antoninho” e na guitarra “Boneca”.

³⁹ Áudio completo do disco disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QjE01q5yU0M> Acesso em 1º/set/2017.

O repertório apresenta uma diminuição considerável de composições brasileiras e ainda todo o lado “B” é composto de músicas estrangeiras, incluindo norte-americanas e latinas. Algumas originariamente instrumentais e outras que são canções conhecidas interpretadas instrumentalmente. Talvez essa tenha sido a ideia de Walter Wanderley e/ou da gravadora, pois já havia algum tempo no Brasil que não se veiculava música instrumental de forma a alcançar “sucesso”, desde o Choro, que havia convertido grande parte de seu repertório em Choro-canção. Como afirma Gabriel Lima Resende:

Entre finais da década de 1940 e os anos 50, o choro sai das sombras projetadas pelos cantores e volta ao primeiro plano. Esse período, “que já foi considerado uma pequena fase de ouro” [...], coincide com a difusão massiva de gêneros musicais estrangeiros nas rádios, sobretudo o jazz e os gêneros caribenhos (LIMA REZENDE, 2015, p. 82).



Figura 17: LP “Feito Sob Medida”.

LADO A	LADO B
Este Seu Olhar (Tom Jobim)	The Diary (Greenfield, Sedaka)
Lamento (Vinicius de Moraes, Pixinguinha)	Stupid Cupid (Greenfield, Sedaka)
Lobo Bobo (Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli)	My Heart Sings (Rome, Jamblan, Herpin)
Sete Notas De Amor (Santiago Alvarado)	Adios (E. Woods, E. Madriguera)
El Reloj (Roberto Cantoral)	Quizás, Quizás, Quizás (O. Farres)
Hô-bá-lá-lá (João Gilberto)	Perfidia (A. Dominguez).

O segundo LP solo gravado em 1959 seria: FEITO SOB MEDIDA - WALTER WANDERLEY e Seu Conjunto⁴⁰ - (Odeon, 1959 - MOFB 3109). Embora seja um disco instrumental majoritariamente de boleros, Walter Wanderley, executando apenas órgão, usa as três primeiras faixas do LP para apresentar músicas de compositores brasileiros. Incluindo no álbum uma música de Pixinguinha e Vinícius de Moraes, uma de Carlos Lyra e Bôscoli e outra de João Gilberto. E sendo 1959 o ano que a Bossa Nova eclodiria, traz em sua primeira faixa a música “Este Seu Olhar” (Tom Jobim) numa demonstração de envolvimento, tanto da gravadora quanto do próprio artista, com o que estava acontecendo no Brasil musical daquele final de década. Walter Wanderley ficou conhecido no meio musical da época por gravar

⁴⁰ Áudio completo do disco disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pjpF-Qis-pQ> Acesso em 08/set/2017.

músicas de artistas jovens e ainda sem expressão fora da vida noturna dos bares e boates.

A *Revista Long Playing*⁴¹, em sua edição de novembro/dezembro de 1959 (página 208), apresenta um disco de Walter Wanderley com o nome: “Dançando com Walter Wanderley” com a mesma numeração de catálogo desse LP, como pode ser observado na nota abaixo.

VOLTE 12" Toda. LPP-TA 318	WALTER GONÇALVES (Piano)
VOODOO SUITE E SEIS NÚMEROS	Carnaval do Meu Tempo
FAVORITOS	10" Poly. LPN 2019
Perez Prado 12" RCA BKL 18	Encontro com o Piano
VOUS QUI PASSEZ SENS ME VOIR	12" Poly. LPNG 4011
Com Annie Fratellini DT-LP-400.007	WALTER PICK
VOZ DA FRONTEIRA, BRASIL-PARAGUAI, A	Dançando ao Redor do Mundo (e Erwin
India Tini 12" Copa. CLP 11068	12" RGE XRLP 5028
VOZ DE ANITA O'DAY, A	WALTER WANDERLEY e s/Conj.
Anita O'Day 12" Verve SLP 2708	Dançando com Walter Wanderley
VOZ DE ANNA MARIA ALBERGHETTI, A	12" Odeon MOFB 3109
Anna Maria Alberghetti 12" Merc. 9002	Festa Dançante
VOZ DO VIOLÃO, A	12" RGE RLP 5007
Paulinho Nogueira (Violão)	Eu, Você e Walter Wanderley e Seu Conj.
12" Col. LPCB 37021	12" Odeon MOFB 3085
VÓZ QUE NÃO MORRE, A	WARM
Carlos Gardel 10" Odeon LDS 20003	Johnny Mathis 12" Col. LPCB 42001
VÓZ ROMÂNTICA DAS AMÉRICAS, A	WARREN COVINGTON
Lucho Gatica 10" Odeon LDS 20309	Vamos Dansar? (e The Commanders)
VÓZ SENTIMENTAL DO BRASIL, A	12" Decca SLP 7799
Dalva de Oliveira 10" Odeon LDS 3000	Musica para Brôtes
VOZES DE FRANÇA	12" Decca SLP 7857
Diversos Intérpretes 12" Phil. SLP 9017	WARREN COVINGTON e/Orq. Tommy Dorsey
WALDEMAR SPILMAN e s/Orq.	Tea for Two Cha Chas
Primeiro Baile, O 12" CID 27008	12" Decca SLP 7922
WALDEMIRO LEMKE	WAYNE KING e s/Orq.
	Macio como Seda 12" Decca SLP 7852
	Wayne King em Hi-Fi
	12" Decca SLP 7910

Figura 18: Nota *Revista Long Playing* 1.

O que pode ter acontecido é um relançamento do mesmo disco com título e capas diferentes, pois como demonstra nota da mesma revista na edição anterior, setembro/outubro de 1959 (página 135), o repertório é exatamente igual e estritamente na mesma ordem.

⁴¹ A *Revista Long Playing* foi um periódico que circulou de 1959 até o início dos anos 1970. De início seu lançamento era bimestral, passando depois a ser trimestral, quadrimestral e semestral. Reunia os lançamentos das gravadoras mais importantes no Brasil e trazia, além dos catálogos, uma variedade de artigos escritos por jornalistas e pesquisadores como Lúcio Rangel e Guerra Peixe. A diversidade era enorme, apresentando desde o repertório de músicas de orquestra até os discos e lançamentos de músicas populares e folclóricas. Seu acervo infelizmente não está disponível na *internet*, pois é uma fonte de investigação riquíssima para qualquer pesquisador, principalmente da Música no Brasil.

WALDIR CALMON 12" CID 27008
Para Ouvir Amando N.º 1
 Ruby – If I Give My Heart to You –
 Contigo en la Distancia – Este Amor
 Salvage – Quase – Coisas do Amor –
 Love Me or Leave Me – Caribbean
 Moon – There Goes My Heart – Three
 Coins in the Fountain – Sinceridad –
 No Other Love – Ocultei – Brigas de
 Amor – J'ai Deux Amours – Ceresier
 Rose et Pomme Blanc 12" Copla. CLP 10014

WALTER WANDERLEY e s/Comp.
Dancando com Walter Wanderley
 Este Seu Olhar – Lamento – Lobo Bôbo
 – Sete Notas de Amor – El Reloj –
 Hô-Bá-Lá-Lá – The Diary – Stupid
 Cupid – My Heart Sings – Adios –
 Quizas, Quizas, Quizas – Perfidia
 12" Odeon MOFB 3109

ÚLTIMA ESTROFE
Orlando Silva 12" RCA BBL 1046
ÚLTIMOS BOÊMIOS, Os
Noites do Passado
 Quero-te Cada Vez Mais – Revendo o
 Passado – Renira – Tardes em Lindoia
 – Oscarina – Noite de Lua – Mimi –
 Céu de Cambuquira – E o Destino Des-
 folho – Natalina – Sonho de Artista
 – Sera 12" CID 27009

UM DISCO E DOZE SUCESSOS
José Orlando e Org. 12" Chant, CMG 2027
UM VIOLINO SENTIMENTAL
Paulo Mezzaroma 12" CID 27006
UMA GAITA PARA MILHÕES
Edu 12" Copla. CLP 11114

VADICO e s/Org.
Festa Dentro da Noite N.º 2
 Si Você Jurar – Conversa de Bote-
 quim – Abre a Janela – Neste Mesmo
 Lugar – Maria – Seu Libório – Um
 Juramento Falso – Brigas, Nunca Mais
 – Meu Primeiro Amor – Saia do Ca-
 minho – Desengano – Samba de Copi-
 cabana – Meu Consólio 12" Festa LDV 6009

VICTOR YOUNG
Forever Young (A Música de Victor Young)

CALIFORNIA
apresenta
o seu primeiro LP

Figura 19: Nota Revista Long Playing 2.



Figura 20: LP “Sempre Personalíssima”.

Ainda em 1959 seria lançado o disco⁴² da cantora Isaura Garcia: SEMPRE PERSONALÍSSIMA – (Odeon, 1959 - MOFB 3127). Walter Wanderley foi quem fez os arranjos do disco que, segundo Fred Jorge que assina a contracapa do mesmo, são “muito

⁴² Um das faixas do disco tem seu áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NMBJJ4RL6gk>. Acesso em 08/set/2017. É esse disco que contém as mesmas músicas lançadas em compacto 78 rpm e EP em 45 rpm daquele ano, aqui já citados.

bons” “modernos”. Na mesma contracapa aparece o subtítulo: Isaura Garcia com Walter Wanderley e seu Conjunto. Nas listagens do IBOPE de 1960 esse disco aparece como um dos mais vendidos em algumas semanas.



Figura 21: EP Dolores Duran.

Esse é outro disco de 1959, que não foi catalogado por Barbara Major nem pelo *Instituto Memória Musical Brasileira* como tendo participação de Walter Wanderley. É o EP da cantora e compositora Dolores Duran, lançado pelo selo Copacabana: DOLORES DURAN NO MICHEL DE SÃO PAULO (Copacabana, 1959 - CEP 4568). Heraldo do Monte gravou guitarra nesse disco e foi quem mencionou a participação de Walter Wanderley no mesmo.

Na capa do EP aparece a informação que o disco foi gravado no “Michel de São Paulo”, dando a impressão de que foi gravado “ao vivo”, o que não aconteceu. O Michel era uma das boates da capital paulista em que Walter Wanderley trabalhava, dentre tantas outras espalhadas mais ou menos perto umas das outras. Zuza Homem de Mello, Helvio Borelli e César Camargo Mariano, dão um panorama mais pormenorizado de como funcionavam essas casas noturnas e a que público atendiam (DE MELLO, 2003; BORELLI, 2005; MARIANO, 2011).

O fato é que a agitação musical nessas casas era muito intensa e a interação entre os músicos mais ainda. Era muito comum músicos saírem nos intervalos de suas apresentações, em suas respectivas boates, para dar “canjas” nas apresentações dos colegas. Desse EP encontra-se disponível um dos áudios onde Heraldo do Monte afirma ser ele mesmo na guitarra e Walter Wanderley ao piano⁴³ (o selo do rótulo do disco traz a informação: com o Conjunto do “Michel”). A relação de Dolores Duran com Walter Wanderley parece ter sido bastante amistosa, pois o artista iria gravar três músicas da cantora/compositora em um de seus discos solo no ano seguinte e gravaria outras composições da artista em discos posteriores. Infelizmente, Dolores Duran faleceu naquele ano de 1959.

O ano de 1960 também seria de intensa produção e, assim como no ano anterior, Walter Wanderley iria gravar três LPs pela Odeon. Novamente dois álbuns solo e outro como arranjador e instrumentista da cantora Isaura Garcia. A gravadora lançaria também um EP em 45 rpm. Porém, algo inusitado iria ocorrer com um dos produtores da Odeon que afetaria diretamente o músico. André Midani, um sírio que havia chegado ao Brasil na década de 1950 e que foi personagem importante no lançamento da Bossa Nova no Brasil⁴⁴, havia rompido com a Odeon e resolveu lançar um selo independente. Nem tão independente assim, pois a Odeon acabou dando suporte ao produtor ao perceber que o mesmo conseguiu, em pouco tempo, reunir um time de mais de trezentos vendedores de discos que faziam as vendas literalmente de porta em porta. O selo se chamava Imperial Discos e o próprio Midani, em livro autobiográfico (*Do Vinil ao Download*, 2015), revela porque acabou convidando Walter Wanderley a fazer parte do seu *cast*, mesmo o artista ainda tendo contrato com a Odeon.

⁴³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6NOr8SPvbHo> Acesso em 29/set/2017. Infelizmente os outros áudios do disco não foram encontrados.

⁴⁴ André Midani foi, além de produtor da Odeon, presidente da Philips, Polygram, ajudou a construir a Warner no Brasil e chegou a ser membro do conselho consultivo da Warner Music Internacional, lançando e projetando vários artistas brasileiros no cenário nacional e no exterior.

A primeira providência foi gravar, nos estúdios da Rádio Eldorado, em São Paulo, os primeiros 12 discos que iriam compor o catálogo inicial da Imperial, constituído exclusivamente por gravações instrumentais, cobrindo repertórios de sucessos. Fiz questão de contratar os melhores instrumentistas da época: **Walter Wanderley**, Bolão, Astor, Cipó, Gaya, Chiquinho de Moraes, Zimbo Trio, Menescal e outros. [...] A estética das capas, produzidas por Otto Stupakoff, César Villela e Chico Pereira, era muito caprichada (MIDANI, 2015, p. 99, grifo meu).

Interessante perceber que André Midani considerava Walter Wanderley como um dos melhores instrumentistas da época e apresenta o seu nome como o primeiro da lista. Mais interessante ainda é saber que André Midani foi um dos maiores produtores musicais no Brasil, participando do surgimento de grande parte da história fonográfica da MPB (incluindo a Bossa Nova) e que sua concepção sobre Walter Wanderley difere extremamente daqueles que tratam o organista recifense pelo apelido de “Dó Maior”. Dessa forma, utilizando o pseudônimo de MIKE FALCÃO, Walter Wanderley chegou a gravar alguns discos pelo selo Imperial e o primeiro deles, com apenas um terço do repertório composto de músicas brasileiras, foi exatamente em 1960.



Figura 22: LP “Sonhei que Estávamos Dançando”.

LADO A	LADO B
How High The Moon (Morgan Lewis/Nancy Hamilton)	Lá Vem A Baiana (Dorival Caymmi)
I Love Paris (Cole Porter)	Praça Onze (Herivelto Martins/Grande Otelo)
Aos Pés da Cruz (Marino Pinto/Zé da Zilda)	Around The World (Victor Young/Harold Adamson)
Saudade da Bahia (Dorival Caymmi)	The Song From Moulin Rouge (William Engvick/Georges Auric)
I'll Never Fall In Love Again (Johnnie Ray)	This Can't Be Love (Richard Rodgers/Lorenz Hart)
Diana (Paul Anka)	Besame Mucho (Consuelo Velasquez).

Esse disco intitula-se: SONHEI QUE ESTÁVAMOS DANÇANDO⁴⁵ - Mike Falcão, Seu Órgão e Ritmo (Imperial Discos, 1960 - IMP 30.016). Apenas uma faixa do disco está disponível em áudio, onde Walter Wanderley interpreta ao órgão. O pseudônimo meio “americanizado” é uma tendência que aconteceu desde o período pré-Bossa Nova e era consequência de uma entrada massiva de discos no Brasil de gravadoras como RCA e Columbia. Os empresários ligados à indústria fonográfica acreditaram por muito tempo que um nome em inglês facilitava a inserção de artistas no mercado. Basta lembrar de Dick Farney, Johnny Alf, Baden Powell, Dolores Duran, Billy Blanco, etc. Alguns artistas brasileiros iriam fazer sucesso inclusive cantando em inglês, como veremos adiante.

⁴⁵ A faixa número 3 do disco está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=47jEcJvZ1sA> Acesso em 16/set/2017. O álbum completo é instrumental.



Figura 23: EP "Os Bandeirantes".

Esse EP foi lançado pela Odeon em 1960: OS BANDEIRANTES – Walter Wanderley (Odeon, 1960 – BWB 1167). Diferente dos outros compactos (tanto em 78 ou 45 rpm), em que o interesse da gravadora era fazer publicidade de músicas que seriam lançadas em álbum no mesmo ano, ou no início do ano seguinte, esse EP apresenta músicas inéditas que fizeram parte da trilha sonora de um filme do mesmo nome (1960. Direção de Marcel Camus). Das quatro músicas escolhidas para o disco só foi possível saber os compositores de duas delas (não há fotos ou áudios disponíveis que tragam mais informações sobre esse compacto). As faixas são: “Pelo Amor de Amar”, “Na Bahia Também Tem”, “Canção Dos Jangadeiros” e “Bate Palmas” (essas duas últimas compostas por José Toledo/Jean Manzon). Jean Manzon era um dos produtores do filme, que possuía trilha original e foi uma produção conjunta entre Brasil, França e Itália, e aparece como compositor na trilha sonora lançada no Brasil e gravada por Walter Wanderley.

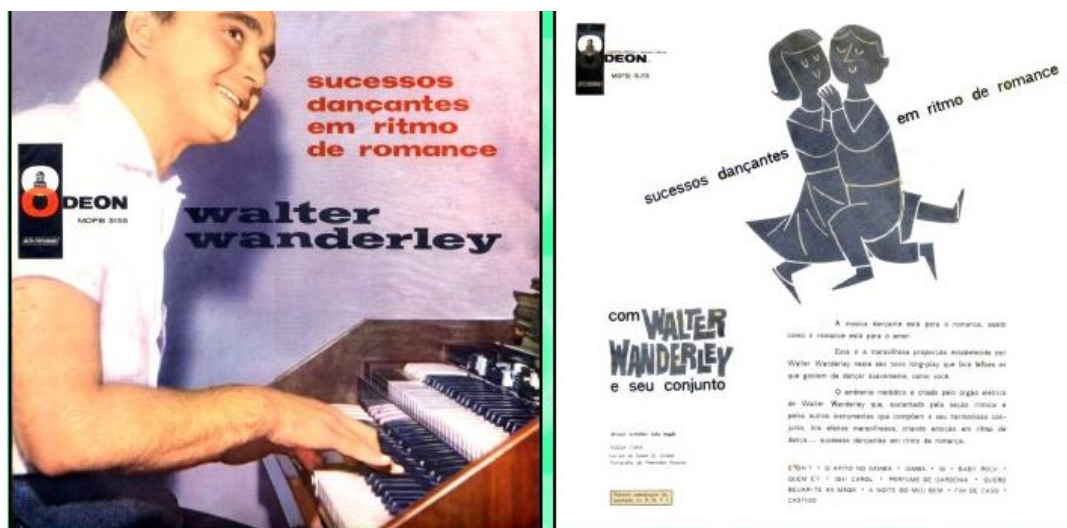


Figura 24: LP “Sucessos Dançantes em Ritmo de Romance”.

LADO A	LADO B
E Daí... (Miguel Gustavo)	Oh! Carol (Neil Sedaka/Howard Greenfield)
O Apito no Samba (Luiz Bandeira / Luis Antônio)	Perfume de Gardênia (Rafael Hernandez)
Gimba (Jorge Kaszas/Gianfrancesco Guarnieri)	Quero Beijar-te as Mãos (Arcênio de Carvalho/Lourival Faissal)
Io (Domenico Modugno/Franco Migliacci)	A Noite do Meu Bem (Dolores Duran)
Baby Rock (Renato Carosone/Nisa)	Fim de Caso (Dolores Duran)
Quem É (Osmar Navarro/Oldemar Magalhães)	Castigo (Dolores Duran).

O primeiro dos LPs naquele ano seria: SUCESSOS DANÇANTES EM RITMO DE ROMANCE – Walter Wanderley⁴⁶: (Odeon, 1960 - MOFB 3155). O disco completamente instrumental, onde Walter Wanderley só utiliza o órgão, inicia com a faixa “E Daí...”, gravada pela cantora Isaura Garcia em compacto e disco anteriores, com arranjos do próprio Walter Wanderley, só que dessa vez numa versão instrumental. A escolha do repertório é de maioria brasileira, com destaque para as três últimas faixas do disco: todas composições de Dolores Duran. Também vale destacar a inclusão da música “Gimba”, em que aparece o teatrólogo Gianfrancesco Guarnieri como letrista, e também a inclusão de um Rock, na faixa 5.

⁴⁶ Os áudios do disco estão disponíveis em: <http://www.immub.org/album/sucessos-dancantes-em-ritmo-de-romance> Acesso em 08/set/2017.

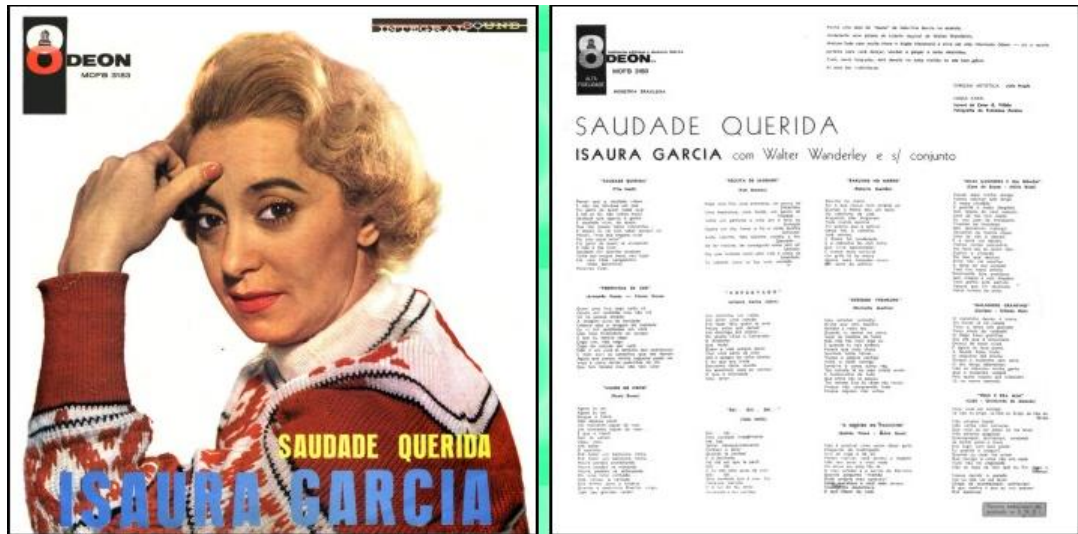


Figura 25: LP "Saudade Querida".

O segundo LP daquele ano pela Odeon seria o da cantora Isaura Garcia intitulado: SAUDADE QUERIDA⁴⁷ - (Odeon, 1960 - MOFB 3183). Novamente a informação na contracapa de que Isaura era acompanhada por Walter Wanderley e seu Conjunto. Destaque para a faixa 5 em que aparece a canção “Corcovado” de Tom Jobim. Nesse álbum Walter Wanderley acompanha a cantora ao órgão.

⁴⁷ Áudios do disco disponíveis em <http://www.immub.org/album/saudade-querida> Acesso em 08/set/2017.

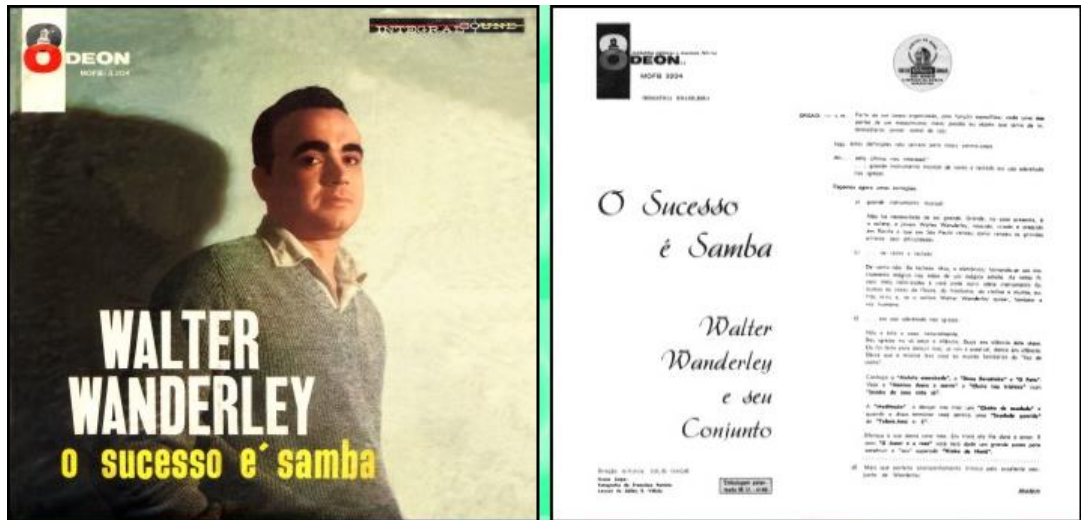


Figura 26: LP "O Sucesso é Samba".

LADO A	LADO B
O Amor E A Rosa (Ayres da Costa Pessoa "Pernambuco"/Antônio Maria)	Teleco-Teco Nº 2 (Nelsinho/Oldemar Magalhães)
Ninho do Nonô (Denis Brean)	Samba de Uma Nota Só (Tom Jobim/Newton Mendonça)
O Menino Desce o Morro (Vera Brasil/De Rosa)	Saudade Querida (Tito Madi)
Chora Tua Tristeza (Oscar Castro Neves/Luercy Fiorini)	O Pato (Jaime Silva/Neusa Teixeira)
Dona Baratinha (Almeida Rego/Newton Ramalho)	Meditação (Tom Jobim/Newton Mendonça)
Mulata Assanhada (Ataulfo Alves)	Cheiro de Saudade (Djalma Ferreira/Luis Antônio)

Esse seria o segundo LP solo de Walter Wanderley pela Odeon em 1960: O SUCESSO É SAMBA⁴⁸: (Odeon, 1960 - MOFB 3204). Nesse disco o artista apresenta um repertório todo voltado ao Samba como o título na capa sugere, utilizando composições exclusivamente brasileiras. Tárik de Souza e o *Instituto Memória Musical Brasileira* cravam a data desse LP como 1960 – o que difere da informação apresentada por Barbara Major em sua página sobre o artista (1962). Pela numeração de catálogo parece mesmo que a data correta seria 1960.

Na contracapa, a pessoa que escreve o texto (de nome Joagus) faz uma comparação, em tom de brincadeira, com as definições da palavra “órgão” no dicionário e elogia a

⁴⁸ Áudios também disponíveis em <http://www.immub.org/album/o-sucesso-e-samba> Acesso em 08/set/2017.

execução do instrumento pelo artista no disco, além do desempenho dos outros músicos participantes. Em determinado momento da apresentação, o texto cita a naturalidade de Walter Wanderley: “nascido, criado e crescido em Recife e que em São Paulo venceu como venceu (sic) os grandes artistas: sem dificuldades”. O disco é todo instrumental, com Walter Wanderley utilizando apenas o órgão e dividindo as melodias com os outros instrumentistas, algo comum em seus trabalhos.

Como de praxe, a Odeon lançou dois compactos do artista, com músicas gravadas nos LPs para ajudar na divulgação dos mesmos. Portanto, em 1960 (maio e outubro respectivamente) foram lançados os 78 rpm: Odeon - **14.627**: 1 – “Oh! Carol” (Neil Sedaka/Howard Greenfield) e 2 – “Gimba” (Jorge Kaszas/Gianfrancesco Guarnieri) e **14.679**: 1 – “O Pato” (Jaime Silva/Neusa Teixeira) 2 – “Ninho do Nonô” (Denis Brean). O compacto lançado com músicas do disco de Isaura Garcia gravado naquele ano seria o 78 rpm Odeon- **14.645** com as músicas 1 – “Saudade Querida” (Tito Madi) e 2 – “Ninho do Nonô” (Denis Brean). Interessante perceber que as músicas escolhidas para o compacto de Isaura Garcia são composições que fazem parte também do LP de Walter Wanderley daquele ano, inclusive uma mesma música faz parte do compacto dos dois artistas: “Ninho do Nonô”⁴⁹.

⁴⁹ Essa música, assim como “Meditação” e “Saudade Querida”, aparece nas listagens do IBOPE de 1960 e 1961, por algumas semanas, como uma das canções mais executadas.



Figura 27: LP "Avant Première Odeon" Vol. 4.

A gravadora também lançou, ainda em junho de 1960, esse LP promocional com vários artistas do seu elenco, que visava mostrar os lançamentos do selo naqueles meses. Intitulado: AVANT PREMIERE ODEON – Vol. 4: (Odeon, 1960 – MOFB 3155) que possui a faixa "Gimba" aqui já citada e lançada tanto em LP quanto em um 78 rpm daquele mesmo ano.



Figura 28: LP Marisa.

Ainda em 1960 seria lançado, na França e no Brasil, esse disco da cantora Marisa, que ficou mais conhecida como Marisa Gata Mansa. Walter Wanderley não aparece nos créditos, mas é o organista e muito provavelmente o arranjador. MARISA "SIMPLESMENTE"⁵⁰ (Copacabana (França), 1960 - 51.991; Brasil - CLP 11194).

Em 1961 a produção continuava forte e Walter Wanderley gravaria mais dois LPs solo, pela Odeon e Imperial Discos, e outro com a cantora Isaura Garcia. Também seriam lançados dois compactos do artista pela Odeon, além de um LP com vários artistas onde Walter Wanderley é o arranjador em todas as faixas e acompanha alguns cantores. Também acompanha com seu trio conjunto a cantora Celly Campello em três faixas do LP da artista, lançado pela mesma gravadora ainda naquele mesmo ano.



Figura 29: LP "Hebe Comanda o Espetáculo". Da esquerda para a direita: Celly Campello, Tony Campello, Germano Mathias, Hebe Camargo, Osny Silva, Pery Ribeiro, Francisco Egydio, Isaurinha Garcia e Walter Wanderley.

⁵⁰ Dois áudios estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Ch1Jcb00Q> e <https://www.youtube.com/watch?v=G1TbwTx2eyI> Acesso em 06/nov/2017. É possível perceber claramente o órgão e o estilo de tocar, como em tantos outros discos, de Walter Wanderley. Infelizmente esses são os únicos áudios do disco que foram encontrados.

O primeiro desses discos é o LP intitulado: *HEBE COMANDA O ESPETÁCULO*⁵¹: (Odeon, 1961 – MOFB 3224). Na contracapa do disco, quando da citação do artista, o texto diz: “a música atual e excelente de Walter Wanderley”. Nesse disco, que foi gravado como se fosse “ao vivo”, com Hebe Camargo apresentando os artistas como se estivessem em um programa de auditório, Walter Wanderley acompanha (ao órgão) a cantora Isaura Garcia e o sambista Germano Mathias, além de fazer os arranjos de todas as faixas do álbum e interpretar (ao piano) a música “Quem Quiser Encontrar O Amor” (Carlos Lyra/Geraldo Vandré).

Ao indicar Walter Wanderley como próxima atração, Hebe Camargo apresenta o artista como excelente pianista, o cumprimenta, e pede que o mesmo diga que música irá interpretar. No início da faixa seguinte do disco, Hebe Camargo agradece a Walter Wanderley e diz que em: “uma reunião onde se ouve boa música, não se pode faltar Pernambuco e Antônio Maria”. Uma alusão aos compositores da canção: “Desse Amor Melhor” (Antônio Maria e Ayres da Costa Pessoa) que a própria Hebe Camargo interpretaria cantado no disco. Ayres Pessoa era conhecido no meio musical como Pernambuco. Provavelmente Hebe Camargo também estivesse fazendo referência ao fato dos dois compositores da canção, e do próprio Walter Wanderley, serem pernambucanos.

⁵¹ Todos os áudios do disco disponíveis em: <http://www.immub.org/album/hebe-comanda-o-espetaculo> Acesso em 13/set/2017).

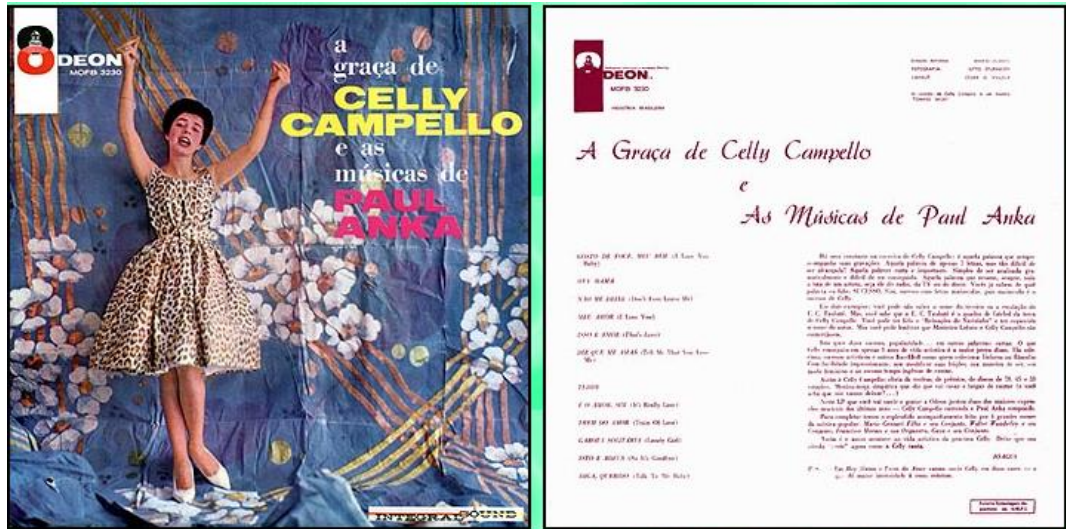


Figura 30: LP Celly Campello.

Na linha do acompanhamento de cantores e cantoras, Walter Wanderley grava esse disco de Celly Campello, que tinha uma forte ligação com o movimento Rock no Brasil: A GRAÇA DE CELLY CAMPELLO E AS MÚSICAS DE PAUL ANKA⁵² (Odeon, 1961 – MOFB 3230). Nesse álbum Walter Wanderley acompanha a cantora (ao órgão) em três faixas, incluindo a música de abertura do mesmo.

⁵² Áudio completo do disco disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AMd_2cgHHBA Acesso em 13/set/2017.



Figura 31: LP "A Pedida é Samba".

Seguindo acompanhando cantoras e em especial Isaura Garcia, o terceiro LP gravado em 1961 é: A PEDIDA É SAMBA⁵³: (Odeon, 1961 – MOFB 3237). Mais uma vez a contracapa indica Walter Wanderley e seu Conjunto como partes integrantes do álbum. Esse disco também é considerado, por Tárík de Souza (2016, p. 30), como sendo ligado ao Sambalço. Nos áudios disponíveis é possível perceber Walter Wanderley tocando órgão. Não há indicação se ele também é o arranjador, mas é bem provável, por conta da mesma formação instrumental de discos anteriores da cantora com participação de Walter Wanderley e seu conjunto.

⁵³ Áudios disponíveis nos links: <https://www.youtube.com/watch?v=f0nUtGG5Kvw> e <https://www.youtube.com/watch?v=BaZEVVKvRYc> Acesso em 13/set/2017.

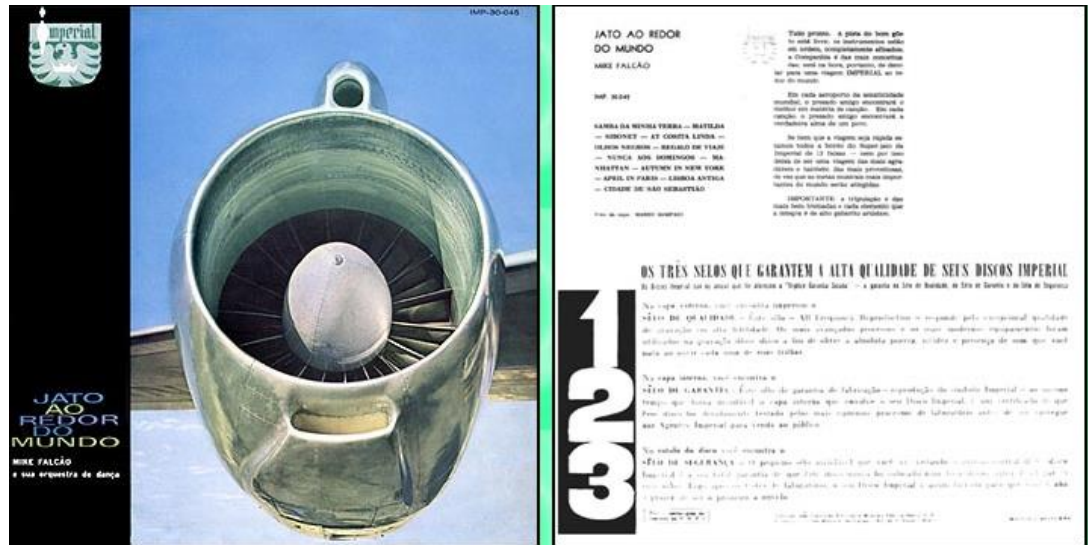


Figura 32: LP "Jato ao Redor do Mundo".

LADO A	LADO B
Samba da Minha Terra (Dorival Caymmi)	Never On Sunday (Ta Pedia Tou Pirea) (Manos Hadjidakis/Vrs. Billy Towne)
Matilda (Harry Thomas)	Manhattan (Richard Rodgers/Lorenz Hart)
Siboney (Ernesto Lecuona)	Autumn In New York (Vernon Duke)
Ay Cosita Linda (Pacho Galan)	April In Paris (Vernon Duke/Edgar Yipsel Harburg)
Olhos Negros (Tradicional)	Lisboa Antiga (José Galhardo/Raul Portela/Amadeu do Vale)
Regalo de Viaje (Agustín Lara)	Cidade de São Sebastião (Wilson Batista/Antônio Nássara).

Pela Imperial, Walter Wanderley gravaria: JATO AO REDOR DO MUNDO⁵⁴ - Mike Falcão e Sua Orquestra de Dança (Imperial, 1961 - IMP 30.045). Seguindo a linha de estratégia de André Midani, o disco possui um repertório de sucessos da época, sendo a maioria das músicas de compositores estrangeiros. Na capa, uma turbina de avião, indicando que as músicas fazem alusões a cidades ao redor do mundo e também representando um símbolo da modernidade da época, tendo em vista a inauguração de Brasília em 1960 cujo traçado é de um avião. Ao que parece, os aviões tomavam o imaginário da “modernidade” naqueles anos.

⁵⁴ Alguns áudios desse disco podem ser encontrados no Youtube, como a faixa de abertura: <https://www.youtube.com/watch?v=Qb1c8cLxtIQ> Acesso em 11/nov/2017.



Figura 33: LP "Samba é Samba com Walter Wanderley."

LADO A	LADO B
O Samba Brasileiro (Claribalte Passos)	Palhaçada (Luis Reis/Haroldo Barbosa)
O Barquinho (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli)	Água de Beber (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)
Murmúrio (Djalma Ferreira/Luis Antônio)	Não Sabemos (Rubens Caruso)
Nossos Momentos (Luis Reis/Haroldo Barbosa)	Boato (João Roberto Kelly)
Chora Coração (Denis Brean/Osvaldo Guilherme)	Poema do Adeus (Luis Antônio)
Chorou Chorou (Luis Antônio)	Mulher de Trinta (Luis Antônio).

O quinto e último LP com a participação do artista no ano de 1961 é exatamente esse seu disco solo: SAMBA É SAMBA COM WALTER WANDERLEY⁵⁵ (Odeon, 1961 - MOFB 3248). Nesse álbum Walter Wanderley opta por usar vocal em cinco faixas do mesmo. O coro alterna em vocalizes (faixas 1 e 4) ou cantando pequenos trechos da melodia das canções com letra (faixas 6, 7 e 10). Mais uma vez, como sugerido pelo título do disco, a gravadora e o artista escolhem um repertório exclusivo de sambas e músicas brasileiras.

Porém, o uso de vocais não é aleatório e sim um reflexo da escolha das composições. Embora Tárik de Souza considere o disco de Isaura Garcia com acompanhamento de Walter

⁵⁵ Áudios de todas as faixas disponíveis em: <http://www.immub.org/album/samba-e-samba-com-walter-wanderley> Acesso em 13/set/2017).

Wanderley (desse mesmo ano e aqui já citado), como pertencente ao Sambalanço, não é por acaso que o mesmo autor (2016, p. 30) classifica esse disco como sendo o primeiro de Walter Wanderley ligado ao subgênero. Com raras exceções, o álbum está repleto de composições ligadas ao estilo, com canções de compositores como Claribalte Passos, Djalma Ferreira, Haroldo Barbosa, João Roberto Kelly e Luiz Antônio (quatro faixas apenas desse último).

Mesmo tendo gravado uma música de Djalma Ferreira em seu disco solo de 1960, é nesse álbum que Walter Wanderley se aproxima definitivamente do Sambalanço, interpretando músicas ao órgão (todas as faixas) e também piano simultaneamente (nas faixas 10 e 12). Porém, esse disco e também o próximo álbum solo de Walter Wanderley, serão identificados também, como pertencentes ao Sambajazz, de acordo com as pesquisas feitas por Joana Saraiva (2007), como veremos no capítulo 4.

Sobre esse disco, o jornal *O Estado de São Paulo* publicou uma nota. Detalhe: em determinado momento do texto, o autor da nota indica como a “leitora” pode utilizar o álbum para receber seus convidados. Os discos de Walter Wanderley também eram direcionados ao público feminino, como podemos perceber através de algumas estratégias de *marketing* nas capas e contracapas dos álbuns. Isso parece comprovar que Walter Wanderley e sua gravadora tinham conhecimento do público que consumia sua música. Isso faz com que o estilo musical do organista recifense tenha sido construído através de algum tipo de equilíbrio entre arte e mercado.

Samba é Samba **Odeon MOFB 3248**

O LP "Samba é samba" reúne interpretações de **Walter Wanderley** e seu conjunto. **Walter Wanderley** tem a qualidade rara de fazer suas orquestrações simples e de bom gosto. Se a leitora der uma festinha, escurecer o ambiente, oferecer um bom "scotch" (nacional, naturalmente) e puser na vitrola o LP de **Walter Wanderley**, seus convidados terão a impressão de estar dançando numa "boite" elegante. As músicas? Entre outras, "O samba brasileiro", "O Barquinho" (a melhor interpretação do LP), "Chorou, chorou", "Boato", e "Mulher de trinta".

Figura 34: Nota do jornal *O Estado de São Paulo*, 1º de setembro de 1961, página 11.

Os dois compactos em 78 rpm lançados naquele ano são os de catálogo **14.712** (com as músicas "Palhaçada", de Luiz Reis/Haroldo Barbosa e "Calcutá" de Heino Gaze) e **14.749** (com as músicas "O Samba Brasileiro", de Claribalte Passos e "O Barquinho" de Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli). Interessante perceber que a música "Calcutá" ou "Calcutta", como aparece escrito na página do *Instituto Memória Musical Brasileira*, não consta do repertório do disco solo de Walter Wanderley naquele ano, como aconteceu no caso de todos os outros compactos lançados pelo selo anteriormente. Difícil saber a razão de tal exceção, mas uma das possibilidades é que a música tenha sido gravada e inserida para que os compactos não contivessem exatamente as mesmas quatro músicas que seriam lançadas no LP, uma vez que diferente dos anos de 1959 e 1960, a Odeon lançava um único LP solo do artista e não dois, como nos anos anteriores.

Sobre os compactos é importante destacar que são eles que fornecem as únicas menções de Walter Wanderley nos arquivos das pesquisas de vendas de discos do IBOPE. Segundo o instituto, os compactos seriam em 33 e 45 rpm e continham os mesmos títulos de LPs lançados naquele ano: “Samba é Samba com Walter Wanderley” e no ano anterior: “O Sucesso é Samba⁵⁶”. Ainda segundo o instituto, um dos compactos chega à quinta colocação entre os mais vendidos no mês de dezembro, na semana entre os dias 18 e 23. Walter Wanderley aparece nas listagens do IBOPE daquele ano⁵⁷ em praticamente todos os meses, superando inclusive sua parceira, Isaura Garcia, que só é mencionada nos meses de janeiro e fevereiro. Algo no mínimo surpreendente para discos de repertório instrumental.

Já em relação à música “O Barquinho”, escrevendo sobre a vida e obra de Ronaldo Bôscoli, Denilson Monteiro, em seu livro: *A Bossa do Lobo* (2011), traz a seguinte informação:

“O barquinho” ainda teve mais gravações nesse período. Em São Paulo, o violonista Paulinho Nogueira a apresentava numa versão instrumental em seu LP *Sambas de ontem e de hoje*. E também durante uma passagem pela “terra da garoa”, o jovem Peri Ribeiro, filho da cantora Dalva de Oliveira e do compositor Herivelto Martins, registrou a canção no estúdio do grupo Gazeta, com produção e arranjos do organista **Walter Wanderley** (MONTEIRO, 2011, p. 177, grifos meus).

A canção foi gravada por Walter Wanderley, em versão instrumental, em um de seus compactos lançados em 1961 como vimos, além de ter sido gravada por João Gilberto em seu terceiro LP, disco anteriormente citado nesse trabalho (supostamente com arranjos de Walter

⁵⁶ A página de Barbara Major e do *Instituto Memória Musical Brasileira* não catalogaram a existência desse compacto. Esse fato ratifica a ideia que outros discos de Walter Wanderley ainda podem ser descobertos, uma vez que, mesmo sendo um disco mencionado pelo IBOPE como um dos mais vendidos em 1961, nenhuma das duas páginas que apresentam a discografia do organista/pianista encontraram indícios dessa mídia específica.

⁵⁷ O IBOPE também apresenta um compacto que seria de Walter Wanderley com a música “Rei Pelé” como um dos mais vendidos em 1961. Muito provavelmente trata-se de um erro de datilografia ocorrido no momento da confecção das listagens uma vez que, até onde foi possível pesquisar, o artista nunca gravou nenhuma música com esse nome. A única música encontrada com esse nome, para as pesquisas feitas para esse trabalho, é de autoria de Jackson do Pandeiro e foi lançada naqueles mesmos anos. Talvez por isso a confusão: o disco existe, mas não pertence ao acervo de produção discográfica de Walter Wanderley.

Wanderley em uma das versões). A gravação de Pery Ribeiro, além do compacto⁵⁸ lançado pela Odeon (Odeon, 1961 - 14.754) também fez parte do LP coletânea: FESTIVAL DA BOSSA NOVA, lançado pela mesma gravadora em 1963 e que será devidamente apresentado ainda nesse capítulo. O que chama atenção é que Walter Wanderley foi arranjador de vários artistas e a cada fonte pesquisada é possível descobrir sempre um outro disco em que o artista participou como arranjador e/ou instrumentista. Durante sua permanência na capital paulista, Walter Wanderley foi um trabalhador incessante, fosse na vida noturna das casas de *show* ou nas gravadoras onde atuou.

O ano de 1962 apresenta algumas peculiaridades em comparação com os anos anteriores na produção de discos da gravadora Odeon em relação a Walter Wanderley. A primeira delas é a ausência de compactos em 78 rpm do artista lançados pelo selo. Não há, a partir daquele ano, registro desse tipo de mídia para gravações de Walter Wanderley, nem na página de Barbara Major nem do *Instituto Memória Musical Brasileira*. No entanto, ao fazer a pesquisa na *internet*, encontrei a foto de capa de um compacto que, ao que tudo indica, seria de 1965 e por outro selo, como veremos adiante. E também, uma nota do jornal da *Folha de São Paulo* (1º de março de 1963, página 02), onde Walter Wanderley aparece em uma lista dos “melhores de 1962”, na categoria “televisão” como “conjunto instrumental”. Abaixo foto da nota.

⁵⁸ Áudio da canção gravada no compacto citado disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GFM6zFxxXk0> Acesso em 14/dez/2017. Os áudios do compacto e do LP coletânea de 1963 muito provavelmente são os mesmos.

ELES FORAM OS MELHORES DE 62!	
TELEVISÃO	
CATEGORIA	NOME
Produtor	— CARLOS MANGA
Produtor Técnico	— WANDA KOSMO
Produtor Musical	— EDUARDO MOREIRA
Produtor Infantil	— ARMANDO ROSAS
Director de TV (Ex-terna)	— LUIZ GALON
Equipe Esportiva	— SALVADOR TREDICI
Equipe Noticiosa	— CANAL 4
Comentarista	— SILVEIRA SAMPAIO
Narrador de Tele-Jornal	— PAULO BONFIM
Orquestra	— ENRICO SIMONETTI
Conjunto Instrumental	— WALTER WANDERLEY
Cantor	— PERI RIBEIRO
Cantora	— ISAURA GARCIA
Conjunto Vocal	— PARROQUIA
Apresentador	— BLOTA JUNIOR
Apresentadora	— HEBE CAMARGO
Tricador	— LEONARDO VILAR
Teicador	— LAURA CARDOSO
Teicador Humorístico	— RENATO CORTE REAL
Teicador Humorístico	— ZILDA CARDOSO
Humorista	— FRANCISCO ANIZIO
Garota Propaganda	— BRANCA RIBEIRO
Cenógrafo	— HELIO MUONAINI
RADIO	
CATEGORIA	NOME
Programador	— MANOEL DA NOBREGA
Programador Musical	— ENZO DE ALMEIDA
Programadora	— PASSOS
Programadora	— MARIA APARECIDA
Programadora	— ALVES
Radiofonizador	— URBANO REIS
Novelista Musical	— ALVES TEIXEIRA
Novelista Musical	— DULCE SANTIUCI
Novelista Musical	— CESAR ABRAO
Locutor Comercial	— LUCY
Locutor Esportivo	— GERALDO JOSE DE ALMEIDA
Comentarista Esportivo	— ORLANDO DUARTE
Repórter de Campo	— TOM BARBOSA
Equipe Noticiosa	— RADIO DIPUSORA
Animador	— CLAUDIO DE LUNA
Cantor Musica Pop, Brasil	— NOTTE ILUSTRADA
Cantora Musica Pop, Brasil	— CREUSA CUNHA
Cantor Musica Pop, Intern.	— CARLOS GONZAGA
Cantora Musica Pop, Intern.	— GILDA LOPES
Conjunto Vocal	— TRIO MARAYA
Conjunto Serenata	— LUIZINHO, FALMEIRA E ZEZINHA
Interprete Comico	— MURILLO AMORIM
Interprete comica	— CORREA
Humorista	— RAQUEL MARTINS
Radiofonista	— PAGANO SOBRINHO
Radiofonista	— RONALDO COSTA
Radiofonista	— ARLETE MONTENEGRO
Radiofonista	— ANTONIO DE FREITAS
Radiofonista	— MARY BERODIO
Radiofonista	— KALLI FILHO
Radiofonista	— JOAO PEREIRA

Figura 35: Nota do jornal *Folha de São Paulo*, 1º de março de 1963, página 02.

A segunda peculiaridade é também a ausência de disco da cantora Isaura Garcia, que também aparece premiada na nota anterior como melhor cantora na categoria televisão. Talvez os programas e gravações de TV estivessem consumindo muitas horas de trabalho dos dois artistas, a ponto de interferir na produção discográfica. Ainda em 1962, Walter Wanderley acompanha os cantores Dóris Monteiro (artista ligada à Philips) e Francisco Eydio, que lança disco onde interpreta sucessos de Lupicínio Rodrigues e é acompanhado por Walter Wanderley e seu conjunto em metade das canções gravadas no LP.



Figura 36: LP Francisco Egydio.

O disco da foto acima é: FRANCISCO EGYDIO VIVE OS SUCESSOS DE LUPICÍNIO RODRIGUES⁵⁹ (Odeon, 1961-1963 – MOFB 3263). Não é possível determinar o ano exato de lançamento desse disco. Barbara Major considera o ano de 1963, mas o número de catálogo indica algo entre 1961 e 1962. Nesse disco Walter Wanderley acompanha o cantor em seis faixas. Na única faixa com áudio encontrado, Walter Wanderley toca órgão. As outras seis recebem acompanhamento de orquestra, mas a contracapa do LP, a exemplo dos discos de Isaura Garcia, traz a informação em caixa alta, embora esteja pouco legível na foto acima, que o disco tem o acompanhamento de Walter Wanderley e seu Conjunto.

⁵⁹ Um dos áudios do disco está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hAEAo31QQxE> Acesso em 15/set/2017.

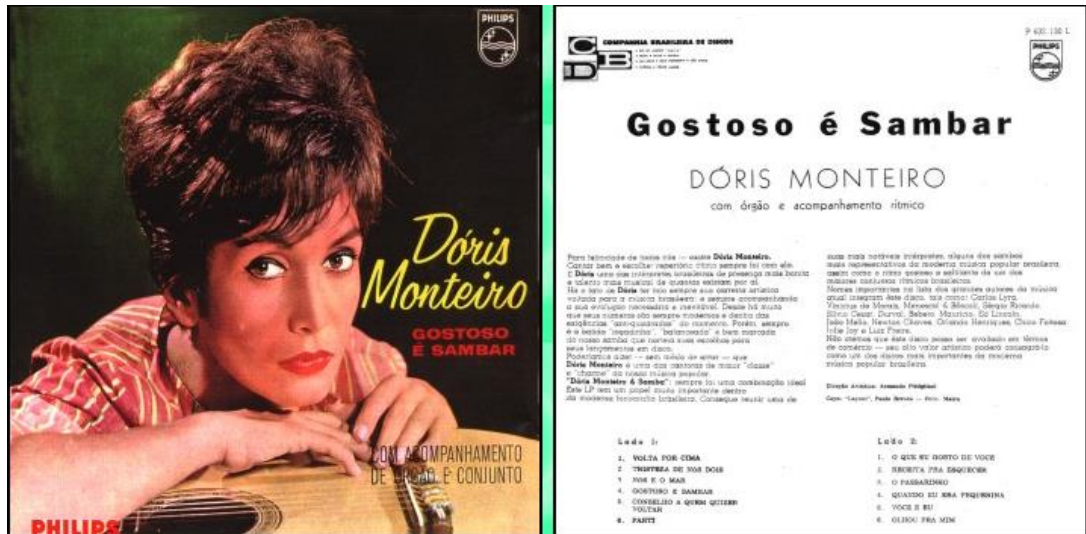


Figura 37: LP "Gostoso é Sambar".

O disco da cantora Dóris Monteiro, foto acima, seria: GOSTOSO É SAMBAR⁶⁰, Philips (1962, P 632.130 L). Nesse disco Walter Wanderley não é creditado nem como arranjador nem como instrumentista, algo natural, pois o artista não fazia parte (ainda) do elenco da Philips, selo que lançava a cantora Dóris Monteiro. Na capa e contracapa do disco apenas a indicação que a cantora era acompanhada por “órgão e conjunto”.

A Odeon lança dois LPs solo de Walter Wanderley e com repertórios bem distintos: O primeiro deles segue a linha dos sambas e canções brasileiras, caracterizando uma sequência de três discos com essa perspectiva. O segundo traz uma seleção de boleros majoritariamente internacionais.

⁶⁰ Alguns áudios do disco estão disponíveis no Youtube, a exemplo da faixa que dá nome ao disco “Gostoso é Sambar”. <https://www.youtube.com/watch?v=tdyXf-qjpb0> Acesso em 24/set/2017.

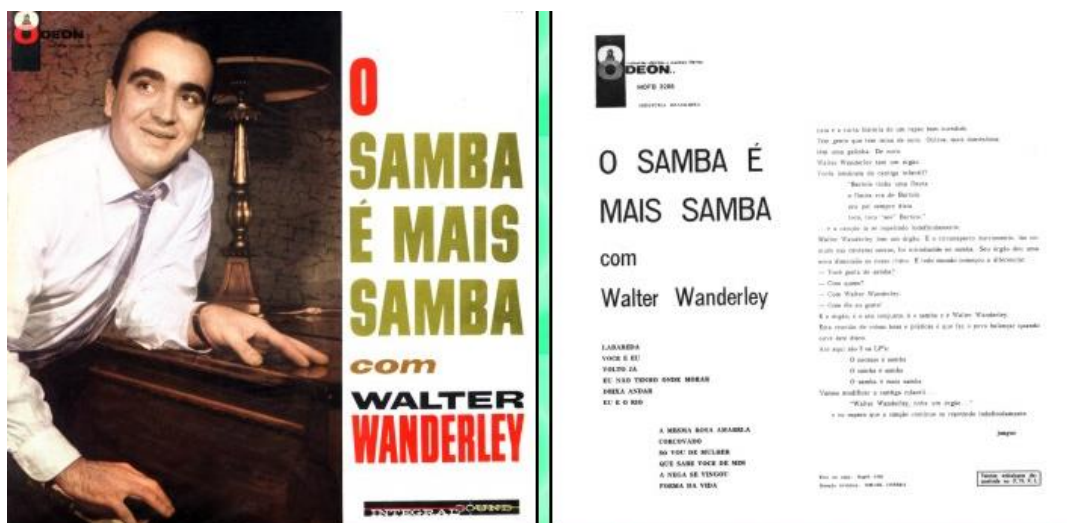


Figura 38: LP "O Samba é Mais Samba com Walter Wanderley".

LADO A	LADO B
Labareda (Baden Powell/Vinicius de Moraes)	A Mesma Rosa Amarela (Capiba/Carlos Penna Filho)
Você E Eu (Carlos Lyra/Vinicius de Moraes)	Corcovado (Tom Jobim)
Volto Já (Moacir Falcão/Armando Cavalcanti)	Só Vou de Mulher (Luis Reis/Haroldo Barbosa)
Eu Não Tenho Onde Morar (Dorival Caymmi)	Que Sabe Você de Mim (Fernando César/João Leal Brito "Britinho")
Deixa Andar (Jujuba)	A Nega Se Vingou (Venâncio/Jorge Costa)
Eu e o Rio (Luis Antônio)	Poema da Vida (A. Brumatti/Roberto Cópia).

Este primeiro, intitulado: O SAMBA É MAIS SAMBA COM WALTER WANDERLEY⁶¹ (Odeon, 1962 - MOFB 3285) apresenta uma seleção de músicas compostas em anos muito próximos à gravação do álbum. Esse é outro disco considerado como de Sambalanço e Sambajazz, com muitas composições de autores da Bossa Nova e de outros que estavam sendo “redescobertos” pelos bossanovistas. Novamente o artista opta por usar vocal (misto) em faixas do disco e metade do álbum contém vocalistas cantando pequenos trechos das canções (todas as faixas ímpares do álbum). Também vale destacar a composição “A Mesma Rosa Amarela” (Capiba e Carlos Penna Filho, faixa 7) que causou uma certa polêmica em Pernambuco, como anteriormente mencionado. Embora a capa possa sugerir que Walter

⁶¹ Disponível em <http://www.immub.org/album/o-samba-e-mais-samba> Acesso em 13/set/2017.

Wanderley esteja tocando piano, o artista só utiliza órgão nesse álbum. Em 1966 esse disco foi relançado com o nome: FROM RIO WITH LOVE, pelo selo Tower (1966 - ST 5047). Tempos depois, nos anos 2000, esse disco foi relançado no Brasil e no Japão em CD. Todos os relançamentos foram feitos com capas e contracapas diferentes do original.

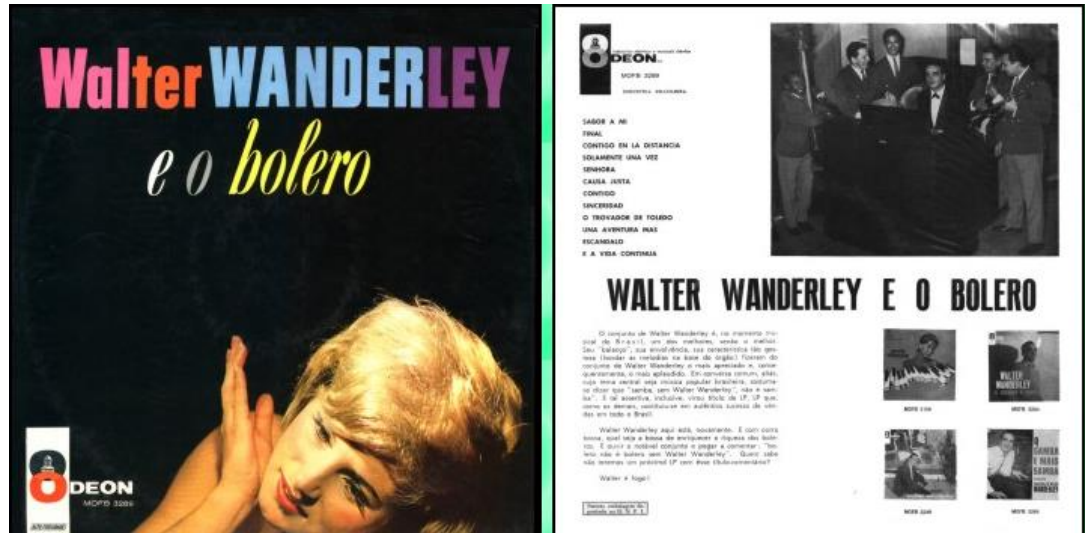


Figura 39: LP "Walter Wanderley e o Bolero".

LADO A	LADO B
Sabor A Mi (Álvaro Carrillo)	Contigo (Cláudio Estrada)
Final (A. Hornez/Paul Misraki)	Sinceridad (Gastón Pérez)
Contigo En La Distancia (Cesar Portillo de La Luz)	L'arlequin de Tolède (Hubert Giraud/Jean Drejac)
Solamente Una Vez (Agustín Lara)	Una Aventura Mas (Oscar Kinleiner)
Señora (Orestes Santos)	Escandalo (Rubén Fuentes/Rafael Cardenas)
Causa Justa (Bolinha/Sueli)	E A Vida Continua (Jair Amorim/Evaldo Gouveia).

Na outra linha surge WALTER WANDERLEY E O BOLERO⁶² (Odeon, 1962 – MOFB 3289). Um disco todo instrumental voltado para a dança como o próprio Bolero e outros gêneros. Nesse disco Walter Wanderley toca apenas órgão e a contracapa do disco traz elogios veementes ao conjunto e *performance* do artista, e embora seja um disco de boleros,

⁶² Áudios disponíveis em: <http://www.immub.org/album/walter-wanderley-e-o-bolero> Acesso em 15/set/2017.

o texto afirma que samba “sem Walter Wanderley” não é samba, aludindo ao fato do nome do músico recifense sempre circular em conversas sobre Música Popular Brasileira. Claramente, o autor do texto traça um paralelo, entre Samba e Bolero, equiparados devido aos seus caracteres de música para dançar.



Figura 40: CD Don Júnior.

Segundo Barbara Major, ainda em 1962 Walter Wanderley gravaria um disco (selo RGE, foto acima) como instrumentista, acompanhando o saxofonista denominado Don Júnior. As gravações das músicas só seriam lançadas quarenta e quatro anos depois em CD (em 2006, pela Som Livre). O disco contava também com a participação do baterista Milton Banana. Para alguns, esse disco pode ser categorizado também como Sambajazz, como veremos no capítulo 4. Infelizmente não há áudios disponíveis desse disco.

Em 1963 a Odeon lança quatro LPs com participação direta de Walter Wanderley: Um disco da cantora Isaura Garcia, que seria, ao que tudo indica, o último LP de sua carreira com participação de Walter Wanderley, uma coletânea de temas da Bossa Nova e um disco solo do artista. A Odeon também ousaria e lançaria um disco de Walter Wanderley no exterior, através de sua parceria com a gravadora Capitol. Naquele ano, Walter Wanderley também gravaria um EP e dois LPs pela gravadora norte-americana Audio Fidelity, cujo

presidente era Sidney Frey, que teve a ideia do *show* da Bossa Nova no *Carnegie Hall* em 1962. Nesses discos Walter Wanderley acompanha e arranja os trabalhos dos cantores e compositores Walter Santos e Geraldo Vandré, respectivamente.



Figura 41: LP "Sambas da Madrugada" Capa 1.

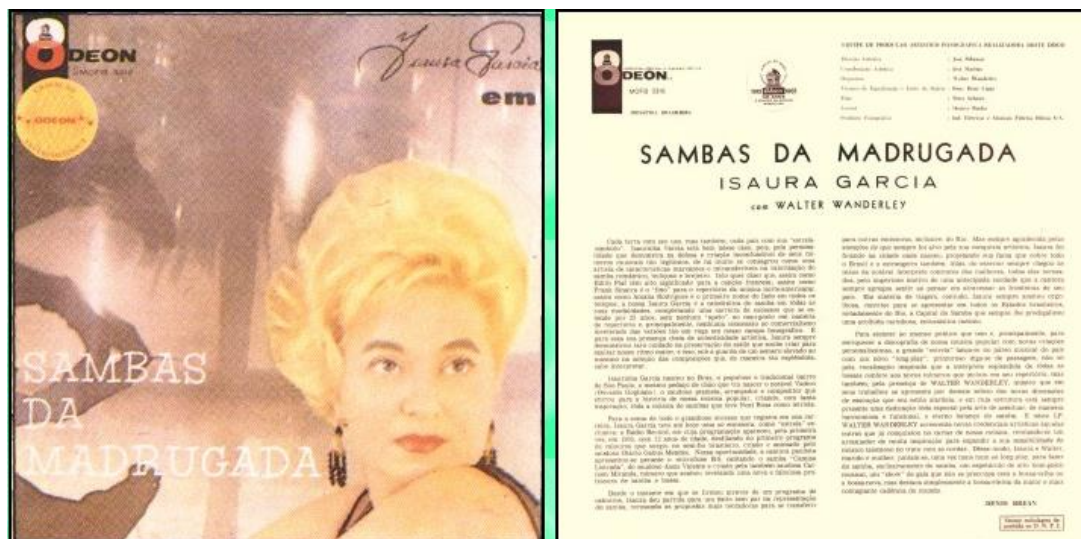


Figura 42: LP "Sambas da Madrugada" Capa 2.

O disco da cantora Isaura Garcia seria o primeiro da série naquele ano e curiosamente apresenta, além da capa original, uma capa alternativa. *SAMBAS DA MADRUGADA*⁶³ (Odeon, 1963 - MOFB 3316). O último parágrafo do texto da contracapa é assinado por Denis Brean, compositor de uma das faixas do disco: “Roseira Que Não Dá Rosa”, em parceria com Osvaldo Guilherme, e de outras músicas gravadas por Walter Wanderley em outros álbuns solo. O texto apresenta informações interessantes sobre Walter Wanderley, inclusive de que o mesmo arranjou a parte das “cordas” do disco, como lemos a seguir:

[...] pela presença de WALTER WANDERLEY, músico que em seus trabalhos se apresenta por demais zeloso das novas dimensões de execução que seu estilo alardeia, e em cuja estrutura está sempre presente uma dedicação tãda especial pela arte de acentuar, de maneira harmoniosa e funcional, o eterno balanço do samba. E nêste LP WALTER WANDERLEY apresenta novas credenciais artísticas àquelas outras que já conquistou no cartaz de nossa música, revelando-se um arranjador de muita inspiração para expandir sua sensibilidade de músico talentoso no trato com as cordas. Dêsse modo, Isaura e Walter, marido e mulher, juntam-se, uma vez mais num só long play, para fazer do samba, exclusivamente do samba um espetáculo de alto bom-gosto, um “show” de gala que não se preocupa com a bossa-velha ou a bossa-nova, mas destaca simplesmente a bossa-eterna da maior e mais contagiante cadência do mundo. DENIS BREAN (CONTRACAPA, *Sambas da Madrugada*, 1963).

Interessante perceber que o compositor e autor do texto, usa as mesmas expressões que Ariano Suassuna havia utilizado para desmistificar a ideia de que o compositor Capiba havia se “debandado” para a Bossa Nova, afirmando que Capiba não era nem Bossa Nova nem Bossa Velha, mas Bossa Eterna. Ao que tudo indica, Denis Brean parafraseou o dramaturgo. Mesmo sabendo que se fazia referência às músicas anteriores à Bossa Nova como “bossa velha”, a frase se parece bastante com a proferida por Ariano Suassuna, pelo menos três anos antes do lançamento do disco em questão da cantora Isaura Garcia.

⁶³ Algumas faixas desse disco podem ser encontradas no *Youtube*, a exemplo da faixa de abertura: <https://www.youtube.com/watch?v=emgBnmCP-R8> Acesso em 26/set/2017.



Figura 43: LP "Festival da Bossa Nova".

O segundo disco lançado em 1963 pela Odeon com Walter Wanderley seria a coletânea: FESTIVAL DA BOSSA NOVA⁶⁴ (Odeon, 1963 - MOFB 3322). Esse LP apresenta um repertório todo voltado para a Bossa Nova, como explicitado no título, e traz interpretações de João Gilberto, Isaura Garcia, Luiz Bonfá, Pery Ribeiro e Walter Wanderley. As faixas instrumentais interpretadas por Walter Wanderley (ao órgão) são “Você e Eu” (Carlos Lyra/Vinicius de Moraes) e “Meditação” (Tom Jobim/Newton Mendonça). “Meditação” foi copiada do disco do artista de 1960: SUCESSO É SAMBA. Já “Você e Eu”, mesmo fazendo parte do repertório do disco O SAMBA É MAIS SAMBA, de 1962, não foi copiada. Ao ouvir os dois áudios é possível perceber claramente que tratam-se de gravações distintas.

Esse LP coletânea traz um exemplo de que existia uma grande liberdade de chamar a Bossa Nova de Samba. Isso também acontecia inclusive com músicas ligadas ao Bolero, como já citado em disco anteriormente aqui apresentado. Talvez tenha existido uma tentativa de construção, pelo menos por parte da mídia, de planificar Bossa Nova – Samba – Bolero, nos discos de Walter Wanderley. O fato dele tocar órgão – que não é um instrumento característico de nenhum dos três gêneros, talvez tenha incentivado essa planificação. Uma

⁶⁴ Todos os áudios do disco disponíveis em: <http://www.immub.org/album/festival-da-bossa-nova> Acesso em 15/set/2017.

vez que Walter Wanderley executava os três gêneros com bastante liberdade, peculiaridade e sem diferenciações ou conflito, é possível que as fronteiras entre esses gêneros populares, já bastante líquidas e permeáveis, tenham sido de fato diluídas.

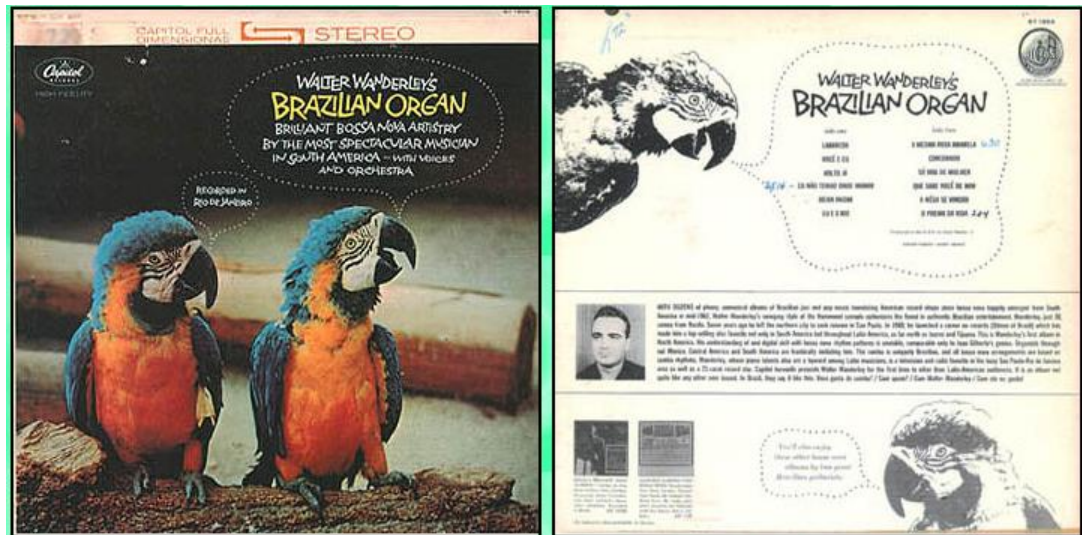


Figura 44: LP "Walter Wanderley's Brazilian Organ.

A Odeon lançaria naquele ano, através do selo Capitol Records, uma versão norte-americana para o disco O Samba é mais Samba com Walter Wanderley (1962), que foi intitulado: WALTER WANDERLEY'S BRAZILIAN ORGAN (Capitol, 1963 –ST 1856). A capa com a foto de duas araras (psitacíformes) conversando em inglês, talvez seja uma alusão ao personagem do desenho animado Zé Carioca, desenvolvido pelos estúdios *Walt Disney* e retratado nos cinemas, na década de 1940, como “típico” carioca e brasileiro, no período conhecido como “política da boa vizinhança”. A expressão retrata o período pós-segunda Guerra em que os EUA tentaram aproximação com os países da América Latina para uma maior abertura de mercado. No Brasil, uma das consequências foram as inserções no cinema norte-americano de personagens de desenho animado retratando o Brasil e a contratação de músicos e artistas brasileiros para trabalhar em Hollywood. Embora alguns considerem que

essa inserção era artificial e estereotipada, Carmen Miranda⁶⁵ foi, durante muito tempo, a artista estrangeira mais bem paga de Hollywood.

Foi através desse disco que Walter Wanderley começou a ficar conhecido nos EUA, embora tenha permanecido no Brasil até 1966, em plena atividade de produção discográfica, como veremos. Ele é citado pela primeira vez no jornal *Los Angeles Times* (o que aconteceria muitas outras vezes a partir de 1966), em matéria publicada em 31 de março de 1963 (página 171). O álbum do artista aparece numa relação de discos que estão sendo vendidos para arrecadar fundos para as Nações Unidas.

Disc Sale to Benefit U.N. Agency
BY BOB SCOTT

Frankie Carle; "Romantic Themes for Piano and Orchestra" (Capitol), with Lou Busch, Joe Bushkin, Conley Graves and George Greeley; "The Majestic Sounds of Semprini" (Capitol); "The Ragtime Twenties" (Dot), the latest by Johnny Maddox; "Waltzing in the Dark" (Decca), by Carmen Cavallero; "Midnight Sun" (Decca), Earl Grant; "Movin' On" (Coral), Big Tiny Little; "Down South" (Decca), Lenny Dee, and "Brazilian Organ" (Capitol), bossa nova by Walter Wanderley recorded in Rio.

surroundings as Moscow and the University of Notre Dame... "Sing Along With JFK, Laugh Along With N'-on" (Reprise) is an attempt at humor by use of recorded excerpts from speeches doctored by music and phony background sounds... "Dick Whittinghill and Bob Arbogast at Carnegie Hall" (Dot) is a zany frolic by the creators of "Emily Norton" and other notable radio personalities... Newest by comic Jackie Mason (who surely must perform on the longest-titled albums) is "I Want to Leave You With the Words of a Great

Duffy pumps the mighty Wurlitzer and out comes "Carousel Music in Hi-Fi" (Liberty)... "Arthur Lyman at the Crescendo" (Crescendo) brings back all your favorite exotic sounds as furnished by the master of the medium.

Bells (And Chimes) Are Ringing: Dr. Charles S. Kendall and Dr. Norman Soreng Wright are busily engaged in a trio of new Dot releases. The two collaborate on "Ave Maria," which features eight interpretations of the title composition by as many noted composers. The duo

Twangy Types: Speedy West's steel guitar stylings blare forth on "Guitar Spectacular" (Capitol)... From Brazil comes "Bossa Nova Guitar" as played by Paulinho Nogueira... Definitely home-grown is "Eddie Peabody Plays Smoothies" (Dot), on which Eddie bangs his banjo to such melodies as "Miss You," "I'll See You in My Dreams," "Fascination," etc.

Designed for Dancers: Lawrence Welk is in his element with "Waltz Time" (Dot), and if you can't manage to dance to this music, you had better give up... A bit bouncier is "Tito Puente in Puerto Rico" (TiCo), a Latin exercise recorded in our Caribbean outpost... More tamale tempos for the tapping come in

Figura 45: Nota do jornal *Los Angeles Times*, 31 de março de 1963, página 171.

Interessante notar que o autor da matéria separa os discos pelos estilos aproximados entre os artistas. O disco de Walter Wanderley aparece logo depois do disco do artista Lenny Dee, um artista muito popular nos anos 1950 a 1970, que também era organista e possuía um

⁶⁵ Embora portuguesa de nascimento, Carmem Miranda era considerada uma artista brasileira e conseguiu arrebanhar uma legião de fãs bastante numerosa no Brasil, mesmo antes de se estabelecer nos EUA. Durante uma de suas visitas ao Brasil, após seu potencial sucesso no cinema norte-americano, em uma apresentação numa boate no Rio de Janeiro, foi vaiada e acusada de ter se "americanizado". Algo que, segundo alguns artistas que a acompanharam em vida, sempre lhe magoou muito. As imagens de seu funeral no Brasil em 1955, demonstram uma multidão de pessoas emocionadas com sua morte e prestando várias homenagens à artista (OLIVEIRA, 1982, DUNN, 2009).

estilo muito parecido com o do músico brasileiro. Basta ouvir uma de suas gravações da época⁶⁶ e percebe-se a semelhança imediatamente. É possível que Walter Wanderley tenha sido influenciado pelo estilo de Lenny Dee, uma vez que a utilização do órgão e de determinadas sonoridades ligadas ao instrumento, principalmente o modelo *Hammond*, muito provavelmente chegaram através de discos e músicas lançadas nas rádios no Brasil, assim como acontecia com composições e gravações ligadas ao Jazz. Walter Wanderley e outros organistas, como Djalma Ferreira, Ed Lincoln e Eumir Deodato, ouviam músicas instrumentais e principalmente artistas internacionais que utilizavam o órgão como instrumento solista, através de gravações que desembarcavam no Brasil trazidas pelas multinacionais da indústria do disco, que monopolizavam o mercado no país, tais como RCA Victor e Odeon.

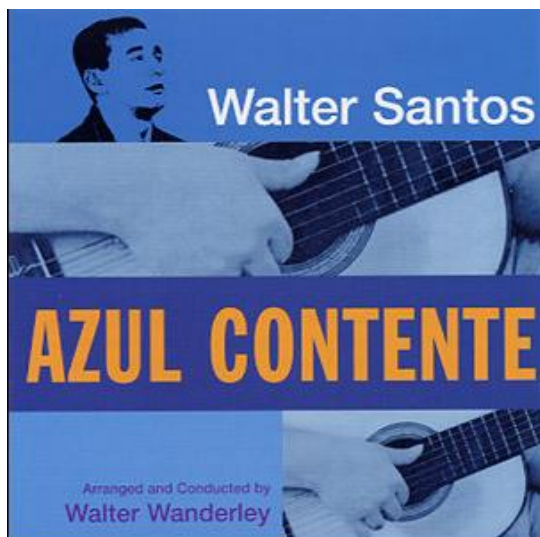


Figura 46: EP "Azul Contente".

Os discos lançados pela gravadora Audio Fidelity em 1963, com a participação de Walter Wanderley (acompanhamento, arranjos e regência), começam pelo EP do cantor e compositor Walter Santos: AZUL CONTENTE (Audio Fidelity, 1963 – sem indicação de

⁶⁶ Um dos áudios disponíveis, onde pode se perceber essa semelhança, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IzenoVdAOoU> Acesso em 29/set/2017.

catálogo). Nesse disco, que contém sete canções do LP que o selo lançaria naquele mesmo ano, Walter Santos é acompanhado por um conjunto e também por Walter Wanderley que utiliza órgão e piano.

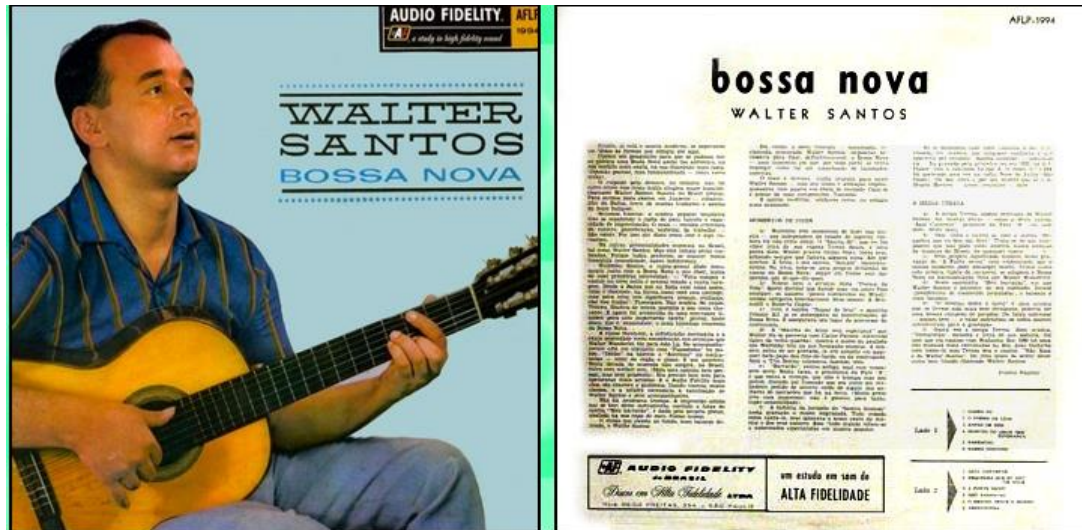


Figura 47: LP "Walter Santos Bossa Nova".

O álbum de Walter Santos lançado no mesmo ano seria: WALTER SANTOS BOSSA NOVA⁶⁷ (Audio Fidelity, 1963 - AFLP 1994). Interessante perceber que, diferente de outros discos em que o nome de Walter Wanderley não aparece como arranjador por questões contratuais, nesse LP o artista é citado e muito bem elogiado no texto de contracapa. O texto de contracapa é assinado pelo jornalista Franco Paulino, que em um dos parágrafos afirma:

A classe incomum, a sofisticação necessária e a exata sobriedade vocês encontrarão nos arranjos que **Walter Wanderley** fez para este LP. No acompanhamento está um conjunto com “Papudinho” no piston, “Dinho” na bateria e “Azeitona” no contra - baixo – além de órgão e piano. É um quarteto. Nesta década de sessenta não surgirá, no Brasil, outro com um melhor som (Mais uma opinião pessoal mas bem prudente) [grifos meus].

⁶⁷ Áudio completo do álbum disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JmUYoZemT8g> Acesso em 25/set/2017.

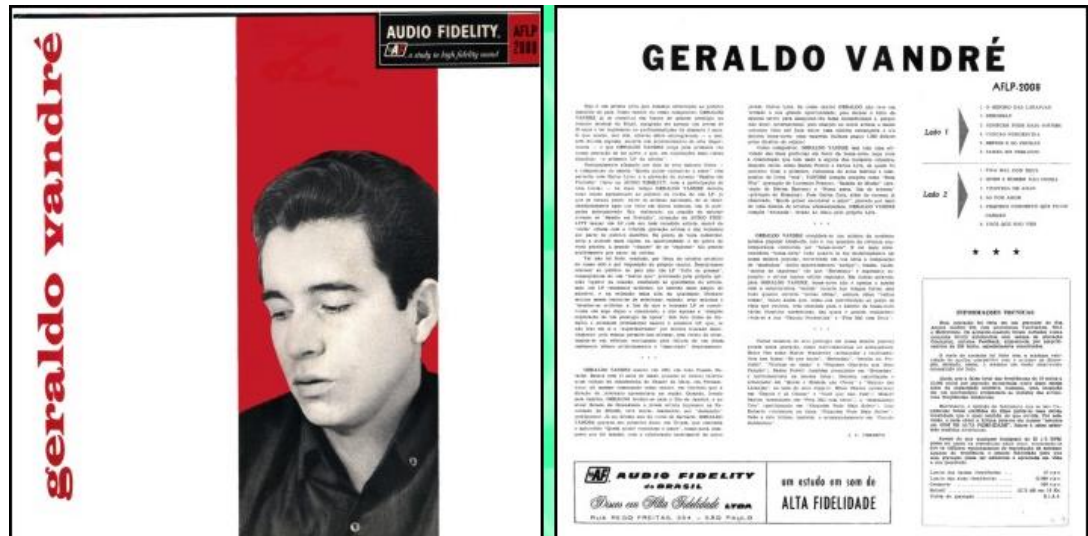


Figura 48: LP "Geraldo Vandré".

O outro álbum lançado pelo selo com participação de Walter Wanderley, naquele ano de 1963, seria: GERALDO VANDRÉ⁶⁸ (Audio Fidelity, 1963 - AFLP 2008). Esse disco seria o primeiro LP do cantor e compositor emblemático do período ditatorial e foi relançado, no ano de 2017, pela gravadora Som Livre. Aqui há novamente um conflito de datas em relação ao lançamento desse LP. Barbara Major apresenta o ano de 1963 e o *Instituto Memória Musical Brasileira* sugere 1964. É provável que tenha sido gravado em um ano e lançado no início do outro. De toda forma, esse disco se tornou simbólico por ser o primeiro álbum de Geraldo Vandré, e por ser bastante raro, uma vez que o compositor se tornou um dos alvos preferidos do regime ditatorial instalado no país em 1964, tendo ele e sua obra sofrido retaliações.

Nesse disco Walter Wanderley divide os arranjos com figuras de destaque na Música Brasileira da época como: Baden Powell, Meireles, Erlon Chaves e Moacyr Santos. As faixas que Walter Wanderley assume a direção dos arranjos são: 2 – “Berimbau” (Baden Powell/Vinicius de Moraes) 6 – “Samba Em Prelúdio” (Baden Powell/Vinicius de Moraes - Participação: Ana Lúcia) 9 – “Tristeza de Amar” (Geraldo Vandré/Luiz Roberto) 10 – “Só

⁶⁸ Todas as faixas do disco estão disponíveis em: <http://www.immub.org/album/geraldo-vandré> Acesso em 25/set/2017.

Por Amor” (Baden Powell/Vinicius de Moraes) e 11 – “Pequeno Concerto Que Ficou Canção” (Geraldo Vandré).

Geraldo Vandré conhecia Walter Wanderley da boate João Sebastião Bar, onde os dois se apresentavam desde a inauguração da mesma em 1962. Sobre esse disco o pesquisador Tárík de Souza afirma:

[...] havia saído seu primeiro elepê, quase com a mesma descrição. Tinha uma retaguarda de músicos mais que respeitáveis – **Walter Wanderley**, Moacyr Santos, Baden Powell, Meireles, Erlon Chaves. E trazia novas letras e músicas de Vandré. Mas não chamou muita atenção, embora o *Menino das Laranjas*, de Theo, e a sua *Fica Mal com Deus* ficassem bastante conhecidas (SOUZA & ANDREATO, 1979, p. 36, grifos meus).

Zuza Homem de Mello também comenta sobre uma das faixas do disco:

Ele já sabia que o contraponto cantado em duo funcionava. O samba-canção chopiniano "Samba em Prelúdio", gravado por Geraldo e Ana Lúcia acompanhados pelo piano de **Walter Wanderley**, vendera tão bem que a gravadora Audio Fidelity havia proposto lançar um LP inteiro com o casal. Geraldo recusou, embora concordasse que poderia alcançar grande sucesso comercial (MELLO, 2003, p.62, grifos meus).

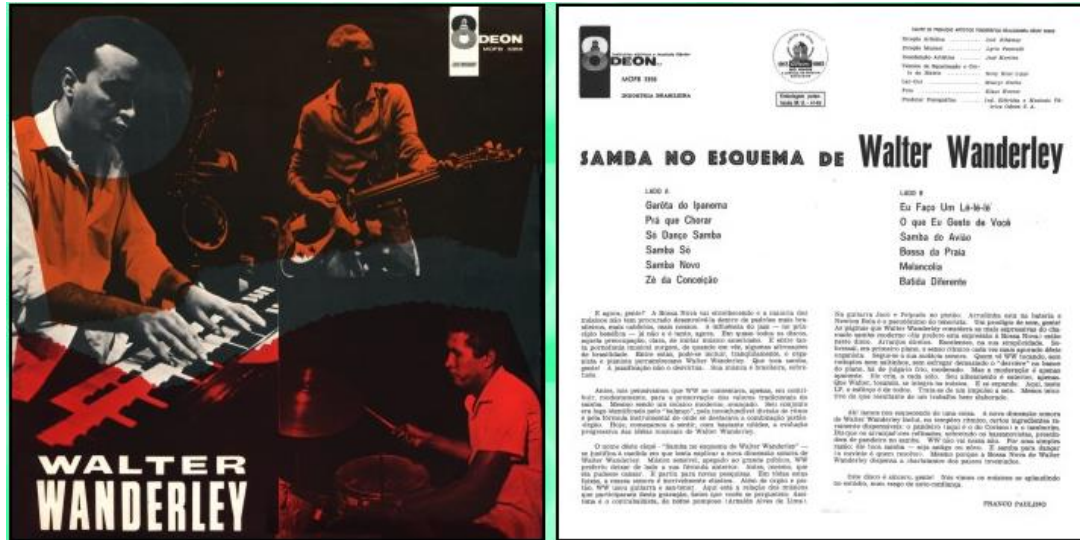


Figura 49: LP "Samba no Esquema de Walter Wanderley".

LADO A	LADO B
Garota de Ipanema (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)	Samba Novo (Durval Ferreira/Newton Chaves)
Batida Diferente (Durval Ferreira/Maurício Einhorn)	Faço Um Lê Lê Lê Lê (Haroldo Barbosa/Luís Reis)
Zé da Conceição (João Roberto Kelly)	Bossa Na Praia (Pery Ribeiro/Geraldo Cunha)
Pra Que Chorar (Baden Powell/Vinicius de Moraes)	Samba do Avião (Tom Jobim)
Melancolia (Denis Brean)	O Que Eu Gosto de Você (Silvio César)
Só Danço Samba (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)	Samba Só (Walter Santos/Tereza Souza)

O LP solo instrumental de Walter Wanderley daquele ano de 1963, que seria o último do artista pelo selo Odeon, foi: **SAMBA NO ESQUEMA DE WALTER WANDERLEY**⁶⁹ (Odeon, 1963 - MOFB 3358). Aquele ano seria o ano da primeira gravação da canção “Garota de Ipanema” (Tom Jobim/ Vinicius de Moraes) e quem inaugurou a música em discos (seriam dezenas de gravações só naquele ano no Brasil e no exterior) foi o cantor e compositor Pery Ribeiro, que fazia parte do elenco da Odeon. A gravadora, constatando o sucesso incomparável da composição, não hesita em colocá-la como faixa de abertura do disco instrumental de Walter Wanderley, que executa órgão e piano no álbum. Em disco da cantora Astrud Gilberto, gravado nos EUA e lançado também aqui no Brasil (descrito mais adiante), o autor do texto da contracapa (Chuck Briefer), traduzido por Olavo Blanco da Rádio Gazeta de São Paulo, afirma que: “Foi o jovem virtuose do órgão de São Paulo que primeiro deu a

⁶⁹ Áudio completo disponível em: <http://www.immub.org/album/samba-no-esquema-de-walter-wanderley> Acesso em 15/set/2017.

The Girl From Ipanema as suas asas”.

A contracapa do disco, que possui um repertório de músicas quase todas ligadas à Bossa Nova, nos traz muitas informações relevantes. Ela é assinada por Franco Paulino, jornalista do *Última Hora*, que teve trecho de entrevista já citado nesse capítulo e que também assina o texto do disco de Walter Santos de 1963. Franco Paulino conhecia Walter Wanderley de perto, da noite e das reuniões de fomento à Bossa Nova na capital paulistana. Paulino afirma que a Bossa Nova estava envelhecendo, sofrendo demasiada influência do Jazz americano e que o pianista e organista fazia “samba” e preferia o termo “samba moderno” do que a expressão “Bossa Nova”. Algo bem interessante para um músico que até hoje é lembrado por muitos por ser um bossanovista fundador e teve disco lançado no exterior sendo intitulado como “o chefe da Bossa Nova” – The Boss of Bossa Nova (como demonstrado na foto seguinte). João Gilberto e Laurindo de Almeida também foram “coroados” como “Boss of Bossa Nova” em artigos e discos, portanto, esse fato é mais pertinente aos modelos de comercialização. As estratégias de mercado criavam ídolos de acordo com suas necessidades e artifícios de vendas.

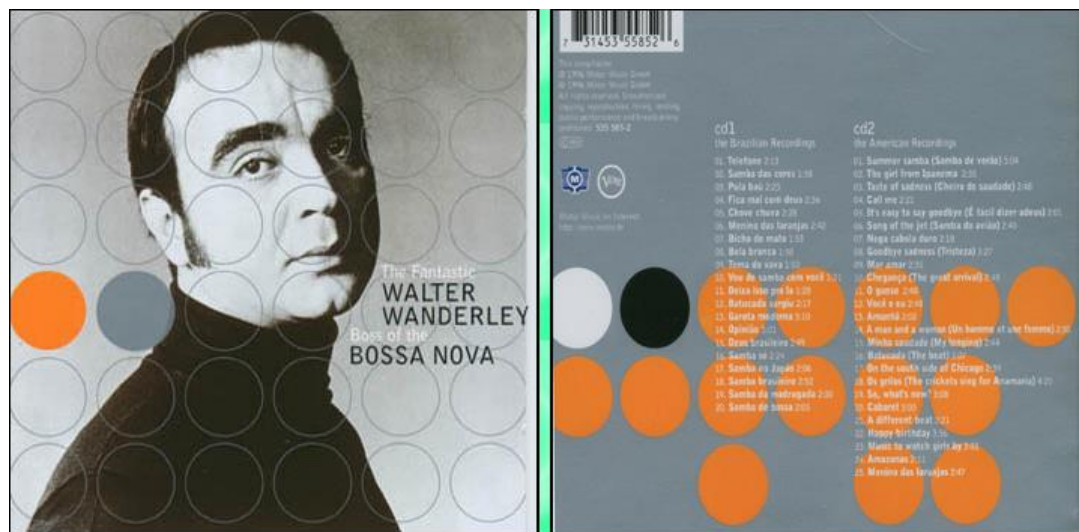


Figura 50: CD "The Fantastic Walter Wanderley Boss of Bossa Nova". CD duplo lançado na Alemanha (1996- Catálogo: Motor Music 535 585-2) com a legenda "Boss of the Bossa Nova".

Talvez por isso, Tárík de Souza também elenca esse disco solo de 1963 como fazendo parte da discografia do Sambalanço (SOUZA, 2016, p.31). O disco traz uma instrumentação um pouco mais robusta que o trio que acompanhou o artista em tantas outras gravações anteriores. Além de guitarra, bateria e baixo, Walter Wanderley incorporou trompete, chamado “pistão” no texto e termo usual ainda hoje em alguns meios, saxofone tenor, pandeiro e tamborim. Franco Paulino afirma ter presenciado as gravações do LP e diz na última linha do texto de contracapa: “Êste disco é sincero, gente! Nós vimos os músicos se aplaudindo no estúdio, num rasgo de auto-confiança”. É possível perceber, ao ouvir as faixas do álbum, que Walter Wanderley está muito mais “ousado” nos improvisos e nas convenções rítmicas.

É muito complicado categorizar os artistas de acordo com o repertório gravado e executado pelos mesmos. Em seu livro: *Do Teatro Militante à Música Engajada* (2007), falando sobre Carlos Lyra, Miliandre Garcia exemplifica essa dificuldade:

Em linhas gerais, grande parte da literatura sobre a bossa nova apresenta Carlos Lyra como fundador da dissidência nacionalista. Todavia, nessa época, ele compôs simultaneamente canções consideradas “intimistas” – como “Primavera” e “Minha namorada”, com Vinícius de Moraes – e músicas rotuladas “nacionalistas” – como “Maria Moita”, com Vinícius de Moraes, e “Feio não é bonito”, com Gianfrancesco Guarnieri. Sendo assim, é difícil enquadrar alguns músicos como adeptos dessa ou daquela vertente (GARCIA, 2007, p. 72).

Outro fato chama atenção nesse e em outros discos de Walter Wanderley: É possível perceber piano e órgão tocando juntos numa mesma faixa, com improvisos de ambos os instrumentos inclusive. Mas não há nenhuma indicação de outro organista ou pianista nas contracapas dos discos, além de Walter Wanderley. A tecnologia da época permitia, como é bastante comum nos dias de hoje, que os músicos gravassem suas partes de forma separada e independente, mas de maneira muitíssimo limitada se compararmos com o aparato utilizado e disponível nos dias atuais. Quase tudo era gravado como em uma apresentação: “ao vivo” e ao mesmo tempo. Walter Wanderley iria se especializar em gravar piano e órgão para

soarem simultaneamente nos seus discos de carreira e também naqueles em que acompanhava cantores e instrumentistas.

Em 1964 Walter Wanderley assinaria contrato com a gravadora Philips. Segundo Johnny Alf, Odeon e Philips eram “onde gravava o pessoal da Bossa Nova” (RODRIGUES, 2012, p. 44). Sobre essa disputa entre as duas gravadoras no território da Bossa Nova, Ruy Castro afirma:

Mas a principal escalada da Bossa Nova em discos – e contra a qual Aloysio (de Oliveira) não tinha como fazer frente – aconteceu na própria Philips, de onde ele havia saído, e foi promovida pelo homem que o substituiu: Armando Pittigliani. Numa rápida manobra, Pittigliani agrupou em sua gravadora Os Cariocas, o Tamba Trio, o Bossa Rio de Sérgio Mendes, **Walter Wanderley** e os Gatos de Eumir Deodato e Durval Ferreira (CASTRO, 1990, p. 343, parênteses e grifo meus).

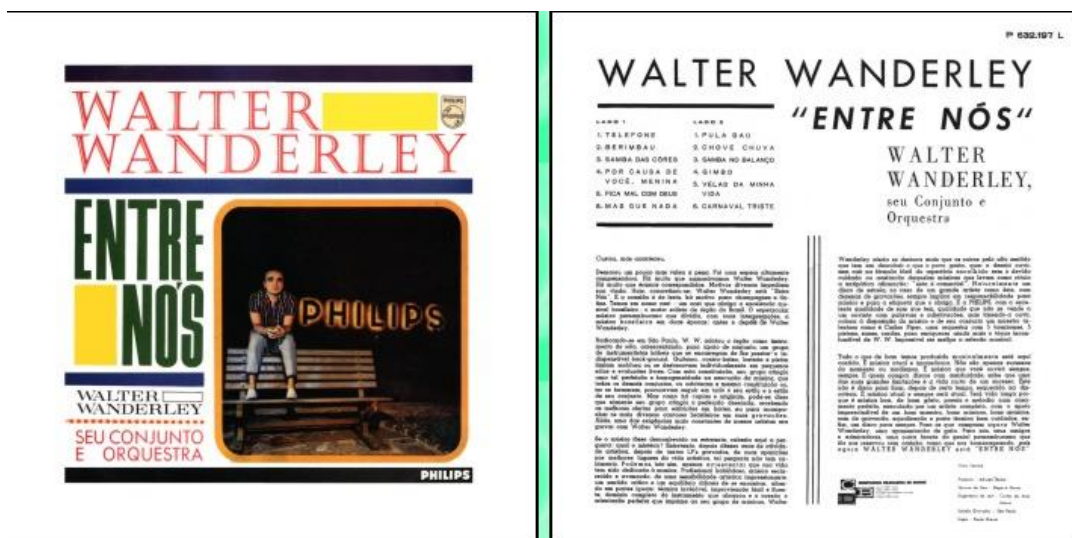


Figura 51: LP "Walter Wanderley Entre Nós".

LADO A	LADO B
Telefone (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli)	Pula Baú (Jorge Ben "Jorge Benjor")
Berimbau (Baden Powell/Vinicius de Moraes)	Chove Chuva (Jorge Ben "Jorge Benjor")
Samba das Cores (Wilma Camargo)	Samba No Balanço (Jorge Duarte)
Por Causa De Você Menina (Jorge Ben "Jorge Benjor")	Gimbo (Jorge Ben "Jorge Benjor")
Fica Mal Com Deus (Geraldo Vandré)	Velas da Minha Vida (Denis Brean)
Mas Que Nada (Jorge Ben "Jorge Benjor")	Carnaval Triste (Sérgio Carvalho/Paulo Bruce).

A Philips não mediu esforços em promover seu mais novo artista e naquele ano o músico gravaria cinco álbuns: três em carreira solo, um com a cantora Neyde Fraga e outro com a cantora Dóris Monteiro. O primeiro desses discos é ENTRE NÓS⁷⁰ - Walter Wanderley, Seu Conjunto e Orquestra (Philips, 1964 - P 632.197 L). O título é uma alusão ao fato do músico agora fazer parte do “time” da gravadora. Pode-se depreender essa informação a partir do texto da contracapa do disco, na qual o autor registra a sua satisfação e da gravadora em ter Walter Wanderley em seu cast.

⁷⁰ Todos os áudios do disco disponíveis em: <http://www.immub.org/album/entre-nos-walter-wanderley-seu-conjunto-e-orquestra> Acesso em 16/set/2017.

O disco da cantora Neyde Fraga seria o segundo lançado pela Philips com participação do artista naquele ano. **BALANÇANDO** - Neyde Fraga com Walter Wanderley (piano e órgão) e Seu Conjunto⁷¹ (Philips, 1964 - P 632.711 L). No álbum, apenas canções apresentando a cantora como solista. Não existe nenhuma faixa somente instrumental no disco. Esse é outro álbum catalogado como pertencente ao Sambalanço, segundo Tárík de Souza.



Figura 53: LP "Órgão, Sax e Sexy".

LADO A	LADO B
Eu Sei Que Vou Te Amar (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)	Suas Mãos (Ayres da Costa Pessoa "Pernambuco"/Antônio Maria)
Castigo (Dolores Duran)	Ouçã (Maysa)
Fale Baixinho (Portinho/Heitor Carillo)	Contando Estrelas (Alfredo Borba/Edson Borges)
A Noite do Meu Bem (Dolores Duran)	Canção de Amor (Chocolate/Elano de Paula)
Por Causa de Você (Tom Jobim/Dolores Duran)	Ninguém Me Ama (Fernando Lobo/Antônio Maria)
Meu Sonho É Você (Altamiro Carrilho/Átila Nunes)	Risque (Ary Barroso)

⁷¹ Áudio completo do LP disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SOxwT-wDmiI> Acesso em 24/set/2017.

O terceiro disco daquele ano seria o de Walter Wanderley com o saxofonista e maestro Portinho. *ÓRGÃO, SAX E SEXY* - Walter Wanderley e Portinho⁷² (Philips, 1964 - P 632.721 L) é um disco (todo instrumental) de Samba Canção, segundo o próprio texto de contracapa e como se pode perceber ao ouvir os áudios disponíveis. Os dois músicos se alternam entre melodia e improvisos. É um disco bem mais “abolerado”, próprio para dança de salão. Bem diferente do último disco gravado pela Odeon e do seu primeiro pela Philips. É possível que a gravadora estivesse gravando discos com públicos-alvo específicos. Esse comportamento das gravadoras era reflexo de um paradoxo enfrentado pelas mesmas em tentar agradar, ao mesmo tempo, um público mais ligado à música dos anos 1930 e 1940, que se identificava com um samba orquestrado de forma dançante, numa tentativa de “refiná-lo”, e um público jovem de classe média que ansiava pela modernização trazida pela música jovem norte-americana e anglo saxã, como veremos na seção dedicada à indústria cultural.

⁷² Todos os áudios do disco disponíveis em: <http://immub.org/album/orgao-sax-e-sexy-walter-wanderley-e-portinho> Acesso em 21/abril/2018.

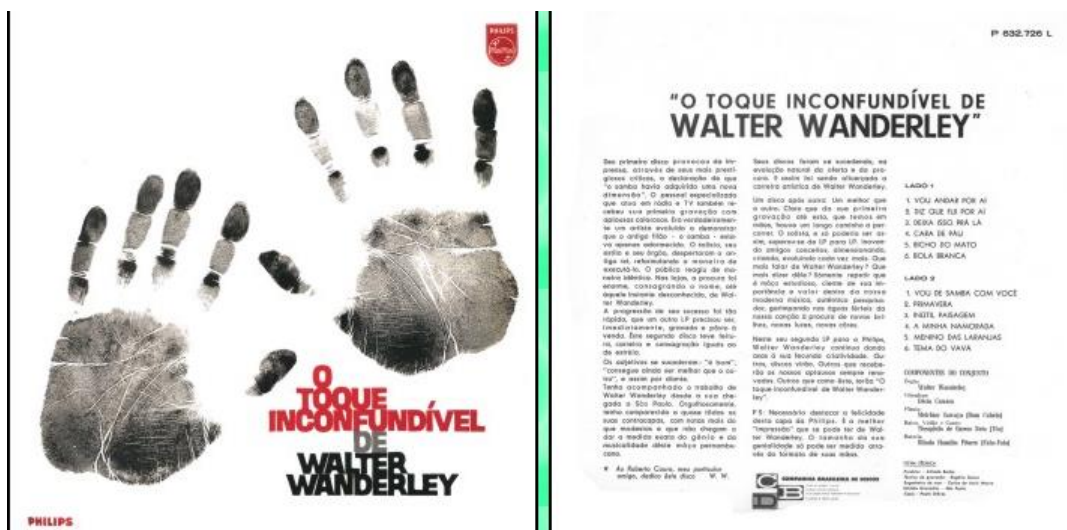


Figura 54: LP "O Toque Inconfundível de Walter Wanderley".

LADO A	LADO B
Vou Andar Por Aí (Newton Chaves)	Vou de Samba Com Você (João Mello)
Diz Que Fui Por Aí (Zé Ketil/Hortêncio Rocha)	Primavera (Carlos Lyra/Vinicius de Moraes)
Deixa Isso Pra Lá (Alberto Paz/Edson Menezes)	Inútil Paisagem (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira)
Cara de Pau (Haroldo Barbosa/Luis Reis)	Minha Namorada (Carlos Lyra/Vinicius de Moraes)
Bicho do Mato (Jorge Ben "Jorge Benjor")	Menino das Laranjas (Theo de Barros)
Bola Branca (Zé Ketil)	Tema do Vavá (Alfredo Borba/Walter Wanderley)

O quarto disco daquele ano seria o LP solo: **O TOQUE INCONFUNDÍVEL DE WALTER WANDERLEY**⁷³ (Philips, 1964 - P 632.726 L). Novamente com repertório todo de músicas brasileiras instrumentais, exceção das faixas 3 e 11 que utiliza vocais, incluindo um cantor solista – o compositor Théo de Barros que interpreta sua composição “Menino das Laranjas”. Nesse álbum a liberdade de ritmo e improvisado (piano e órgão) retorna, mas de uma forma mais comedida. Destaque para a primeira composição de Walter Wanderley gravada em disco (parceria com Alfredo Borba, última faixa do álbum), uma música bastante suingada com ritmo sincopado, que Walter Wanderley interpreta e improvisa ao órgão. Provavelmente a foto

⁷³ Áudios disponíveis em: <http://www.immub.org/album/o-toque-inconfundivel-de-walter-wanderley> Acesso em 20/set/2017.



Figura 56: LP "A Meiga Elizete nº 5".

Um outro LP, da gravadora Copacabana, é apontado por Barbara Major como tendo Walter Wanderley como instrumentista no grupo de músicos regidos por Moacyr Silva. O disco, da cantora Elizete Cardoso é: A MEIGA ELIZETE Nº 5 (Copacabana, 1964 - CLP 11383)⁷⁵. No texto de contracapa do LP, assinado por Sérgio Lôbo, há indicação de um pianista denominado (entre aspas) de “sir Walter Scott”. O trecho diz: “[...] a insinuante guitarra de Heraldo e o insólito piano de “sir Walter Scott”, cuja identidade nesta altura já foi descoberta até pelo discófilo que estava fazendo sonoterapia [...]”. Na ficha técnica, sir “Walter Scott” aparece como “piano & órgão”.

Ao ouvir os áudios do disco fica muito claro, desde a primeira faixa, que se trata de Walter Wanderley nos instrumentos citados. O texto de contracapa enfatiza a *performance* do pianista na faixa “Encontro com a Saudade” de Billy Blanco e Nilo Queiroz, embora Walter Wanderley também toque órgão, de maneira muito sutil, nessa música. Como o mesmo ainda tinha contrato com a Philips, a Copacabana quis provavelmente evitar problemas contratuais com a concorrente. O próprio Heraldo do Monte afirma, em entrevista para essa pesquisa: “Lembro muito bem do meu solo [...]. O tecladista é Walter Wanderley”. Apenas em uma faixa do disco não há participação de “sir Walter Scott” (faixa 9 em que a cantora é acompanhada

⁷⁵ Todas as faixas disponíveis em: <http://www.immub.org/album/a-meiga-elizete-no-5> Acesso em 25/set/2017.

apenas por violão). Em todo o disco Walter Wanderley toca órgão (faixas 2, 4, 5, 6, 7, 10 e 12), piano (faixa 8) e órgão e piano simultaneamente (faixas 1, 3 e 11).

Em 1965 a produção do artista continuaria intensa com o lançamento de cinco álbuns, além de um EP com Isaura Garcia e um compacto em 45 rpm com Jota Domingos. No entanto, seria seu último ano em que gravaria pela Philips e dois discos de carreira daquele ano seriam lançados por outros selos (Som Maior e Fermata). A Philips lançaria alguns discos de Walter Wanderley depois de sua ida para os EUA, aproveitando o sucesso que o mesmo havia alcançado no exterior. Por possuir os direitos das gravações de várias músicas, lançou álbuns até o ano de 1970 utilizando as mesmas, incluindo gravações inéditas.

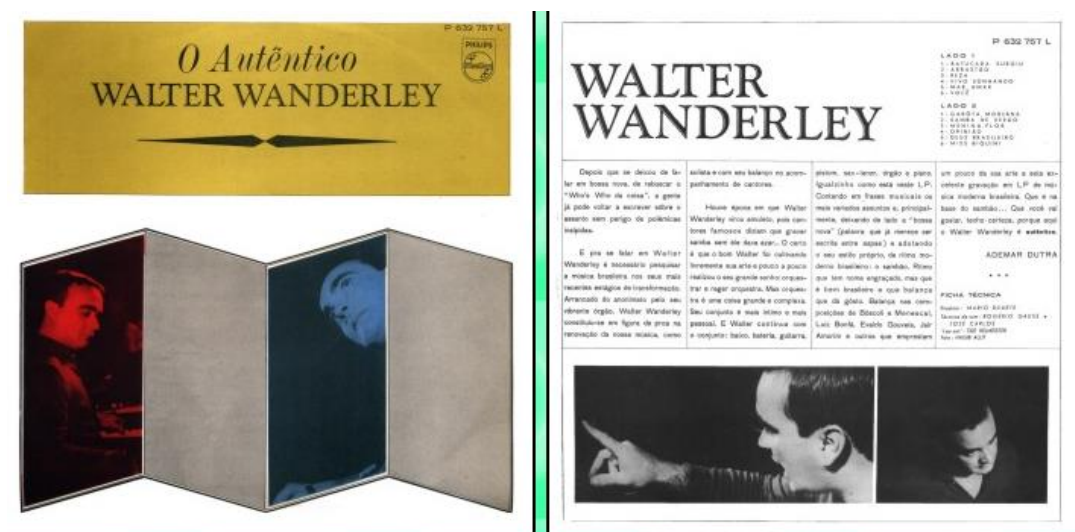


Figura 57: LP "O Autêntico Walter Wanderley".

LADO A	LADO B
Batucada Surgiu (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle)	Garota Moderna (Jair Amorim/Evaldo Gouveia)
Arrastão (Edu Lobo/Vinicius de Moraes)	Samba de Verão (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle)
Reza (Edu Lobo/Ruy Guerra)	Menina Flor (Luiz Bonfá/Maria Helena Toledo)
Vivo Sonhando (Tom Jobim)	Opinião (Zé Ketí)
Mar Amar (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli)	Deus Brasileiro (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle)
Você (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli)	Miss Biquini (Sylvio Mazzucca/Zuleika Amaral).

O disco solo: O AUTÊNTICO WALTER WANDERLEY⁷⁶ (Philips, 1965 - P 632.757 L) inauguraria os lançamentos daquele ano e encerraria a parceria da gravadora com o artista no Brasil. O primeiro parágrafo do texto apresentado na contracapa, assinado por Ademar Dutra, diz o seguinte: “Depois que se deixou de falar em bossa nova, de rebuscar o ‘Who is Who da coisa’, a gente pode voltar a escrever sobre o assunto sem perigo de polêmicas insípidas”. Interessante perceber que o autor do texto afirma que se deixou de falar em Bossa Nova já em 1965, mesmo o disco contendo várias canções ligadas ao estilo. Em outro trecho do texto ele afirma que Walter Wanderley grava o disco “deixando de lado a ‘bossa nova’ (palavra que já merece ser escrita entre aspas)” e que o artista é autêntico nesse disco por gravá-lo “na base do sambão...”. Muito embora o disco possua uma sonoridade muito ligada ao Samba, a Bossa Nova e o Sambalanço também estão presentes. Basta perceber o repertório e ouvir os áudios disponíveis como as composições “Vivo Sonhando”, “Você” e “Samba de Verão” (Bossa Nova) e “Garota Moderna” e “Miss Biquini” (Sambalanço).

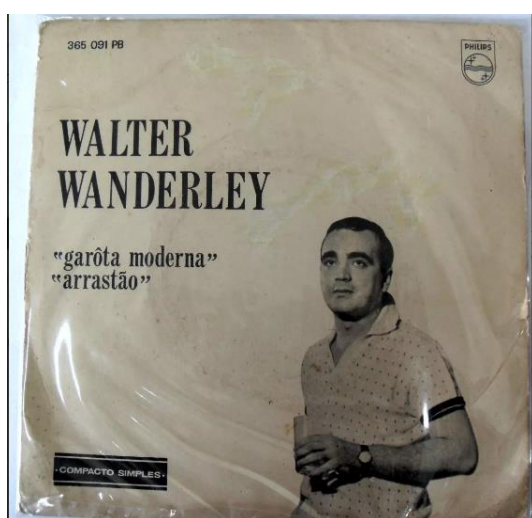


Figura 58: Compacto Walter Wanderley.

⁷⁶ Não foram encontrados áudios desse LP. Porém, segundo Barbara Major, as faixas são as mesmas de outro disco comercializado pela Philips em 1967 (lançado após a ida do artista para os EUA e que será mencionado adiante), apenas em ordem diferente. Desse outro disco estão disponíveis os áudios no *Youtube*, a exemplo de “Garota Moderna” https://www.youtube.com/watch?v=u_4RFrDK4po. É possível encontrar todos os áudios do disco, disponibilizados de forma aleatória, digitando o título da música no espaço de busca.

Apesar de não haver registro de nenhum compacto de Walter Wanderley depois de 1961, seja na página de Barbara Major, seja na página do *Instituto Memória Musical Brasileira*, ao fazer pesquisa sobre as fotos de capa e contracapa dos discos, encontrei a foto de capa de um determinado compacto: Compacto Simples WALTER WANDERLEY (Philips 365 091 PB). As músicas que aparecem na foto da capa fazem parte do repertório do álbum solo de Walter Wanderley daquele ano de 1965. Portanto, muito provavelmente este compacto foi lançado entre 1964 e 1965.



Figura 59: LP "Estas São Demais".

O segundo disco lançado naquele ano de 1965 seria a coletânea de artistas **ESTAS SÃO DEMAIS!** (Philips, 1965 - P 632.776 L). Nesse disco, onde aparecem intérpretes como Nara Leão, Elis Regina, Jorge Ben, Os Cariocas e Tamba Trio, Walter Wanderley interpreta (tocando órgão) a música “Batucada Surgiu” (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle). A música era faixa de abertura de seu disco solo daquele ano, lançado pela gravadora e aqui já mencionado.

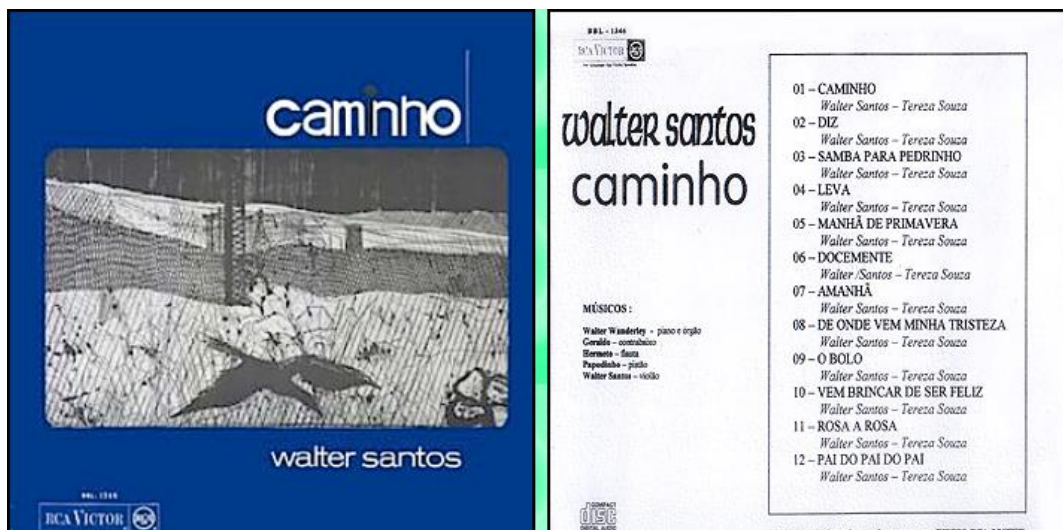


Figura 60: LP "Caminho".

O terceiro LP lançado em 1965, com participação de Walter Wanderley (piano e órgão), seria: CAMINHO⁷⁷ – Walter Santos (RCA Victor, 1965 - BBL-1346). Barbara Major destaca umas das faixas (“Samba para Pedrinho”), em que os instrumentistas solam e Walter Wanderley faz sua *performance* ao piano. Esse disco conta também com Hermeto Pascoal entre os músicos acompanhantes. Não há indicação de quem fez os arranjos do disco e há uma notória presença de piano nas faixas do álbum, com o órgão atuando de forma quase imperceptível.

⁷⁷ Áudio completo do álbum disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qy-ZJsSXNrs> Acesso em 25/set/2017.



Figura 61: LP "Samba Só".

LADO A	LADO B
Samba do Avião (Tom Jobim)	Samba no Japão (Orlando Roberto Jorge)
Samba da Madrugada (Dora Lopes/Carminha Mascarenhas/Herotides Nascimento)	Samba De Bossa (Corisco/Heraldo do Monte)
Samba Em Prelúdio (Baden Powell/Vinicius de Moraes)	Samba Novo (Durval Ferreira/Newton Chaves)
Samba da Minha Terra (Dorival Caymmi)	Samba de Uma Nota Só (Tom Jobim/Newton Mendonça)
Samba Só (Walter Santos/Tereza Souza)	Samba Brasileiro (Claribalte Passos)
Samba Silante (Telmo Soares)	Samba Triste (Baden Powell/Billy Blanco)

A gravadora Fermata lançaria um LP (todo instrumental) só com músicas em que a primeira palavra era “samba” e convidaria Walter Wanderley e seu conjunto para a empreitada. Como o artista ainda estava preso ao contrato com a Philips, a capa do disco original não apresenta nenhuma indicação de nome dos músicos nem tampouco a indicação se foi Walter Wanderley que fez os arranjos ou quem os teria feito. Na contracapa aparece a frase: WA-WA e seu conjunto. Mais uma vez era usado um artifício para suprimir o nome de Walter Wanderley de um disco por questões contratuais. O disco foi relançado por outros selos, e dessa vez aparecem os nomes do artista nas capas. Em 1967 pela World Pacific: WP-1856 (Walter Wanderley – Samba Só) e em 1979 pelo selo Arlequim: ARLP 15001 (Walter Wanderley... É Samba), com capas e contracapas diferentes. O original da Fermata foi: SAMBA SÓ - Wa-Wa

e o Seu Conjunto⁷⁸ (Fermata, 1965 - FB 86). Walter Wanderley toca órgão em todas as faixas e piano, simultaneamente, nas faixas 3,5 e 7.



Figura 62: LP "Quarteto Bossamba".

⁷⁸ Todas as faixas do disco disponíveis em: <http://www.immub.org/album/samba-so-wa-wa-e-o-seu-conjunto>
Acesso em 25/set/2017.

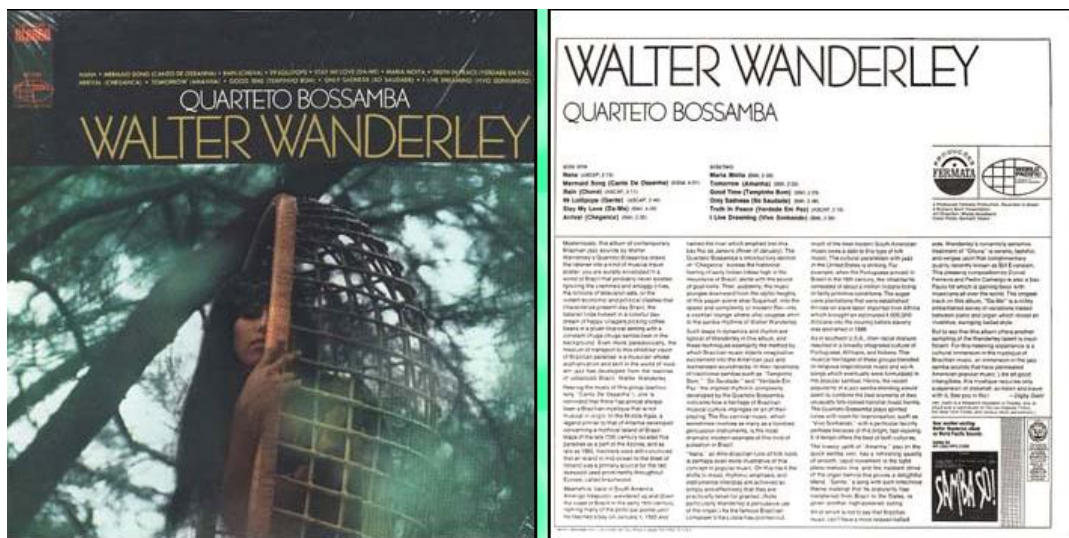


Figura 63: LP "Quarteto Bossamba" 2.

LADO A	LADO B
Nanã (Moacyr Santos/Mario Telles)	Gente (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle)
Maria Moita (Carlos Lyra/Vinicius de Moraes)	Só Saudade (Tom Jobim)
Canto de Ossanha (Baden Powell/Vinicius de Moraes)	Dá-me (Adylson Godoy)
Amanhã (Walter Santos/Tereza Souza)	Verdade em Paz (Durval Ferreira/Pedro Camargo)
Chuva (Durval Ferreira/Pedro Camargo)	Chegança (Edu Lobo/Oduvaldo Vianna Filho)
Tempinho Bom (Eumir Deodato)	Vivo Sonhando (Tom Jobim)

Outro disco solo instrumental (embora o título seja Quarteto) de Walter Wanderley, em 1965, seria lançado pelo selo Som Maior. QUARTETO BOSSAMBA⁷⁹ (Discos Som/Maior, 1965 - SMLP 1524). Nesse disco, embora toque piano e órgão em todas as faixas, o músico dá mais ênfase à interpretação no piano. Não obstante possua um repertório exclusivo de músicas brasileiras, é um disco com uma vertente jazzística, como a contracapa da versão lançada nos EUA ratifica, denominando de *brazilian jazz*. Não é à toa que Joana Saraiva (2007) identifica que esse LP é classificado nos dias atuais como sendo Sambajazz. Mais uma vez, seu nome não é creditado devido ao contrato ainda vigente com a Philips e por isso não é

⁷⁹ Áudio completo do disco disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mg9Rf143YIk> Acesso em 25/set/2017.

possível saber se o mesmo realizou os arranjos do álbum. Porém, o mesmo material é lançado nos EUA pela World Pacific/Fermata, em 1967 (WPS-21866 “stereo”) e nesse caso o nome do artista aparece com bastante destaque, como podemos constatar na segunda foto do disco na sequência anterior

O autor do texto de contracapa da versão lançada nos EUA é Digby Diehl, à época pesquisador assistente da UCLA e colunista do *Los Angeles Times* e do *New York Times*. O mesmo traça um panorama histórico do Brasil e de suas músicas, desde as descobertas das Américas e a interação entre música indígena, folclórica e Jazz. Faz vários elogios às interpretações das músicas no disco, chegando a pormenorizar os comentários sobre algumas faixas. Nesse texto também não há indicação de quem teria feito os arranjos do álbum.



Figura 64: EP Isaura Garcia 2.

Ainda em 1965, Walter Wanderley participaria de dois discos compactos. O primeiro deles seria o EP da cantora Isaura Garcia: ISAURA GARCIA (Odeon, 1965 -7BD-1115). Talvez uma tentativa de reaproximação com Walter Wanderley como seu músico e arranjador e também com a própria Odeon, uma vez que depois de seus dois LPs lançados em 1963, esse seria o único disco lançado. E último naquela década. A cantora passaria para o elenco da Continental e só retornaria para a Odeon em 1976. Não existem áudios disponíveis

desse disco para identificar como se deu a participação de Walter Wanderley.



Figura 65: Compacto Jota Domingos.

O último disco daquele ano de 1965 seria o compacto em 45 rpm do cantor Jota Domingos: JOTA DOMINGOS⁸⁰ (Continental, 1965 - 33 346). No rótulo do disco aparecem os créditos que o cantor é acompanhado por Walter Wanderley e seu Conjunto. No único áudio encontrado, é possível perceber a sonoridade de órgão de Walter Wanderley.

Embora em 1966 Walter Wanderley tenha ido morar nos EUA e jamais tenha voltado ao Brasil, nesse ano ainda seriam lançados dois discos do artista. A Philips continuaria lançando discos do músico, principalmente após seu sucesso em terras estrangeiras, como já citado, e a Imperial Discos ainda lançaria o último álbum com o pseudônimo de Mike Falcão.

⁸⁰ Uma das faixas do disco está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9ujxCz_5djs Acesso em 25/set/2017.

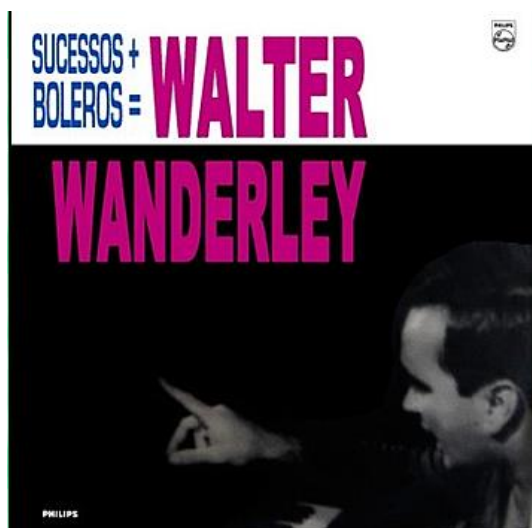


Figura 66: LP "Sucessos + Boleros = Walter Wanderley.

LADO A	LADO B
Que C'est Triste Venise (Charles Aznavour/F. Dorin) Ma Vie (Alain Barrière)	Red Roses For A Blue Lady (Sid Tepper/Roy Brodsky)
Oferenda (Jair Amorim/Evaldo Gouveia) Sentimental Demais (Jair Amorim/Evaldo Gouveia)	Aquellos Ojos Verdes (Nilo Menendez/Adolfo Utrera) Maria Elena (Lorenzo Barcelata)
Il Mondo (Jimmy Fontana/Carlo Pes/Gianni Meccia)	Preciso Aprender A Ser Só (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle) La Barca (Roberto Cantoral)
Amor Eterno (Alfredo Borba/Edson Borges) O Preço de Uma Vida (Erlon Chaves/Romeo Nunes)	Irremediavelmente (Máximo Casanova)
Charade (Henry Mancini/Johnny Mercer) Just For Tonight (Hoagy Carmichael/Johnny Mercer)	Flor de Lys (Agustín Lara) O Cigano (Marcelo Tupinambá/João do Sul)
Forget Domani (Norman Newell/Riz Ortolani)	Tudo de Mim (Jair Amorim/Evaldo Gouveia) Maldito (Jair Amorim/Evaldo Gouveia)

O disco lançado pela Philips em 1966 seria: SUCESSOS + BOLEROS = WALTER WANDERLEY⁸¹ (Philips, 1966 - P 632.794 L). Um disco claramente voltado ao público dançante, com repertório majoritariamente internacional e com arranjos instrumentais bem “abolerados”. Nesse disco várias faixas são compostas por duas composições distintas, sendo executadas como se fossem uma única música (*pot-pourri*). Das vinte composições utilizadas no álbum apenas oito (respectivamente encontradas nas faixas 2, 4, 9, 11 e 12) são de compositores brasileiros.

⁸¹ Todas as faixas do disco disponíveis em: <http://www.immub.org/album/sucessos-boleros-walter-wanderley> Acesso em 25/set/2017.

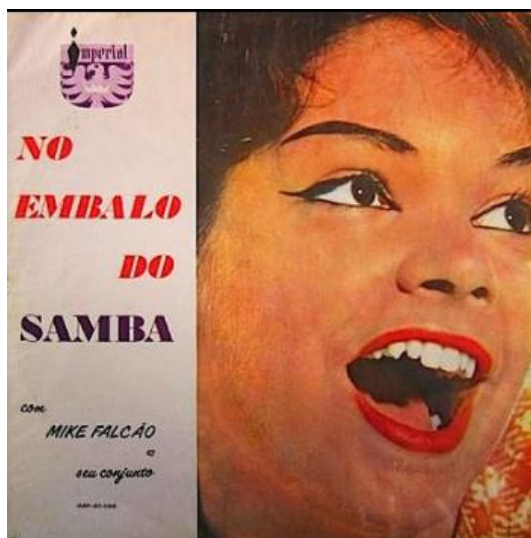


Figura 67: LP "No Embalo do Samba".

LADO A	LADO B
Estamos Aí (Durval Ferreira/Maurício Einhorn/Regina Werneck)	Não Ponha A Mão (Bucy Moreira/Mutt/Arnô Canegal)
Upa Neguinho (Edu Lobo/Gianfrancesco Guarnieri)	Giramundo (Luiz Carlos Sá)
Vem Chegando A Madrugada (Noel Rosa de Oliveira/Zuzuca)	Tamanco no Samba (Orlandivo/Hélton Menezes)
São Salvador (Durval Ferreira/Aglaê)	Tristeza (Haroldo Lobo/Niltinho Tristeza)
Ai Que Saudade Dessa Nega (Ed Lincoln)	The Blues Walk (Clifford Brown)
Liberdade Demais (Mariano Filho/Hélio Nascimento)	Sonho de Um Carnaval (Chico Buarque).

Por fim, a Imperial Discos lançaria: NO EMBALO DO SAMBA⁸² - Mike Falcão e Seu Conjunto (Imperial, 1966 - IMP 30.086). Não há crédito dos músicos que o acompanham nem texto algum na contracapa do disco. Também não existem áudios disponíveis desse disco. Um áudio aparece no *Youtube* e apresenta a imagem de capa do mesmo. Porém, não há como determinar se é mesmo a faixa indicada, pois não é possível perceber nenhuma semelhança com o estilo de Walter Wanderley, embora Tárík de Souza afirme ser um disco onde o músico nitidamente se aproxima do Sambalanço.

Embora a produção discográfica de Walter Wanderley, enquanto residente no Brasil, possa ser considerada substancial e tenha alcançado o mercado internacional com pelo menos um álbum, como visto anteriormente, não há indícios de excursões para outros países durante

⁸²Único áudio encontrado e que supostamente faria parte desse álbum, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yYJf79mCK5k> Acesso em 25/set/2017.

esse período. Só depois de instalado nos EUA é que se encontram notas referentes a turnês para países como México e Japão, por exemplo.

Portanto, analisando as informações apresentadas até aqui, é possível perceber uma vida artístico/musical bastante intensa de Walter Wanderley ainda no Recife, pelo menos a partir da década de 1950, mesma década em que irá se estabelecer em São Paulo. É a partir dessa mudança que o artista irá iniciar sua produção discográfica, tanto enquanto artista solo assim como instrumentista e arranjador, fazendo parte do *cast* de gravadoras multinacionais e de discos de cantores e cantoras já estabelecidos no mercado fonográfico brasileiro, incluindo álbuns emblemáticos na historiografia da Música Brasileira, como é caso do primeiro disco de Geraldo Vandré e do artista Walter Santos.

A importância do organista/pianista pode ser avaliada pelo convite para arranjar o terceiro disco de João Gilberto, naquele momento já um ícone da Bossa Nova, e da disputa de gravadoras pelo músico recifense, a ponto de burlarem cláusulas contratuais e apresentarem discos sem o nome do organista/pianista ou até utilizando o artifício de pseudônimos. É de se admirar por exemplo, os dados do IBOPE que apresentam alguns discos do artista como alguns dos mais vendidos em 1961, mesmo se tratando de compactos instrumentais. Não é à toa que a gravadora Odeon resolve lançar um álbum de Walter Wanderley, através de uma parceria com a Capitol, nos EUA, mesmo que o músico ainda estivesse residindo no Brasil.

Também é possível perceber que Walter Wanderley solidifica sua carreira como *bandleader* e instrumentista das principais casas noturnas de São Paulo, inclusive participando do movimento de “mudança” da Bossa Nova para a capital paulista, chegando inclusive a se apresentar e trabalhar em programas de televisão, como afirmam alguns verbetes e notas de jornal da época. Nota-se também sua presença, ao menos esporadicamente, em casas noturnas do Rio de Janeiro, com repertório voltado ao Sambalanço. Todas as informações apresentadas até aqui nos dão uma panorama de quão intensa era a vida artística e fonográfica de Walter Wanderley, que irá alcançar patamares ainda maiores, à partir de sua migração para os EUA, como veremos no capítulo seguinte.

3. WALTER WANDERLEY NOS EUA

3.1 PRODUÇÃO DISCOGRÁFICA NOS EUA

Em uma de suas vindas para o Brasil, o cantor norte americano Tony Bennett presenciou alguma apresentação de Walter Wanderley e percebeu que o artista possuía muito potencial. Bennett já frequentava o Brasil há algum tempo. Em 1961 veio ao país para cantar e tomou conhecimento mais detalhado da Bossa Nova. Quem explicou detalhes ao seu contrabaixista, Don Payne, da batida e da divisão rítmica da Bossa Nova, foi o pianista Luizinho Eça. Fato testemunhado por Zuza Homem de Mello e relatado em um de seus livros (MELLO, 1976, p.140; CASTRO, 1990; CABRAL, 2008). Bennett era contratado da Verve Records, uma divisão da Metro Goldwyn Mayer, e falou pessoalmente com Creed Taylor, produtor da gravadora norte americana, sobre Walter Wanderley. Bennett presenteou Creed Taylor com alguns discos do artista. Após alguma insistência, em 1966 Walter Wanderley gravou, junto com os músicos que formavam o trio instrumental que liderava, um compacto que continha a música “Samba de Verão” (lançada nos EUA como “Summer Samba”, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle). O compacto foi um sucesso instantâneo a ponto de tocar nas rádios norte-americanas de quatro a cinco vezes por hora.



Figura 68: EP "Summer Samba".

O EP lançado pela Verve em 1966 (foto acima) foi: SUMMER SAMBA WALTER WANDERLEY – Brazil's N° 1 Organist (Verve, 1966 - 26 914). Esse disco foi lançado nos EUA e também na França (1966) e na Austrália (1968, com outra capa). Detalhe para a apresentação de Walter Wanderley como o organista número 1 do Brasil, rótulo que o acompanharia por bastante tempo e teria surgido no texto de contracapa do seu primeiro álbum lançado pela Philips (1964), quando o artista ainda residia no Brasil.



Figura 69: LP "Rain Forest".

LADO A	LADO B
Summer Samba (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle)	Taste Of Sadness (Djalma Ferreira/Luis Antônio)
It's Easy To Say Goodbye (Tito Madi)	Beach Samba (Pery Ribeiro/Geraldo Cunha)
Cried, Cried (Luis Antônio)	Call Me (Tony Hatch)
Rain (Durval Ferreira/Pedro Camargo)	Cry Out Your Sadness (Oscar Castro Neves/Luercy Fiorini)
The Girl From Ipanema (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)	The Great Love (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)
Beloved Melancholy (Tito Madi)	Song Of The Jet (Tom Jobim)

Naquele mesmo ano de 1966 seria lançado o disco instrumental que ganharia o “Disco de Platina”: RAIN FOREST WALTER WANDERLEY⁸³ - (Verve, 1966 V/V6-8658), ou seja, esse disco vendeu um milhão de cópias em dois anos (NEDER, 2016). Nele também está a gravação de “Summer Samba”. Na contracapa do disco, além de um texto sem crédito de autoria exaltando as qualidades de Walter Wanderley, aparece uma nota escrita de próprio punho por Tonny Bennett, que diz: “Se você gosta de Ella, Duke, Count, Sinatra... você irá amar a música de Walter Wanderley”⁸⁴ (tradução minha). Tonny Bennett estava se referindo aos músicos Ella Fitzgerald, Duke Ellington, Count Basie e ao famoso cantor Frank Sinatra.

⁸³ Todas as faixas do disco disponíveis em: <http://www.immub.org/album/rain-forest> Acesso em 27/set/2017.

⁸⁴ "If you like: Ella, Duke, Count, Sinatra . . .you'll love Walter Wanderley's music"

Esse disco também foi lançado no Reino Unido, Alemanha, Canadá, Austrália, Japão, Argentina e até África do Sul. E recebeu anos depois, relançamentos em CD em vários países. A contracapa também traz a informação que as gravações ocorreram nos dias 16 e 17 de maio de 1966 em New Jersey. Nesse álbum, repleto de composições já gravadas por Walter Wanderley em outros discos, o artista toca apenas órgão em todas as faixas, com exceção da faixa de número 4, onde toca simultaneamente o piano.

Os músicos brasileiros que formavam o trio de Walter Wanderley não são creditados no disco. São eles: Cláudio Slon na bateria e José Marinho (Marino) no contrabaixo (SOUZA, 2016). Aparentemente havia problemas em creditar nos discos músicos não sindicalizados ou não ligados a entidades arrecadadoras de direitos autorais nos EUA. Não há certeza se esse foi o motivo da omissão nos créditos, mas o fato é que nos discos subsequentes os músicos aparecem nas informações de mídia. Na contracapa só aparecem as informações dos músicos norte-americanos que participaram do mesmo: flauta – Joe Grimm, trombone – Urbie Green e guitarra – Bucky Pizzarelli. As faixas do disco estão todas com nomes traduzidos para o inglês e são compostas por brasileiros, exceto a faixa 9.

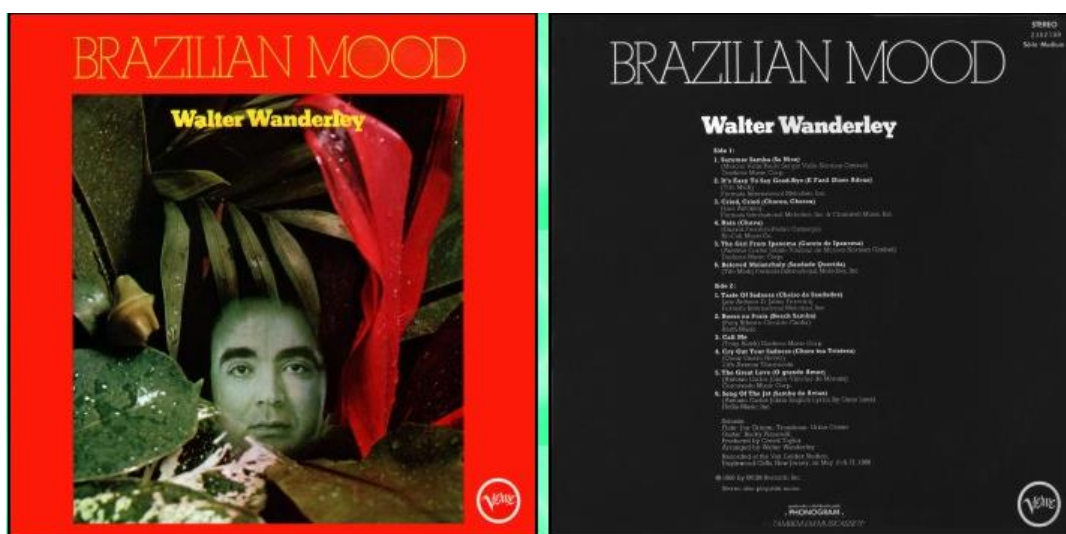


Figura 70: LP "Brazilian Mood".

No Brasil, o álbum RAIN FOREST só iria ser lançado onze anos depois (foto da capa acima), como: BRAZILIAN MOOD, Verve Records (Brasil, 1977 - 2.352.189). Esse

também foi um empecilho para um maior reconhecimento do sucesso de Walter Wanderley nos EUA pelos brasileiros: os relançamentos dos discos geralmente demoravam demais a chegar no Brasil e muitas vezes não chegavam através de lançamentos de gravadoras conveniadas. Alguns brasileiros adquiriam o disco nos EUA e traziam para mostrar aos amigos na terra natal, numa divulgação limitada ao círculo de amigos do colecionador.



Figura 71: LP "A Certain Smile A Certain Sadness".

LADO A	LADO B
A Certain Smile (Paul Francis Webster/Sammy Fain)	Tristeza (Goodbye Sadness) (Haroldo Lobo/Niltinho Tristeza/Vrs. Norman Gimbel)
A Certain Sadness (Carlos Lyra/John Court)	Call Me (Tony Hatch)
Nega do Cabelo Duro (Rubens Soares/David Nasser)	Here's That Rainy Day (Jimmy Van Heusen/Johnny Burke)
So Nice (Summer Samba) (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle/Vrs. Norman Gimbel)	Tu Mi Delirio (Cesar Portillo de La Luz)
Você Já Foi À Bahia? (Dorival Caymmi)	It's A Lovely Day Today (Irving Berlin)
Portuguese Washerwoman (André Popp/Roger Lucchesi)	

Ainda em 1966 a Verve lançaria um disco da cantora Astrud Gilberto e teve a ideia de juntar à mesma o trio de Walter Wanderley. O LP: A CERTAIN SMILE A CERTAIN SADNESS⁸⁵ - Astrud Gilberto and Walter Wanderley Trio (Verve Records, 1966 - V6-8673)

⁸⁵ Áudio completo do álbum disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WwRfmkqrvcc&t=32s> Acesso em 27/set/2017.

teve ainda a participação de João Gilberto no violão.

Esse disco foi lançado no mesmo ano no Brasil pelo selo Copacabana, assim como outros discos da Verve com artistas brasileiros. Foram feitos vários relançamentos em LP e CD desse álbum em países como Canadá, Austrália, Reino Unido, Alemanha, Japão, Espanha, França, Itália, África do Sul, Venezuela e Rússia. Barbara Major traz algumas informações relevantes sobre o mesmo: a) é o primeiro álbum de Walter Wanderley nos EUA onde aparece vocal; b) o percussionista Bobby Rosengarden não faz parte do trio de Walter Wanderley, como aparece em informações de outros LPs e CDs lançados após esse disco original. Bobby era um músico contratado assim como outros foram desde a primeira gravação de Walter Wanderley nos EUA, pois Walter Wanderley usaria percussão de forma esporádica, priorizando a sonoridade do trio (baixo, bateria e órgão/piano) com Cláudio Slon e José Marino.

Barbara também dá sua opinião de que esse é um álbum completo de arranjos maravilhosos de Walter Wanderley e cita especialmente o arranjo de “Samba de Verão” neste álbum, que muda de um compasso 6/8 na introdução, para um compasso 2/4 assim que inicia a parte cantada (Barbara Major entende 3/4 mudando para 4/4). Realmente se percebe, ao ouvir o disco, um entrosamento bastante significativo entre os músicos e uma liberdade de improviso de Walter Wanderley (ao órgão e piano) bem incisiva. Todas as faixas do disco são cantadas por Astrud Gilberto, que interpreta em inglês, português e até espanhol. Não existe nenhuma faixa instrumental.

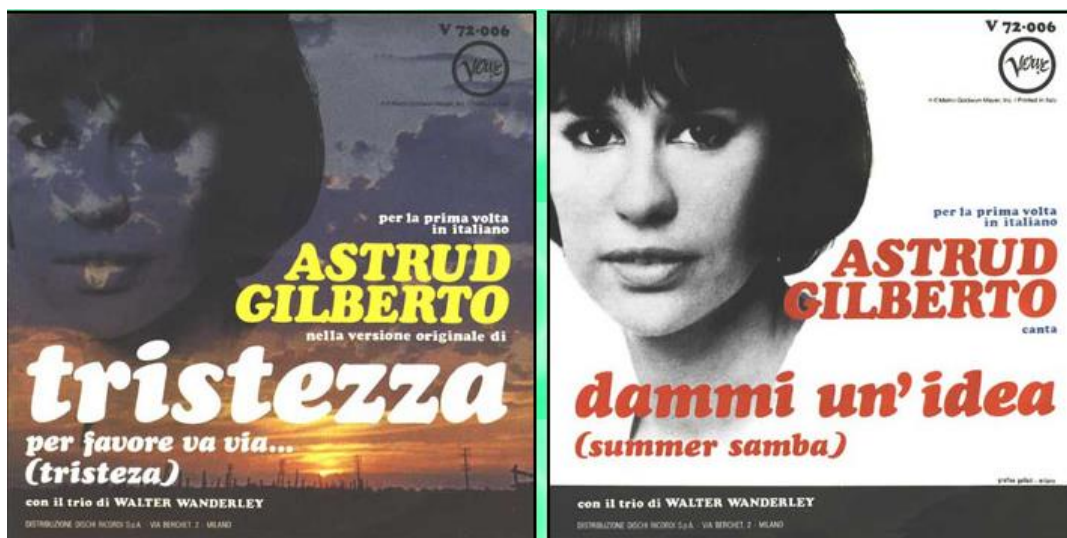


Figura 72: 45 Rpm "Tristeza, Per Favore Va Via".

A Verve ainda lançaria um 45 rpm na Itália (foto acima, ano de lançamento desconhecido) com Astrud Gilberto e o trio de Walter Wanderley (Verve - 72-006). Como afirma Barbara Major, o disco é todo cantado em italiano e não apenas um relançamento com o nome das músicas traduzido para o idioma local⁸⁶.

⁸⁶ Em vídeo disponível no Youtube, é possível ver e ouvir a cantora interpretando “Samba de Verão” em italiano. <https://www.youtube.com/watch?v=BgXr3vajtXs> Acesso em 08/nov/2017.

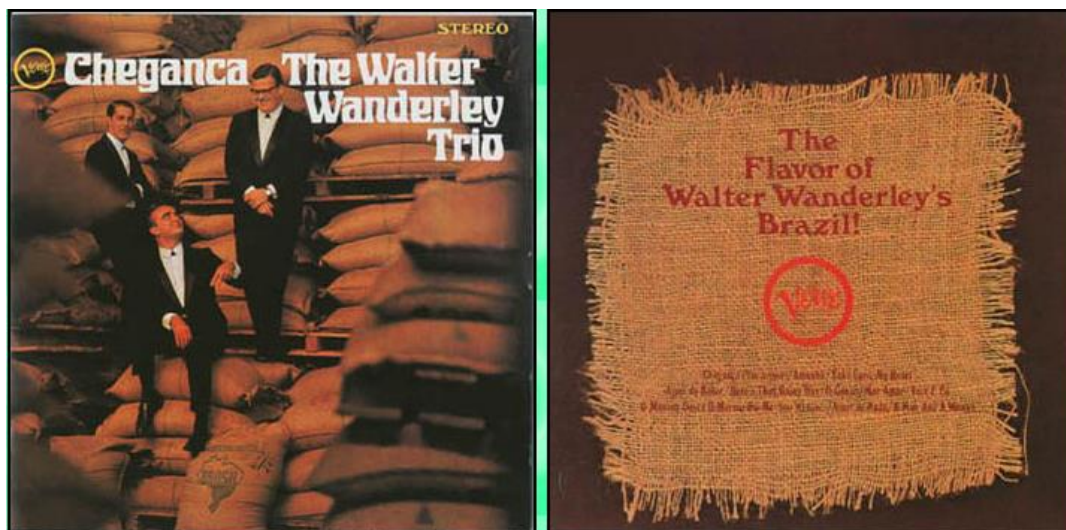


Figura 73: LP "Chegança".

LADO A	LADO B
Chegança (Edu Lobo/Oduvaldo Viana Filho)	Mar Amar (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli)
Amanhã (Walter Santos/Tereza Souza)	Você e Eu (Carlos Lyra/Vinicius de Moraes)
Take Care Of My Heart (Phil Zeller/Bob Corwin)	O Menino Desce o Morro (Vera Brasil/De Rosa)
Água de Beber (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)	Dá-me (Adilson Godoy)
Here's That Rainy Day (Jimmy Van Heusen/Johnny Burke)	Amor de Nada (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle)
O Ganso (Luiz Bonfá)	Un Homme Et Une Femme (Francis Lai/Pierre Barouh)

Outro LP lançado em 1966 seria: CHEGANÇA⁸⁷ - The Walter Wanderley Trio (Verve Records, 1966 - V6-8676). Aqui mais uma vez há uma divergência sobre o ano de gravação entre a página de Barbara Major (1966) e o *Instituto Memória Musical Brasileira* (1967). Ao verificar os números de catálogo dos discos de Walter Wanderley daqueles dois anos, a data mais provável seria 1966, uma vez que a numeração é muito próxima do LP em parceria com a cantora Astrud Gilberto. Os discos do artista de 1967 já aparecem com a inicial 87. No entanto, vale mais uma vez destacar que não há como precisar essas datas quando as mesmas não apareciam nos encartes dos discos e que as gravadoras nem sempre lançavam no

⁸⁷ Todas as músicas do álbum disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=iOOQZYy-51U> Acesso em 27/set/2017.

mesmo ano de gravação os álbuns de seus artistas.

Esse disco também apresenta algumas singularidades: a) é o primeiro álbum de Walter Wanderley que possui capa dupla com encarte interno (*gatefold*). O texto com informações de ficha técnica e apresentação encontra-se neste encarte⁸⁸; b) este seria o último disco em que o artista tocaria com a formação instrumental do seu trio “original” desde que havia assinado contrato com a Verve. Esse disco também possui relançamentos em CD em alguns países. Com exceção de duas faixas, é um disco instrumental todo de composições brasileiras. Walter Wanderley toca órgão e piano simultaneamente em todas as faixas do álbum, exceto nas faixas 1, 6, 8, 11 e 12, onde executa apenas o órgão. A capa traz os músicos apoiados em sacas de café, muito provavelmente fazendo uma alusão que o disco, assim como o café brasileiro, seria um produto digno de exportação. Em uma análise mais crítica, a capa do disco reforça o estereótipo brasileiro como eterno exportador de matéria-prima.

Em 1967 a produção de discos seria bem intensa e a Verve Records iria lançar três álbuns solos de Walter Wanderley. Um desses discos foi gravado em parceria com o cantor e compositor catarinense Luiz Henrique Rosa, um dos personagens da Bossa Nova fora do eixo Rio-São Paulo, como veremos adiante.

⁸⁸ O texto original do encarte pode ser encontrado em: <http://www.bjbear71.com/Wanderley/WW-LPVerve.html#Cheganca%20album> Acesso em 27/set/2017.



Figura 74: LP "Batucada".

LADO A	LADO B
On The South Side Of Chicago (Phil Zeller)	É Preciso Cantar (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle)
O Barquinho (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli)	So What's New (Peggy Lee/John Pisano)
Batucada (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle)	Wave (Tom Jobim)
It Hurts To Say Goodbye (Arnold Goland/Jacob Gold)	Ainda Mais Lindo (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle)
Os Grilos (The Crickets Sing For Anamaria) (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle)	Ela É Carioca (She's A Carioca) (Tom Jobim/Vinicius de Moraes/Vrs. Ray Gilbert)
Minha Saudade (João Donato/João Gilberto)	Jequibau (Mário Albanese/Ciro Pereira)

O primeiro desses discos de 1967 seria: BATUCADA⁸⁹ (Verve Records, 1967 - V6-8706). Esse disco foi lançado também no Brasil pelo selo Copacabana (VMLP 14105) e relançado anos depois em CD no Japão. Apesar de ser um álbum instrumental, conta com as participações de Talya Ferro no vocal em duas faixas “Wave” (faixa 9) e “Ela é Carioca”, onde canta junto com Cláudio Miranda (faixa 11). Há também vocais não creditados no disco na faixa 6. Marcos Valle, o compositor de “Samba de Verão” e de três faixas desse disco, participa no violão. Esse também é o primeiro disco em que o baterista Dom Um Romão aparece gravando com Walter Wanderley. Nesse disco, Walter Wanderley toca órgão em

⁸⁹ Áudios de todas as faixas do disco disponíveis em: <http://www.immub.org/album/batucada> Acesso em 04/out/2017.

todas as faixas e piano (simultaneamente) nas faixas 2, 3 e 7. O artista também apresenta o Jequibau (faixa 12), em que demonstra o gênero de música em que ele mesmo classificava como “Samba em cinco”.



Figura 75: LP "Popcorn".

LADO A	LADO B
Happy Birthday (Tradicional)	A Different Beat (Oscar Brown Jr./Luiz Henrique)
Cabaret (John Kander/Fred Ebb)	Home On The Range (Tradicional)
Florianópolis (Luiz Henrique)	Blue Island (Luiz Henrique/Jacqueline Sharpe)
Kee-ka-roo (Walter Wanderley)	Dusty Road (Luiz Henrique/Jacqueline Sharpe)
Diane In The Morning (Luiz Henrique)	In My Automobile (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli)
Popcorn (Luiz Henrique/Walter Wanderley)	

O segundo disco de 1967 seria POPCORN - Luiz Henrique & Walter Wanderley⁹⁰ (Verve Records, 1967 - V6-8734). Esse LP traz muitas peculiaridades, como a primeira música instrumental composta por Walter Wanderley sem parceria. É um disco em que os dois protagonistas são brasileiros, não cariocas, gravando nos EUA e recebendo a alcunha de bossanovistas. Luiz Henrique canta e toca violão em todas as faixas do álbum, com exceção de algumas que faz apenas alguns vocalizes (faixas 4, 5 e 6). Mais da metade do repertório do LP é composto por composições dos dois artistas, que também interpretam músicas de

⁹⁰ Todos os áudios disponíveis em: <http://www.immub.org/album/popcorn-luiz-henrique-walter-wanderley>
Acesso em 04/out/2017.

domínio público, como “Happy Birthday”, que aparece numa versão bastante inovadora e com muitos improvisos por parte de Walter Wanderley, que toca órgão em todo o álbum (exceção da faixa 5), piano elétrico (faixa 8) e até cravo (faixa 5). O álbum também conta com a participação de Sivuca na sanfona, um instrumento praticamente não utilizado nos discos autorais de Walter Wanderley, desde seu primeiro LP lançado pela RGE. Esse também é o primeiro disco de Walter Wanderley nos EUA não produzido por Creed Taylor. A produção ficou a cargo de Bob Morgan.

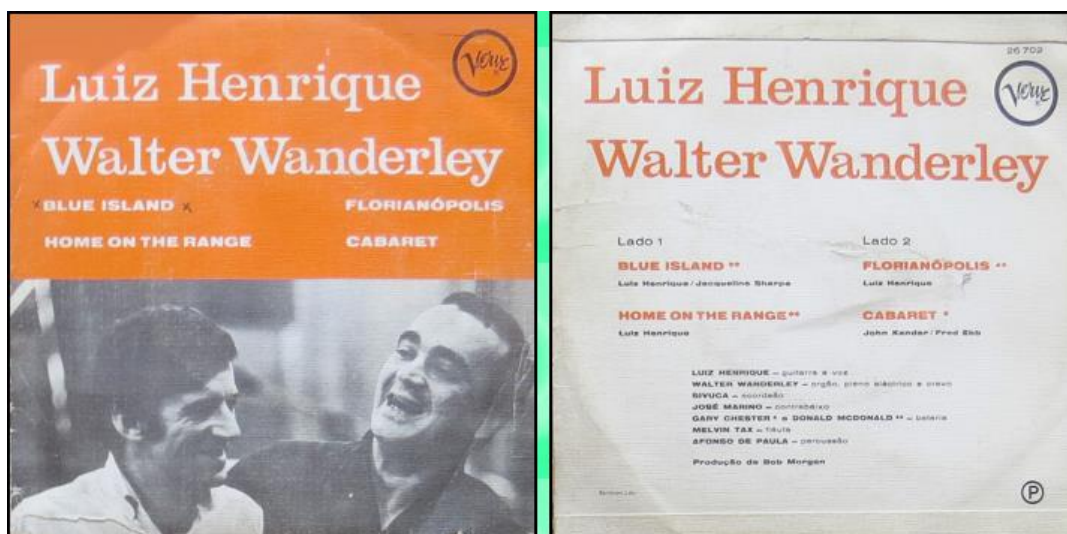


Figura 76: EP Luiz Henrique & Walter Wanderley.

Um EP (Verve – 26702, ano desconhecido) com músicas desse disco foi lançado em Portugal, como podemos ver na foto acima. Destaque para a ficha técnica dos músicos na contracapa: Luiz Henrique (guitarra e voz), Walter Wanderley (órgão, piano elétrico e cravo), Sivuca (acordeão), José Marino (contrabaixo), Gary Chester e Donald Mc'Donald (bateria), Melvin Tax (flauta) e Afonso de Paula (percussão).

Luiz Henrique Rosa⁹¹ (*1938 - +1985) era violonista, cantor e compositor nascido no estado de Santa Catarina que havia se mudado para os EUA um ano antes que Walter Wanderley. Portanto já estava mais ambientado que o organista/pianista. Luiz Henrique já havia gravado alguns discos no Brasil com relativo sucesso e sua imagem esteve atrelada à Bossa Nova, principalmente na fase inicial da carreira. Construiu uma amizade bastante sólida com a atriz e cantora norte-americana Liza Minelli, a ponto de conseguir trazê-la para o carnaval de Florianópolis em 1979.

Não há informações de como aconteceu a ligação do artista com Walter Wanderley, nem se ela aconteceu ainda no Brasil, antes da ida de ambos para os EUA. Ambos haviam participado do show *O Fino da Bossa*, que virou disco, como citado anteriormente. No entanto, é possível perceber, ao ouvir as músicas do disco, uma afinidade musical bastante significativa entre os dois músicos no LP em questão.⁹² Assim como Walter Wanderley, Luiz Henrique é outro artista despercebido pela historiografia e o trabalho de Wellinton Correa (2015) sobre o músico catarinense, foi fundamental na construção dos caminhos e da busca de referências para a proposição de uma “contramão histórica”, cotejando Memória e Esquecimento enquanto conceitos, proposta no capítulo 5.

⁹¹ Para melhor entendimento sobre a atuação do artista na Música Popular Brasileira e no cenário internacional, sugiro o trabalho: “VOU ANDAR POR AÍ”: O BALANÇO, A MÚSICA E A BOSSA DE LUIZ HENRIQUE ROSA (1960 – 1975), dissertação de mestrado em História, de Wellinton Carlos Correa, disponível em: <http://tede.udesc.br/handle/tede/2584> Acesso em 23/maio/2018.

⁹² Um vídeo disponibilizado pela página oficial do violonista, cantor e compositor: www.luizhenriquerosa.com, apresenta imagens dos dois artistas em solo norte americano, em cenas de bastante descontração. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?hl=fr&v=1XzHNpo0Vak&gl=FR> Acesso em 04/out/2017.



Figura 77: LP "Kee Ka-Roo".

LADO A	LADO B
Amazonas (João Donato)	Sambão (Dom Um Romão)
Kee-ka-roo (Walter Wanderley)	The Bobo (Francis Lai)
Canto de Ossanha (Baden Powell/Vinicius de Moraes)	Wait Until Dark (Henry Mancini/Jay Livingston/Ray Evans)
Take A Chance With Me (Walter Wanderley)	Menino das Laranjas (Theo de Barros)
Music To Watch Girls By (Sid Ramin)	Sebato Sera (Cantini De Bellis/Bruno Martino)
Errinho à Toa (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli)	Sensuous (Walter Wanderley/José Marino)

O último disco solo de Walter Wanderley, lançado pela Verve naquele ano, seria: KEE-KA-ROO⁹³ (Verve Records, 1967 - V6-8739). Esse seria o último disco do artista como contratado da gravadora Verve. O álbum também foi relançado no Japão anos mais tarde (Verve, 1968 - VK-10579).

Infelizmente não foram encontradas informações acerca do significado da palavra da música que dá título ao disco, composta por Walter Wanderley, que também apresenta mais duas composições no LP, sendo uma delas em parceria com seu baixista José Marino. Dom

⁹³ Todos os áudios desse disco estão disponíveis em: <http://www.immub.org/album/kee-ka-roo> Acesso em 11/nov/2017.

é Samba com Walter Wanderley (Odeon – 1961) e mais oito músicas do LP: Samba no Esquema de Walter Wanderley (Odeon-1963).

Barbara Major percebe três pormenores nesse álbum: 1) algumas músicas foram traduzidas de forma diferente nesse disco, causando certa confusão com outras traduções anteriores das mesmas músicas, como no caso do disco RAIN FOREST; 2) a ordem das músicas descrita na contracapa difere da sequência dos áudios no disco; 3) os arranjos de algumas das músicas estão diferentes das gravações originais nos outros álbuns. Na verdade, ao ouvir os áudios e compará-los, é possível perceber que foi inserido um pandeiro e muito provavelmente foi feita uma remixagem da bateria como também uma remasterização do álbum como um todo. O disco foi lançado em estéreo e talvez essa tenha sido uma das razões para essas modificações.

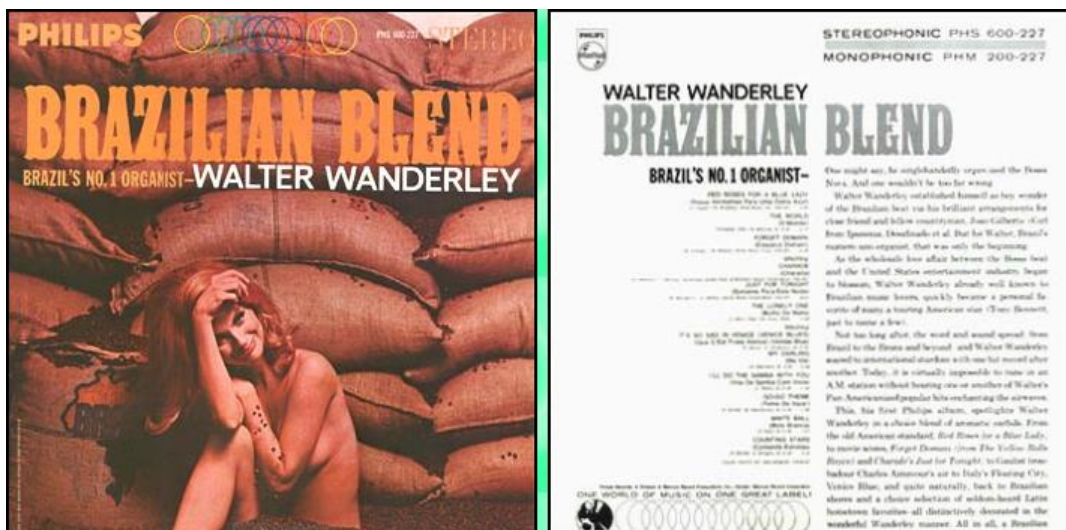


Figura 79: LP "Brazilian Blend".

Como mencionado anteriormente, a Philips lançou alguns discos de Walter Wanderley mesmo depois do contrato com a Verve Records. A gravadora possuía os direitos de várias músicas e lançou, em solo norte americano, dois LPs do artista. O primeiro deles é: BRAZILIAN BLEND – Walter Wanderley (Philips, 1967 - PHS 600-227). O repertório do mesmo é uma coletânea de músicas gravadas pelo artista em discos anteriores lançados pela gravadora no Brasil. A imagem da capa apresenta alguns elementos anteriormente utilizados

em outros álbuns do artista. Novamente aparecem as sacas de café, aludindo a um produto brasileiro próprio para exportação. A imagem de mulheres nas capas dos discos talvez insinue que suas músicas sejam direcionadas também ao público feminino. No entanto, uma mulher seminua provavelmente faz referência à sensualidade atribuída às mulheres brasileiras e demonstra, como em outras capas aqui apresentadas, uma exploração da sexualidade feminina. Naqueles tempos, muitos discos eram comprados apenas pelas imagens de capa. O apelo sensual era uma das estratégias de mercado para venda de álbuns.



Figura 80: LP "Organ-Ized".

O segundo desses discos é: ORGAN-IZED – Walter Wanderley (Philips, 1967 - PHM-200-233). Esse disco apresenta o mesmo repertório do LP: O Autêntico Walter Wanderley, anteriormente citado.

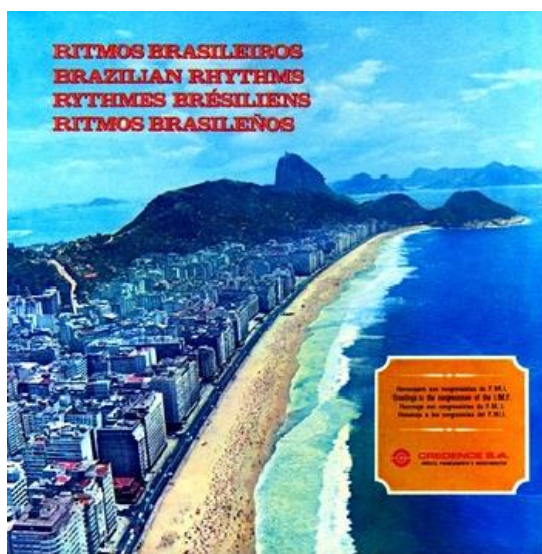


Figura 81: LP "Ritmos Brasileiros".

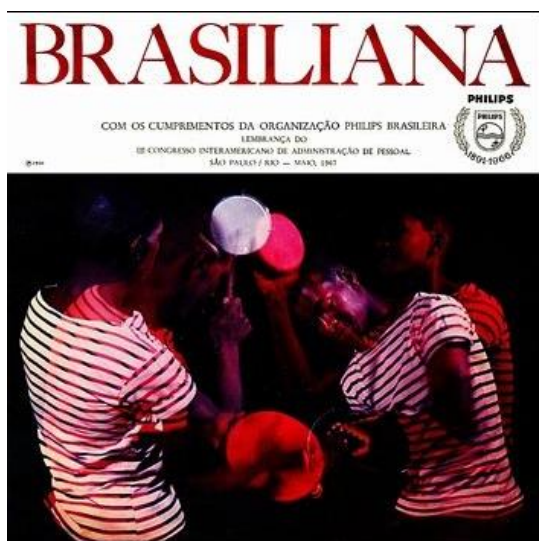


Figura 82: LP "Brasiliana".

No Brasil, a Philips iria lançar ainda em 1967, duas coletâneas com vários artistas (fotos acima), dentre eles Walter Wanderley. Os discos seriam: RITMOS BRASILEIROS onde aparecem as músicas: “Primavera” e “Vou Andar Por Aí” e BRASILIANA, lançado por ocasião do III Congresso Interamericano de Administração de Pessoal da Philips, celebrando os 75 anos da empresa no Brasil. Não foram encontrados números de catálogo, áudios ou

imagem de contracapa de nenhum dos dois discos. A música com participação de Walter Wanderley no disco BRASILIANA é: “Batucada Surgiu”.



Figura 83: LP "When It Was Done".

LADO A	LADO B
Andança (Open You Arms) (Let Me Walk Right In) (Danilo Caymmi/Edmundo Souto/Paulinho Tapajós/Vrs. Jay Livingston/Vrs. Ray Evans)	When It Was Done (Jimmy Webb)
Surfboard (Tom Jobim)	On My Mind (Eumir Deodato/Vrs. Norman Gimbel)
Baião da Garoa (Luiz Gonzaga/Hervé Cordovil)	Just My Love And I (Eumir Deodato/J. Spencer)
Reach Out For Me (Burt Bacharach/Hal David)	Capoeira (Eumir Deodato)
Olê, Olá (Chico Buarque)	Verdade Em Paz (Durval Ferreira/Pedro Camargo)
Ponteio (Edu Lobo/Capinan)	

Em 1968 Walter Wanderley iria assinar contrato com a gravadora A&M Records, onde iria lançar naquele ano o álbum: WALTER WANDERLEY SET: WHEN IT WAS DONE⁹⁶ (A&M/CTi, 1968 - SP-3018). No Brasil o número de catálogo foi: SAM 2040 (1969). Esse disco também foi lançado na Espanha, Itália, Argentina, Alemanha e no Japão. Creed Taylor foi o produtor do álbum, algo que não acontecia desde o disco Batucada.

Barbara Major chama a atenção para alguns detalhes nesse disco: Não existe nele o som característico do “trio” Walter Wanderley, embora o instrumental contasse também com

⁹⁶ Todos os áudios disponíveis em: <http://www.immub.org/album/when-it-was-done> Acesso em 06/nov/2017.

contrabaixo, bateria e percussão. As gravações foram feitas com arranjos completos para orquestra e há várias faixas (1, 4, 7 e 9) com utilização maciça de vocais. Milton Nascimento participa da primeira faixa; Walter Wanderley toca órgão (todas as faixas) e cravo elétrico (faixas 5, 7 e 9); Eumir Deodato aparece como arranjador de algumas músicas e também contribui com três composições para o álbum, que possui majoritariamente músicas de compositores brasileiros, incluindo um baião, de Luiz Gonzaga.



Figura 84: LP Lenita Bruno.

Naquele mesmo 1968 a Fermata iria lançar no Brasil o álbum: **LENITA BRUNO EM HOLLYWOOD**⁹⁷ (Fermata, 1968 - FB 235). Nesse disco a cantora apresenta músicas de compositores brasileiros (com exceção apenas de uma faixa) com versões das letras em inglês. Não há informações se Walter Wanderley fez os arranjos do álbum além de tocar órgão em algumas (ou todas) faixas. Infelizmente não foram encontradas outras informações sobre esse disco, como imagens da contracapa ou referências textuais.

⁹⁷ Alguns áudios desse LP estão disponíveis no *Youtube*. É possível perceber o som do órgão executado por Walter Wanderley como na faixa a seguir: < <https://www.youtube.com/watch?v=OWGHtet9XkQ> > Acesso em 06/nov/2017.

O fato é que a cantora já vinha fazendo parceria com o instrumentista desde pelo menos um ano antes do lançamento do disco, como podemos ver em nota do *Los Angeles Times* de 14 de março de 1967.



Figura 85: Nota do jornal *Los Angeles Times* de 14 de março de 1967, página 70.

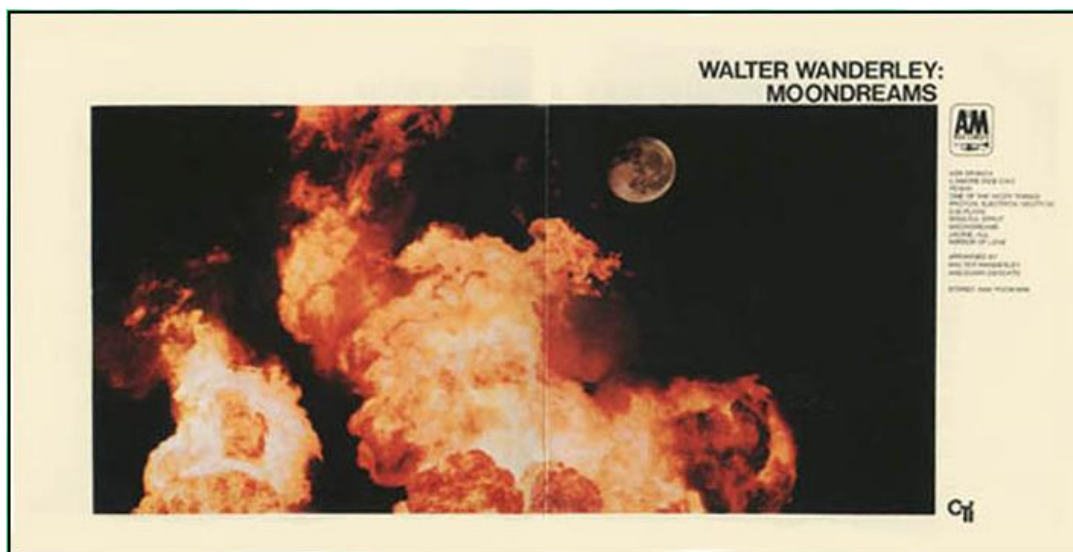


Figura 86: LP "Moondreams".

LADO A	LADO B
Asa Branca (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)	5:30 Plane (Jimmy Webb)
Baião de Dois (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)	
L'amore Dice Ciao (Trovajoli/Guardabassi/R. Greenaway)	Soulful Strut (E. Record/S. Sanders)
Baião da Penha (Guio de Morais/David Nasser)	O Sonho (Moondreams) (Egberto Gismonti/Vrs. Jay Livingston/Vrs. Ray Evans)
One Of The Nicer Things (Jimmy Webb)	Jacqueline Tudo (Eumir Deodato)
Próton Elétron Neutron (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle)	Mirror Of Love (Judy Spencer/Eumir Deodato)

No ano seguinte a gravadora iria lançar WALTER WANDERLEY: MOONDREAMS⁹⁸ (A&M Records / CTi, 1969 - SP-3022). Assim como em seu último disco solo instrumental, os arranjos são feitos para banda e orquestra. Nesse disco Walter Wanderley novamente divide o repertório em músicas de compositores brasileiros e estrangeiros. Inicia fazendo uma releitura de duas músicas de Luiz Gonzaga, dentre elas “Asa Branca”: a música mais conhecida do compositor e uma das mais lembradas pelos brasileiros de todas as regiões do país até a atualidade. Os arranjos de cordas e metais são feitos por Eumir Deodato enquanto Walter Wanderley fica com os arranjos de base. A cantora Flora Purim participa dos vocais (faixas 2, 6, 7 e 10) e seu marido, Aírto Moreira, que fez parte do

⁹⁸ Áudio completo do disco disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OxmBvS5X6Ns> Acesso em 06/nov/2017.

Quarteto Novo com Hermeto Pascoal, Heraldo do Monte e Theo de Barros, participa na percussão. Walter Wanderley novamente usa órgão (todas as faixas) e cravo elétrico (simultaneamente, com exceção das faixas 4 e 9) nas gravações. Destaque para a música que dá título ao disco, de composição do brasileiro e multi-instrumentista Egberto Gismonti. O álbum teve relançamentos na Inglaterra e Japão.

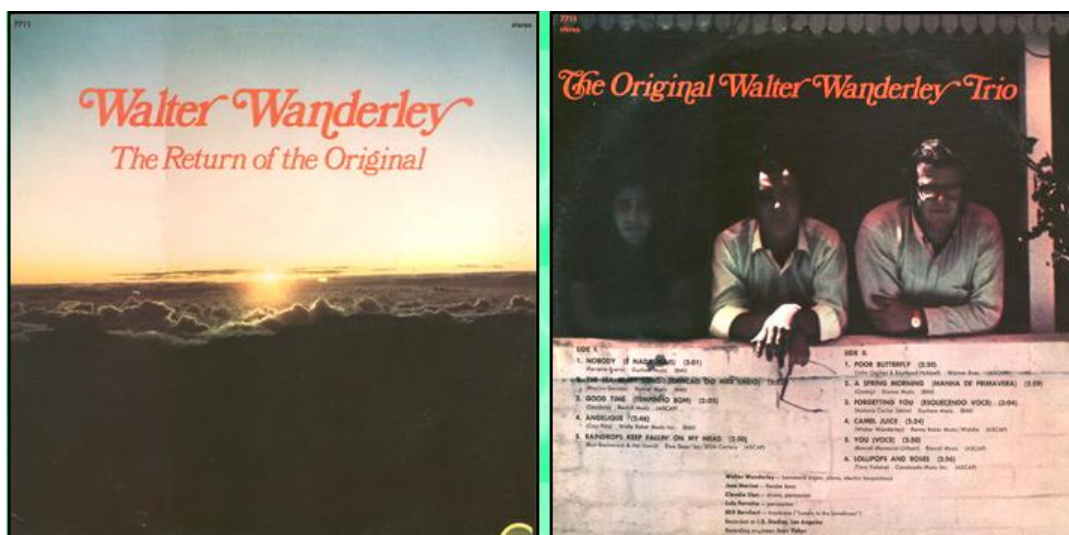


Figura 87: LP "The Return of Original".

LADO A	LADO B
E Nada Mais (Durval Ferreira/Luis Fernando Freire)	Poor Butterfly (R. Hubbell/J. Golden)
Canção do Mar Lindo (The Sea Is My Song) (Marino/João Donato)	Manhã de Primavera (Adilson Godoy)
Good Time (Tempinho Bom) (Eumir Deodato)	Esquecendo Você (Tom Jobim)
Angelique (Clay Pitts)	Camel Juice (Walter Wanderley)
Raindrops Keep Falling On My Head (Burt Bacharach/Hal David)	Você (Roberto Menescal/Ronaldo Bôscoli)
	Lollipops And Roses (Tony Velona)

Depois de dois anos, e já por outra gravadora, Walter Wanderley lançaria o LP: WALTER WANDERLEY, THE RETURN OF THE ORIGINAL⁹⁹ (Canyon, 1971 – 7711). Novamente utilizando uma mescla de composições brasileiras e internacionais, nesse disco todo instrumental, sem utilização de vocais, Walter Wanderley retorna à sua formação em

⁹⁹ Áudio completo do álbum disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qr4Rq2OcOeA> Acesso em 06/nov/2017.

trio, embora utilize também percussão e trombone. O som do cravo elétrico parece ter agradado bastante ao artista, que o utiliza novamente nesse trabalho (faixas 2, 4 e 9) ao lado de piano (faixa 8), ambos tocados simultaneamente ao órgão (todas as faixas). Mais uma composição de Walter Wanderley também surge no álbum (“Camel Juice”). Esse disco foi relançado no Brasil no ano seguinte, com o mesmo nome, por uma gravadora de nome Âncora (ALP-20098 - 1972).

3.2 INTERVALO FONOGRÁFICO

Depois desse disco de 1971, Walter Wanderley permaneceu quase uma década sem entrar em estúdio para produzir um álbum em trabalho solo. Não são claras as razões para esse interstício e a ausência de informações suscita várias especulações. Uma delas é que o artista estava bastante envolvido com a vida noturna na cidade de Los Angeles. Segundo Ruy Castro: “Em certo momento, Walter Wanderley teve na palma da mão todos os clubes de jazz da área de Los Angeles e vivia excursionando ao México¹⁰⁰, Europa e Japão” (CASTRO, 1990, p. 391 e 394). Walter Wanderley é citado mais de dezenas de vezes no *Los Angeles Times*, jornal mais importante do estado da Califórnia e um dos mais importantes dos EUA.

Essas citações são sobre *shows* em casas noturnas, dividindo palco com artistas famosos como o guitarrista Joe Pass, o saxofonista Tom Scott e o violonista brasileiro Laurindo de Almeida¹⁰¹, notas promocionais de discos das gravadoras das quais fazia parte do *cast*,

¹⁰⁰ Sobre uma dessas excursões, em entrevista à Zuza Homem de Mello, Milton Nascimento afirma: “[...] fizemos uma semana num festival de *Jazz* e samba no México, estavam João Gilberto, **Walter Wanderley** [...] fizemos uma semana em Guadalajara, Guanahuapi, México City e Pueblo” (MELLO, 1976, p. 49, grifos meus). Segundo uma das vocalistas e também namorada de Walter Wanderley, Bruni Sablan, em entrevista à Barbara Major, essa turnê no México durou entre três e quatro semanas.

¹⁰¹ Segundo Alexandre Francischini: “Laurindo Almeida gravou mais de cem discos de carreira; participou compondo, tocando e, algumas vezes, até atuando em aproximadamente **oitocentas** trilhas sonoras para filmes de Hollywood. Ainda em relação ao cinema, foi o primeiro e único brasileiro a ser premiado com o Oscar; também foi agraciado – entre 16 indicações – com cinco Grammys Awards; foi integrante de grupos da maior importância na história do jazz norte-americano, como a orquestra de Stan Kenton e o The Modern Jazz Quartet, além de muitas outras coisas” (FRANCISCHINI, 2009, p. 10, grifos meus). Dentre os filmes que participou estão “O Poderoso Chefão” e “Os Dez Mandamentos”. Francischini sugere o documentário intitulado: Laurindo Almeida: “Muito Prazer”, produzido e dirigido por Leonardo Dourado, da produtora Telenews, do Rio de Janeiro, exibido em três episódios pela GNT Globosat, em 1999. Pelo menos um dos episódios pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=gTuhNKZys58&t=9s> Acesso em 15/out/2018.

programação nas rádios e matérias específicas sobre seu trabalho musical. Algumas rádios exibiam por escrito, nos jornais, suas atrações e em que hora as músicas seriam executadas. Abaixo seguem alguns exemplos dessas notas (*Los Angeles Times*, 18 de novembro de 1966, 18 de julho de 1968, 30 de agosto de 1970, 1º de janeiro de 1971 e 30 de julho de 1972, respectivamente).

TODAY'S FM HIGHLIGHTS		Los Angeles Times FRI., NOV. 18, 1966—Part V 23	
8:00 a.m. KRIG (104.3) "Sergio & Brazil '66," Sergio Mendes. (Stereo)	12:00 noon KNOB (97.9) Featuring Lena Horne. (Stereo)	4:00 KVFM (94.3) Featuring Caterina Valente. (Stereo)	8:00 KCBH (98.7) Tchaikovsky, Allegro Brillante. (Stereo)
8:00 KVFM (94.3) Featuring Connie Francis. (Stereo)	12:00 KFAC (92.3) Poulenc, Suite Française. (Stereo)	4:30 KPFF (90.7) For Young People.	8:00 KNOB (97.9) Featuring Ferrante & Teicher. (Stereo)
9:00 KRHM (102.7) Featuring Ella Fitzgerald. (Stereo)	1:00 p.m. KPFF (90.7) Jazz Archives.	5:00 KCBH (98.7) Hawaii Calls.	9:00 KRIG (104.3) "New Fantasy," Leo Schiliin.
9:00 KVFM (94.3) Featuring Charlie Byrd. (Stereo)	1:00 KRHM (102.7) Featuring Nancy Ames and Walter Wanderley. (Stereo)	6:00 KVFM (94.3) Featuring George Shearing. (Stereo)	9:00 KVFM (94.3) Featuring Luiz Bonfá. (Stereo)
10:00 KNJO (92.7) "Right Now," Mel Torme. (Stereo)	2:00 KCBH (98.7) Broadway Shows: "Porgy and Bess," William Warfield; Leontyne Price. (Stereo)	6:00 KCBH (98.7) "Evening in London," Frank Chacksfield; "Strings Over Tahiti," Don Tiare. (Stereo)	10:00 KNJO (92.7) "Love Is a Game of Poker," Nelson Riddle. (Stereo)
10:00 KRHM (102.7) Featuring Roberto Menescal. (Stereo)	2:00 KVFM (94.3) Featuring Kai Windling. (Stereo)	7:00 KPFF (90.7) The Open Hour.	10:00 KVFM (94.3) Featuring Dean Martin. (Stereo)
11:00 KPFF (90.7) Mozart, "Bastien et Bastienne."	3:00 KNOB (97.9) Featuring Bobby Vinton. (Stereo)	7:00 KVFM (94.3) Featuring Andy Williams. (Stereo)	11:00 KNJO (92.7) "Rain Forest," Walter Wanderley. (Stereo)
11:00 KVFM (94.3) Featuring Wayne King. (Stereo)	3:00 KCBH (98.7) "76 Paisanos of Ita-	ADVERTISEMENT	

Regimentation Taken Out

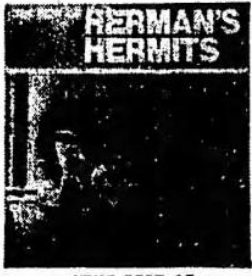
Figura 88: Nota do jornal *Los Angeles Times*, 18 de novembro de 1966, página 88.

ENTIRE SELECTION MGM/VERVE RECORDS

SWING INTO SUMMER '68 WITH NEW STEREO LP'S FROM FAVORITE ARTISTS



"TEQUILA"
by Wes Montgomery



"THE BEST OF HERMAN'S HERMITS"

Choose from "Pop" vocals, instrumentals, jazz, "rock", country music, western tunes, movie sound tracks — featuring the famous MGM/Verve "Who's Who of Stars": The Lovin' Spoonful, The Animals, Herman's Hermits, The Cowbells, The Righteous Brothers, The Mothers of Invention, Stan Getz, Willie Bobo, Wes Montgomery, **Walter Wanderley**, Jimmy Smith, Cal Tjader, **Antonio Carlos Jobim**, Kenny Burrell, Connie Francis, Ella Fitzgerald, Hank Williams, Laura Nyro, Richie Havens, and many more!

Figura 89: Nota do jornal *Los Angeles Times*, 18 de julho de 1968, página 18.

BRASS BAND, Sherman Oaks. ROCK MUSIC.

CENTURY PLAZA: Jackie DeShannon in Westside Room; Mel Torme opens Tuesday. George Shearing in Hong Kong Bar. Al Novie Trio in Garden Room (Dancing)

CHATEAU BALLROOM: Benny Strong orchestra (Dancing)

CONTINENTAL HYATT HOUSE: Walter Wanderley Set (Dancing)

DONKIN'S INN: Chet DeMilo, Arnie Marcus, Lee Dresser.

DONTE'S: Jazz nightly. Joe Pass quartet. Monday.

Figura 90: Nota do jornal *Los Angeles Times*, 30 de agosto de 1970, página 357.

Wanderley Introducing New Brazilian Combo

BY LEONARD FEATHER

Times Staff Writer

A potentially important new group is being broken in this week at Donte's by Walter Wanderley, the Brazilian organist.

Earlier Wanderley units have tended toward a low-key, introvert style generated by the leader's unalterably deadpan personality. The latter is more successfully offset in his present combo through an improved instrumentation and other factors.

Jazz Chorus

The fluegelhorn Wanderley once used has given way to a saxophone played by Dr. Cox. Tripling on alto, tenor and flute, Cox brightens the whole coloration by playing the themes in unison with the leader. When he takes off on a jazz chorus, the semi-Americanization of the band is effectively emphasized.

A second plus is the presence of Jose Soares as a sort of centerpiece. Poised in mid-bandstand playing a variety of small percussion instruments, Soares moves around animatedly, displaying enough visual signs of life to divert attention from the brooding Wanderley.

Still a third addition of value is Terry Fischer, an attractive singer whose style lends a jazz flavor and a touch of variety to the sometimes over-famili-

ar bossa nova standards. Though she looks Brazilian and sang one song in what sounded to these untutored ears like knowledgeable Portuguese, Miss Fischer is a daughter of the late Carl Fischer, a composer of American Indian descent, best known for "We'll Be Together Again."

The combo's principal weaknesses are an excess of monotonous bass drum accents by Ronald Mesquita and the use of a fender bass (Octavio Bailly) when a guitar would do much more to enhance the

tonal scope. The bass lines could just as well be supplied by the organ's chromatic pedals, but Wanderley prefers to leave his left foot inactive.

A problem that seems to confront most Brazilian bands is the similarity of tempos. Almost every tune hovers around the same medium-bright beat. An exception was "Reza," featuring Miss Fischer, with Wanderley and his aides instilling a sensuous, infectious rhythmic quality reminiscent of that long gone but not forgotten Brasil '65.

The group closes Saturday.

THE
KUROSAWA
FESTIVAL
7 Samurai • Rashomon • Yojimbo
Throne of Blood • Lower Depths
Hiro
IS ON PAGE 11

He's mean, rotten, thieving, a womanizer.
You're going to love
Big Halsy.



Figura 91: Nota do jornal Los Angeles Times, 1º de janeiro de 1971, página 90.

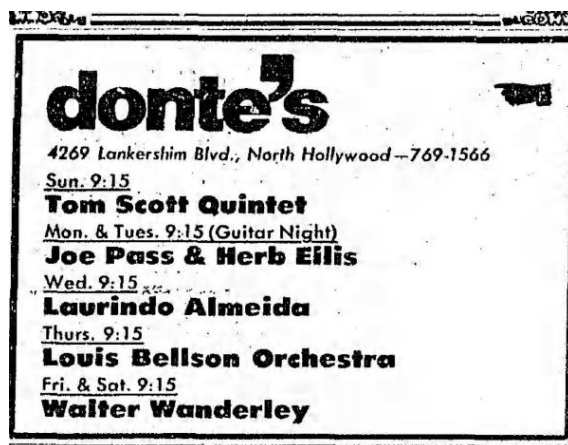


Figura 92: Nota do jornal *Los Angeles Times*, 30 de julho de 1972, página 500.

A crítica escrita em 1º de janeiro de 1971, demonstra que nem sempre a imprensa era só elogios a Walter Wanderley. O texto é escrito por Leonard Feather e afirma que “as formações anteriores de Walter Wanderley tendiam para um estilo introvertido, menos inteligente, gerado pela personalidade inexplicavelmente inexpressiva do líder”. Feather, segundo Tárík de Souza, foi um dos maiores críticos musicais norte-americanos e foi parceiro de Djalma Ferreira enquanto esse esteve nos EUA, em canções como “My Place”, “You Can’t Go Home Again” e “It’s My Turn To Swing” (SOUZA, 2016, p. 189). Portanto, Feather conhecia bem a Bossa Nova e o Sambalanço, pois seu parceiro Djalma Ferreira era considerado um dos fundadores do subgênero.

No texto, Feather ainda elogia a nova formação da banda de Walter Wanderley, principalmente a substituição de um *fluegelhorn* pelos saxofones (alto e tenor) e flauta de “Dr. Cox” e a execução da percussão tocada por José Soares. Também elogia a cantora “Terry Fischer”, que apresenta um toque de sabor de Jazz e variedades sobre as “excessivamente familiares” músicas do repertório da Bossa Nova. E acrescenta que, mesmo que a cantora tenha um excelente domínio sobre a língua portuguesa ao interpretar as músicas, a mesma é filha do falecido compositor Carl Fischer, descendente de índio-americanos.

Porém, além de afirmar que a maioria dos grupos brasileiros insistem em uma similaridade de andamento nas músicas, Leonard Feather faz críticas ao “excesso de monotonia” da condução do bumbo da bateria, executada por Ronald Mesquita e a linha do

baixo executada por Octavio Bailly. Feather acrescenta ainda que a linha do baixo poderia ser suprida por uma execução dos pedais no órgão por Walter Wanderley. Mas alega que o organista brasileiro “prefere deixar seu pé esquerdo inativo” (traduções minhas).

Outra questão levantada como possível explicação para esse ostracismo discográfico de Walter Wanderley, seria sua relação com a bebida. Sabe-se que o artista foi acometido de um câncer ósseo, segundo o jornal *O Estado de São Paulo*, em matéria citada no primeiro capítulo, que evoluiu e causou sua morte, mas não se sabe exatamente se a doença teria ligação com o suposto excesso de bebida alcoólica. Sobre essa convivência obscura com a bebida, Ruy Castro afirma:

Depois de uma coleção de trapalhadas que fizeram com que até os seus empresários mais entusiastas temessem programá-lo, Walter teve aos seus dedos, em 1969, a oportunidade de uma vida: passar os anos seguintes às custas do Holiday Inn, apresentando-se nas centenas de hotéis de sua cadeia nos Estados Unidos, México e Japão. Sua estreia seria na inauguração do Holiday Inn de São Francisco. Para isto até convidou Cyra e Cybele, do Quarteto em Cy, para fazer vocais femininos. No primeiro *set* da noite da estréia, tudo bem. No segundo, seu estilo já estava sendo influenciado por Johnny Walker. Entre o segundo e o último *set* Walter Wanderley deve ter tomado um coquetel Molotov nos camarins porque conseguiu apenas dar o sinal para as meninas, de que ia começar – um-dois, um-dois-três – e desabou sobre o órgão como um fardo morto. Quando conseguiram acordá-lo, horas depois, adeus Holiday Inn (CASTRO, 1990, p. 394).

Não se sabe até que ponto o consumo de álcool afetou a relação de Walter Wanderley com as gravadoras. Segundo uma de suas vocalistas e também namorada, Bruni Sablan, a relação com a bebida era forte: “E também um grande problema. Grande. Eu não sei se você poderia considerar isso como algo ‘negativo’ mas é um fato, e todos que o conheciam sabiam que esse era seu maior inimigo. O controlava completamente”.¹⁰² Alguns outros artistas, incluindo os ligados à Bossa Nova, tiveram também uma vida noturna bastante intensa e com

¹⁰² Also a big drinking problem. BIG. I don't know if you would consider that a "negative" but it is a fact, and all who knew him knew that it was his biggest enemy. It controlled him completely (tradução minha). Entrevista concedida à Barbara Major em março de 2000. Disponível em: <http://www.bjbear71.com/Wanderley/Interviews-1.html#Bruni%20Sablan%20Interview> Acesso em 02/out/2018.

um consumo de álcool considerado excessivo, sem que essa situação fosse de qualquer forma velada, como é o caso de Tom Jobim, Baden Powell e Vinícius de Moraes, por exemplo, onde a bebida nunca teria sido, ou pelo menos são escassas as informações, fator impeditivo ou restritivo em suas carreiras artísticas e discográficas. O fato é que entre 1971 e 1980 não existe nenhum registro de disco com participação de Walter Wanderley, até onde foi possível pesquisar, seja acompanhando ou arranjando para algum artista ou em trabalho solo.



Figura 93: LP "Brazil's Greatest Hits".

LADO A	LADO B
A Felicidade (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)	Canto de Ossanha (Baden Powell/Vinicius de Moraes)
Wave (Tom Jobim)	Triste (Tom Jobim)
Tristeza (Haroldo Lobo/Niltinho Tristeza)	Samba de Uma Nota Só (Tom Jobim/Newton Mendonça)
Meditação (Tom Jobim/Newton Mendonça)	Corcovado (Tom Jobim)
Recado (Dario Ferreira)	Berimbau (Baden Powell/Vinicius de Moraes)
Feelings (Morris Albert)	Desafinado (Tom Jobim/Newton Mendonça)
Na Baixa do Sapateiro (Ary Barroso)	Samba de Verão (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle)
Manhã de Carnaval (Luiz Bonfá/Antônio Maria)	Insensatez (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)
Mas Que Nada (Jorge Ben "Jorge Benjor")	Samba de Orfeu (Luiz Bonfá/Antônio Maria)
Garota de Ipanema (Tom Jobim/Vinicius de Moraes)	Aquarela do Brasil (Ary Barroso)

Ele só reapareceria no cenário discográfico em 1980 com o álbum: WALTER WANDERLEY, BRAZIL'S GREATEST HITS¹⁰³ (GNP/Crescendo, 1980 - GNPD 2137). Novamente aqui há uma divergência em relação aos anos de lançamento desse disco entre a página de Barbara Major (1980) e o *Instituto Memória Musical Brasileira* (1972). Pela numeração de catálogo (2142) entre esse disco e o próximo de Walter Wanderley pela mesma gravadora no ano seguinte, parece bem mais provável que o álbum seja mesmo de 1980.

Conforme a tecnologia daqueles anos 1980 ia permitindo, esse disco apresenta um repertório mais extenso, com dez faixas em cada lado. Barbara Major afirma que esse é um LP que todos os fãs de Walter Wanderley deveriam ter, pois embora muitas músicas do álbum já tivessem sido gravadas pelo artista (algumas mais de uma vez), os arranjos são diferentes e com dois detalhes: o músico insere um violoncelo na instrumentação e também utiliza um sintetizador *Moog*, além de piano elétrico. A seleção de músicas é toda de compositores brasileiros. O leitor menos familiarizado pode imaginar que a faixa 6 (“Feelings”), por conta do nome da mesma e do compositor estarem em língua inglesa, seria uma exceção. Na verdade Morris Albert¹⁰⁴ é brasileiro e se chama Maurício Alberto. Essa composição específica é uma das mais executadas em vários países ao redor do mundo até os dias de hoje. Desde antes da eclosão da Bossa Nova, como já vimos, vários artistas brasileiros usaram nomes “americanizados” para vender seus discos em outros países e até mesmo no mercado nacional, quando a música norte-americana havia conquistado uma recepção muito ativa no país. Esse disco também foi relançado em CD, exatamente como no LP.

¹⁰³ Infelizmente e curiosamente, apenas algumas faixas do disco têm áudios disponibilizados no *Youtube*, a exemplo de “Meditação”: https://www.youtube.com/watch?v=lvMchj_UytA Acesso em 10/nov/2017.

¹⁰⁴ Só para exemplificar o alcance dos discos de Morris Albert no Brasil, segundo as pesquisas do IPOBE, em outubro de 1975 o artista alcançou o oitavo lugar em vendas de seu compacto simples com a canção “Leave Me”. Em junho do ano seguinte alcançaria o quinto lugar com a música “She’s My Girl”. Em outubro do mesmo ano alcançaria finalmente o primeiro lugar com seu compacto simples, onde interpretava a mesma canção. A música foi regravada por vários artistas internacionais, incluindo Ella Fitzgerald. Em 1976 Morris Albert recebeu três indicações ao Grammy (principal prêmio da indústria da música nos EUA). Informações adicionais podem ser obtidas no livro: *Pavões Misteriosos* (2014), de André Barcinski.

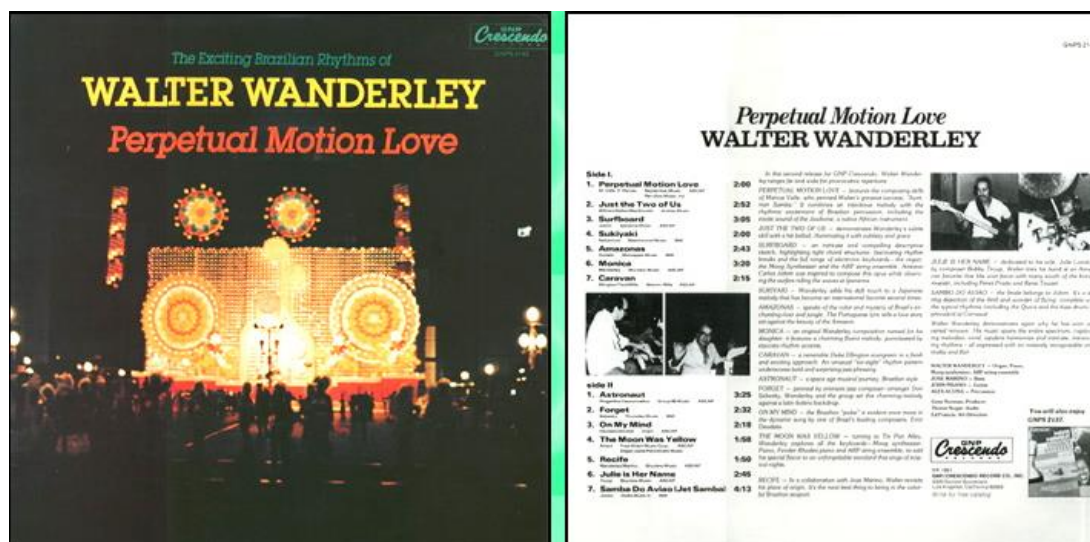


Figura 94: LP "Perpetual Motion Love".

LADO A	LADO B
Perpetual Motion Love (Marcos Valle/Paul Parnes)	Samba da Pergunta (Pingarilho/Marcos Vasconcellos)
Just The Two Of Us (Ralph MacDonald/William Salter/Bill Withers)	Forget (Don Sebesky)
Surfboard (Tom Jobim)	On My Mind (Eumir Deodato/Vrs. Norman Gimbel)
Sukiyaki (Hachidai Nakamura/Rokusuke Ei)	The Moon Was Yellow (Edgar Leslie/Fred Emil Ahlert)
Amazonas (João Donato)	Recife (Walter Wanderley/José Marino)
Mônica (Walter Wanderley)	Julie Is Her Name (Bobby Troup)
Caravan (Irving Mills/Juan Tizol/Duke Ellington)	Samba do Avião (Tom Jobim)

O segundo e último disco de Walter Wanderley, lançado pela GNP Crescendo, seria: WALTER WANDERLEY, PERPETUAL MOTION LOVE¹⁰⁵ (GNP/Crescendo, 1981 - GNPD 2142). Esse disco apresenta duas composições de Walter Wanderley: “Recife” (em alusão à sua cidade natal) parceria com seu baixista José Marino, e “Mônica”, que escreveu sozinho, em homenagem à sua filha. O álbum foi relançado no Japão em CD no ano de 2014.

Nesse disco Walter Wanderley continua a utilizar sintetizador e é fácil perceber uma “sonoridade” anos 1980. O uso do sintetizador, e a maneira como os técnicos de gravação mixavam os instrumentos, principalmente os percussivos, traz essa sonoridade um tanto eletrônica que irá caracterizar a maioria das gravações daquela década, principalmente nos EUA. Mesclando composições de autores brasileiros e estrangeiros, nesse disco

¹⁰⁵ Todos os áudios desse disco estão disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=MGpUWbeV_0&t=1903s Acesso em 11/nov/2017.

completamente instrumental e sem uso de vocais, Walter Wanderley toca órgão em todas as faixas e também piano, como afirma Barbara Major. Por conta do uso do sintetizador é difícil perceber quais faixas o artista está utilizando o piano (a não ser em faixas que o som do instrumento fica mais nítido como nas faixas 8 e 11).



Figura 95: LP "Jet Samba Pé de Boi".

LADO A	LADO B
Prelúdio (Guilherme Franco)	The Girl From Ipanema (Tom Jobim/ Vinícius de Moraes)
Jet Samba (Tom Jobim)	Summer Samba (Marcos Valle/Paulo Sérgio Valle)
You Found Me There (Lisa Ono)	Sunrise (D. J. Pratt)
One Note Samba (Tom Jobim/ Newton Mendonça)	Corcovado (Tom Jobim)
Brazil Express (T. Takahashi)	Rush Samba (D. J. Pratt)

O último disco que trabalhou antes de falecer foi, provavelmente, gravado no Japão: JET SAMBA: PÉ DE BOI (Toshiba, 1982 - LP LRS-885). Esse álbum foi patrocinado pela *Japan Air Lines* e conta com a participação de Guilherme Franco & Escola de Samba Pé de Boi, além de outros músicos, todos com nomes provavelmente japoneses. Walter Wanderley divide os teclados com Seigi Uchida. Infelizmente não foram encontrados áudios desse disco ou outras informações que pudessem descrever as funções do artista no mesmo.

Durante o período em que viveu nos Estados Unidos, Walter Wanderley participou direta ou indiretamente de trilhas sonoras de filmes de cinema. Músicas gravadas por ele fizeram parte de filmes norte-americanos, inclusive filmes das décadas de 1990 e 2000. As informações são bem escassas, embora Barbara Major tenha conseguido descobrir algumas delas (como veremos nas próximas fotos), principalmente ouvindo as trilhas e identificando gravações feitas em discos de Walter Wanderley. Em um desses filmes¹⁰⁶ (muito provavelmente “For Singles Only, a próxima foto da sequência), o artista aparece tocando a canção: “Take a Chance With Me” (composição sua, lançada no disco: KEE KA ROO, 1967), acompanhado do contrabaixista José Marino, do baterista Dom Um Romão e da cantora Talya Ferro. Barbara Major também disponibilizou em sua página uma entrevista de rádio realizada em San Francisco (EUA) em 1967. Essa é uma das raríssimas vezes em que se pode ouvir a voz¹⁰⁷ de Walter Wanderley.

¹⁰⁶ Não foram encontradas maiores informações sobre esse filme que possam confirmar se tratar do mesmo apresentado no cartaz, lançado em 1968. No entanto, um vídeo está disponível no *Youtube*, onde aparece o trecho de algumas cenas em que os músicos estão reunidos tocando e cantando. Walter Wanderley é bem focalizado nas mesmas. Pelas imagens é bastante provável que o filme tenha sido mesmo gravado nos anos 1960. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UQIFAwHYE_E Acesso em 10/nov/2017.

¹⁰⁷ Áudio da entrevista disponível em: <https://soundcloud.com/nfsaaustralia/walter-wanderley-interviewed> Acesso em 12/nov/2017.



Figura 96: Cartaz do filme "For Singles Only". Lançada em 1968, essa comédia não foi relançada em DVD. Walter Wanderley e seu trio participam da trilha sonora executando alguns temas inéditos. Porém, não há informação de quantas e quais seriam as faixas com essa participação.

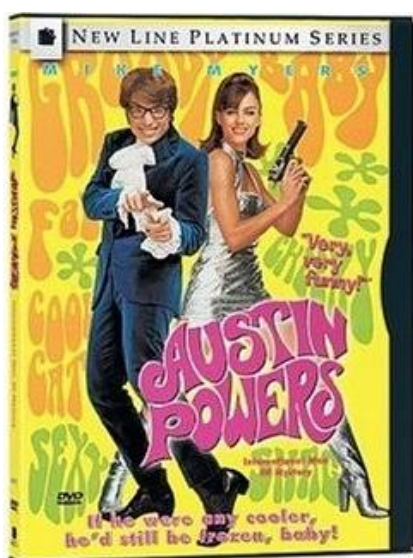


Figura 97: Capa do DVD do filme "Austin Powers" lançado em 1997. Nele Walter Wanderley interpreta "Samba de Verão". No CD lançado pela New Line Entertainment, com as músicas da trilha sonora do filme, não aparece a citada composição. Muito provavelmente por questões de direito autoral.

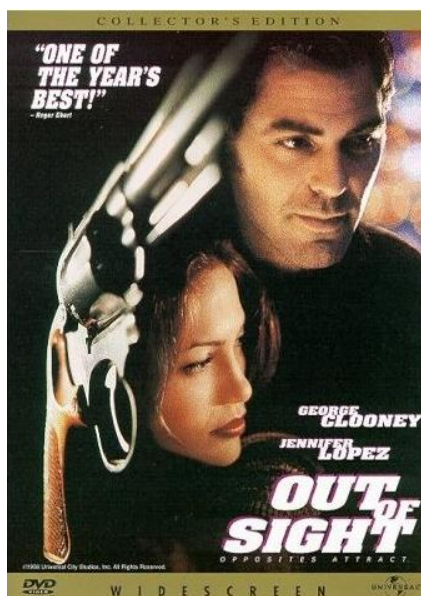


Figura 98: Capa do DVD do filme: "Out of Sight". Lançado em 1998 (DVD em 2006), em que aparecem duas músicas executadas por Walter Wanderley: "Samba de Uma Nota Só" e "Garota de Ipanema". Ambas extraídas do disco: Brazil's Greatest Hits, aqui anteriormente citado.



Figura 99: Capa do DVD do filme: "Deep Rising". A Walt Disney lançou esse filme em 1998. O mesmo contém a música: "Garota de Ipanema", gravação extraída do LP Rain Forest. No filme a música pode ser ouvida duas vezes.

Esses exemplos demonstram que muito pode ser ainda descoberto sobre a inserção da produção fonográfica de Walter Wanderley nos EUA e em outros países. Walter Wanderley também fez incursões na televisão e no cinema, de forma direta ou indireta. É bastante provável que ainda existam gravações desconhecidas, inclusive em vídeo, do organista/pianista.

4. BOSSA NOVA, SAMBALANÇO & SAMBAJAZZ

4.1 BOSSA NOVA

Aqui é apresentado um panorama da Bossa Nova através de um viés pouco explorado. Utilizando alguns autores e dialogando com as pesquisas feitas para minha dissertação, aqui já mencionada e finalizada em 2015, elaboro uma subdivisão da Bossa Nova e apresento argumentos de como essas subdivisões transitaram no trabalho de vários artistas brasileiros, incluindo Walter Wanderley.

É necessário compreender em que ambientes musicais Walter Wanderley adquiriu sua “personalidade” sonora e o porquê de seu nome estar atrelado à Bossa Nova. Como bem esclarece Marcos Napolitano (2010), criaram-se “mitos de ruptura” em torno da Bossa Nova fazendo-se acreditar que os anos 1950 (antes do disco “Chega de Saudade” de João Gilberto em 1959, tido como o marco inicial da Bossa Nova) nada acrescentaram na Música Brasileira e que a produção musical dessa década era decadente por agregar “estrangeirismos” e “comercialismos fáceis”. É inegável a contribuição da Bossa Nova à Música Brasileira em vários aspectos, incluindo a internacionalização massiva da mesma e principalmente “como uma experiência sociocultural relevante e veículo possível de intervenção cultural e política na vida brasileira” (NAPOLITANO, 2010, p.64). Não há como se negar a relevância da Bossa Nova para a construção do futuro musical no Brasil, mas também é no mínimo injusto relegar à quase nada a produção e as contribuições dos anos 1950 também nessa construção. Como afirma contundentemente Marcos Napolitano:

Independente de qualquer comparação com a formidável explosão criativa dos anos 1930 e 1960, os preconceitos em torno da década de 1950 também devem ser pensados como resultado de uma “escuta ideológica” (Contier, 1991; Napolitano, 2002) e não apenas como produto de uma avaliação puramente musicológica ou estética, pois a década nos legou muitas canções clássicas e, se devidamente ouvidas, nada inferiores a outras consideradas canônicas da MPB (NAPOLITANO, 2010, p.68).

É preciso salientar que essa visão menosprezadora dos anos 1950 foi talhada dentro dela mesma, com um projeto de construção de uma tradição e uma autenticidade que estava baseada nas músicas compostas nos anos 1930, especialmente nas figuras de “gênios” como Noel Rosa e Pixinguinha, e que ganhou muita força com a *Revista de Música Popular*, que circulou entre 1954 e 1956 e teve como maiores propagadores de seus ideais as figuras de Lúcio Rangel, jornalista, crítico musical e um dos editores da revista, e Almirante, compositor e radialista que, através de seus programas de rádio, tentava ressuscitar sambas e choros do passado.

Havia uma crítica firme sobre a maneira de arranjar os sambas gravados a partir dos anos 1930, principalmente quando Pixinguinha e Radamés Gnattali assumem o comando dos arranjos na gravadora Victor. Gnattali também era arranjador da Rádio Nacional. Esses arranjos utilizavam muitos instrumentos de sopro e violinos, dando um caráter mais “sinfônico” às canções, incluindo os sambas, naquilo que Tinhorão denominou de sambas “abolerados” (TINHORÃO, 1998, p.325). Com o surgimento da Bossa Nova e principalmente das gravações de João Gilberto, a concisão na instrumentação passou a fazer parte, de forma mais frequente, nos discos de cantores e cantoras lançados no mercado. Mas esse “divórcio” com os instrumentos de orquestra não acontece apenas no “momento” da Bossa Nova. O Samba-Canção e outras expressões musicais já utilizavam uma instrumentação mais concisa em determinadas gravações, como veremos adiante. Porém, essa separação dos instrumentos de orquestra não foi unânime em relação aos principais expoentes da Bossa Nova, como afirma Santuza Cambraia Naves:

É interessante observar que as figuras que mais se destacaram na criação da bossa nova exibiam, ao se encontrarem no final dos anos 50, sensibilidades diferentes. Se João Gilberto buscava um estilo intimista, Tom Jobim, embora versátil enquanto compositor, já aparecia no cenário bossa-novista com uma estética bastante marcada pelo excesso. Se João adotava uma postura mais camerística, Tom se voltava para os recursos sinfônicos. É como se ambos interpretassem o momento histórico em que viviam de maneiras diferentes: João à maneira construtivista que marcava a década, tanto na literatura quanto na arquitetura e nas artes plásticas, e Tom a partir do ponto de vista do modernismo musical, representado, por exemplo, por Villa-Lobos (NAVES, 2001, p. 18).

O próprio Tom Jobim afirmou inúmeras vezes ser um fã fervoroso do maestro e compositor Villa-Lobos e trouxe muito de sua experiência musical fundamentada nos anos 1950. Esse ambiente sonoro das décadas anteriores à 1960 também forjou outros músicos por todo o país. Walter Wanderley tocava no Recife no início dos anos 1950, como já vimos anteriormente, e estava envolto em uma variedade considerável de estilos musicais no cenário da capital pernambucana, além de tudo que se ouvia nas rádios como marchas, rumbas, boleros e sambas-canção, e também Frevo. O Frevo está presente na cultura pernambucana até os dias atuais, bem como esteve no Rio de Janeiro dos anos 1940 e 1950, através do maestro Severino Araújo (Orquestra Tabajara) e outros artistas nordestinos. No Recife daquelas décadas se ouvia ainda música norte-americana, principalmente o Jazz. Em entrevista já citada, Heraldo do Monte diz que tocava muito Jazz na boate Delfim Verde, onde acompanhava Walter Wanderley, porque a plateia era composta de muitos norte-americanos e ele não saberia explicar qual a razão desse público tão específico.

Escrevendo sobre a vida de Sivuca e a música do Recife, Flávia Barreto, filha única do compositor/instrumentista e doutora em Ciências Humanas, e Fernando Gasparini, esclarecem um pouco sobre essa peculiaridade na capital de Pernambuco:

“O Recife estava sintonizado com a Europa e os Estados Unidos. Ninguém precisava deixar a cidade para conhecer os melhores artistas do momento”, revela o maestro Cussy de Almeida. Um fator logístico contribuiu decisivamente para o desembarque dos músicos. Com o desenvolvimento da aviação comercial no fim da década de 40, as aeronaves que vinham da Europa eram obrigadas a fazer escala na capital, antes de partir para o Sudeste do país ou para Buenos Aires e Montevidéu (BARRETO; GASPARINI, 2010, p. 52).

Ou seja, Walter Wanderley e Heraldo do Monte tocavam Jazz por uma necessidade de atrair e agradar um público que estava no Recife de passagem e gostava de ouvir músicas que pudessem reconhecer e por outras razões apresentadas ainda nesse capítulo. Era o mesmo ambiente onde Sivuca estava inserido. Interessante notar que Sivuca, além de tocar sanfona, instrumento que o fez conhecido mundialmente, também tocava violão e órgão. Inclusive participando como violonista em um disco de Bossa Nova gravado no Recife, que despertou

o interesse da pesquisa para minha dissertação de mestrado anteriormente citada. A Rádio Jornal do Commercio, sediada no Recife, possui uma vinheta: “Rádio Jornal, Fazendo História”,¹⁰⁸ onde apresenta trechos de áudios de pessoas famosas que passaram pela emissora e deram entrevista. Em uma dessas vinhetas, Sivuca afirma: “Eu tinha um programa aqui na rádio: Sivuca toca órgão”.

Portanto, todas as evidências indicam que Walter Wanderley não foi o pioneiro (nem mesmo em Pernambuco) na concepção de inserir o órgão na instrumentação de músicas populares no Brasil. Ele mesmo afirma, na entrevista de rádio anteriormente citada, que começou a tocar órgão por volta de 1959, na boate Michel, em São Paulo e que antes tocava apenas piano (embora tenhamos visto que desde os seus primeiros álbuns, mesmo antes de 1959, Walter Wanderley já tocava órgão). O contato com músicos de São Paulo e principalmente do Rio de Janeiro, onde o Sambalanço com órgão surgiu de forma proeminente, principalmente com os músicos Djalma Ferreira e Ed Lincoln, provavelmente influenciou na escolha do instrumento como acessório inseparável do artista em suas apresentações e gravações. Eumir Deodato, embora muito jovem à época (nasceu em 1943), em 1959 já participava ativamente da vida musical carioca tocando com músicos como Roberto Menescal e Durval Ferreira. Mesmo sabendo que Eumir Deodato contribuiu com composições e arranjos em discos de Walter Wanderley, quando ambos já estavam vivendo nos EUA, fica difícil afirmar quem influenciou quem, ou se houve uma interação e troca mútuas como geralmente acontece em inter-relações musicais. O fato é que o próprio Deodato afirma que foi quem primeiro gravou “Samba de Verão” (com órgão): “É muito interessante, porque a primeira gravação do ‘Samba de verão’ foi minha com Os Catedráticos¹⁰⁹. O Walter Wanderley fez idêntico nos Estados Unidos e teve o maior sucesso, quer dizer que funcionava

¹⁰⁸ Sobre a vinheta, a página da emissora esclarece: “Seu slogan, Pernambuco Falando para o Mundo, era conhecido, porque a emissora iniciou com transmissores potentes em ondas curtas e médias, que alcançavam todo o mundo, na época a mais moderna estação de rádio do Brasil”. Disponível em: <https://radiojornal.ne10.uol.com.br/paginas/2018/03/20/3> Acesso em 23/maio/2018.

¹⁰⁹ O áudio da faixa do disco (gravadora Equipe, ano desconhecido, catálogo - EQC 842) está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PTHS1IVjn3k> Acesso em 12/nov/2017. Embora não seja “idêntico” como afirma Deodato, percebe-se uma semelhança na sonoridade do órgão se compararmos com algumas gravações de Walter Wanderley.

lá também” (SOUZA, 2016, p. 105).

Embora no vídeo apresentado no *Youtube*, onde está disponível o áudio da faixa do disco em questão, apareçam imagens de outros discos de Eumir Deodato e Os Catedráticos, a capa do álbum seria essa da foto a seguir.

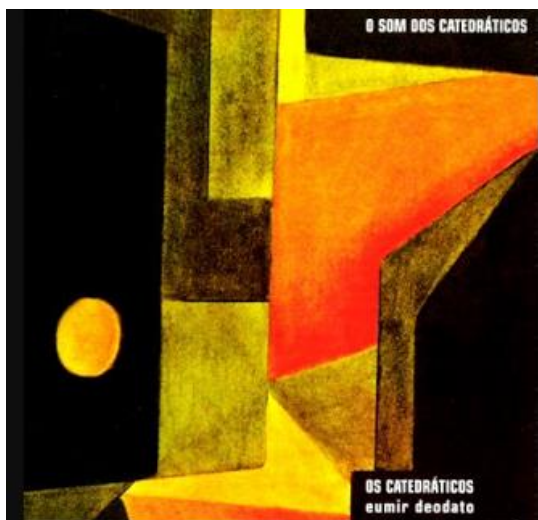


Figura 100: LP "Os Catedráticos".

Dessa forma, é possível perceber que o “ingresso” de Walter Wanderley na Bossa Nova se deu de maneira bem diversa da maioria dos músicos ligados à mesma. Primeiro porque o artista saiu de Recife diretamente para São Paulo, onde a Bossa Nova já buscava uma nova casa, uma vez que no Rio de Janeiro ela já perdia muito espaço e alguns cronistas já a consideravam coisa do passado mesmo em 1963. Como vimos anteriormente, São Paulo iria se tornar o quartel general da Bossa Nova e Walter Wanderley estava participando, direta ou indiretamente, ativamente do movimento de repaginação da mesma, tendo sido considerado por muitos o instrumentista preferido das casas noturnas mais importantes da capital paulista em se tratando de piano e órgão. Mas, ao que parece, Walter Wanderley não defendia o “rótulo” de bossanovista. Essa associação, como pudemos ver em sua discografia aqui apresentada, só acontece quando o mesmo está já estabelecido nos EUA, e mesmo assim de forma muito sutil (geralmente nos jornais norte-americanos). Só após sua morte a indústria

fonográfica atrelou sua imagem à Bossa Nova de maneira contundente.

Walter Wanderley sempre tocou um repertório variado e dentro dessas variações o repertório de Samba é numericamente mais presente que a Bossa Nova, embora o seu maior sucesso tenha sido alcançado com “Samba de Verão”, uma música atrelada ao repertório Bossa Nova. As composições que gravou e regravou mais repetidamente também foram músicas ligadas ao repertório bossanovista. Embora estivesse atualizado com o que estava acontecendo na Música Brasileira, inclusive gravando músicas que viriam a personificar o repertório da Bossa Nova, mesmo antes das mesmas se consolidarem enquanto tal, possuía um estilo próprio e seu repertório era “adequado” ao seu estilo, não o contrário. Passo a explicar:

O que se percebe, ao ouvir os discos de Walter Wanderley, é que qualquer composição interpretada por ele era “adequada” à sua maneira de tocar. Ele não mudava sua maneira de arranjar ou executar as músicas por elas estarem atreladas a certo estilo ou gênero. Walter Wanderley impunha suas características rítmicas, harmônicas e melódicas fosse qual fosse o repertório. Embora ao tocar boleros (por conta do caráter “dolente” do estilo), o artista ficasse um pouco limitado ao deixar sua “marca” musical, pois Walter Wanderley necessitava de músicas em ritmo mais acelerado para utilizar técnicas de improvisação, ritmando os acordes e fracionando as divisões rítmicas. Nas outras vertentes como: sambas, bossas e outras composições de andamento um pouco mais acelerado, é bastante notória a “impressão digital” de Walter Wanderley nas gravações, como por exemplo: “Garota de Ipanema” ou “Happy Birthday”. Ainda nesse capítulo são apresentadas as características principais de sua sonoridade e das técnicas pianísticas utilizadas pelo artista.

De todos os discos solos gravados no Brasil ou nos EUA por Walter Wanderley, o único que faz uma menção parcial à Bossa Nova em seu título é o Quarteto Bossamba. Por ironia, um disco classificado como Sambajazz, como veremos. O nome de Walter Wanderley esteve muito mais atrelado ao Samba. Nota-se que o gênero do Samba era mais flexível em relação à sua instrumentação, sendo amplamente tocado por regionais, orquestras populares da Rádio Nacional, trios de pianos, *Big Bands*. Nesse aspecto, a Bossa Nova esteve mais associada e de certa forma e por algum tempo, “presa” à seu instrumento “símbolo”: o violão.

A ligação de Walter Wanderley com a Bossa Nova veio em coletâneas de discos, a grande maioria delas lançadas após seu falecimento. É importante lembrar que o Samba-Canção, influenciado pelo Jazz norte-americano, já havia trazido um tipo de instrumentação bem mais concisa, que permeará quase todo o trabalho de Walter Wanderley. Sobre essa nova maneira de se tocar Samba, Marcos Napolitano afirma:

No samba-canção, desenvolveu-se um tipo de tratamento musical moderno, baseado nos timbres do cool-jazz (caixa de bateria, piano dedilhado, marcação sutil de contrabaixo). Nessa linha, as performances vocais eram mais contidas e as estruturas melódico - harmônicas mais complexas, com ampla ocorrência de dissonâncias (NAPOLITANO, 2010, p. 67).

Nos anos de 1950 começam a surgir grupos como o Trio Surdina, conjunto formado por volta de 1951 pelos músicos Garoto (violão), Fafá Lemos (violino) e Chiquinho do Acordeon, apresentando músicas mais “suaves”. Era uma tentativa de reproduzir no rádio o que se tocava nas boates da zona sul do Rio de Janeiro, uma vez que esses espaços já estavam “elitizados” e os preços cobrados naqueles locais restringiam um acesso mais amplo da população. Uma distinção entre música para as “massas”, programas de auditório e rádio novelas, e música sofisticada, voltada para uma fração da classe média que via com preconceito o tratamento dado à música popular nos programas de maior audiência. Esta era uma tendência que vinha se caracterizando por alguns programas de rádio (*Quando os maestros se encontram*, *Ritmos do Copacabana*), geralmente veiculados no fim da noite, com um repertório de concerto e de música instrumental (VICENTE, 2013). O mesmo autor esclarece que novas tecnologias estavam surgindo no mercado brasileiro e sendo adaptadas por artistas e grupos musicais:

Além disso, a produção do Trio Surdina se insere numa época em que novas escutas e tecnologias estão emergindo no campo do entretenimento, acredita-se que o seu estilo interpretativo estabelece uma relação de interdependência com os novos meios de registro sonoro que caracterizaram a era da “Alta Fidelidade” ou do *Hi-Fi*, com o ambiente e os modos de escuta característicos das pequenas boates do Rio de Janeiro, apontando para uma tendência à “contenção” e ao “intimismo”, apropriada a uma recepção mais

individualizada, em contraposição à “estridência” e a recepção “coletiva” que então caracterizavam os programas de auditório (VICENTE, 2013, p. 175-176).

Esse tipo de instrumentação mais concisa no trabalho de Walter Wanderley faria com que ele fosse sempre apresentado, em seus discos solo ou quando acompanhava cantores, mesmo nos EUA, como: “Walter Wanderley e seu conjunto” ou “Walter Wanderley e seu trio”. Vai se tornar quase que uma marca registrada de Walter Wanderley assim como o órgão em suas gravações.

As discussões em torno do “termo” Bossa Nova, circulam em três definições muito bem resumidas por Júlio Diniz, apresentadas no livro: *Caymmi e a Bossa Nova*, escrito por Stella Caymmi, neta do cantor e compositor baiano:

Há três possíveis concepções para o termo *bossa nova*, nem sempre compatíveis e complementares. Os pesquisadores na área possuem visões distintas, o que demonstra a complexidade e a importância histórica e estética da bossa nova em nosso cancioneiro popular. A primeira possível definição refere-se a um “jeito específico de cantar e tocar”; a segunda tendência a considera um gênero musical e a última refere-se à BN como um movimento na história da MPB (DINIZ, *apud* CAYMMI, 2008, p.100).

Sem intencionar determinar aqui em quais dessas visões a Bossa Nova melhor se definiria, é possível perceber que, assim como João Gilberto, Walter Wanderley incorpora elementos musicais com que teve contato, criando também sua “maneira de tocar”. Jairo Severiano, que corrobora a ideia de que a Bossa Nova é “principalmente [...] uma maneira de tocar, harmonizar ou cantar qualquer composição”, lembra que desde o LP *Chega de Saudade*, João Gilberto apresentava sambas, marchinhas, valsas, boleros e até baião. “Todos eles devidamente joão gilbertizados” (SEVERIANO, 2008, p. 330). O que Santuza Cambraia Naves corrobora afirmando: “João Gilberto incorpora repertórios tradicionais, recriando, rítmica e harmonicamente, sambas de diversos autores através da fusão com o *jazz* camerístico” (NAVES, 2001, p.16). Como demonstrado nos discos e respectivos repertórios do trabalho solo de Walter Wanderley, a presença da variedade de gêneros musicais era

constante, mesmo com uma nítida predominância do Samba. É fácil perceber que a escolha do repertório de Walter Wanderley estava calcada nas “paradas de sucesso” do momento,¹¹⁰ embora tenha sempre gravado, também, músicas de autores ainda não conhecidos pelo grande público e composições já há muito estabelecidas no cancionário popular, como visto anteriormente.

Para Luiz Tatit (2004) existiram duas “Bossas Novas”: a Bossa Nova *intensa*, aquela produzida de 1958 a 1963 pelo grupo mais famoso da Bossa – Tom Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes e a turma da zona sul carioca: Carlos Lyra, Nara Leão, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e outros – e a Bossa Nova *extensa*, composta apenas por Tom Jobim e João Gilberto, onde a música foi depurada, lapidada e apresentada de forma concisa, rendendo artisticamente com amplitude internacional e atemporal. Eu sugiro a divisão da Bossa Nova em três vertentes, utilizando outras abordagens.

A primeira Bossa Nova seria a *Bossa Nova intimista*, na qual seu maior representante seria João Gilberto, com sua maneira de cantar de modo suave e introspectivo, além de sua maneira peculiar de tocar¹¹¹, harmonizar composições e re-harmonizar canções já existentes, incluindo composições já estabelecidas no cancionário nacional. Essa Bossa Nova coincide com as definições de Jairo Severiano dela ser “uma maneira de tocar, harmonizar ou cantar qualquer composição” (SEVERIANO, 2008) e de Santuza Naves: uma forma “intimista” e “camerística” (NAVES, 2001). Roberto Menescal, Carlos Lyra e Nara Leão, também podem ser elencados nessa categoria, embora Menescal também terá uma vertente instrumental em sua produção discográfica. Tom Jobim, enquanto cantor/intérprete de suas composições, também se encaixa nessa subdivisão.

A segunda Bossa Nova seria a *Bossa Nova dançante*. Em minha pesquisa para o mestrado, que tratou da Bossa Nova em Recife (1959-1969), encontrei evidências, em

¹¹⁰ Em página elaborada sobre os anos 1950 e indicada pelo historiador Marcos Napolitano, o pesquisador José Henrique Fialho apresenta um minucioso levantamento das 100 músicas mais tocadas (a cada ano) nos rádios naquela década. Fialho utilizou os dados apresentados pela *Revista do Rádio* e pela *Radiolândia*. Disponível em: <https://decadade50.blogspot.com.br/2006/09/parada-de-sucessos-1949-1960.html> Acesso em 27/nov/2017.

¹¹¹ Para um maior esclarecimento sobre as contribuições de João Gilberto na execução do violão na Bossa Nova, sugiro o livro do autor Walter Garcia: *BIM BOM: A contradição sem conflitos de João Gilberto* (1999).

depoimentos e artigos de jornal, de que a Bossa Nova era utilizada pelos conjuntos de baile como dança¹¹². José Estevam Gava já fazia referência a tal fato, que foi articulado de forma intencional com o propósito de aumentar as vendas de disco daquele repertório ligado à Bossa Nova. Segundo Gava, o presidente da gravadora norte-americana Audio-Fidelity, Sidney Frey, que havia tido a ideia de realizar o show da Bossa Nova no Carnegie Hall em 1962, estava convencido de que a Bossa Nova era um produto maravilhoso de exportação, Porém: “o aumento da popularidade da música, segundo ele, dependeria do sucesso da dança, para a qual acabara-se de criar (nos Estados Unidos) uma organização de ensino especializada” (GAVA, 2006, p. 62).

Uma nota de jornal em Pernambuco, de 26 de maio de 1963, reforça esse argumento. A nota diz: Na Mocambo a sair “Vamos dançar Bossa Nova”, longa duração destinado à exportação” (Diário de Pernambuco, 26 de maio de 1963, segundo caderno página 09). A Mocambo citada na nota era da gravadora pernambucana ROZENBLIT, que usava o selo Mocambo para gravações voltadas ao repertório de música popular brasileira. (TORRES, 2015, p. 98). Alguns músicos que tocavam na época, entrevistados¹¹³ para minha pesquisa de mestrado, afirmam categoricamente que a Bossa Nova era tocada nos clubes do Recife para o público dançar. Ou seja: embora muitas composições da Bossa Nova gravadas em disco tivessem síncope e contratempos, dificultando assim a dança para pessoas não muito familiarizadas com o hábito de dançar, muitos maestros faziam arranjos para que as mesmas fossem elaboradas na estrutura rítmica, de modo que permitissem mais facilmente a dança.

Embora autores como Lourenzo Mammì (1992) e Walter Garcia (1999) sugiram que o estilo de João Gilberto seja quase uma renúncia à dança, essa concepção de dança para música instrumental é antiga, e o Jazz também teve sua parcela nessa construção, como afirma Eric Hobsbawm: “O jazz abriu caminho e triunfou, não como uma música para intelectuais,

¹¹² Interessante a leitura do jornalista e pesquisador José Teles sobre o tema: *Bossa Nova chegou em Pernambuco como dança da moda*. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2016/07/12/bossa-nova-chegou-em-pernambuco-como-danca-da-moda-243945.php> Acesso em 17/out/2018.

¹¹³ Entrevistas disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=766W5mC_Vlw, <https://www.youtube.com/watch?v=URjwJx0sNS8>, <https://www.youtube.com/watch?v=Vevq9eV6ZAw> e <https://www.youtube.com/watch?v=HpxwCEI2J1U> Acesso em 16/out/2018.

mas como uma música para dançar, e especificamente para uma dança social transformada e alterada pelas classes média e alta britânicas, mas também, e quase simultaneamente, a dança da classe trabalhadora britânica” (HOBSBAWM, 1999, p. 371).

O que é possível perceber ao longo das leituras sobre a Música no Brasil é que existe um preconceito em relação à música dançante. Como se qualquer música que seja indicada à dança traga uma pecha de inferior, de menos séria ou menos importante. Qualquer critério de avaliação das músicas dançantes, lançadas pela indústria do disco, revelará que as mesmas não estão abaixo de nenhum outro gênero ou vertente musical. Como qualquer outra manifestação artística e musical, a música dançante traz suas características e peculiaridades, seja nas letras ou nos outros aspectos estritamente musicais, incluindo algumas complexidades técnicas de execução.

A complexidade rítmica das músicas Disco chegou a tal ponto nos anos 1970, que a cantora Gloria Gaynor afirmou, em 1979, que o abandono da complexidade rítmica nas músicas do gênero (Disco) se deu pela dificuldade que o público branco possuía em acompanhar o ritmo nas pistas de dança: “Acho que era difícil para os brancos dançarem, porque a batida era sofisticada e difícil de acompanhar” (BARCINSKI, 2014, p. 91).

A terceira Bossa Nova é a *Bossa Nova instrumental*. Os músicos que tocavam na noite paulistana e carioca, acompanhando cantores e cantoras e também integrantes de orquestras de baile, começaram a formar pequenos grupos em trios, quartetos, até octetos. Essas formações, influenciadas pelo Jazz e também pela formação mais concisa do Samba-Canção, como já vimos, acabou por gerar vários discos que foram gravados com repertório unicamente instrumental e muitas vezes levando no título o emblema de Bossa Nova. São exemplos no Rio: Tamba Trio, Milton Banana Trio, Bossa 3, Sexteto Sérgio Mendes. E em São Paulo: Zimbo Trio, Sambalanço Trio, Jongo Trio e tantos outros artistas que lançavam discos solo, mas acompanhados dessa formação considerada jazzística – o que para alguns era uma “febre” de formação de grupos com piano, baixo e bateria. Tais grupos foram, posteriormente, englobados na categoria de Sambajazz, como veremos ainda nesse capítulo.

Não devemos desconsiderar que muitos artistas e gravadoras aproveitaram o sucesso da Bossa Nova e muitas vezes “forçavam a barra” para encaixar suas composições e discos

dentro da expressão. Como afirma Tom Jobim, teve de tudo: sapato bossa nova, geladeira bossa nova, deputado bossa nova, advogado bossa nova (THIAGO, 2005; MELLO, 2008, p. 155). A expressão virou sinônimo de algo moderno e interessante. Era natural que todos quisessem se enquadrar. No entanto, do ponto de vista estético/musical, é possível perceber essas subdivisões da Bossa Nova e buscar compreender como cada personagem interagiu dentre as mesmas. Como esse limiar não era muito nítido, e muitas vezes os artistas não estavam interessados em tais concepções, como acontece quase sempre na História da Música, é necessário um aprofundamento histórico/auditivo para perceber esses cenários do passado utilizando nossas ferramentas do tempo presente. Com muito cuidado para não “contaminarmos” nossas “amostras” com concepções e conceitos pré-estabelecidos e baseados apenas no modo de escuta atual.

Portanto, a aproximação mais direta de Walter Wanderley se deu com a Bossa Nova *dançante e instrumental*. Se deu no ambiente musical do final dos anos 1950 e início dos anos 1960 da capital paulista, embora ela tenha iniciado ainda no Recife. O próprio Heraldo do Monte, em entrevista para essa pesquisa, já afirmava que as pessoas que estavam dançando, em bailes em São Paulo com músicas exclusivamente instrumentais, reclamavam de Walter Wanderley quando o mesmo parava de tocar para mostrar um novo acorde ou sonoridade ao guitarrista e amigo¹¹⁴. Em São Paulo o instrumentista era considerado uma atração tão importante a ponto de ser disputado por várias casas noturnas, uma delas chegando a “roubá-lo” da outra (MELLO, 2003; BORELLI, 2005). Esse contato fez com que Walter Wanderley fosse bastante respeitado pelos músicos que integravam a Bossa Nova estando eles no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Basta lembrar que, na ausência de Tom Jobim para montagem dos arranjos do disco de João Gilberto em 1961, aqui já mencionado, optou-se pelo organista recifense para a tarefa. Claro que o fato de Walter Wanderley ser da mesma gravadora que João Gilberto à época também deve ter sido levado em consideração. Mais de uma dezena de cantores e instrumentistas tiveram discos com arranjos de Walter Wanderley e, ao que tudo indica, foram muito bem recepcionados no mercado fonográfico.

¹¹⁴ Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xFylPhuS5Ek&list=UUAMkIhJNzY_8Df5B-T6Qciw&index=2 acesso em 04/ago/2019.

A Bossa Nova cresceu em um ambiente onde acontecia o “crescimento e o refinamento dos meios de comunicação de massa, a expansão do mercado e produção de discos, a ascensão das camadas médias da sociedade, (incluindo-se aí a sua maior participação em cursos superiores)” (KRAUSCHE, 1983, p. 71). Portanto, embora não se possa afirmar que a mesma alcançou as massas, pois era um “produto” urbano, destinado de início para um público jovem e da classe média dos anos 1950, ela extrapolou os limites dos “pequenos grupos espremidos nas compartimentações do espaço urbano” (Idem, *ibidem*, p.76). E extrapolou também o eixo Rio-São Paulo, pois, como afirma Adalberto Paranhos¹¹⁵: “Antes, acolheu contribuições de outros centros urbanos espalhados por diferentes estados”. Como já mencionado anteriormente, algumas pesquisas, incluindo minha dissertação de mestrado, já relataram expressões musicais nos anos 1950 e 1960, ligadas à Bossa Nova em Pernambuco, Santa Catarina e Minas Gerais.

Para exemplificar, podemos constatar a afirmação do baterista José Nazário, que viveu o “momento Bossa Nova” nos anos 1960 e foi entrevistado por Daniel Vilela na ocasião de sua pesquisa para o doutorado, onde mais uma vez seu enfoque é o Jequiabau:

[...] Só que naquela época, tinha muito músico de São Paulo indo gravar as bossas novas tanto no Rio, como os músicos do Rio vinham gravar Bossa em São Paulo, junto com músicos de São Paulo. E não só de São Paulo e do Rio, do Recife também. Tinha muito pernambucano, [...] instrumentistas de sopro, por exemplo (que a escola de sopro era lá do Recife, entendeu?) [...] Mas não, a Bossa Nova se você estudar mesmo, gravação por gravação, ver (sic) a ficha técnica, que também não era colocada nos discos, atrás né? Mas a gente conhece, a gente sabe quem gravou esse, quem gravou aquele. Mesmo quando não tinha ficha técnica, muitos a gente sabe quem foi, porque a gente tava (sic) lá no meio dos músicos [...] Já tinha músico mineiro também tocando Bossa Nova nessa mesma época, junto com os outros caras, entendeu? Tinha caras que vinham de Porto Alegre, por exemplo, que eram ótimos músicos (JOSÉ NAZÁRIO, 2019).

Ao chegar em São Paulo na metade dos anos 1950, Walter Wanderley já havia construído uma rede de conexões musicais muito ampla, tocando na noite recifense com

¹¹⁵ Texto disponível em: http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Adalberto-Paranhos.pdf
Acesso em 04/dez/2017.

músicos bastante ativos e requisitados como maestro Duda e Heraldo do Monte e muito provavelmente com Luiz Bandeira e Inaldo Vilarim. Vale aqui esclarecer um pouco sobre esses personagens quase desconhecidos, mas de ligação intensa com a gênese da Bossa Nova, principalmente àquela produzida no Recife.

Inaldo Vilarim, natural de Limoeiro, Pernambuco, é o fundador do grupo *Garotos da Lua*, do qual João Gilberto seria no futuro (1950) o vocalista principal. Vilarim contava com 14 anos de idade à época da formação inicial, por volta de 1936. O grupo era formado por nordestinos, dentre eles três pernambucanos, incluindo o cantor e compositor Luiz Bandeira, que será citado de forma mais detalhada ainda nesse capítulo. O *Garotos da Lua* era considerado o mais brasileiro dos grupos vocais, por cantar apenas em português. Embora, como afirma Ruy Castro, cantassem versões de músicas americanas, feitas por Inaldo Vilarim como “*Caravan*” e “*In the mood*”, que chegaram a gravar em 1946 (CASTRO, 1990; PHAELANTE, 1997). Muito atuante nos “bailes” do Recife e integrante do *cast* da Rádio Clube de Pernambuco à época, Vilarim não foi ao Rio de Janeiro tentar a sorte nas rádios e cassinos do Sul como fizeram seus companheiros de grupo vocal. É compositor de “Morena” da qual o maestro Duda afirma: “todo conjunto sabia tocar ‘Morena’ de Vilarim, é um samba bossa nova de 1957” (TORRES, 2015, p.126).

Outra composição de Vilarim¹¹⁶, “Eu e o Meu Coração”, que chegou a ser gravada por João Gilberto, também é emblemática na ligação Bossa Nova – Recife. Sobre essa composição, apresento trecho de minha dissertação onde ficam mais claros os intercâmbios Recife – Rio na época:

Todos os músicos entrevistados para essa pesquisa citaram Inaldo Vilarim quando interpelados sobre o início da Bossa Nova no Recife. E mais: todos (com exceção de Sérgio Kyrillos que foi entrevistado via *e-mail*) cantarolaram sua música Eu e o meu coração, que além de gravada por Dóris Monteiro (em 1955), como citado pelo maestro Duda (que também foi seu parceiro em outras músicas), foi gravada também pelo próprio João Gilberto

¹¹⁶ A versão de Dóris Monteiro está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oiPMsFusmQk>. Essa versão foi gravada em disco com arranjos de orquestra produzidos por Tom Jobim, então arranjador da gravadora Continental. A versão de João Gilberto está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bRcqDEuHjFU>. Acessos em 05/dez/2017.

(CD lançado em 1991 intitulado “João”). Naná Vasconcelos afirma que antes de gravá-la João Gilberto lembrava a Naná que era preciso falar com Vilarim e pedir sua autorização. Segundo Naná, João queria gravar porque gostava demais da música além de considerá-la propriamente Bossa Nova (TORRES, 2015, p.124-125).

Em outro livro (*A Noite do Meu Bem*, 2015), Ruy Castro explana sobre a composição de Inaldo Vilarim em parceria com o baiano Toninho Botelho:

“Eu e o meu coração”, apesar de sua beleza e modernidade, nunca foi para as paradas. Em compensação, depois de apresentado por Doris, teve uma carreira lenta, mas ilustre – seria gravado por Maysa, em 1962, a chilena (radicada em São Paulo) Madalena de Paula, em 1979, e o próprio João Gilberto, em 1991. O longo espaço de tempo entre essas gravações é uma prova de sua resistência (CASTRO, 2015, p. 297).

Sérgio Cabral, citando o escritor Herberto Sales, também confirma a excelência da gravação da composição de Inaldo Vilarim:

Na revista *A Cigarra*, o escritor Herberto Sales, encarregado da seção de música popular, na qual assinava com o pseudônimo de Clemente Neto, promoveu uma votação dos cronistas musicais para apontar os melhores discos de 1955. “Antônio Carlos Jobim orquestrou e Dóris Monteiro cantou a melhor gravação do ano. Trata-se do samba *Eu e meu coração*. A gravação foi tão boa que, apesar de estar na face B e, portanto, com menos possibilidades, conseguiu o voto quase unânime dos cronistas especializados”, informou Herberto Sales (CABRAL, 2008, p.83).

Não foi encontrada nenhuma referência escrita ou documental de que Inaldo Vilarim e Walter Wanderley tenham se conhecido e/ou trabalhado juntos. No entanto, a possibilidade que tenham tido contato é bem razoável, uma vez que mesmo nos dias atuais, com uma população muito maior do que aquela dos anos 1940 e 1950, os músicos residentes no Recife se entrecruzam em ambientes de ensino e práticas musicais, tomando conhecimento e interagindo de forma direta ou indireta. Essas conexões, somadas ao contato com os

ambientes de rádio na cidade do Recife, e uma interação constante com músicos dos mais variados estados que se apresentavam em tais rádios, incluindo artistas do Sudeste, levaram à situação em que a cantora Elza Laranjeira convenceu Walter Wanderley a mudar-se definitivamente para a capital paulista. O “ambiente” Bossa Nova em que Walter Wanderley criou ramificações, estava sendo construído na capital pernambucana, muito antes de sua ida para São Paulo, embora tenha sido nas casas noturnas da capital paulista que o pianista/organista tenha tido uma relação muito mais efusiva com a Bossa Nova. Sobre esse aspecto Paranhos reafirma:

[...] não se pode perder de vista o processo de interação que aproximou, musicalmente, o Rio de Janeiro de outros lugares como centros não apenas reprodutores mas igualmente produtores do estilo bossa-novista. Daí ser necessário, a meu ver, ampliarmos a escala de observação desse fenômeno musical, o qual não se restringe a uma manifestação *made in* Rio, que, quando muito, se espraia também por terras paulistas (PARANHOS, op. cit.).

No ambiente paulista, envolto em uma atmosfera de várias casas noturnas com movimentação constante de público, além da interação entre emissoras de rádio, estações de televisão e teatros, com músicos ligados à Bossa Nova e àquilo que seria denominado como continuação da mesma e rotulada de MPB, Walter Wanderley encontrou terreno fecundo para sua produção musical, inclusive no mercado fonográfico. O Teatro Paramount por exemplo, seria em meados da década de 1960 considerado o “templo da Bossa” (KRAUSCHE, 1983, p.82). É preciso salientar que além de estar se tornando um “centro” da Bossa Nova nos anos 1960, São Paulo estava se transformando em uma cidade industrial superior a todas as outras do país e não seria diferente em relação à indústria de discos. Tanto Walter Wanderley quanto vários músicos com quem trabalhou na capital paulista, tiveram trabalhos lançados em disco e muitos desses discos tiveram participação incisiva do pianista/organista recifense.

Sobre esse aspecto, Eduardo Vicente e Leonardo de Marchi, descrevendo o ambiente da capital paulista pós Revolução Constitucionalista de 1932, afirmam:

Devido à sua força econômica, particularmente ao seu desenvolvimento industrial, São Paulo também pôde desenvolver seu próprio circuito cultural, com gravadoras, casa de espetáculo e estações de rádio próprias, ou seja, pôde desenvolver uma indústria de cultura própria que se colocava como uma alternativa à produção cultural divulgada desde o Rio de Janeiro (VICENTE; MARCHI, 2014, p. 16).

O que é ratificado por Milton Santos, especialista em Geografia Humana, que explica as diferenças entre Rio de Janeiro e São Paulo naqueles anos:

Essa diferenciação também se dá entre São Paulo e Rio de Janeiro. A disputa que mantinham no começo do século já se mostra favorável à primeira dessas cidades desde os anos 30, ainda que, estatisticamente, isso só vá revelar-se no decênio seguinte. Agora São Paulo passa a ser a área polar do Brasil, não mais propriamente pela importância de sua indústria, mas pelo fato de ser capaz de produzir, coletar, classificar informações, próprias e dos outros, e distribuí-las e administrá-las de acordo com seus próprios interesses. Esse é um fenômeno novo na geografia e na urbanização do Brasil. Essa nova qualidade do papel de comando da metrópole paulistana provoca um distanciamento maior entre São Paulo e Rio de Janeiro, uma maior divisão territorial do trabalho, não só no nível do Sudeste, mas de todo o Brasil. São Paulo destaca-se como uma metrópole onipresente no território brasileiro (SANTOS, 1994, p. 151).

Ou seja, as peculiaridades da construção musical e sonora de Walter Wanderley perpassam por características geográficas e de relação com a Bossa Nova bem específicas. É impossível ignorar seus ambientes no Recife e em São Paulo e sua forma de tocar órgão em qualquer repertório, incluindo a Bossa Nova. Diferente de um músico como Carlos Lyra, por exemplo – um personagem bastante lembrado como representante da Bossa Nova íntima e quase que exclusivamente ligado ao ambiente carioca, Walter Wanderley utilizou a Bossa Nova como repertório dançante e instrumental, frequentando ambientes na capital pernambucana, carioca ou paulista, ficando claro que sua trajetória e experiências sonoro/musicais são bastante diversificadas.

4.2 SAMBALANÇO

Se faz necessário esclarecer um pouco sobre o Sambalanço, suas origens e principais personagens, uma vez que a literatura é escassa sobre o tema, bem ao contrário da Bossa Nova, que foi objeto de estudos em várias áreas do conhecimento, dentro e fora do país. Também porque o Sambalanço nasceu “dentro” da Bossa Nova, com duas vertentes distintas: uma criada e patenteada por Carlos Lyra, num momento de desentendimento do mesmo com seu parceiro Ronaldo Bôscoli, por discordar dos rumos que a Bossa Nova estava tomando; e outra nascida nas casas noturnas do Rio de Janeiro, mesmo palco da Bossa Nova, mas com um instrumental muito atrelado ao som do órgão, na maioria esmagadora das vezes dos modelos *Hammond* e do pré-sintetizador *Solovox*, e a um intenso suingue, balanço, um ritmo mais acelerado e declaradamente voltado para a dança da juventude da época.

Antes de iniciar essa pesquisa, eu imaginava o Sambalanço não como algo consciente, com personagens e público específicos. Acreditava tratar-se de certas composições dentro do período e do ambiente da Bossa Nova, que apresentavam certas características específicas, como o uso do órgão e de uma “levada” mais dançante. Por um tempo também, considerei Walter Wanderley como um pioneiro no uso do órgão enquanto instrumento principal na execução de sambas, bossas e outras composições brasileiras. E estava enganado. Ao pesquisar sobre o tema foi possível perceber quais os pioneiros no Brasil e, ao revisitar minhas pesquisas para o mestrado, perceber que também no Recife, foram gravados discos de Samba utilizando o órgão como atrativo principal, incluindo essa informação nas capas dos LPs. Um exemplo disso está nas fotos de capa dos discos abaixo (ambos foram lançados pela Rozemblit, sem indicação de ano):



Figura 101: LPs de Órgão e Samba.

Segundo Ruy Castro, a expressão Sambalanço foi inscrita no Registro de Marcas e Patentes, por Carlos Lyra, provavelmente em 1959. Por conta de um desentendimento com seu parceiro Ronaldo Bôscoli em relação a um disco que seria gravado pela Odeon com a “turma” da Bossa Nova, mas que demorou e não saiu, Carlos Lyra acabou sendo aliciado pela gravadora concorrente (a Philips), que prometia fazer de Lyra um novo João Gilberto, e que acabou o convencendo a assinar contrato com a mesma. A foto do evento da assinatura do contrato saiu em quase todos os jornais do Rio de Janeiro no dia seguinte e isso irritou demais uma parte do grupo ligado à Bossa Nova, como Nara Leão e Ronaldo Bôscoli. O disco foi gravado provavelmente no final de 1959 e lançado em maio de 1960. Embora houvesse patenteado o nome Sambalanço, por entender que não deveria continuar associando o nome bossa nova ao seu trabalho, o primeiro LP de sua carreira solo foi lançado pela Philips com o título: BOSSA NOVA CARLOS LYRA¹¹⁷ (Philips, 1960 - P 630.409 L) e conta com o prefácio escrito por Ary Barroso, já na época um defensor da Bossa Nova.

A Noite do amor, do sorriso e da flor foi o nome do evento realizado também em

¹¹⁷ Segundo o livro escrito pelo próprio Carlos Lyra, intitulado: *Eu e a Bossa/Carlos Lyra* (2008), o disco é de 1959. Ao ouvir o álbum é possível perceber que se trata de instrumentação e arranjos voltados à estética da Bossa Nova, embora se perceba a voz de Carlos Lyra muito mais empostada do que em suas gravações subsequentes e mais atuais. O áudio completo do LP está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o2kUBE7nCS0> Acesso em 06/dez/2017.

maio de 1960 (dia 20) na faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, com a presença daqueles que supostamente ficaram “do lado” de Ronaldo Bôscoli. O *show* contou a participação de João Gilberto, Johnny Alf, Vinícius de Moraes, Elza Soares, Claudette Soares, Astrud Gilberto, Nara Leão, Normando Santos, Chico Feitosa, Luís Carlos Vinhas, Sérgio Ricardo, Roberto Menescal, Eumir Deodato e outros. Nem todos os artistas sabiam do atrito entre Bôscoli e Lyra, que resolveu fazer um outro evento, na mesma data e horário, na PUC localizada no bairro da Gávea, intitulado: a *Noite do Sambalanço*, que contou com a participação de Juca Chaves, Alayde Costa, Sylvinha Telles, os irmãos Castro Neves e outros artistas, os quais foram taxados por Nara Leão de: “aprendizes de violão”. Os dois eventos foram encarados como uma disputa entre as gravadoras Odeon e Philips e as mesmas deram suporte financeiro, transporte e material de som para a realização das apresentações dos respectivos grupos que defendiam (CASTRO, 1990, p.258-266; CABRAL, 2008, p. 44-45).

Em 1962 a Philips lançaria outro disco de Carlos Lyra e dessa vez com a palavra Sambalanço na capa. O LP: DEPOIS DO CARNAVAL - O SAMBALANÇO DE CARLOS LYRA¹¹⁸ (Philips, 1962 - P 630.492 L). Embora possua músicas em seu repertório bem mais “suíngadas”, o disco pode facilmente ser classificado como um disco de Samba ou Bossa Nova. Portanto, o “sambalanço” de Carlos Lyra não possui ligação com o gênero musical Sambalanço, que vai se tornar mais conhecido pelo uso do órgão na instrumentação e que vai ter como representantes Orlandivo, João Roberto Kelly, Bossa Três, Miltinho, Ed Lincoln, Djalma Ferreira, Waldir Calmon, Celso Murilo, Eumir Deodato, Elza Soares (dentre outros cantores, compositores e instrumentistas) e, de acordo com alguns autores, o próprio Walter Wanderley.

Importante salientar aqui que, o grupo criado por César Camargo Mariano na primeira metade dos anos 1960 – Sambalanço Trio – formado por ele ao piano, Humberto Claiber no baixo e Airto Moreira na bateria, também não está ligado ao Sambalanço enquanto procedimento estético proposto por Tárík de Souza. O trio de César Camargo Mariano

¹¹⁸ Áudio completo do álbum disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h7xT844nV9A> Acesso em 06/dez/2017.

constituía um grupo com viés de música instrumental em uma fusão, já experimentada por outros grupos instrumentais aqui anteriormente citados, principalmente do eixo Rio – São Paulo, de Jazz e Bossa Nova que seria denominada no futuro, como veremos, de Sambajazz. Essas nomenclaturas do termo utilizado e patenteado por Carlos Lyra e do grupo instrumental formado pelo pianista César Camargo Mariano (muito apreciado por amantes de música instrumental no Brasil e exterior) acabam por denotar que o Sambalanço e o Sambajazz seriam, também, apenas nomenclaturas e rótulos que buscavam uma fatia de público e de mercado, como afirma Felipe Trotta:

A ampla e invisível estrutura do mercado é responsável pela sedimentação dos rótulos que demarcam essas práticas e amplifica os parâmetros de distinção hierárquica entre elas. No entanto, convém ressaltar que os elementos característicos que funcionam como demarcadores estéticos e eixos das classificações são resultado de uma contínua negociação, realizada por comunidades musicais em conflito e práticas musicais que continuamente se influenciam e se renovam. Sendo assim, até mesmo as posições hierárquicas dessas categorias oscilam de acordo com a conjuntura cultural e com o pensamento social de cada época, se constituindo como uma arena de disputas simbólicas e afirmações de legitimidade de práticas culturais de determinados grupos sociais em permanente e rico embate. Vale notar que a música é uma construção extremamente complexa, onde a colagem, a interseção e as trocas de elementos são práticas corriqueiras. Assim, a própria produção musical constantemente desafia os rótulos classificatórios mais estáticos, movendo fronteiras e criando sub-categorias infinitamente (TROTТА, 2005, p. 192-193).

Diferente do Sambajazz, o Sambalanço foi referido com seu “nome de batismo” em sua contemporaneidade por artistas e jornalistas, embora Tárik de Souza afirme que não houve uma discussão nem ação de “arautos e marqueteiros” sobre o estilo. Para tentar compreender como o Sambalanço era e é definido, vejamos alguns verbetes, escritos em épocas diferentes, que tentam definir essa possível expressão musical híbrida, surgida do Samba e no momento do advento da Bossa Nova. O primeiro deles é da *Enciclopédia da Música Brasileira* de 1977, no item 13 do verbete de descrição sobre o Samba:

Gênero de samba também chamado de *samba de balanço*, caracterizado pelo deslocamento da acentuação rítmica, introduzido na metade da década de 1950 por profissionais ligados à música de dança produzida por orquestras e conjuntos de boates cariocas e paulistas, influenciados pelos gêneros musicais norte-americanos da época, sobretudo o *jazz* (MARCONDES, 1977, p. 685).

O *Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira* afirma:

O sambalanço é considerado um subproduto da Bossa Nova e foi muito utilizado em bailes suburbanos das décadas de 1960 a 1980. Dos artistas e grupos mais importantes destacam-se Ed Lincoln e Seu Conjunto, Os Devaneios, Grupo Joni Mazza, Beбето, Copa 7, Bedeu, Luiz Wagner e Dhema. Anos mais tarde, já no sXXI (sic), os grupos paulistas Funk Como Le Gusta e Clube do Balanço deram continuidade aos bailes e mantiveram este subgênero (ALBIN, 2006, p. 663).

Outra citação é feita no *Dicionário da História Social do Samba*, encontrada no livro anteriormente citado de Tárík de Souza sobre o Sambalanço:

Estilo de samba surgido no Rio de Janeiro, a partir do ambiente de bailes e boates, pela ação de grupos musicais como os de Djalma Ferreira, Ed Lincoln e outros. Eminentemente feito para dançar, surgiu como uma espécie de contraponto ao ‘samba de concerto’ – apenas para ouvir, sentado, e em silêncio, proposto pela bossa nova; e caracterizou-se principalmente pela incorporação do órgão Hammond ao conjunto dos instrumentos (LOPES; SIMAS, 2015, *apud* SOUZA, 2016, p. 06).

Essas definições parecem concordar que o Sambalanço seria um “estilo” de Samba, com influências do Jazz e da Bossa Nova. O que o diferenciaria do Sambajazz seria a “incorporação do órgão Hammond ao conjunto dos instrumentos”. Logo abaixo apresento uma proposta de definição do Sambalanço, de acordo com os dados coletados para essa pesquisa, levando em consideração que o mercado fonográfico em muito influenciou e influencia tais definições. O livro de Tárík de Souza aqui já citado: *Sambalanço, a bossa que dança – um mosaico* (2016), esclarece um pouco das nuances que envolveram essa expressão musical e traz entrevistas com muitos atores envolvidos intrinsecamente. Tárík de Souza

pesquisou o tema por muitos anos e, antes do lançamento do livro, já havia escrito artigo que foi publicado na *Revista USP* em setembro de 2010. Afora isso, gravou vários programas (MPBambas) pelo canal de TV por assinatura *Canal Brasil*. Em tais programas, o jornalista e pesquisador dialoga com alguns dos personagens que também foram entrevistados em seu livro. De uma certa forma, as informações do artigo lançado em 2010, os episódios do programa de TV e o livro lançado em 2016, traçam fios de complementaridade que lançam luz sobre o Sambalanço. Embora, pelo caráter laudatório de algumas passagens do seu livro, perceba-se que o jornalista é um amante do Sambalanço e isso, de uma maneira ou de outra, acaba por influenciar em suas análises.

O Sambalanço, de certa forma, foi marginalizado pela História da Música Popular Brasileira e pelas mídias de comunicação de massa. Uma das razões que se apresentam é a forma fortuita em que ele apareceu no repertório de vários artistas brasileiros, como afirma Tárík de Souza:

O uso tautológico do termo balanço para anabolizar um gênero requebrante a partir da origem contaminou a produção do samba nos anos 60. Como não se tratou de movimento normatizado – sequer discutido na imprensa no período – o sambalanço espalhou-se livremente (e até de forma aleatória) pela obra de vários autores e na atitude vocal/performática de intérpretes diversos (SOUZA, 2016, p. 22).

De fato, Elis Regina (mesmo que em sua fase inicial de carreira) gravou algumas músicas que estariam ligadas ao Sambalanço, assim como Roberto e Erasmo Carlos, os Golden Boys, Elza Soares e tantos outros. A cantora Neyde Fraga, em seu disco *Balançando/1964* (aqui já citado), gravou pelo menos duas músicas consideradas do Sambalanço e nesse caso com os arranjos e instrumentação do próprio Walter Wanderley (que também é um artista considerado ligado ao subgênero). Mas é preciso entender como o Sambalanço surgiu e quais seriam, de fato, seus expoentes.

Os dois principais nomes remetidos à “fundação” do Sambalanço são: Djalma Ferreira e Ed Lincoln. Djalma Ferreira já atuava na noite carioca desde os anos 1940 e Ed Lincoln fez parte do seu conjunto, primeiro como contrabaixista, depois pianista e organista,

tendo mais tarde iniciado uma carreira independente, sendo considerado por muitos o “papa” do Sambalanço. Assim como a Bossa Nova, o palco inicial dos músicos ligados ao Sambalanço eram as boates e casas noturnas do Rio de Janeiro. No início do século XX, o Rio de Janeiro (na época Capital Federal) possuía inúmeros cassinos onde a música dançante arregimentava uma quantidade enorme de músicos profissionais. Como afirma Ruy Castro:

Os grandes cassinos mantinham, cada um, duas ou três orquestras, vários conjuntos menores e solistas, para produzir música de dança, de fundo e de acompanhamento. As orquestras eram compostas de naipes completos de trompete, trombones e saxofones, além de piano, contrabaixo, violão, bateria, ritmistas e dois crooners – um total de quinze a vinte músicos por orquestra, todos de primeira linha. A de Carlos Machado na Urca, por exemplo, tinha como destaques o pianista Dick Farney, o violinista Fafá Lemos, o violonista Laurindo de Almeida, o trompetista Barriquinha, o guitarrista Betinho e o exuberante Russo do Pandeiro (CASTRO, 2015, p.19).

Os cassinos movimentavam centenas de milhões de dólares e empregavam muita gente, incluindo músicos. Com o fechamento dos mesmos, através de decreto-lei assinado pelo então presidente da República Eurico Gaspar Dutra, em 1946, esses músicos não tinham mercado para serem absorvidos de forma imediata. Com o tempo, os empreendedores começaram a inaugurar boates e “*night-clubs*”, muitos desses lugares com espaço para a música dançante e com perspectiva de emprego para muitos profissionais da música. Djalma Ferreira seria uma deles. Não apenas músico, mas também um empreendedor no ramo de casas noturnas e da indústria cultural.

Nascido em 1913, Djalma Ferreira estudou piano e violino em Milão, na Itália, quando tinha por volta de doze anos de idade. Era instrumentista e compositor e em 1936 teve sua primeira composição gravada, o samba-canção “Longe dos Olhos”, em parceria com Cristóvão de Alencar e registrada pelo cantor Francisco Alves. Desde o início de 1940 já atuava como pianista em cassinos e boates. Em 1945 cria o grupo Milionários do Ritmo e com ele excursiona pela América do Sul entre os anos de 1946 e 1950. Por volta de 1954 ele compra a boate Tasca e a transforma na boate Drink. Até 1960 a boate era uma das principais casas noturnas voltadas à música dançante. Em 1958 ele aproveita o sucesso de sua casa

noturna e lança um selo independente (já havia gravado alguns discos por outras gravadoras) com o mesmo nome da boate e, através de *crooners* como Miltoninho, atinge relativo sucesso de vendas¹¹⁹.



Figura 102: Walter Wanderley, Djalma Ferreira e dois amigos. Foto sem indicação de ano.

Em 1960 Djalma Ferreira mudou-se para São Paulo e inaugurou a boate Djalma's. Após um acidente em sua casa de praia, onde o vigia o confundiu com um ladrão e o atingiu com um tiro, Djalma Ferreira foi substituído por Ed Lincoln, que passou de pianista a organista do grupo. Para alguns autores, Ed Lincoln acabou superando o mestre em termos de instrumentação no órgão e é considerado o maior representante do Sambalanço. Djalma Ferreira mudou-se para os EUA em 1963 e fixou residência na Califórnia. No estado de

¹¹⁹ Um desses discos é DRINK NO RIO DE JANEIRO. Áudio disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=VpizEshPX88&t=232s>> Acesso em 26/fev/2018.

Nevada, e em Las Vegas, trabalhou em cassinos e casas noturnas. Como visto anteriormente, chegou a fazer parcerias com Leonard Feather, um importante crítico norte-americano, em músicas como “*My Place*”, “*You Can’t Go Home*” e “*It’s My Turn To Swing*” (MARCONDES, 1977, p. 271-272; ALBIN, 2006, p. 277; SOUZA, 2016 p. 187-189).

Djalma Ferreira foi um dos primeiros instrumentistas a utilizar o *Solovox*. Para entender o que era e como funcionava o aparelho, Tárik de Souza explica:

Para multiplicar o balanço e atizar os bailarinos, Djalma foi um dos pioneiros no uso do Solovox, um pré-sintetizador eletrônico, criado por Alan Young para a Cia. Hammond Organ, e fabricado nos EUA, nos anos 40. Era um teclado monofônico que funcionava acoplado a um piano ou órgão para adicionar a ele uma voz solo (solo vox) com o limite de três oitavas, que podia ser ampliado e propagar os timbres de vários instrumentos. Era conectado por três cabos a um gerador eletrônico e alto-falante. O Solovox permitiu a Djalma emular sons animais no baião “Bicharada”¹²⁰, um dos seus primeiros sucessos, além de homenagear o exótico instrumento em “Solovox blues”. Mas certamente foi decisivo na propulsão de sambalanços iniciais como “Samba para americano”, “Misterioso”, “Quitandinha”, “Louco por samba” (ambos com Oscar Bellindi) e “Casa da Loló” (com José Bicalho), lançados ainda em 1953 (SOUZA, 2016, p.188).

Interessante salientar que um dos parceiros de composição de Djalma Ferreira foi Luiz Bandeira. Bandeira foi integrante do Garotos da Lua (violonista solo), mesmo grupo formado por Inaldo Vilarim e que teria João Gilberto como vocalista principal no início dos anos 1950. Luiz Bandeira é um compositor muito respeitado em Pernambuco, principalmente por seus frevos. “Voltei Recife” é um dos mais famosos, na voz do cantor Alceu Valença. Porém, mesmo fora da ambientação do Frevo, Luiz Bandeira foi um compositor bastante profícuo e versátil.

Luiz Bandeira (*Recife, 25/12/1923 – +Recife, 22/02/1998) foi compositor, cantor, violonista e produtor fonográfico e passou parte de sua infância em Maceió, capital de Alagoas, onde teve contato com o coco tradicional e a cantoria de repentistas cegos. Iniciou sua carreira profissional na Rádio Clube de Pernambuco em 1939, sendo dirigido pelo

¹²⁰ Áudio disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yWjw2zM_K5g Acesso em 26/fev/2018.

maestro Nelson Ferreira e tendo recebido incentivos de Capiba. Chegou a compor *jingles* usando a estrutura rítmica do frevo para comerciais radiofônicos. É possível que Walter Wanderley tenha tido contato com Luiz Bandeira ainda em Recife, no final dos anos 1940. Walter Wanderley gravou ao menos uma música de Luiz Bandeira, “O Apito No Samba”, em um de seus discos de 1960.

Em 1950 Bandeira mudou-se para o Rio de Janeiro onde estreou no Copacabana Palace no conjunto do saxofonista Moacir Silva. Trabalhou durante dezesseis anos na Rádio Nacional, incluindo o programa semanal *Ritmos da Panair*. Teve composições gravadas por Luiz Gonzaga (como “Onde Tu Tá Neném”, 1977) e outros artistas como Clara Nunes. Desde 1952 gravou discos como cantor e emplacou vários sucessos. No entanto, a composição que talvez mais seja lembrada seja “Na Cadência Do Samba” (“que bonito é/a mulata requebrando/os tambores repicando/uma escola a desfilar”, 1955) nacionalmente consagrada como tema do jornal futebolístico cinematográfico Canal 100, de Carlos Niemeyer (MARCONDES, 1977, p. 64-65; PHAELANTE, 1997, p. 76-77; SILVA, 1998, p. 33; ALBIN, 2006, p. 65; SOUZA, 2016 p. 21; 209-211).

O outro expoente do Sambalanço, Ed Lincoln, surgiu como substituto natural de Djalma Ferreira no conjunto que atuava na boate Drink e conseguiu atingir uma notoriedade equivalente ou superior ao seu mestre. Ed Lincoln (1932-2012) foi redator do jornal “O Povo” em sua cidade natal, Fortaleza, e em 1951 mudou-se para o Rio de Janeiro onde se tornou contrabaixista e atuou no bar do Hotel Plaza, chegando a ganhar prêmios na área do Jazz. Também era pianista e chegou a acompanhar o cantor (brasileiro) Dick Farney. Gravou discos com Luizinho Eça (futuro componente do Tamba Trio) e em 1955 passa a integrar o conjunto de Djalma Ferreira na boate Drink onde posteriormente assumiria o posto de organista. Gravou alguns discos em carreira solo alcançando muita notoriedade. Seu álbum intitulado ED LINCOLN¹²¹ (Savoya Disco - SV-8001 -1968) é considerado um dos primeiros LPs independentes do Brasil. Após uma série de discos lançados a partir de 1960, Ed Lincoln adquire um *status* considerável, a ponto de ser chamado por muitos de O Rei do Baile

¹²¹ Áudio do álbum disponível em: <http://immub.org/album/ed-lincoln-1> Acesso em 28/fev/2018.

(MARCONDES, 1977, p. 419; ALBIN, 2006, p. 407; SOUZA, 2016 p. 191-192).

Sobre a popularidade de Lincoln na noite carioca Ruy Castro afirma:

[...] Estabeleceu um circuito tão intenso de apresentações em clubes que, se sua agenda fosse feita só de quintas, sextas e sábados, ele teria que trabalhar em todas as noites do ano. Alguns desses clubes eram o Monte Líbano, o Caiçaras e o Paissandu, na Lagoa; o Botafogo e o Sírrio-Libanês, em Botafogo; o Vitória, no Méier; o Guanabara, na avenida Pasteur; o da Aeronáutica, no Centro; e, principalmente, as noites de gala do Hotel Glória, com seus quatro salões, cada qual – acredite ou não – com uma atração: o conjunto de Lincoln e o de Steve Bernard, e a orquestra de Oswaldo Borba e a de Waldir Calmon (CASTRO, 2015, p.425-426).

Tárik de Souza corrobora com a grande expansão do trabalho de Ed Lincoln e afirma: “O sucesso de Ed Lincoln foi tão abrangente que o pianista e arranjador da bossa nova Eumir Deodato acabou convocado pelo selo Equipe, do produtor Oswaldo Cadaxo, para montar um grupo rival. Surgiam Os Catedráticos, cuja intenção era concorrer com Lincoln” (SOUZA, 2016, p. 17). Portanto, foi nesse ambiente das boates e *night -clubs*, pós fechamento dos cassinos, que o Sambalanço se estabeleceu enquanto alternativa de música dançante brasileira e passou a abranger também clubes com maior capacidade de público.

A dobradinha casas noturnas/clubes e discos, fossem eles lançados por Djalma Ferreira, Ed Lincoln, Orlandivo, Waldir Calmon, Miltinho, Elza Soares, Celso Murilo, João Roberto Kelly e o próprio Walter Wanderley, ou por outros artistas, de forma mais sutil, em duas ou três músicas a cada disco que lançavam, fez com que o sucesso do Sambalanço fosse, de certa forma, massivo. Não eram apenas Djalma Ferreira e Ed Lincoln os representantes do estilo nas noites do Rio de Janeiro. Mais uma vez é Ruy Castro quem esclarece:

Era o apogeu da música dançante jovem, romântica ou não, baseada no órgão e no piano, tendo como expoentes, além de Lincoln e Waldir, Steve Bernard, Celso Murilo, **Walter Wanderley**, André Penazzi, Célio Balona, Helio Mendes, Norberto Baudalf. Seus bailes eram prestigiados pelos estudantes, alguns levando no bolso apenas o dinheiro do ingresso. Os que não podiam frequentá-los compravam os discos desses conjuntos, afastavam os móveis e, no apartamento de seus pais, davam suas próprias festinhas ao embalo de cuba-libre, pizza de aliche e beijos roubados na cozinha (CASTRO, 2015, p

426-427, grifos meus).

Interessante notar que o autor inclui Walter Wanderley como um dos instrumentistas da noite carioca, numa época (início dos anos 1960) que, como já visto, o mesmo estava trabalhando em casas noturnas da noite paulistana. Em outro trecho do mesmo livro, o autor ratifica essa informação ao se referir a uma das casas noturnas do Rio de Janeiro, o Top Club, e sua música: “E, em termos de música, lá estava a fórmula que ameaçava tornar-se dominante: até a meia-noite, música de hi-fi; a partir dali, alternando-se, o conjunto de Moacyr Silva com o do organista **Walter Wanderley**; e, mais tarde, um garoto que já se impunha como uma revelação: Wilson Simonal” (CASTRO, 2015, p. 412, grifos meus).

Essas afirmações fazem suscitar a suspeita de que Walter Wanderley fazia o circuito das noites das duas capitais, num movimento inverso de outros artistas, principalmente àqueles ligados à Bossa Nova. Enquanto aqueles faziam o caminho Rio-São Paulo, Walter Wanderley faria a ponte São Paulo-Rio. Portanto, ao que tudo indica, Walter Wanderley tomou contato direto com os músicos do Rio de Janeiro, nos ambientes musicais onde o Sambalanço e a música executada com órgão e *Solovox* estavam majoritariamente presentes. Daí compreender o porquê de numa discografia de oitenta álbuns ligados ao Sambalanço, apresentada por Tárík de Souza em seu livro aqui citado, o nome de Walter Wanderley aparecer oito vezes.

Para se ter uma ideia da contribuição de Walter Wanderley teria dado à difusão do Sambalanço, apresento aqui, de forma cronológica, os discos com participação do mesmo que fazem parte da discografia apresentada por Tárík de Souza como representativa do estilo. Com exceção do último da lista (uma coletânea lançada em 2010 pela EMI/Odeon), todos os discos aqui elencados já foram apresentados no primeiro capítulo de forma mais detalhada:

- a) SAMBA É SAMBA COM WALTER WANDERLEY (Odeon, 1961);
- b) A PEDIDA É SAMBA – Isaura Garcia com Walter Wanderley e seu Conjunto (Odeon, 1961);
- c) O SAMBA É MAIS SAMBA COM WALTER WANDERLEY (Odeon, 1962);

- d) GOSTOSO É SAMBAR – Dóris Monteiro (Philips, 1962¹²²);
- e) SAMBA NO ESQUEMA DE WALTER WANDERLEY (Odeon, 1963);
- f) BALANÇANDO – Neyde Fraga e Walter Wanderley (Philips, 1964);
- g) NO EMBALO DO SAMBA – Mike Falcão e seu Conjunto (Imperial, 1966);
- h) SAMBALANÇO – Coletânea – Miltoninho, Elza Soares, Orlandivo, Walter Wanderley, Pery Ribeiro, Isaurinha Garcia, Waldir Calmon, Golden Boys e Bossa Três (EMI/Odeon, 2010).

Além das características apresentadas até agora sobre o Sambalanço: estrutura rítmica dançante e uso do órgão muitas vezes acoplado ao *Solovox*, outra que se apresenta de forma muita enfática está ligada às letras das canções. [...] “letras extrovertidas, de exaltação ou lirismo, quase sempre leves e bem-humoradas, sem a introspecção da bossa nova (SOUZA, 2016, p. 15). O uso de onomatopeias como “lero-lero”, “ziriguidum”, “skindô” “teleco-teco”, “tic-tim” e “badatublim”, apareciam de forma constante nas músicas ligadas ao Sambalanço. Como afirma Zuza Homem de Mello no prefácio que faz do livro de 2016 de Tárík de Souza, eram “tentativas de adaptação fonética do ritmo” (SOUZA, 2016, p. 10).

Portanto, uma tentativa de definir o Sambalanço seria descrevê-lo como um subgênero, nascido da combinação entre Samba, Jazz e Bossa Nova, com o uso de instrumentação musical típica das utilizadas por pequenos grupos nas boates cariocas nos anos 1950 e 1960: contrabaixo, bateria, piano e algumas vezes metais, somando-se a essa instrumentação o uso do órgão (quase sempre o *Hammond*) e com o *Solovox* muitas vezes acoplado ao mesmo, onde eram sintetizados vários sons de outros instrumentos e outros mais exóticos, numa era pré teclados, órgãos e sintetizadores eletrônicos modernos. Utiliza um andamento bem mais acelerado que a Bossa Nova pois possuía uma proposta dançante. Suas letras possuem temas leves e irreverentes e quase sempre estão povoadas de expressões onomatopeicas criadas para ajudar na execução do canto e a voz do *crooner* em relação à estrutura rítmica sincopada das composições (portanto diferente da voz sussurrada da Bossa

¹²² Tárík de Souza data esse disco com o ano de 1963. Uma imprecisão, causada pela falta de informação dos discos produzidos naquela época, faz com que não saibamos exatamente o ano de gravação e lançamento dos mesmos, como assinalado no primeiro capítulo.

Nova). Não possuiu uma normatização e, segundo alguns autores, sequer foi discutido na imprensa da época. Espalhou-se livremente e muitas vezes de forma aleatória pela obra e na atitude vocal e performática de vários intérpretes sem que os mesmos se declarassem representantes do Sambalanço ou reclamassem para si as origens ou a vanguarda do estilo.

Zuza Homem de Mello, novamente no prefácio do livro de Tárík de Souza de 2016, apresenta argumentos para que o Sambalanço seja “examinado com profundidade”:

Se a Bossa Nova, a Jovem Guarda, o Tropicalismo, a Era dos Festivais se consagraram como fases marcantes a ponto de constituir o que se costuma definir como movimentos na música popular, coexistiram, simultaneamente a tais períodos, propostas como o Lira Paulistana ou o Clube da Esquina, que embora merecedoras não figuraram no mesmo patamar por um descuido ou desatenção. Entretanto, tiveram elas participação inegável no desenvolvimento do que se denomina genericamente de MPB, sigla tão fartamente empregada embora não passe de rótulo pouco rigoroso e um tanto frouxo. O sambalanço [...] coexistiu à época da Bossa Nova e resultou numa tendência que gerou frutos comprovados pela assombrosa quantidade de compositores, músicos e cantores suficiente para merecer esse aprofundamento (SOUZA, 2016, p. 10).

Quando Zuza Homem de Mello fala sobre “movimentos na música popular” que não figuram no mesmo patamar de visibilidade (que a Bossa Nova, por exemplo), se insere também o Jequibau. Coincidência ou não, Walter Wanderley tocou e gravou o Jequibau: expressão musical brasileira criada em 1965, na cidade de São Paulo, pelos maestros Mário Albanese e Ciro Pereira e que tinha como característica principal usar compassos de cinco tempos. O Jequibau também foi pouco discutido na mídia da época. Porém, seus criadores já se preocuparam logo de início, em lhe dar um nome e também discutir sua estética abertamente.

No LP intitulado BATUCADA (de 1967, anteriormente citado), Walter Wanderley dá ao Jequibau (última faixa do disco) uma roupagem com características da música cubana, que influenciou muito o Sambalanço (SOUZA, 2016), inserindo no arranjo um padrão rítmico que se assemelha à *clave* utilizada no Son e na Rumba (3 + 2). Há, portanto, a sensação de cruzamento rítmico (*cross rhythm*) dentro do compasso quinário (5/4) no qual se constrói o

Jequibau. Outros instrumentistas também contribuíram significativamente com releituras do Jequibau. Para exemplificar: o grupo Brazilian Octopus, que contava com Hermeto Pascoal, Lanny Gordin, Olmir Stocker (o Alemão), entre outros, em 1969 gravou a música “Gamboa”, faixa de abertura do disco: BRAZILIAN OCTOPUS¹²³ (Fermata - catálogo FB 257, 1969) e empregou estética mais parecida com os conjuntos experimentais da década de 1970 – gravação essa em que Hermeto Pascoal produziu um arranjo que se inicia em padrão rítmico de Jequibau e termina em 15/8 (ALBANESE, 2012¹²⁴). O canadense Percy Faith orquestrou as composições “Sim” e “No Balanço do Jequibau” com seus famosos arranjos para cordas friccionadas, nas “faixas que estão entre as mais notáveis do álbum¹²⁵”

Muitos foram os músicos que interpretaram o Jequibau, que alcançou mais de vinte países. Contudo, apesar das gravações de artistas populares, como Jair Rodrigues e Agnaldo Rayol, já na década de 1970 o compositor Mário Albanese reclamava do pouco interesse brasileiro por sua obra. Em matéria publicada pela *Folha de São Paulo*, em 13 de dezembro de 1970 e com o título “O ‘Jequibau’ é êxito nos EUA”, esse descontentamento foi registrado da seguinte forma:

Em carta enviada a Mário Albanese, o sr. Han Dunk, da “Holland Music”, de Amsterdã, informa que Komplé¹²⁶ obteve grande sucesso ao se apresentar no Theatre Organ. De outra parte, houve competição musical entre Universidades de Loyola, New Orleans e Los Angeles e todas usaram em seus repertórios músicas em ritmo de “Jequibau”, que foram “Macumba” e “Jequi-Bach”. Mário Albanese só lamenta que o “Jequibau” não tenha ainda encontrado o eco que merecia em nosso país, enquanto fora, além de executado, é objeto de análise e estudo “pelo elevado potencial de novidade que oferece” (Folha de S. Paulo, 13 de dezembro de 1970, p. 59).

¹²³ Áudios disponíveis em: <http://immub.org/album/brazilian-octopus> Acesso em 06/mar/2018.

¹²⁴ Por ocasião de sua pesquisa de mestrado em que o tema era o Jequibau: *No Balanço do Jequibau – Uma Sonoridade Paulistana*, Daniel Vilela entrevistou Mário Albanese e publicou grande parte das entrevistas em sua dissertação defendida em 2015 no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná.

¹²⁵ Tradução de Daniel Vilela da contra capa do disco BIM! BAM!! BOOM!!! de Percy Faith, lançado em 1966 no Canadá, EUA e Alemanha; e em 1967 na Itália.

¹²⁶ Harry Komplé é um importante organista Holandês que, de acordo com a mesma matéria publicada pela *Folha de São Paulo*, foi também um “entusiástico defensor” do Jequibau.

Portanto, Sambalanço, Jequibau, Walter Wanderley e também o Sambajazz, como veremos a seguir, se inserem numa realidade consagrada de marginalidade e até mesmo de invisibilidade no campo historiográfico da Música Brasileira e, por coincidência ou não, todos alcançaram projeção internacional tendo, através de discos e apresentações, divulgado a Música Brasileira em diversos países, e mais incisivamente nos EUA. As possíveis razões e (intra/inter) relações para essa marginalização são apresentadas no último capítulo desse trabalho.

4.3 SAMBAJAZZ

Segundo Joana Saraiva (2007), a expressão não era utilizada pelos músicos e críticos da época, tendo obtido seu batismo um pouco depois na História, por consequência do lançamento de discos e coletâneas reunindo gravações que, supostamente, estariam abarcadas nesse subgênero, também de raízes ditas cariocas. O que tentarei demonstrar é que, assim como já vimos em algumas citações ao longo desse trabalho até aqui, e veremos adiante, a execução e audição de Jazz no Brasil era algo muito constante nos ambientes de Música no Rio de Janeiro e em São Paulo, principalmente pós-segunda Guerra. E essa presença do Jazz fluiu naturalmente para interações com o Samba, resultando naquilo que alguns no Brasil iriam denominar de Sambajazz e nos EUA de *Brazilian Jazz*.

Essa seria outra expressão musical em que Walter Wanderley pode e é incluído nos dias atuais por coletâneas de discos recentemente lançadas. Embora, assim como a Bossa Nova, muitos afirmem ser o Sambajazz um estilo originário do Rio de Janeiro, alguns discos que se apresentam intitulados dentro da expressão foram gravados por músicos paulistas. O Sambajazz seria o Samba sendo tocado com as harmonizações e a improvisação do Jazz. Nele seriam mantidas uma “base” de piano, bateria e baixo, mas às vezes acrescido de instrumentos de sopro, percussão ou violão. Não foram encontradas referências ou verbetes na *Enciclopédia da Música Brasileira* ou no *Dicionário da Música Popular Brasileira*, anteriormente citados, sobre o Sambajazz.

Nos anos 1950, ouvir e tocar Jazz era uma moda “sofisticada”. Surgem concertos,

revistas especializadas, *jam sessions*, festivais, além do consumo de discos. O Jazz estava relacionado ao “moderno”, “requintado” e de “bom gosto”. Não é coincidência que a Bossa Nova também será sinônimo dessas mesmas expressões para grande parte dos ouvintes e até mesmo para o presidente da república brasileira – Juscelino Kubitschek – “o presidente bossa nova.”. A política da “boa vizinhança” promovida pelos EUA no pós-segunda Guerra, facilitou as apresentações de artistas norte-americanos ligados ao Jazz no Rio de Janeiro. Como exemplo podemos citar Dizzy Gillespie, Nat King Cole e Louis Armstrong. Joana Saraiva chega a afirmar que parece ter existido: “um crescimento vertiginoso no consumo do jazz” (SARAIVA, 2007, p. 36). Como afirma Eric Hobsbawm:

A recepção das formas de música popular baseadas e influenciadas pelo jazz foi virtualmente universal. A recepção do jazz como uma forma musical de arte culta gerada popularmente ficou confinada a uma minoria, e permanece confinada, embora um certo conhecimento do jazz tenha se tornado uma parte aceita da cultura erudita [...] A recepção do jazz (em seu sentido mais estrito) deve ser julgada não pelo número de seus convertidos, mas pelos méritos da música e pelo extraordinário interesse, para o historiador cultural e social, do próprio processo de transferência transatlântica [...] Por isso não foram poucos os músicos de jazz americanos que acharam melhor emigrar para a Europa naquelas décadas. Em países como França, Itália, Alemanha, **Brasil** e Japão, além de Escandinávia e – embora menos relevante em termos comerciais – do Leste europeu, o jazz continuou viável (HOBSBAWM, 1999, p. 378 e 388, grifos meus).

Hobsbawm esclarece que a influência do Jazz norte-americano na Música Popular dos outros países acontece nas décadas de 1950 e 1960 e essa migração inclui o Brasil. O historiador também pensa diferente daqueles que entendem o Jazz como um música “cult”. Interessante notar que o autor usa a expressão “transferência transatlântica” referindo-se ao processo de internacionalização do Jazz. Também é interessante perceber que esse mesmo “processo de transferência transatlântica” acontece com a Bossa Nova e, no caso bem específico, guardando as proporções, com Walter Wanderley. Ou seja, havia um processo de globalização musical acontecendo no mundo muito antes daquele que passamos a perceber com o advento da *internet*.

A influência da Bossa Nova no Jazz norte-americano é algo a ser considerado e já comentada por autores como Rafael Menezes Bastos (2014), levando-se em conta todas as gravações de composições ligadas ao gênero que foram incorporadas ao repertório de cantores, cantoras e grupos em todos os EUA. Sem contar com a contribuição de inúmeros músicos brasileiros que se instalaram naquele país, principalmente após o show de 1962 no Carnegie Hall (incluindo aí o próprio Tom Jobim), parece bastante claro que Walter Wanderley também contribuiu com a influência da Bossa Nova (e do Samba) sobre o Jazz, dado à sua atuação na indústria fonográfica norte-americana e também na vida noturna de cidades bastante importantes no cenário cultural dos EUA.

José Domingos Raffaelli (2009) afirma que o cinema sonoro ajudou a disseminar as músicas norte-americanas aqui no Brasil, incluindo o Jazz, assim como aconteceu com o Rock, como veremos no capítulo 5. O Jazz acabou por ser adaptado ao repertório dos músicos aqui residentes. O cinema incorporou orquestras americanas como a de Glenn Miller, Artie Shaw, Tommy Dorsey, Benny Goodman e Harry James. Para Raffaelli, orquestras famosas aqui no Brasil foram influenciadas pela sonoridade das orquestras norte-americanas, como seria o caso da famosa Orquestra Tabajara, do maestro Severino Araújo (RAFFAELLI, 2009, p. 02).

Raffaelli reforça o argumento de Alexandre Francischini (2009) de que o gatilho para uma influência massiva do Jazz sobre os músicos brasileiros acontece com a série de discos do brasileiro Laurindo de Almeida¹²⁷ e seu quarteto, denominado *Laurindo Almeida Quartet*. Os discos foram lançados em três volumes pela World Pacific Records, por volta de 1953 e intitulados *Brazilliance*. No Brasil os discos foram editados pelo selo MUSIDISC. Para Francischini: “Atribui-se a esses discos, do ponto de vista da concepção musical, a antecipação em dez anos do surgimento da Bossa Nova nos Estados Unidos” (FRANCISCHINI, 2009, p.

¹²⁷ Alguns se referem ao violonista como Laurindo Almeida e outros Laurindo “de” Almeida. No próprio livro de Francischini (2009), que faz um levantamento aprofundado sobre vida e obra do artista, aparecem referências em fontes diversas das duas formas. No livro citado, o autor apresenta seu nome completo: Laurindo José de Araújo Almeida Nóbrega Neto (página 09) e também uma foto da certidão de nascimento (página 237), onde só aparece o nome: Laurindo. O seu pai se chamava, segundo a certidão citada, Benjamin **de** Almeida e seu avô paterno Laurindo José **de** Almeida. Talvez o artista tenha optado por utilizar o nome sem a preposição para facilitar a divulgação em terras norte-americanas, uma vez que nos EUA o uso de preposições em nomes próprios é quase inexistente e o violonista nasceu no Brasil optou pela cidadania estadunidense.

47). O autor porém, afirma, em nota de rodapé na mesma página, que essa fusão dos ritmos brasileiros com o Jazz já acontecia desde os anos 1920. Já Raffaelli afirma: “o impacto daquele disco em nosso meio musical foi extraordinário, abrindo as portas para um estilo até então inimaginável” (RAFAELLI, 2009, p. 02). Não é à toa que, assim como Johnny Alf, Laurindo de Almeida seja considerado por muitos como um dos precursores da Bossa Nova¹²⁸.

Independente de como se inicia a execução de Jazz no Brasil e por tabela uma influência do estilo na musicalidade brasileira, é fato que os instrumentistas das casas noturnas, principalmente das boates pós fechamento dos cassinos nos anos 1940, passaram a executar músicas instrumentais com forte apelo à improvisação e harmonizações mais complexas. Tanto que Carlos Lyra compõe e grava a música: “Influência do Jazz” (1963), como forma de protesto ao que ele chamava de “influência exagerada” do Jazz sobre as músicas brasileiras. Os trios, quartetos e toda sorte de agrupamentos instrumentais na vida noturna do Rio de Janeiro e posteriormente também em São Paulo, executaram essa mistura que, para alguns músicos e críticos norte-americanos poderia ser chamada de *Brazilian Jazz*.

José Ramos Tinhorão em seu livro *Pequena História da Música Popular*, aludindo ao início da Bossa Nova, afirma:

E foi assim que, por volta de 1956, um grupo de jovens filhos de famílias de boa situação econômica começou a reunir-se no apartamento da Srta. Nara Leão, na Avenida Atlântica, em Copacabana, para realizar, no campo amadorístico, aquilo que conjuntos de boate já faziam profissionalmente, ou seja, as chamadas samba sessions: a execução de sambas em estilo jazzístico sem hora para começar ou acabar, e com a liberação da improvisação (TINHORÃO, 19??, p.226).

Joana Saraiva (2007), ao pesquisar sobre o Sambajazz e direcionar sua análise para algumas coletâneas lançadas no início dos anos 2000 e relacionadas àquela expressão musical, encontra três discos de Walter Wanderley categorizados como Sambajazz. São eles: O

¹²⁸ Francischini chama a atenção para a semelhança do início de um dos choros da série de discos *Brazilliance* com a música de Tom Jobim e Newton Mendonça: “Samba de Uma Nota Só”. Realmente, ao ouvir o áudio da gravação, tem-se a impressão, nas primeiras notas, de se tratar da música que foi uma das “obras manifesto” da Bossa Nova. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MblPwc-SCzQ> Acesso em 12/out/2018.

SAMBA É MAIS SAMBA COM WALTER WANDELEY, SAMBA NO ESQUEMA DE WALTER WANDERLEY e QUARTETO BOSSAMBA, assim como o disco de Don Júnior, anteriormente citado, onde Walter Wanderley atua como instrumentista. Lembrando que esses dois primeiros discos são categorizados (por Tárík de Souza), como já vimos anteriormente, como ligados ao Sambalanço.

A mesma autora, referindo-se ao recorte que iria analisar e lançando luz à reflexão expõe:

O que me interessa, ao invés de substantivar positivamente uma determinada categoria reificando e naturalizando determinadas estruturas formais, é antes refletir sobre o próprio processo de categorização, é pensar, como diria Sandroni, em “nossos estilos de delimitar estilos musicais” (Sandroni: 2004; 26). E sobretudo procurar entender neste processo de delimitação de estilos musicais como se dá a invenção de determinados termos “guarda-chuvas” (SARAIVA, 2007, p.17).

Interessante perceber que Joana Saraiva levanta essa questão e ela se encaixa perfeitamente quando lançamos a mesma na direção de Walter Wanderley. A necessidade que o mercado do disco criou em categorizar álbuns e até mesmo cada música nas mídias como sendo Bolero, Samba Canção, Valsa, etc. talvez tenha contribuído para essa nossa ânsia em enquadrar nossos artistas em uma delas especificamente. Mas esse enquadramento não seria problema. O problema surge quando a categorização desse artista em um determinado “gênero”, imediatamente o exclui de outro. O artista não pode ser ligado à Bossa Nova e ao Bolero. Em certos momentos tal ambiguidade soa como um sacrilégio. A indústria fonográfica criou certos nichos musicais, mesmo dentro da Música Popular, e a historiografia da Música Popular Brasileira acabou criando estereótipos e níveis de hierarquia entre os mesmos.

Talvez seja esse exatamente um dos motivos para o relativo desconhecimento do artista Walter Wanderley: ele flutuou em diversos estilos, sem nenhuma preocupação com rótulos ou expressões. Difícil afirmar que não tenha sofrido preconceito ou se teria refletido sobre tal diversidade musical, uma vez que declarações suas são quase inexistentes como fontes acessíveis, até onde foi possível pesquisar. Mas a julgar pela sua, também diversa, produção

fonográfica, Walter Wanderley conviveu sem conflitos com o mercado musical (como acredito que deveria agir qualquer artista que precisa sobreviver e se manter ligado à Música).

Para Felipe Trota: “A divisão do universo musical em gêneros organiza o consumo deste produto e estabelece hierarquias, fornecendo chaves para seu uso, interpretação e para a circulação de sentidos pela sociedade” (2005, p. 181). Ao comparar as relações dos grupos que tocavam no Beco das Garrafas, apontado como um dos berços da Bossa Nova (e do Sambajazz), é possível perceber, até pelo nome dos grupos, que esses gêneros estavam muito mais ligados ao mercado do que propriamente à identificação dos componentes: Sambalanço Trio, Bossa Três, Bossa Jazz Trio, dentre outros. Ou seja: assim como Walter Wanderley, os músicos no Rio de Janeiro e em São Paulo, não estavam preocupados com os rótulos que se lhes dessem, desde que fossem identificados como grupos de música instrumental que utilizassem estruturas rítmicas brasileiras, com harmonizações complexas e improvisos, como algo intrínseco às performances.

Por isso, um mesmo grupo poderia ser englobado na Bossa Nova, no Sambalanço ou no Sambajazz ao mesmo tempo, sem prejuízo algum para a imagem do conjunto. Aquelas expressões estavam interligadas e as nomenclaturas eram dadas por pessoas muitas vezes alheias à prática musical concreta. Tanto que, pesquisando em jornais e revistas da época, Joana Saraiva não encontrou referências à expressão Sambajazz, denotando assim que essa nomenclatura surge tempos depois. O que não invalida a ação musical que foi nomeada posteriormente, como a autora mesmo afirma. Apenas dificulta, ainda mais, traçar delimitações e enquadramentos de tal expressão.

José Domingos Raffaelli afirma: “Nesse período surgiram os trios de piano-baixo-bateria que fariam história tocando temas brasileiros com improvisação jazzística, o que germinou e cristalizou definitivamente o samba-jazz” (RAFFAELLI, 2009, p. 3.). Raffaelli refere-se ao início dos anos 1960 e apresenta ainda uma lista de grupos que representam o estilo e cita os discos mais representativos de cada grupo. Citarei aqui alguns, no Rio de Janeiro: Tamba Trio, Sambalanço Trio, Milton Banana Trio, Bossa Três, Jorge Autuori Trio, Bossa Jazz Trio, Trio 3-D, Sérgio Mendes & Bossa Rio, Meirelles e os Copa Cinco, Luiz Henrique (LP: A Bossa Moderna de Luiz Henrique), Julinho Barbosa (LP: 100% Bossa),

Moacir Marques (LP: Jazz e Bossa Nova) Os Catedráticos, Fats Elpídio (LP: Piano Bossa Nova) e Nelson dos Santos (LP: Brasil Bossa Nova). Em São Paulo: Zimbo Trio, Breno Sauer (LP: Na Bossa), Jongo Trio, Quarteto Novo, Manfred Fest Trio (LP: Bossa Nova), Sambrasa Trio, Som 3, Os Cinco-Pados e Sansa Trio.

Uma rápida análise dos nomes dos grupos e de alguns dos discos lançados é suficiente para perceber que a grande maioria poderia ser descrita ou “enquadrada” como Bossa Nova *instrumental*. Ou até como Sambalanço (que em certos momentos foi chamado de “samba tipo drink”. SARAIVA, 2007, p. 27). Acontece que a execução do Jazz pelos músicos brasileiros traz peculiaridades. Como afirma Acácio Piedade (2005), há uma “fricção de musicalidades” em que os elementos do Jazz são absorvidos e misturados com os elementos da Música Brasileira: o Samba, as escalas modais nordestinas, o Choro. Mas há, no que Piedade chama de “jazz brasileiro” uma necessidade de mostrar a diferença, a peculiaridade das origens nacionais. É Jazz, mas é Jazz brasileiro. É no diferente que ele se valoriza.

Olhar para o dentro do Brasil musical e aceitá-lo em sua crueza, não apenas chorinhos e escalas nordestinas mas também hip hop, funk, punk, caipira, brega, mangue, indígena, parece não bastar, ou mesmo incomodar a muitos: somente alguns traços merecem ser candidatos a musicalidades “absorvíveis”. A MPB pode ser entendida como uma máquina de seleção, a todo o tempo colhendo de fora e de dentro elementos aceitáveis para apresentá-los na roupagem da brasilidade (PIEADADE, 2005, p. 202).

Perceber essa fricção é perceber que certos discursos do passado, de que o Samba estava e deveria permanecer como matriz fundamental de nossa Música, persiste até os dias atuais. Basta perceber as nomenclaturas que surgiram nos anos 1950 e 1960 para batizar certas expressões musicais como: “sambalada”, “sambolero”, “sambablues”, “sambop”, “sambossa”, “sambalanço”, etc. (SARAIVA, 2007, p. 23). A mesma autora complementa:

A questão de delimitação de um determinado estilo musical, como tentei investigar, se mostrou como um fenômeno altamente complexo, ainda mais quando envolve uma dupla temporalidade – o momento da sua “invenção”

comumente localizada nos primeiros anos da década de 60, e o momento de sua definição enquanto um subgênero do mercado fonográfico nestes últimos anos [...] Pensar sobre “nossos estilos de delimitar estilos musicais” apontou para a necessidade de um desdobramento triplo do olhar: sobre as práticas musicais que se está nomeando, sobre os discursos dos “críticos” e sobre a representação daquelas na “história da música popular brasileira”. (SARAIVA, 2007, p.103 e 104).

Ao que tudo indica, o mercado fonográfico, de tempos em tempos, busca “resgatar” partes de nossa “história” musical “esquecida”. Para isso cria rótulos para certos tipos de discos e de gravações que teriam sido emblemáticas e por representarem uma “modernidade” e “avanço” para a época em que surgiram e se fizeram presentes no circuito musical do país. Surgem então autores que se debruçam sobre tais expressões e buscam, através de suas pesquisas, justificar o gênero e a necessidade do seu resgate. É claro que lançar lupas e buscar ferramentas para compreender nosso passado musical é algo muito válido e necessário. No entanto, é preciso muito critério e afincos no processo de pesquisa para não ecoarmos julgamentos de valor e (pré) conceitos estabelecidos pela ótica do mercado ou da territorialidade.

A intenção nesse trabalho, ao enfatizar as origens de Walter Wanderley enquanto pernambucano e recifense, repousam sobre suas interações musicais em uma localidade bastante distante do eixo Rio – São Paulo antes de sua migração para tal eixo. Tenta esclarecer que Recife, então terceira capital em população à época¹²⁹, possuía efervescente vida musical em casas noturnas e também produção discográfica bastante numerosa, principalmente com a fábrica Rozemblit. Para se ter uma ideia do alcance da Rozemblit basta verificar os números das pesquisas das vendas de discos, realizada pelo IBOPE nos anos 1966 e 1967. Com selos como Mocambo e A.U. (Artistas Unidos), a gravadora constava do *top 10* das vendas de discos, **muitas vezes ocupando os três primeiros lugares em até cinco colocações no total**. Artistas como Jorge Ben, Zé Keti e Martinha, fizeram parte do time da gravadora, além de outros nomes menos badalados nos dias atuais como: Jack Jones, Michel Polnareff, Bobby de

¹²⁹ Segundo dados do Censo do IBGE de 1960, Recife só perdia em número de habitantes para o Rio de Janeiro e São Paulo. Dados disponíveis em: < <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=768&view=detalhes> > .

Carlo e Jackes Dutrec. A Rozemblit possuía convênio de exclusividade com gravadoras estrangeiras como Decca, Seeco e Mercury, como podemos constatar na nota abaixo, publicada pela revista *Long Play* em sua edição de julho/agosto de 1956.

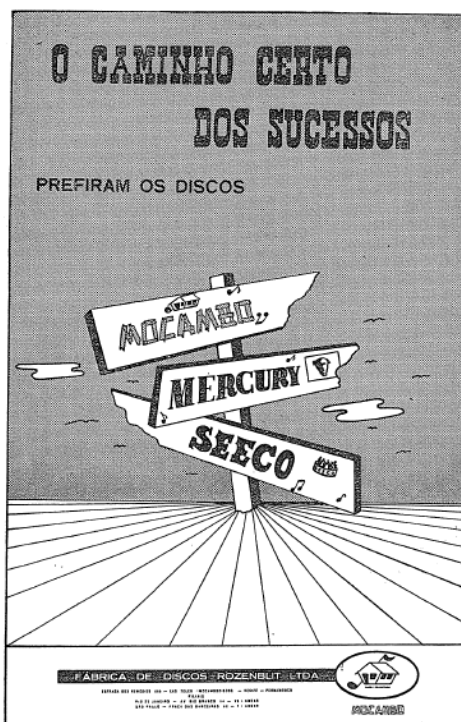


Figura 103: Propaganda da Revista *Long Playing*, jul/ago 1956, página 57.

O preconceito que percebemos por parte da sociedade em relação aos nordestinos, nos dias atuais, não é algo que surgiu recentemente. Walter Wanderley e outros artistas provavelmente enfrentaram esse problema, o que não impediu que suas experiências vividas na “cidade ressoante” do Recife ajudassem a construir a identidade musical do Brasil, assim como fizeram tantos outros artistas das mais variadas localidades do país.

Uma tentativa de definir o Sambajazz seria a de que é um sub-gênero do Samba, da Bossa Nova e do Jazz. Seus atores não o batizaram em seu surgimento, o que foi feito, tempos depois, pela indústria dos discos no intuito de resgatar um repertório de músicas instrumentais gravadas no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo. Misturando elementos de estrutura rítmica do Samba e da Bossa Nova com as harmonizações e improvisações do Jazz,

utiliza basicamente a estrutura instrumental em trio (baixo, bateria e piano), com incursões de outros instrumentos de forma esporádica. Nomeado por alguns como *Brazilian Jazz* e Jazz Brasileiro, seu repertório é muitas vezes classificado como Bossa Nova instrumental ou como Música Popular Brasileira Instrumental.

4.4 A “SONORIDADE” WALTER WANDERLEY

A construção de uma “identidade sonora” de Walter Wanderley se inicia desde a infância no Recife e continua por sua adolescência e juventude, alternando ambientes nas capitais pernambucana, paulista e carioca. Não se sabe com certeza se Walter Wanderley, como dito anteriormente, tomou contato com Inaldo Vilarim e/ou Luiz Bandeira, embora tenha sido bem provável que esse contato tenha ocorrido. O que se sabe é que Walter Wanderley tocou na noite recifense e, ao lado de músicos como Heraldo do Monte e maestro Duda, dentre tantos outros, incorporou ao seu repertório músicas de gêneros e estilos bastante variados, fossem eles nacionais ou estrangeiros, para agradar um público muitas vezes cosmopolita por conta da importância e da rotatividade do porto e do aeroporto do Recife com o desenvolvimento da aviação comercial. Ao mudar-se para São Paulo de forma definitiva, e estabelecer uma ponte constante com o Rio de Janeiro, Walter Wanderley foi acumulando experiências que enriqueceram gradativamente seu repertório e sua sonoridade específica e consciente.

Embora o uso do órgão por outros músicos, em sambas e outras composições nacionais (também já influenciados por outros músicos estrangeiros), já fosse uma realidade no Recife dos anos 1940 e 1950, Walter Wanderley passou a usar o órgão como instrumento principal após a mudança do Recife para São Paulo, como ele mesmo afirmou em entrevista de rádio aqui já mencionada. Fato é que cada um dos instrumentistas/organistas do chamado Sambalanço ajudou na consolidação daquele subgênero, e cada um deles possuía peculiaridades sonoras, estilos que os identificava de forma independente. Walter Wanderley não foi exceção. Eumir Deodato, em entrevista a Tárík de Souza, afirma:

Tem, tem o groove, o balanço. Todos são diferentes. **Wanderley** tem um, Ed Lincoln tem outro e eu tenho outro [...] O **Walter Wanderley** tinha um balanço mais paulista, tudo bem. E o Ed Lincoln, um balanço carioca e eu, sei lá, misturo tudo. A ideia carioca é sempre carioca. Sempre brasileiro, o balanço é brasileiro, por isso o pessoal gosta (SOUZA, 2016, p. 106, grifos meus).

Sílvia César, que foi um dos *crooners* de Ed Lincoln, referindo-se a Djalma Ferreira, afirma:

Partiu dali. Aquele ritmo que ele fazia, o Lincoln aperfeiçoou. Aquele levada, com a mão esquerda, do baixo. Djalma fazia e Lincoln assimilou e melhorou e o **Walter Wanderley** mais tarde assimilou e tocou diferente. A bola vai passando, passa o conhecimento (SOUZA, 2016, p. 133, grifos meus).

Em 2012, o selo Discobertas (escrito mesmo dessa maneira, formando um trocadilho com as palavras “disco”, “descobertas” e “cobertas”) relançou alguns sucessos de composições brasileiras em gravações de Walter Wanderley. Foram quatro CD’s, vendidos em duas caixas personalizadas. No encarte de um dos CD’s aparece depoimento de Roberto Menescal, que afirma: “Walter Wanderley reinventou o órgão como instrumento de ritmo e principalmente, de ritmo brasileiro. Antes disso lembrava igreja, colégio católico, confissão e reza para pagar pecados”. Sobre essa afirmação, Heraldo do Monte afirma: “Ele ficou famoso aqui em São Paulo por ter tirado a batina do órgão (MONTE, 2016).

Essas afirmações corroboram para uma identificação do estilo de Walter Wanderley que apresenta algumas peculiaridades, percebidas ao longo da audição de seus discos solo como em outros em que o artista se insere enquanto arranjador e/ou instrumentista. A primeira delas se refere ao timbre. Como o *Solovox* era um embrião dos sintetizadores modernos, cada organista, que geralmente usava o órgão *Hammond*, por questões de acessibilidade no mercado e certa “fama” do instrumento, poderia escolher que tipo de “misturas” sonoras e equalizações iriam caracterizar seu som de forma identitária. É possível que essa sonoridade não tenha sido definida no início da utilização do órgão *Hammond* e do *Solovox* por parte de Walter Wanderley, mas que tenha sido fruto da experiência de várias tentativas em encontrar

um som agradável ao artista e que pudesse ser usado de forma geral nos vários gêneros musicais em que interagiu na vida musical noturna ou nas gravações de discos autorais¹³⁰ e/ou como instrumentista e arranjador em gravações de outros artistas (o que ultrapassou algumas dezenas, como já vimos). Fato é que, para aqueles que estão habituados a ouvir os discos de Walter Wanderley, fica fácil identificar quando é o mesmo que está executando o órgão e uma das evidências é exatamente o timbre do instrumento. O que faz com que de imediato não se confunda sua execução com a de Eumir Deodato ou Ed Lincoln, por exemplo.

Em artigo publicado pela revista *Serenidade*, disponível na página de Barbara Major anteriormente citada, aparecem algumas citações da sonoridade de Walter Wanderley:

O que é que faz tão memorável a contribuição de Walter Wanderley à Bossa Nova? Sem dúvida, é seu estilo de tocar o Hammond B-3 o que o faz único. Sua frescura, seu stacatto, sua energia, sua soltura reconhecível desde o primeiro instante de escuta, é sua marca registrada. Muita gente que não se interessa pelo órgão em geral desfruta da sensibilidade na forma de tocar de Walter tão somente porque é diferente da maneira em que geralmente se toca esse instrumento. Existem pelo menos outros dois organistas brasileiros notáveis que tem gravado e desfrutado de uma certa popularidade mas, nem sua forma de tocar pode comparar-se com a de Walter nem nenhum deles desfrutou do êxito internacional que teve Wanderley (Revista *Serenidade*, 2000¹³¹).

Não é tarefa fácil tentar descrever uma sonoridade específica e nesse caso o som característico de Walter Wanderley. Pelo fato de ter escutado, por várias vezes, todos os seus áudios disponíveis encontrados para essa pesquisa, essa sonoridade foi ficando familiar. Comparando de forma a exemplificar, é como se alguém que você convive por anos, diariamente, fizesse uma ligação telefônica, de um número desconhecido. Em poucas palavras você já saberia que era aquela pessoa que estaria falando naquele momento. Talvez houvesse um pouco de dificuldade se essa pessoa tentasse disfarçar a voz. Se ela fosse boa nesse

¹³⁰ Embora fosse um compositor bissexto, entendo os discos de carreira solo de Walter Wanderley como autorais, uma vez que, mesmo sendo quase que inteiramente compostos de composições de outros artistas, tais discos eram construídos dentro de uma sonoridade e um estilo, de arranjos e execução, de forma a caracterizá-los como sendo do artista Walter Wanderley.

¹³¹ Textos disponíveis em pdf em: <http://www.bjbear71.com/Wanderley/Links.html#Triolinks> Acesso em 16/out/2018. Textos originais em espanhol, tradução minha.

disfarce, a dificuldade aumentaria.

No caso de Walter Wanderley não há tentativa de disfarce. Ao executar boleros, sambas, bossas e até ao acompanhar cantores e cantoras, Walter Wanderley mantinha sua sonoridade ao órgão. O que variava um pouco era sua liberdade de improvisos ou como dividia essa liberdade com outros instrumentistas em seus discos. Com a chegada de novas tecnologias no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, alguns timbres são adicionados e outros modificados, mas mesmo assim seu timbre é facilmente identificado por alguém familiarizado com seus trabalhos discográficos.

Se eu fosse utilizar expressões para descrever essa sonoridade específica de Walter Wanderley, poderia usar metáforas que talvez ajudassem a esclarecer. Percebo seu som como um pouco metálico e suavemente estridente. A região preferida do instrumento é entre o médio e o agudo, fazendo pouquíssimas inserções no grave. Em certos momentos soa melancólico, em outros, extremamente alegre. Seus improvisos poucas vezes deixam transparecer sua expertise no instrumento, embora isso aconteça algumas vezes de forma bastante intensa. Na maioria das vezes, esses improvisos soam melódicos e diatonicamente agradáveis. Walter Wanderley utiliza sempre sons de metais em seus arranjos, evitando quase sempre os sons de cordas e madeiras (exceção para alguns discos gravados nos EUA, por gravadoras diferentes da Verve). Em um dos seus únicos discos solo com arranjos orquestrais, gravado no Brasil pela Philips e anteriormente citado (*Entre Nós*, 1964), os arranjos de orquestra são nitidamente voltado para os metais, com arranjos arrojados e que nitidamente procuram evidenciar a sonoridade metálica. Com meu olhar do presente percebo, de forma geral em sua obra, algo muito dos anos 1950 e 1960 e que nos anos 1990 foi explorado pela indústria fonográfica com a denominação de “*Lounge Music*”, o que em uma tradução livre poderia ser interpretado como “música de salão”. Mas essa é uma visão teleológica, calcada em minhas experiências sonoro/auditivas adquiridas décadas depois de sua contemporaneidade.

É exatamente essa visão teleológica que faz com que eu não seja um fã de Walter Wanderley e de sua sonoridade. O que não foi empecilho nem tampouco desmotivador para realizar esse trabalho. Pelo contrário. Essa “ausência de paixão”, por assim dizer, tornou-me

um pesquisador, dentro de um certo limite, isento. Foi possível perceber e investigar sua ação e contribuição na construção da Música Brasileira sem o afinco de um amante do seu trabalho, sem buscar defendê-lo ou traçar linhas laudatórias sobre seu personagem.

Falando sobre a sonoridade do órgão Hammond, tão amplamente utilizado pelos organistas da época, assim como pelo próprio Walter Wanderley, novamente é Sílvia César quem esclarece:

[...] Você vê que, quem tem um Hammond não vende por dinheiro nenhum! O Hammond é o instrumento do Jimmy Smith. Ele era usado para dar o balanço [...] porque o Hammond é muito difícil. Tem aqueles registros, você puxa pra cá, puxa pra lá, ele muda os timbres, os sons todos. Não é como hoje que você aperta um botão muda o timbre, aperta outro botão muda outro timbre, você tinha que criar um timbre [...] Não era exatamente um som de igreja. O Hammond faz um som parecido, mas é um instrumento que tem um som muito diversificado. Ele pode criar coisas com percussão, sem percussão, com vibrato, com aquela caixa Leslie famosa, aquela caixa enorme que fazia um tipo de eco, um tipo de vibrato que nunca mais ninguém conseguiu imitar [...] quem tem um Hammond com uma caixa Leslie nunca se desfaz, como quem tem um piano Fender Rhodes não se desfaz dele por nada. São raridades que surgem ao longo da história (SOUZA, 2016, p. 136-137).

Outra personagem entrevistada por Tárk de Souza, a cantora Dóris Monteiro, fala de sua relação com Walter Wanderley e da estranheza do uso do órgão para a gravação de um de seus discos:

Ele era o rei do suíngue [...] Gravei várias músicas com ele. Do sambalanço, exatamente. Ele suíngava e eu, engraçado, eu dizia: - Mas é órgão? Eu não gosto... Eu não vou cantar com órgão. Não quero cantar com órgão! Mas depois que a gente ensaiou, eu disse – Puxa vida, esse cara é muito bom! Tanto que ele foi para os Estados Unidos [...] Estourou lá! Muito bom ele, e o LP saiu muito bom, muito bom! (SOUZA, 2016, p. 141).

Outro fator que ajuda na identificação do “estilo” Walter Wanderley, está em relação ao conjunto instrumental escolhido pelo mesmo. O artista preferiu, por inúmeras vezes, tocar e gravar com a formação em trio tão citada no Sambajazz. Tanto que em vários discos, mesmo

aqueles em que o artista principal era outro, como Isaura Garcia ou Astrud Gilberto, a informação sobre essa formação em trio aparece nas capas e contracapas dos próprios álbuns. Arelada à essa formação estavam às vezes alguns instrumentos de sopro, como trompetes, saxofones e trombones ou outros de cordas como guitarra e violão. O próprio Walter Wanderley inseriu piano em várias dessas gravações, mas a base de arranjos estava fundamentada no contrabaixo, bateria e órgão (havendo exceções em que tocava apenas piano, sendo o órgão preterido em algumas dessas gravações).

Segundo Ruy Castro (1990, p. 391), os norte-americanos comparavam a técnica de execução de Walter Wanderley no órgão à de Jimmy Smith, um dos últimos instrumentistas a utilizar o órgão de forma mais frequente no repertório do Jazz. Smith teve vários trabalhos editados pela Verve Records, mesma gravadora que contratou Walter Wanderley em 1966. Jimmy Smith também utilizava o *Hammond* e, embora usasse sonoridade bem diferente do organista brasileiro (o timbre lembra muito o *Wa-Wa* das pedaleiras de guitarra atuais), percebe-se uma semelhança em alguns aspectos de execução, como por exemplo uma instrumentação disposta em trio e com divisão de improvisos entre os outros instrumentistas, típica do Jazz, embora de forma mais melódica e diatônica, como nas gravações de Walter Wanderley¹³².

Além dessas características, soma-se outra que é bastante peculiar na sonoridade das gravações de Walter Wanderley enquanto organista. Hábil improvisador, tanto ao piano como no órgão, uma de suas “marcas” era a utilização dos acordes nas duas mãos de maneira percussiva. O artista fazia sequências rítmicas bem “suíngadas” e diversificadas, utilizando os acordes da harmonia da composição, resultando numa mistura harmônico-melódico-percussiva, algo que alguns críticos chamaram de “*staccato attack*”. Esse recurso era utilizado tanto nos improvisos quanto no acompanhamento de cantores e outros artistas que conduziu enquanto instrumentista. Nos discos solo, esse sonoridade característica era usada geralmente a partir do segundo giro da música, quando já se tinha deixado clara a melodia da composição. Quando acompanhava outros artistas, Walter Wanderley, talvez por se sentir mais livre,

¹³² Um dos áudios de uma canção interpretada por Jimmy Smith em 1957 está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DUgkdJJ_8u4. Acesso em: 02/abril/2018.

utilizava esse recurso de forma mais espontânea e algumas vezes já nos primeiros compassos da gravação.

Muito provavelmente, Walter Wanderley utilizava algumas técnicas como *locked hand* e/ou *block chords*, ambas empregadas por pianistas, principalmente ligados ao Jazz (atualmente exemplificadas em manuais de técnicas de improvisação). A técnica de *locked hand* (mão fechada, em uma tradução livre) foi popularizada pelo pianista George Shearing (Londres 1919-2011) e consiste em que o pianista toque a melodia usando as duas mãos. A mão direita toca um acorde de quatro sons invertido, de maneira que a nota da melodia seja a mais aguda nessa inversão. As outras três notas são agrupadas o mais próximo possível da nota da melodia. A mão esquerda dobra as notas da melodia em oitavas abaixo (BAERMAN, 2004, p. 94-95). Ao construir uma sequência de acordes assim agrupados, mas sem a dobra da melodia nas notas mais graves, caracteriza-se o que se chama de *block chord* (acorde em bloco. Nas fotos a seguir, podemos ver os exemplos de escrita da utilização das duas técnicas. No entanto, Walter Wanderley utilizava as mesmas à sua maneira e com uma expressão rítmica muito mais acentuada e “quebrada” em sua fluidez.

Example 1: melody line

Piano

Example 2: generic block chord

Pno.

Figura 104: Exemplo de técnicas pianísticas 1, *block chord*.

Example 3: double melody (Shearing voicings)

Example 4: drop 2

Figura 105: Exemplo de técnica pianística 2, *locked hand*. Fotos retiradas da internet: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Shearing_Voicing.jpg Acesso em 20/maio/2018.

four-way close, double melody (George Shearing)

Figure 19-7

Figura 106: Exemplo de técnica pianística 3. Exemplo retirado do livro: *The Jazz Piano Book*, de Mark Levine (1989, p. 185).

Como afirma Mark Levine: “Existem muitos estilos diferentes de *block chord* e pianistas como Red Garland, Wynton Kelly, Bobby Timmons, Bill Evans e George Sharing, todos desenvolveram sua própria maneira de tocar *block chords*” (LEVINE, 1989, p. 180, tradução minha¹³³). Mark Levine também explica que *locked hand* e *block chords* são muitas vezes expressões utilizadas como sinônimos. Interessante perceber que o estilo de Walter Wanderley foi algumas vezes comparado com o de Bill Evans (como vimos anteriormente), um dos pianistas que se utilizava das técnicas de acordes em bloco.

Assim como os outros pianistas citados, Walter Wanderley construiu sua maneira de utilizar as técnicas inserindo padrões pessoais, criando um caráter de sonoridade e estilos próprios. Além disso, ao utilizar as técnicas de *block chords*, Walter Wanderley o fazia suinando o ritmo, transformando os acordes (parte harmônica), e a melodia (na nota mais aguda da mão direita) em variantes percussivas dentro da composição. Com a formação em trio na maioria de suas gravações, ou mesmo com mais alguns instrumentos adicionados, porém de forma bastante pontual, o artista destacava sua sonoridade e idiossincrasias.

A seguir são apresentados dois exemplos de execução de Walter Wanderley em transcrições feitas pelo pianista e professor Kelsen Gomes. Um dos mais atuantes pianistas populares de Pernambuco, Kelsen Gomes foi professor efetivo do Conservatório Pernambucano de Música e do CEMO, e hoje é professor, também efetivo, do IFPE. Mesmo com toda experiência e expertise, Kelsen Gomes encontrou bastante dificuldade em transcrever pequenos trechos de gravações em disco de Walter Wanderley, relatando que o artista utilizava piano e órgão ao mesmo tempo e, intencionalmente, fazia uso de notas quase imperceptíveis. Kelsen Gomes também relatou que foi preciso ouvir repetidas vezes, e em andamento retardado, para finalizar a tarefa.

¹³³ There are many different block chord styles, and pianists such as Red Garland, Wynton Kelly, Bobby Timmons, Bill Evans, and George Sharing all developed their own unique ways of playing block chords.

Transcrição Improviso

Summer Samba

Como soa _____

Execução _____

C M C M F#m7 B7

F7M Fm Bb7

Figura 107: Transcrição de trecho de improviso na música "Summer Samba"¹³⁴. A primeira linha apresenta a transcrição de como soam as notas em primeiro plano, em uma audição menos acurada. A segunda linha apresenta a transcrição de como Walter Wanderley executa o instrumento e pode ser percebido ao retardar o andamento da gravação e ouvir de forma detalhada. A diferença é notável. Para Kelsen Gomes, que fez as audições e transcrições, Walter Wanderley utilizava esse recurso que poderia ser denominado de *ghost notes*.

TRANSC.1,13'-1,20'

JEQUIBAU

Figura 108: Trecho do improviso da música: "Jequibau"¹³⁵. A transcrição se refere especificamente ao trecho entre o minuto 1, 13 até 1,20. Aqui percebe-se claramente o uso de *block chords*. Para Kelsen Gomes, a rítmica utilizada por Walter Wanderley nessa gravação se assemelha mais às músicas do Funk e do Soul. Muito provavelmente influências do próprio gênero Jequibau, que traz fusões rítmicas com ritmos variados, incluindo cubanos, como visto anteriormente.

¹³⁴ Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VGNwXq6vPoI> Acesso em 15/out/2019.

¹³⁵ Áudio disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cvjM22wU4X4&t=99s> Acesso em 15/out/2019.

Alguns discos de Walter Wanderley foram gravados com orquestra e pelo menos em um deles, ENTRE NÓS (1964), a sonoridade do trio é um tanto ofuscada. No entanto, seu estilo se torna inconfundível para aqueles que fizeram audições acuradas e repetidas de suas gravações. Corroborando com o que afirma Ivan Vilela (2014), em artigo anteriormente citado, é no mínimo paradoxal, estranho e negligente, estudar e escrever sobre Música sem ouvir as fontes primárias do objeto de pesquisa. Não há como perceber as nuances e diferenças do estilo ou da sonoridade de qualquer artista sem uma audição massiva de gravações do mesmo. Além disso, se faz necessária, também, uma audição ativa sobre músicos contemporâneos e próximos enquanto produção fonográfica. Seja dentro de uma expressão musical como o Sambalanço, Sambajazz ou a Bossa Nova, seja em outras manifestações artísticas semelhantes no formato e na concepção artístico/musical, para um cotejamento que se apresente, ao mínimo, coerente.

Compreendo que qualquer leitor ou ouvinte da obra de Walter Wanderley, muito provavelmente, não irá aprofundar sua leitura e escuta sobre a produção do mesmo como fiz para a construção desse trabalho. No entanto, as percepções musicais/sensoriais são sempre individuais e subjetivas e qualquer ouvinte atento poderá perceber nuances e detalhes técnico/musicais que me passaram despercebidos. Essas percepções ajudam a compreender e construir novas hipóteses e direções sobre a construção músico/fonográfica tanto do próprio Walter Wanderley quanto do momento histórico em que o mesmo viveu e interagiu. Fator estimulante para essa escuta é o fato de quase toda sua obra fonográfica (autoral ou não) estar disponível hoje nas plataformas digitais e completamente acessíveis, de forma gratuita, àqueles com conexão com a *internet*. Compreendo também, que por mais descritivo que consiga ser, nunca alcançarei um nível de clareza sobre a sonoridade e o estilo de tocar de Walter Wanderley que substitua a escuta ativa dos seus discos e daqueles seus contemporâneos que interagiram no universo Bossa Nova – Sambalanço – Jequibau – Sambajazz – MPB.

Philipp Tagg (2011), em artigo que divide os ouvintes em musos (músicos com formação teórica e sistematizada) e não-musos (todos os outros ouvintes), faz uma crítica aos sistemas de análises de Música Popular. Para ele:

[...] a habilidade amplamente difundida e verificável empiricamente de distinguir entre, vamos dizer, entre dois tipos diferentes de estórias de detetive após ouvir não mais do que dois segundos de um trecho de música instrumental, aparentemente não nos permite qualificar a maioria da população como musical. De fato, “artístico”, na esfera das artes visuais, geralmente parece qualificar apenas as habilidades poéticas e “musicalidade” parece se aplicar somente àqueles que se apresentam como cantores ou que tocam um instrumento, ou podem decifrar a notação musical. É como se a competência musical da maioria “não-musa” da população não contasse. Isto é claramente antidemocrático (TAGG, 2011, p. 09).

De fato, todos nós temos capacidades auditivo/musicais para distinguir vários tipos de sonoridades em diversas situações. Diferenciamos um tema de abertura de uma novela ao de outra, um clima de suspense de um festivo, se as músicas são do folclore de nossa região ou não, se a introdução da música seria de uma música brega ou de um rock, etc. sem que ninguém nos tenha dado aulas ou instruções sobre essas sonoridades. Como afirma Tagg, certas capacidades dos “não-musos” geram até surpresa em pesquisadores da Música enquanto ciência. Compreender as peculiaridades da sonoridade de Walter Wanderley implica em ouvir suas gravações e percebê-las da melhor forma possível: ouvindo-as atentamente. Pois, novamente citando Tagg: “[...] a comunidade da análise da música popular (se é que ela existe) ainda está muito longe de estabelecer uma abordagem coerente que possa ser amplamente aplicada na educação de musos e “não-musos” (TAGG, 2011, p. 11).

Nas gravações de discos autorais de Walter Wanderley, em trio ou em conjunto, fica fácil perceber que ele é o “dono da bola”. Embora seja generoso ao dividir os solos e melodias com os outros instrumentistas, inclusive os que são muitas vezes adicionados à formação em trio (como trompetes e guitarras, por exemplo), o órgão e o piano aparecem de forma mais incisiva. É algo bem comum em discos autorais de artistas instrumentistas, embora no Jazz, muitas vezes, essa divisão soe como um trabalho em grupo e não como de um artista solo.

5. INDÚSTRIA CULTURAL

5.1 INDÚSTRIAS FONOGRÁFICA E CULTURAL NOS ANOS 1950 E 1960

Existem inúmeras discussões sobre a origem do que se convencionou chamar de indústria cultural e, no caso da Música, indústria fonográfica. Vários autores como o sociólogo francês Edgar Mourin (1967), a filósofa alemã Hannah Arendt (1966) e o próprio Theodor Adorno (1954), tão amplamente discutido nos ambientes acadêmicos de graduação e pós-graduação em Música, através de vários textos elaborados sobre a produção industrial relativa às obras musicais, já apresentaram suas análises e tem contribuído de forma muito clara (embora muitas vezes polêmica) sobre as características da sociedade de consumo estabelecidas a partir dos anos do pós-Segunda Guerra Mundial.

Nesse capítulo pretendo abordar apenas os aspectos da produção de cultura em massa (1950-1960), especificamente da produção fonográfica relativa a Walter Wanderley, e de que forma tais aspectos influenciaram na sua obra, na divulgação da mesma e posteriormente no sombreamento historiográfico que o atingiu. Tentando compreender como artistas que foram seus contemporâneos e que também tiveram acesso à produção, divulgação e comercialização de discos, alcançaram tratamentos diferenciados ante a historiografia da Música Popular. Alguns artistas no Brasil, e até mesmo alguns que viveram por um período fora do Brasil, assim como Walter Wanderley, realizaram produção discográfica menor ou equivalente ao organista/pianista recifense e no entanto são bem mais lembrados por pesquisadores da Música Brasileira, incluindo Etno/Musicologia, tais como João Donato, Johnny Alf e Carlos Lyra. Tentar lançar luz sobre que peculiaridades existem e existiram para as causas desse efeito é um dos objetivos desse trabalho.

Como afirma José Roberto Zan, não há como dialogar sobre indústria cultural de forma dissociada dos aspectos histórico-sociais “concretos”, sob pena de cairmos em “generalizações mitificadoras”. Para Zan: “O que se propõe é compreender a indústria cultural

não como uma estrutura fechada mas como um processo de produção e consumo de bens culturais cujos efeitos devem ser analisados como movimentos tendenciais impregnados de contradições e conflitos” (ZAN, 2011, p. 106). O século XX trouxe um formato de música denominado canção popular, que dentre outras características tem a duração média de três minutos. Esse formato é proveniente do mercado musical norte-americano e iria se expandir por quase todos os continentes de forma massiva. Os sistemas de produção e divulgação das canções já haviam sido estabelecidos desde o século XIX, em Nova York, onde estava localizada a maioria das editoras musicais norte-americanas, na Tin Pan Alley (MILLARD, 1995).

A interação da Bossa Nova com outras vertentes musicais (demonstrada um pouco mais adiante nesse capítulo), fossem elas estrangeiras ou não, resultaram num amálgama com identidade própria, sem contudo, deixar de ser perceptível alguns aspectos desses diálogos inter/intra musicais. Descrevendo o diálogo da Bossa Nova com as diversas outras expressões musicais, incluindo a canção popular norte-americana, Carlo Pianta observa:

No decorrer do século XX, a canção popular se torna a principal manifestação artística musical em termos de alcance de público. Num quadro em que o cinema e o rádio tornam a canção popular norte-americana a linguagem comum do mundo ocidental – e, em breve, do mundo oriental –, as manifestações locais, argentinas, suecas, paraguaias, espanholas passam automaticamente a dialogar com a produção norte-americana. Esse formato que se consolida, o da canção popular, tem características mensuráveis (PIANTA, 2010, p.29).

No Brasil aconteceu da mesma forma e foi através da Valsa que a canção popular alcançou maior público nos anos 1930, como explica Jairo Severiano:

A partir do início do século XX, quando nossos compositores começaram a fazer valsa com letra, o gênero cresceu, atingindo em sua forma mais romântica o auge da popularidade nos anos 30. Esse tipo de composição, que, em andamento lento, canta versos líricos, por vezes exageradamente sentimentais, representou nos 1900 a expressão máxima de nossa canção amorosa, tal como a modinha o fizera no século anterior (SEVERIANO, 2008, p. 202).

Ao se referir à canção como objeto de estudo, Marcos Napolitano (2002) lembra do lugar especial que a mesma ocupa na produção cultural de nós brasileiros. Para o autor: “ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas” (NAPOLITANO, 2002, p.53). A Bossa Nova iria passar a figurar no mercado da canção brasileira¹³⁶ de forma intensa e concomitantemente iria alimentar o mercado norte-americano, em um viés de intensidade talvez único na história da música brasileira. E isso traria consequências na relação da indústria fonográfica com o artista Walter Wanderley, como veremos.

Aludindo a teóricos como Renato Ortiz (1988), Luiz Costa Lima (1982) e Martín-Barbero (1987), José Roberto Zan caracteriza os meios de comunicação nesse período em que antecede os anos 1960 e a consolidação da indústria no Brasil, onde ainda era inexistente uma “sociedade de consumo” no país:

Do início dos anos 30 até meados dos 50, os meios de comunicação ainda não apresentavam, no Brasil, um nível de desenvolvimento e de organização sistêmica que permitisse defini-los como indústria cultural. Sua capacidade integradora era bastante incipiente (ORTIZ, 1988). Ao mesmo tempo, em função da fraca industrialização e urbanização do país, caracterizada por um desenvolvimento ainda pequeno da economia de mercado, não se podia reconhecer a existência de uma sociedade de consumo, base social da cultura de massa (LIMA, 1982). Por essas razões, a cultura produzida industrialmente e veiculada pelos meios de comunicação, que começava a esboçar-se naqueles anos, diferenciava-se da existente nos países avançados tanto em organicidade e abrangência quanto em função. Os meios de comunicação de massa atuavam muito mais como elementos mediadores nas relações entre o Estado e as massas urbanas do que como estruturas geradoras de uma cultura massificada e integradora. Prevaleceu no Brasil, como em outros países latino-americanos, o que Martín-Barbero chamou de modelo populista de formação da cultura massiva (ZAN, 2011, p. 109).

¹³⁶ Embora a Bossa Nova possua uma vertente instrumental bastante considerável como já vimos, e o próprio Walter Wanderley tenha gravado quase que exclusivamente músicas instrumentais, executadas no órgão ou mais raramente em piano solo, o formato dessas músicas obedecia ao padrão da canção comercial, com 32 compassos em média e uma duração de três minutos aproximadamente, dentre outras similaridades.

Com a posse de Juscelino Kubistchek como presidente do Brasil em 1960, o processo de urbanização do país acelerou de forma exponencial. O advento da indústria transformou a economia brasileira e redefiniu a estratificação da sociedade. São Paulo passa a ser o destino de grandes contingentes de trabalhadores de outros estados à procura de mercado de trabalho nas indústrias, principalmente a região do ABC que já se desenhava como um complexo industrial (CALDAS, 2008). O mesmo autor esclarece:

Se a urbanização da população transformou alguns valores culturais em nosso país, é necessário destacar um segundo aspecto, mas agora recebido de influência externa. A cultura de massa passaria agora a ser uma realidade e chegaria ao Brasil uma gama muito grande de produtos estrangeiros, especialmente americanos. Ao contrário do governo de Getúlio Vargas, que estabeleceu uma política nacionalista e restritiva às importações, Juscelino Kubitschek estimulou o ingresso do capital estrangeiro e flexibilizou a entrada no país de produtos importados (CALDAS, 2008, p. 71).

Esse processo de entrada de produtos norte-americanos no Brasil porém, já havia iniciado desde os anos 1940 e ainda sob a tutela do governo Dutra (Eurico Gaspar Dutra). É fato que não havia uma massificação como ocorreu no governo Juscelino. Mas a intenção dos EUA era sim, desde o início dos anos 1940, alcançar “a conquista do maior mercado consumidor da América Latina” (CALDAS, 2008, p.71). A abertura se deu através de produtos considerados supérfluos e também da importação de diversos filmes de Hollywood. Sobre esses produtos vendidos no comércio carioca, Ruy Castro afirma:

Em vez de promover a capacidade industrial do país, aproveitando as reservas em dólares e libras esterlinas acumuladas durante a guerra, Dutra conseguiu queimá-las de uma penada, ao liberar indiscriminadamente as importações e subsidiá-las com o câmbio supervalorizado. O resultado é que o porto do Rio passou a receber navios abarrotados de supérfluos de matéria plástica, comprados aos americanos – ioiôs, suspensórios, passadeiras de chão – para o delírio dos varejistas. Um símbolo dos cinco anos da administração Dutra poderia ser a imagem de um menino brasileiro de pé sobre uma passadeira de plástico, com as calças curtas presas por suspensórios também de plástico e brincando com um ioiô, idem, de plástico (CASTRO, 2015, p. 103).

A formação e transformação dos setores, considerados modernos do ponto de vista tecnológico, trouxeram uma maior diversificação no âmbito da sociedade. Foi preciso uma reorientação e um ajustamento nos diversos grupos e classes onde a exclusão social se tornou mais profunda, resultado de uma “crescente monopolização da indústria” (HOLLANDA; AUGUSTO GONÇALVES, 1986, p. 19). São os mesmos autores que esclarecem:

Seguindo as orientações dos sociólogos paulistas deveríamos, para compreender os acontecimentos de 64, recuar ao período do pós-guerra – notadamente à década de 50 – quando a intensificação do processo de industrialização começa a se fazer através da crescente penetração em nossa economia de capitais externos pela via da associação com empresas nacionais. A nível internacional esse movimento corresponde a uma nova fase do capitalismo monopolista, marcada pela transferência para certos países periféricos, como o Brasil, de unidades industriais (HOLLANDA; AUGUSTO GONÇALVES, 1986, p. 19).

Essa tendência “monopolista” industrial irá acontecer também no mercado fonográfico e, com a interação com o cinema, irá criar condições propícias para aquilo que se denominou de mídia de massa (*mass media*). A indústria norte-americana não demorou a perceber que havia milhões de consumidores jovens ao redor do mundo, sedentos por novidades tecnológicas e outras questões ligadas ao entretenimento. Com a explosão do Rock nos EUA, foi possível perceber que essa seria uma via de acesso a esse público e foi assim que a juventude brasileira foi impactada nos anos 1950. O impacto do Rock foi tão impressionante que o historiador Eric Hobsbawm afirma: “Em algum momento da década de 1950 a música popular norte-americana cometeu um parricídio: O rock assassinou o jazz” (HOBBSAWM, 1999, p. 347).

Embora Nora Ney tenha gravado a canção “Rock Around The Clock” em 1955, o impacto do Rock no Brasil (através dessa gravação) não teve o efeito desejado. Muito provavelmente porque o público da cantora estava acostumado com seu estilo em boleros e outras canções de viés mais triste e com letras ligadas ao sofrimento do relacionamento a dois, como foram marcadas algumas produções, veiculadas nos rádios e discos, nos anos 1930 e 1940. Por outro lado, a juventude daquela metade dos anos 1950 não possuía relação com a

cantora a ponto de identificar ali um estilo mais próximo de suas aspirações. A “chegada” do Rock no Brasil se dá então no ano seguinte, em 1956, com a exibição do filme: *Ao Balanço das Horas*, cuja trilha sonora incluía a canção “Rock Around The Clock”, interpretada por Bill Haley e seus Cometas. Sobre o impacto do filme, Waldenyr Caldas explica:

Para a juventude urbana brasileira foi um acontecimento indescritível e surpreendente. Em São Paulo e Rio de Janeiro, as salas de cinema ficaram superlotadas e houve tumulto durante as primeiras sessões do filme. Os jovens, mesmo durante a apresentação, queriam dançar o *Rock Around the Clock*. Por diversas vezes, o filme seria interrompido para restaurar a ordem. Todos os veículos de comunicação passaram a noticiar os acontecimentos, mas com certo tom de preocupação, reprovação e censura ao comportamento dos jovens. Presenciávamos momentos de euforia e de verdadeira catarse coletiva vividos pela juventude brasileira (CALDAS, 2008, p. 73).

Segundo o Anuário Estatístico do IBGE¹³⁷(1956), havia no Brasil 1158 salas de cinema. Quase metade dessas salas estavam em São Paulo (296) e no Rio de Janeiro (94). Algumas salas eram enormes, como afirma Helvio Borelli: o “Cine Piratininga, no bairro do Brás, que era o maior cinema do país, com mais de mil lugares” (BORELLI, 2005, p. 113). Além disso, o Brasil possuía 527 estações de rádio espalhadas pelo país. Esses números, tanto do cinema quanto do rádio, iriam dobrar dentro de dez anos. Já havia portanto, quatro anos antes da posse do presidente Juscelino Kubitschek, um ambiente propício para uma massificação de uma obra artística, fosse ela um filme, um disco ou um gênero musical.

Segundo Ecléa Bosi (2009), a maioria dos estudiosos compreendem as características da “comunicação de massa” com a possibilidade de atingir vasta audiência em curto período de tempo (quando não possível de forma simultânea) de centenas de milhares ou milhões de ouvintes, expectadores e/ou leitores. Essa comunicação seria feita a partir de

¹³⁷ Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1956.pdf Acesso em 10/mar/2018.

fonte organizada destinada a uma audiência anônima¹³⁸ (BOSI, 2009, p. 36).

Evidente que a música estrangeira já havia penetrado no mercado brasileiro como já vimos nos capítulos anteriores, inclusive com alguns discos de Walter Wanderley sendo inteiramente dedicados ao Bolero. Essa “invasão” já havia iniciado desde o começo do século XX, como afirma José Roberto Zan, aludindo a José Ramos Tinhorão: “com a expansão do mercado fonográfico, entram no país gravações de gêneros estrangeiros como *fox-trots*, *one-steps*, *ragtime*, *charleston*, entre outros, dando início à hibridação da música local com a estrangeira” (TINHORÃO, 1990, *apud* ZAN, 2011, p. 108). Para Marcos Napolitano (1998), o Bolero e outras expressões artísticas ‘internacionalizadas’ representavam uma fatia de mercado aberta pela indústria fonográfica para alcançar as camadas da sociedade com menor poder aquisitivo: “as camadas mais populares (classe média baixa e segmentos proletários) ingressam como consumidores da chamada música internacionalizada, rotulada de ‘baixo nível’, seja na forma de bolero (sobretudo nos 50) ou de “iêiêiê” (nos anos 60)” (NAPOLITANO, 1998, p. 103).

Não cabe aqui discutir, o que já foi feito em inúmeros textos, por autores consagrados no estudo da comunicação e da relação indústria cultural/sociedade, os benefícios ou malefícios da massificação da cultura, coordenada pelos meios de comunicação mais abrangentes no país. Vale apenas ressaltar que certos estudos apontam para um “hibridismo” dos conceitos de música erudita, popular e massiva. Pois, como afirma Maria Dozza Subtil: “Por outro lado, essa produção cumpre um papel socializador e distribuidor de diferentes formas culturais, em especial no que se refere à música, diluindo o caráter dual de cultura das elites e cultura das massas” (SUBTIL, 2008, p. 284).

Portanto, Walter Wanderley, enquanto “funcionário” das gravadoras onde mantinha contrato, era “utilizado” para atingir públicos diversificados. Se por um lado temos o artista

¹³⁸ Para uma maior compreensão da “Cultura de Massa” é interessante consultar o livro de Charles R. Wright: *Mass Communication. A Sociological Perspective*. N. York, Random House, 1964. Wright e também Ecléa Bosi diferenciam “cultura de massa” de “cultura popular”, onde a última seria a cultura que nasce espontaneamente no seio popular, como os folguedos e tradições. A primeira seria a cultura lançada pelos veículos de comunicação, com o intuito de alcançar o máximo de pessoas possível (sendo o repertório dessa cultura criado para esse fim ou se apropriando da cultura popular e a transformando e moldando para que se torne um produto palatável para consumo em massa).

Walter Wanderley lançando músicas quase que inéditas do repertório da Bossa Nova e de compositores ligados à mesma, mas ainda não tão conhecidos do público (já em discos de 1959 e outros do início dos anos 1960), também temos um Walter Wanderley com discos dedicados inteiramente ao Bolero, em uma perspectiva músico/estética bastante antagônica. Ao que tudo indica, Walter Wanderley não possuía conflitos em relação ao repertório executado. Parece que o artista não mensurava gêneros, a não ser pelo seu aspecto dançante, e mantinha em seus discos o mesmo ecletismo de repertório executado em casas noturnas, desde sua estreia profissional ainda na capital pernambucana.

Porém, mesmo ainda não existindo um mercado de música de massa propriamente estabelecido no Brasil antes da segunda metade dos anos 1960¹³⁹, a indústria fonográfica já tentava alcançar essa realidade e a foi conquistando aos poucos. Ao comentar as adequações dos artistas às peculiaridades do disco e suas limitações técnicas (incluindo o tempo médio de duração de uma música em três minutos), exigindo dos compositores canções mais concisas, com letras e melodias fáceis de serem memorizadas pelo público, José Roberto Zan afirma: “Todos esses aspectos eram sinais de que, já nas primeiras décadas do século XX, estavam em formação no Brasil uma cultura e uma música popular de massa” (ZAN, 2011, p.109).

A entrada do Rock no Brasil iria alavancar uma explosão de vendas de discos e produtos destinados ao público jovem. É preciso lembrar que a Bossa Nova também era um estilo atrelado à juventude, e, embora muitos acreditem que a mesma rivalizava com a Jovem Guarda ou outros estilos mais “dançantes”, o fato é que essa “disputa” estava muito mais ligada e era “criada” pelos meios de comunicação com o intuito de aumentar as vendas e a audiência de certos programas rádio/televisivos. Mais uma vez é Waldenyr Caldas que esclarece:

¹³⁹ Para um maior entendimento do desenvolvimento da indústria cultural no Brasil é importante consultar algumas referências sobre o tema, como por exemplo, o livro de Renato Ortiz: *Cultura Brasileira & Identidade Nacional* (2003) Editora Brasiliense.

O *rock'n roll* coexistiria com este expressivo momento da música popular brasileira. Embora fossem dois estilos musicais completamente diferentes, havia um público jovem aficionado por ambos, sem que isso significasse uma rivalidade entre a Bossa Nova e o *rock'n roll* [...] Assim, pode-se dizer que, pelo menos entre a população jovem, *rock'n' roll* e Bossa Nova tiveram receptividades idênticas. Se equivaleriam na preferência popular da nossa juventude. (CALDAS, 2008, p. 21).

Mas é preciso entender quais caminhos a Música Popular Brasileira e a indústria fonográfica percorreram até chegar ao ponto da Bossa Nova se inserir no mercado norte-americano (e consequentemente mundial) de música e cultura. Até os anos 1950 a profissionalização de músicos e artistas no Brasil não lhes garantia uma independência financeira que resultasse em uma autonomia autoral e artística. A indústria fonográfica ainda se mostrava muito incipiente e apenas os grandes estúdios de rádio podiam oferecer certo grau de profissionalização ao seu *cast*, mas de forma atrelada a uma prestação de serviço, não como um artista autônomo e independente. A criação da Ordem dos Músicos, em 1960 (lei nº 3.857 de 22 de Dezembro de 1960), não é uma coincidência, pois refletia as novas demandas do mercado de música no país. Também não é coincidência que as primeiras pesquisas sobre venda de discos tenham surgido no ano de 1959, ano do lançamento do LP *Chega de Saudade*, considerado o marco inicial da Bossa Nova e três anos após a “chegada” do Rock no Brasil. Tais pesquisas apontavam para o surgimento de um mercado profundamente promissor entre os jovens, principalmente os de elevada classe social/financeira. Classe essa que estava se expandindo simultaneamente com a consolidação da indústria no país. (GHEZZI, 2011).

Os Estados Unidos já haviam percebido esse mercado latente ligado à juventude, desde as vendas de milhões de discos de Rock, a exemplo dos discos de Chuck Berry e depois Elvis Presley, e começa a ver na Bossa Nova uma vertente importante de comercialização.

Após o show de 1962 no *Carnegie Hall*¹⁴⁰, os EUA começam a intensificar a apresentação de músicos ligados à Bossa Nova, como afirma Rafael Menezes Bastos:

Na esteira do evento, a bossa nova desenvolveu uma prestigiosa presença internacional. Muitos de seus músicos viajavam regularmente aos Estados Unidos (alguns mudaram-se para lá), Europa e Japão. A bossa e a música brasileira em geral começaram a substituir a música cubana como paradigma do chamado Latin jazz, ainda que reconhecida especificamente como brasileira (MENEZES BASTOS, 2014, p.22).

A canção “Garota De Ipanema” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes) é emblemática acerca desse aspecto de internacionalização da Bossa Nova. Pery Ribeiro e o Tamba Trio foram os primeiros a gravá-la no Brasil, em janeiro de 1963, por gravadoras diferentes (Odeon e Philips), e Claudette Soares também a gravou pelo selo Mocambo da gravadora recifense Rozenblit. O próprio Tom Jobim a lançou em seu primeiro disco feito nos Estados Unidos em maio de 1963 (CASTRO, 1990). Walter Wanderley também iria gravar a canção e lançá-la, em versão instrumental, também em 1963 com uma boa receptividade, como vimos no segundo capítulo.

A partir daí, apenas nos primeiros dois anos (mas que foram os dois primeiros anos da beatlemania), Garota de Ipanema teve mais de quarenta gravações no Brasil e nos Estados Unidos, algumas das quais por Nat King Cole, Peggy Lee e Sarah Vaughan (CASTRO, 1990, p.317).

Christopher Dunn afirma que: “É possível até mesmo argumentar que a bossa-nova (sic) foi o primeiro movimento musical a produzir a cultura brasileira de exportação que Oswald de Andrade havia imaginado” (DUNN, 2009, p. 46 e 47). Ainda segundo Dunn, a imagem do Brasil atrelada à Bossa Nova no exterior era algo com um impacto mais positivo e menos estereotipado que aquele deixado por Carmem Miranda nos anos Vargas.

¹⁴⁰ Após a Bossa Nova conquistar um sucesso considerável nos Estados Unidos, o Itamarati enviou mais de vinte artistas para uma apresentação no *Carnegie Hall*, em Nova York, em 22 de Novembro de 1962. Com lotação esgotada, embora existam vários depoimentos que afirmem que a apresentação foi muito desorganizada (recebendo veementes críticas positivas e negativas), o fato é que aquela apresentação marcou a introdução da Bossa Nova no cenário musical internacional de forma definitiva (CASTRO, 1990; MELLO, 2008).

Como já vimos anteriormente, a Bossa Nova possuiu uma vertente dançante. Ao ouvir os discos de Walter Wanderley é possível perceber que suas interpretações, e os arranjos feitos para tais gravações nos discos, trazem essas duas características: são majoritariamente no formato de canção e possuem um suingue que possibilita a dança¹⁴¹. Como afirma José Geraldo Vinci de Moraes —[...] “a forma instrumental, os tipos de instrumentos e seus timbres, a interpretação e também os arranjos de um dado documento sonoro contêm indicações fundamentais para compreender a canção em si mesma e nas suas relações com as experiências sociais e culturais de seu tempo” (MORAES, 2000, p. 215).

É possível notar que, embora os discos de Walter Wanderley fossem quase que exclusivamente instrumentais, havia uma divisão do trabalho do artista (pelo menos em seu período inicial) em duas vertentes: uma ligada ao Samba e aos primórdios da Bossa Nova e outra direcionada ao Bolero e à música dançante (que vai sendo cada vez menos explorada a partir da segunda metade dos anos 1960). Essas características são o resultado das experiências músico/sociais de Walter Wanderley (moldando seu gosto pessoal musical) e também consequência de uma imposição mercadológica das gravadoras em que foi contratado (como a Imperial de André Midani, citada no primeiro capítulo), com o interesse puramente comercial. Basta lembrar que Walter Wanderley participou dos arranjos do disco de Pery Ribeiro, que lança a canção “O Barquinho” e também do disco de Celly Campelo (também aqui já citados), uma cantora ligada ao público jovem e ao movimento Rock no Brasil. Ou seja: embora pareça existir uma identidade e um estilo do artista Walter Wanderley em todos os seus trabalhos fonográficos, eram os interesses da gravadora que prevaleciam na escolha do repertório e dos cantores e instrumentistas para quem Walter Wanderley iria prestar seus serviços de arranjador/acompanhador ou mesmo em relação aos seus discos autorais. E isso, até onde foi possível apurar, não o incomodava.

Mas é preciso compreender o porquê das gravadoras escolherem o Bolero como repertório exclusivo de alguns discos de Walter Wanderley no início de sua carreira fonográfica. Jairo Severiano explica:

¹⁴¹ Como pode se verificar na música dos irmãos Valle, gravada por Walter Wanderley e que se tornou um sucesso de vendas como já citado. <https://www.youtube.com/watch?v=VGNwXq6vPoI> Acesso em 17/03/2016.

Não por acaso, 1948 marcou também a intensificação da popularidade no Brasil de um ritmo estrangeiro, o bolero. Presente eventualmente na programação de nossas rádios desde o final dos anos 30, quando o tenor mexicano Pedro Vargas iniciou uma série de temporadas anuais no Rio de Janeiro, o bolero começou a crescer na predileção dos brasileiros a partir de 1945. O motivo foi o grande sucesso do filme “*Santa*”, de Agustín Lara. Estrelado pela atriz Esther Fernández esse dramalhão permaneceu em cartaz nos cinemas cariocas durante 27 semanas, motivando uma ampla abertura de nosso mercado exibidor ao cinema mexicano. Assim, à medida que vieram dezenas de filmes, vieram também os boleros, reforçando uma preferência que se tornou uma verdadeira paixão dos brasileiros. E, como nosso gênero musical mais próximo do bolero era o samba-canção, este tipo de música cresceu extraordinariamente, passando a desfrutar de um prestígio nunca antes experimentado. A força do bolero, digamos, potencializou a moda do samba-canção (SEVERIANO, 2008, p. 290).

Isso demonstra que, assim como o Rock, a via de acesso do Bolero ao mercado brasileiro foi o cinema (embora o Bolero tenha “chegado” quase uma década antes). Embora alguns autores (como Ruy Castro, 2015, p. 72-73) discordem do fato de que o Bolero impulsionou o Samba-Canção, afirmando que o gênero brasileiro já estava estabelecido no país quando da “invasão” do Bolero mexicano, não se pode negar a importância que o Bolero adquiriu no Brasil e os discos de Walter Wanderley, dedicados ao mesmo, confirmam essa importância. Carlos Lyra afirma categoricamente que o Bolero influenciou bastante a Bossa Nova (THIAGO, 2005). Em seu livro autobiográfico ratifica:

[...] tenho um lugar reservado no coração para o bolero mexicano de compositores como Agustín Lara, Gonzalo Curiel e Maria Griver, sobretudo na interpretação de Lucho Gatica, que, nos anos 50, lançou um disco de boleros: *Inolvidables*, acompanhado por um violão surpreendente de Arturo Castro, que mexeu com a cabeça de tantos quantos amavam o instrumento e esse gênero de música. Antes que a famosa “batida de violão” de João Gilberto desse forma ao “samba bossa-nova”, havia um outro tipo de música que, ao evitar por um lado o bolero e, por outro, o samba “quadrado” tradicional, refugiava-se na elegância do “samba-canção”, que, no meu entender, nada mais é do que o bolero brasileiro (LYRA, 2008, p. 33-34).

E foi nessa brecha comercial e artística do bolero mexicano que Walter Wanderley iniciou sua carreira discográfica, exatamente no momento em que a indústria fonográfica buscava ampliar seu mercado enquanto cultura de massa. É justamente em meados dos anos 1950 que o mercado Anglo-Americano estava dominado por gravadoras como RCA Victor, Columbia, Decca¹⁴² e EMI-Capitol, selo que lançou o primeiro disco de Walter Wanderley nos EUA, ainda morando no Brasil, como já vimos. Informação ratificada por José Roberto Zan, ao se referir ao mercado brasileiro, refletindo uma tendência globalizante: “De 1933 até o final da Segunda Guerra, a produção fonográfica brasileira esteve, em sua quase totalidade, controlada por três grandes empresas: a Odeon, a RCA Victor e a Columbia” (ZAN, 2011, p. 110). Durante os anos seguintes o mercado de gravações de Música Popular cresceu dramaticamente. O crescente “boom” no consumo, impulsionado pela geração de adolescentes do pós-guerra, denominado por alguns de “baby boom” fez com que o mercado norte-americano de Música Popular crescesse aproximadamente dez vezes entre 1954 e 1973. Durante esse mesmo período apenas oito companhias detinham entre 83% e 85% das vendas de discos (NEGUS, 1992, p. 3).

Essas companhias possuíam filiais ao redor do mundo e o mercado brasileiro não seria exceção. Como vimos, o primeiro LP de Walter Wanderley é lançado pela RGE (uma gravadora paulistana que depois se fundiria com a Fermata), mas o segundo já seria lançado pela multinacional Odeon. Ao longo de sua carreira, com exceções do primeiro compacto e LP ou dos últimos álbuns, seus discos seriam lançados por selos de companhias multinacionais no mercado fonográfico (ou por representantes delas no Brasil). Isso ajuda a compreender sua visibilidade fora do país e também a evidência do seu nome nos jornais e casas noturnas importantes de Los Angeles no período em que lá viveu e trabalhou. Tal visibilidade foi fortalecida pois, além de ingressar no mundo fonográfico exatamente no período de explosão do Rock e da mídia de massa, incluindo o surgimento e fortalecimento da televisão enquanto meio de comunicação, Walter Wanderley estava inserido no ambiente embrionário da Bossa Nova. E, embora possamos argumentar que o mesmo não se

¹⁴² A gravadora recifense ROZENBLIT, fazia parceria com a gravadora Decca (início dos anos 1960) e seria representante exclusiva do selo no Brasil (TORRES, 2015, p.79).

identificasse exatamente como um “bossanovista”, mas como um divulgador do Samba e dos seus subgêneros, como o Sambajazz e o Sambalanço, ainda hoje seu nome está associado à Bossa Nova, seja no Brasil ou nos vários outros países onde as gravadoras tiveram alcance, lançaram e ainda continuam lançando seus discos em coletâneas ou relançamentos.

Sobre essa globalização do mercado fonográfico, vale a pena citar o argumento de Milton Santos, que afirma que na realidade seria o artista que estaria se globalizando: “O espaço se globaliza, mas não é mundial como um todo, senão uma metáfora. Todos os lugares são mundiais, mas não há espaço mundial. Quem se globaliza mesmo são as pessoas e os lugares” (SANTOS, 1994, p. 31). Ao que parece, ao percorrer ao menos quatro capitais importantes no Brasil e no mundo, enquanto músico residente e estabelecido, Walter Wanderley conseguiu essa globalização do ponto de vista de sua visibilidade artística. O que talvez tenha prejudicado sua fixação na memória local em seu Estado natal, como veremos adiante.

Talvez, analisando do futuro (tempo presente em que estamos), Walter Wanderley pudesse ser “classificado” como um artista da MPB. Seu repertório, tanto enquanto esteve no Brasil quanto depois de estabelecido nos EUA, sempre foi composto por uma gama bem variada de músicas brasileiras. Gravou músicas que se eternizaram no repertório da MPB como “Andança” (Danilo Caymmi/Edmundo Souto/Paulinho Tapajós) e também composições bem menos conhecidas do grande público, mas que hoje são consideradas por muitos relativas à sigla. A “mistura” em seus discos sempre esteve presente desde os primeiros discos, embora nos últimos pareça existir uma maior liberdade na escolha das composições.

Mas, mais uma vez talvez, dois fatores tenham contribuído para que isso não tenha acontecido. O primeiro fator é que a sigla MPB só passa a existir depois dos festivais televisivos da segunda metade dos anos 1960. O próprio disco de João Gilberto, que é apontado pela maioria dos pesquisadores como o marco do início da Bossa Nova (CHEGA DE SAUDADE, 1959), possuía o rótulo de “Samba”, pois na época era hábito cada disco ser classificado pelas gravadoras e a expressão (tanto musical quanto de classificação) “bossa nova” ainda estava surgindo. Por ter feito parte dessa história embrionária da Bossa Nova e

depois ter participado do núcleo que a impulsionou para o Brasil e o mundo (a partir da cidade de São Paulo), era natural que se fizesse a ligação do nome de Walter Wanderley com a Bossa Nova, principalmente quando ela (e o próprio Walter Wanderley) se internacionalizaram.

O segundo fator impeditivo de sua associação com a MPB seria que o artista saiu do Brasil apenas dois anos após a instalação do regime militar de 1964. A grande maioria dos artistas hoje considerados como integrantes da Música Popular Brasileira,¹⁴³ e que viveram de forma atuante, musicalmente, aqueles anos do regime, estão, de uma forma ou de outra, atrelados a uma imagem de luta contra a ditadura militar, principalmente depois da instalação do Ato Institucional nº 5 (AI-5, 1968), quando o governo recrudescceu suas ações de repressão contra os movimentos que combatiam os militares, resultando em inúmeras decisões arbitrárias e com consequências terríveis para vários setores de nossa sociedade, incluindo os artistas/músicos. Foi, e é, bem mais fácil para a indústria fonográfica, catalogar Walter Wanderley entre os artistas ligados à Bossa Nova, até mesmo pelo fato de que a mesma possui uma vertente instrumental muito mais “definida” que a MPB. O rótulo de bossanovista, como já vimos, tem sido mantido pela indústria fonográfica mesmo em projeções de *marketing* atuais, de coletâneas ou relançamentos de discos do músico recifense.

5.2 CONTRAMÃO DA HISTÓRIA

A historiografia apresenta personagens que se destacaram ao longo dos tempos. A humanidade escolheu figuras para perpetuar através da tradição oral, pinturas, esculturas, escritos e até utilizando música. Nos dias atuais isso continua se repetindo. Seja na política, nos esportes, na moda, na religião, nas artes de forma geral e até em acontecimentos corriqueiros (sejam eles locais ou globais), as comunidades elegem aqueles que irão se

¹⁴³ É bem verdade que esses artistas são em sua maioria esmagadora cantores e cantoras. Pouquíssimos instrumentistas podem ser elencados como representantes da luta contra o regime militar no Brasil. Para um maior entendimento da MPB e das relações de subjetividade envolvidas na sigla, é importante consultar o texto de Álvaro Neder para a revista *PER MUSI* (n.22): *O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição* (2010, p.181-195) e também a tese de doutorado de Daniela Ribas Ghezzi: *Música em transe: o momento crítico da emergência da MPB (1958-1968)* UNICAMP, 2011.

apresentar como “figuras importantes”, “famosos”, “celebridades”.

A volatilidade de cada personagem depende de alguns fatores: importância da ação e do evento em que esteve envolvido, cargo ou função que ocupava na sociedade, ineditismo da ação, popularidade adquirida nas mídias, impacto do evento e/ou da ação na comunidade no âmbito micro ou macro, dentre outros. E para a grande maioria da população tais fatores e suas idiossincrasias passam despercebidos. Um salva-vidas que resgatou uma criança, que estava afogando-se em um banho de mar em um domingo de lazer, terá, muito provavelmente, menos “perpetuação” na história que um faraó que viveu no Egito em 3.000 a.C., onde os faraós eram considerados descendentes dos deuses, e providenciavam de maneira incisiva, a sua própria perpetuação, ordenando e financiando a construção de esculturas, templos e escritos sobre seus reinados e suas pessoas enquanto semideuses.

Mas fica a pergunta de quem decide e como decide quem irá ser lembrado através da História e/ou se tornar “eterno”. Hoje alguns personagens se apresentam mais obviamente como figuras públicas em voga e quase que naturalmente garantem seus lugares como personagens históricos. A intensidade pode variar de acordo com os acontecimentos, mas no mundo ocidental políticos como presidentes e governadores de estado, líderes religiosos mundiais (como o Papa e o Dalai Lama), são absorvidos quase que obrigatoriamente pela historiografia. Na mídia televisiva¹⁴⁴ também surgem figuras como jornalistas, atores, atrizes e apresentadores de programas (nos mais variados estilos), que adquirem uma visibilidade capaz de inserir seus nomes na memória popular em médio e longo prazo, embora muitas vezes essa inserção seja proposital, fabricada, e varie também de acordo com a intensidade de exposição de tais personagens. No Brasil, a Academia Brasileira de Letras torna “imortal” todo aquele que ocupa suas cadeiras, indicado e escolhido por seus próprios membros. Embora, do ponto de vista da população mais geral, sejam raras as pessoas que sabem quem ocupa as cadeiras da Academia Brasileira de Letras. Mas a questão permanece sobre quem decide aqueles que serão esquecidos. Ou de como é feita a escolha entre o que deve ser

¹⁴⁴ As possibilidades técnicas da televisão a transformaram no meio preferido por anunciantes, fazendo com que a mesma obtivesse um poder de influência sócio/político/cultural capaz de interferir radicalmente na sociedade. (DIAS, 2000).

preservado na memória oficial e o que será lembrado apenas por pequenos grupos minoritários. Sobre esse ponto Michel Pollak esclarece:

Embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, a clivagem entre memória oficial e dominante e memórias subterrâneas, assim como a significação do silêncio sobre o passado, não remete forçosamente à oposição entre Estado dominador e sociedade civil. Encontramos com mais frequência esse problema nas relações entre grupos minoritários e sociedade englobante (POLLAK, 1989, p.05).

Essa “mitificação contemporânea de personalidades” (MARKENDORF, 2009, p. 12), parece possuir raízes nos tempos mais remotos da humanidade, embora aspectos como o “interesse público pela morte, pela (auto) destruição e por histórias trágicas de vida” (Idem, Ibidem p.13), pareçam ter sido muito bem absorvidos pela cultura de massa e pelas indústrias culturais, principalmente pela indústria fonográfica, uma vez que se verifica uma enorme “exploração” de artistas que morreram de forma trágica ou prematuramente. Basta lembrar de exemplos como os de John Lennon, Elvis Presley ou Jimmy Hendrix. Aqui no Brasil podemos citar Elis Regina, Cazuza, Cássia Eller, Renato Russo e os Mamonas Assassinas.¹⁴⁵

No caso específico da Música, podemos pensar que: quem ou o que determina que um artista (compositor, instrumentista, intérprete) será “famoso” ou será lembrado no futuro em livros sobre a história da Música, ou mesmo em publicações relacionadas à Arte ou entretenimento, é algo que permanece velado. É claro que cada época na história da civilização apresenta peculiaridades tecnológicas que interferem na distribuição e exposição de um produto musical. Mas mesmo quando as “regras” para se tornar famoso parecem óbvias, alguns personagens insistem em permanecer na sombra, sendo desconhecidos pela grande massa e acessíveis apenas a aficionados, especialistas em determinados tipos e gêneros musicais.

¹⁴⁵ Por ocasião da morte de Michael Jackson (2009), pude presenciar algo bastante curioso: morava no epicentro comercial do Recife à época e pude perceber uma explosão de vendas de discos piratas e execuções de músicas do artista por camelôs nas ruas do bairro. A “febre” durou até os telejornais esfriarem as notícias sobre a morte do mesmo.

No entanto, a questão do sucesso é muitas vezes relativa e depende, também dos interesses e intenções do indivíduo. Como afirma o sociólogo Howard Becker:

Contingências de carreira incluem tanto atos objetivos de estrutura social quanto mudanças nas perspectivas, motivações e desejos do indivíduo. Em geral, no estudo de ocupações, usamos o conceito para distinguir entre os que têm uma carreira “bem sucedida” (quaisquer que sejam os termos em que o sucesso é definido dentro da ocupação) e aqueles que não têm. Ele pode ser usado também para discernir diversas variedades de resultados de carreiras, ignorando a questão do “sucesso” (BECKER, 2008, p. 35).

Ou seja, seria muito interessante ter conhecimento de como Walter Wanderley entendia e projetava sua carreira. Quais eram os parâmetros de “sucesso” que ele percebia. Talvez o grande número de discos lançados fossem suficiente para que o artista se sentisse realizado profissionalmente. Ou até mesmo fazer parte do circuito dos palcos das casas noturnas de Los Angeles fosse encarado pelo organista como um ápice na carreira de um instrumentista. Infelizmente não há depoimentos de Walter Wanderley, até onde foi possível pesquisar, onde se encontrem suas perspectivas e concepções sobre o assunto. O que podemos afirmar é que Walter Wanderley não poderia prever ou influenciar a maneira como o tratariam perante a historiografia.

No século XX, no mundo ocidental e no Brasil, as duas vias preponderantes de divulgação comercial de uma música e dos artistas a ela ligados, foram o rádio e o disco. A partir da segunda metade daquele século, contexto onde Walter Wanderley está inserido, o aprimoramento técnico no processo de gravação, durabilidade da mídia e refinamento das capas dos discos, irão transformar os mesmos em um produto comercial bastante viável e rentável para a indústria fonográfica¹⁴⁶. Outro aliado, que começa a se consolidar como item indispensável nos lares brasileiros a partir dos anos 1950 e terá vital importância no impulsionamento da divulgação e da venda do disco, será a televisão.

¹⁴⁶ “No Brasil, o delineamento da música popular urbana, desde o samba das décadas pioneiras até a moderna música popular dos anos 60 e 70, deu-se num contexto em que os veículos de comunicação também se desenvolviam e adquiriam contornos peculiares à realidade sócio-cultural brasileira” (GHEZZI, 2011, p.40).

Sobre o aperfeiçoamento no processo de gravação dos discos no Brasil, Sérgio Cabral esclarece: “O primeiro LP brasileiro havia sido lançado pela gravadora Sinter em 1951 (três anos depois do lançamento mundial pela Columbia norte-americana), mas o consumidor ainda levaria um bom tempo para adquirir os aparelhos apropriados para tocar *long-play*” (CABRAL, 2008, p. 73). Ou seja, além de ter “aparecido” no mercado fonográfico exatamente quando a indústria do disco estava se estabelecendo no Brasil e no mundo enquanto uma indústria de massa, Walter Wanderley foi privilegiado pelos avanços tecnológicos de gravação de discos e pelo surgimento do LP, que permitia uma maior durabilidade das mídias além de um número maior de músicas por discos.

É bastante natural que, na medida em que nos organizamos em grupos enquanto sociedade, e estamos inseridos em vários simultaneamente, muitas vezes sem perceber conscientemente (BECKER, 2008, p. 21), construamos nossas memórias coletivas de acordo com os objetivos específicos de cada grupo assim formado. No caso das divisões territoriais: países, estados, cidades, há sempre um sentimento de pertencimento quando algum personagem se destaca e fazemos parte do mesmo espaço geográfico de origem de tal personagem, muitas vezes sem nenhuma “aproximação” estreita com o mesmo. Ao discorrer sobre a memória coletiva e sobre aquilo que Henry Rousso conceitua como “memória enquadrada”, Pollak afirma:

Estudar as memórias coletivas fortemente constituídas, como a memória nacional, implica preliminarmente a análise de sua função. A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis (POLLAK, 1989, p.09).

Percebemos que, seja no âmbito macro (país) ou no micro (estados e cidades), há uma preocupação em manter viva a memória daqueles “filhos ilustres”. E, novamente citando

Pollak, esse “trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história” (Idem, *ibidem*), e conseqüentemente, de como percebemos essa memória. Cada cidade e estado alimenta a história com as memórias (selecionadas) daqueles atores que ali nasceram, perpetuando essa memória para as gerações futuras e tendo uma preocupação “mais ou menos consciente” de que essa memória não se desvaneça. O fato de Walter Wanderley ter saído de Recife para São Paulo, e de lá para os EUA (sem jamais ter retornado), talvez tenha contribuído para uma não identificação dos seus conterrâneos no âmbito micro (recifenses e pernambucanos) e macro (brasileiros), contribuindo para o seu relativo esquecimento mesmo quando tinha ao seu favor o crescimento da cultura de massa e do desenvolvimento tecnológico na indústria do disco.

Sobre esse afastamento da terra natal, Miliandre Garcia (2007), explanando sobre Carlos Lyra, apresenta algumas razões que levaram o artista a uma “exclusão do circuito comercial”. E que podemos tomar como similar à situação de nulidade na historiografia relacionada a Walter Wanderley:

Alguns fatores contribuíram para a exclusão de Carlos Lyra do circuito comercial da música popular brasileira. Em primeiro lugar, a partir de 1964, o compositor viajou com Stan Getz em turnês internacionais e, em 1966, optou por residir no México. Nesse período, apesar de suas músicas continuarem sendo executadas, manteve-se fisicamente desligado dos acontecimentos no Brasil. Na música, não participou *in loco* da realização do show *Opinião* nem dos Festivais da Canção, ao menos como intérprete. Enfim, por uma série de questões, permaneceu afastado do processo cultural brasileiro a partir de 1964 (GARCIA, 2007, p. 127).

No início do capítulo foram apresentadas as conjunturas que levaram o Brasil a uma formação de um ambiente de comercialização em massa de música, e de forma mais intensa na produção de uma música popular urbana. Tais conjunturas levaram a criação de “ídolos” da música, que ainda hoje são definidos pela mídia como “reis” e “rainhas”, “príncipes” e “princesas” de algum estilo ou gênero: Luiz Gonzaga o rei do Baião, que nomeou Claudette Soares como “Princesinha do Baião”, embora a cantora tenha enveredado por outros caminhos como a Bossa Nova e a MPB e definitivamente abandonado o título, Ademilde Fonseca, a

“Rainha do Chorinho”. O cantor e compositor Roberto Carlos (denominado “O Rei” Roberto Carlos) talvez seja o artista mais emblemático da história da música nacional nesse aspecto (OLIVEIRA, 2012), mas outros artistas alcançaram projeção nacional e mesmo internacional (Carmem Miranda, Nelson Ned, João Gilberto, Tom Jobim, Milton Nascimento e outros).

Essa estratégia também foi utilizada pela indústria em relação a Walter Wanderley a partir do momento em que a Philips o nomeou como organista número 1 do Brasil. Título que o acompanhou durante sua chegada aos EUA e se perpetuou até depois de sua morte. É fato que não há como mensurar quem seria o “melhor” organista do país naquela época e talvez menos ainda nos dias de hoje. Algumas gravadoras e empresas promovem eventos e festivais para elencar os “melhores” artistas em determinadas áreas, sem no entanto deixar claros os critérios dessa escolha. Quase sempre esses “títulos” são contestados por instrumentistas e ou/ cantores especialistas em suas áreas de conhecimento. Mas se por um lado, agentes culturais e midiáticos decidem quem irá ser “eternizado”, alguns setores da indústria e da sociedade (de forma consciente ou não) também decidem quais artistas serão esquecidos.

Com o desenvolvimento da História do Tempo Presente¹⁴⁷ e o crescimento dos aparatos tecnológicos, a pesquisa em Etno/Musicologia tem adquirido novos aliados. Embora, como afirma Andreas Huyssen (2014), o esquecimento seja demonizado em nossa sociedade, ele é necessário, uma vez que se não apagássemos da memória grande parte das nossas vivências, nossa realidade seria de um “sofrimento patológico”. Sem o esquecimento não haveria memória e aquilo que selecionamos para ser guardado não possuiria nenhum lugar especial em nossas lembranças. O que se nos apresenta na atualidade são outros pontos de vista, outros “motivos” para que certas lembranças sejam reavivadas e ganhem um espaço na “construção” de nossa memória, fazendo uso das ferramentas que se nos apresentam no presente e que podem esclarecer e ampliar nossa visão sobre determinados momentos na História da Música Brasileira. Sobre isso Rui Bebiano afirma:

¹⁴⁷ Definição surgida pós Segunda Guerra Mundial de um ramo da História que se propõe a analisar os acontecimentos mais recentes (geralmente dentro de um espaço de cem anos). Alguns historiadores sugerem um distanciamento mínimo de trinta anos para se alcançar uma “isenção na análise”, mas esse prazo já não é ponto pacífico entre os historiadores.

Os suportes explodiram, como todos sabemos: o manuscrito e o impresso permanecem, naturalmente, assim como o papel do inquérito oral, mas adiciona-se agora, para além da fotografia, do cinema e dos registos sonoros, já com alguma tradição, também o vídeo, o CD, o CD-ROM, o DVD, o DVD-ROM, a Internet. E mesmo dentro do impresso os tipos sucedem-se: o folheto, o cartaz, o postal ilustrado, a banda desenhada, o selo de correio, a capa de disco, a publicidade (esta também em som, em imagem ou tridimensional). Depois existe ainda a pluralidade de áreas cuja compreensão se mostra agora indispensável: a moda, o design, a música de consumo, a imprensa light, os comportamentos das subculturas e das minorias. Mas mais ainda do que a variedade, é a quantidade que se impõe: ao número de edições, ao volume de títulos, à sucessão de imagens fixas ou animadas, juntam-se novas capacidades de produção, de reprodução, de armazenamento, de catalogação e de permuta, possibilitadas todas elas pela revolucionária tecnologia do digital (BEBIANO, 2001, p.06).

Sobre essas novas ferramentas da História e da pesquisa científica, Paulo Castagna, ao apresentar artigo bastante minucioso sobre a história e a produção musical do compositor e mestre de capela André da Silva Gomes (Lisboa, 1752–São Paulo, 1844), utilizando o conceito de “restauração” de Carl Dahlhaus (1999; 2003), que seria a reconstituição dos produtos de uma tradição desaparecida ou muito modificada, apresenta os argumentos do porquê de certos “esquecimentos” em nossos personagens e expressões musicais:

A extinção, enfraquecimento e transformação de tradições artísticas é um fenômeno constante na cultura humana e não está relacionado apenas à qualidade das obras produzidas, mas principalmente às mudanças dos modos de vida das sociedades que as cultivam: manter a memória de uma tradição sempre requer o investimento de energia, cuja diminuição ou interrupção afetam o seu fluxo (CASTAGNA, 2018, p. 8).

Para Castagna, não se pode empregar os mesmos métodos, quando da “revisitação” de uma prática musical, que foram utilizados enquanto “a mesma era corrente”. Para o pesquisador, a música do passado é ouvida hoje em ambientes bem distintos daqueles em que a mesma foi apresentada quando em sua origem (CASTAGNA, 2018, p. 9). A música que era executada em igrejas e teatros, por exemplo, com todas as correlações socioculturais envolvidas, hoje se nos mostra em aparelhos eletrônicos os mais diversos. É preciso ter esse

discernimento ao tratar de fontes histórico/musicais e, embora o autor esteja nesse caso se referindo ao repertório de músicas sacras, composto e executado no Brasil de décadas e séculos passados, suas observações são completamente pertinentes também em relação à Música Popular.

Joana Saraiva, ao se referir ao Sambajazz e à tentativa de resgate do mesmo através de coletâneas de discos lançadas nos anos 2000, apresenta alguns argumentos dos idealizadores dessas coletâneas. Dentre eles: resgatar artistas “injustamente esquecidos” ou “indevidamente esquecidos” (SARAIVA, 2007, p. 08). Já Alexandre Francischini, ao se referir ao tratamento dado a Laurindo de Almeida pela historiografia, afirma: “Curiosamente, apesar de uma vida dedicada à difusão sistemática de nossa música no exterior, para a musicologia brasileira trata-se ainda de um “ilustre desconhecido. Indo além: eu diria que é desconhecido não somente entre os musicólogos” (FRANCISCHINI, 2009, p. 09).

Portanto, questionando os motivos pelos quais Walter Wanderley tenha se tornado também um “ilustre desconhecido”, hoje se apresentam outras ferramentas e motivações para esmiuçar o papel desenvolvido pelo mesmo na Música Brasileira e na Música de uma forma geral, independente de como ela seja categorizada nos dias atuais. Esse “ator” teve comprovadamente relações intensas com a construção da identidade nacional em relação à Música Popular no Brasil e à sua percepção no exterior. Ainda nos dias de hoje reverberam suas ações no cenário musical brasileiro e internacional. Novamente citando Bebiano, são apresentadas algumas razões para uma melhor compreensão do passado:

É esta espécie de amnésia, injusta e perigosa, que a história do tempo presente pode também preencher, pois, ao que se vê, já nem mesmo os “feitos e obras valorosas” servem para da lei da morte libertar uns tantos. Não só inscrevendo nas lembranças que organiza os acontecimentos, os atores, os processos que de outro modo seriam rapidamente esquecidos, mas também municiando políticos, intelectuais, jornalistas, estudantes, cidadãos em geral, para a compreensão daqueles instantes do passado mais recente que dão um sentido e colocam em inteligível devir o instante, sempre passageiro, que constantemente vivemos (BEBIANO, 2001, p.09).

A forma canção, ou seja, a melodia cantada com texto, solidificou-se no Brasil com as primeiras gravações de Samba e Valsa e, pode-se dizer, consagrou-se na década de 1960 com a MPB. A Música Instrumental — tanto a rotulada como fruto do pós Bossa Nova e assim categorizada por Ana Maria Bahiana (1979), como a considerada de maneira mais abrangente e que inclui períodos anteriores —, quase sempre dependeu de iniciativas pontuais para se manter no cenário musical nacional. Vale lembrar que o Choro, após gravações significativas do início do século XX, caiu em décadas de ostracismo. E que renomados conjuntos, como Tamba Trio, Zimbo Trio e outros surgidos entre o final da década de 1950 e início de 1960, apesar do reconhecimento alcançado na esfera mais especializada, não se popularizaram. No entanto, temos que lembrar artistas como Miles Davis, John Coltrane, Jacob do Bandolim, Garoto, Ernesto Nazareth. Todos instrumentistas que alcançaram projeção nacional e internacional, gravando repertórios de música instrumental, e que são constantemente citados pela historiografia da Música, seja ela acadêmica ou não.

Observando as questões no caso de Walter Wanderley, além das razões até aqui apresentadas, e que formam um conjunto de empecilhos para seu reconhecimento ante a historiografia mais difundida no Brasil sobre Música Popular, que seriam: a não ligação com engajamentos políticos e apelos comerciais, a produção quase que exclusiva de Música Instrumental e seu distanciamento da terra natal: Recife - Brasil¹⁴⁸, soma-se o fato do mesmo ter construído sua carreira reconhecidamente como organista (o piano era usado de forma esporádica e secundária). Embora a sonoridade ligada ao órgão tenha feito parte inerente ao Sambalanço, e antes disso já tivesse alcançado adeptos em vários países, principalmente com a utilização do *Hammond* e do *Solovox*, com o passar dos anos essa sonoridade foi sendo atrelada às músicas consideradas como “bregas”, o que muitos chamam hoje de “som de churrascaria”. Barbara Major aponta para algumas críticas contemporâneas que utilizam expressões como: “*lightweight*”, “*campy*”, “*cheesy*” ou, como já mencionado, “*lounge music*”.

¹⁴⁸ Ao pesquisar sobre Walter Wanderley nos jornais *Los Angeles Times* e *New York Times*, foram encontradas dezenas de citações (a maioria esmagadora no *Los Angeles Times*), desde sua chegada aos EUA em 1966 até os anos 1980 (década em que faleceu). Para os norte-americanos, Walter Wanderley foi apresentado como o “organista número 1 do Brasil”. Título que aparece em alguns álbuns do artista lançados naquele país, mas que tinha sido criado pela Philips antes da ida do artista para os EUA.

Nossa visão tende a fazer sempre uma leitura calcada na contemporaneidade e o distanciamento temporal dificulta uma compreensão das relações de escuta e recepção em determinados recortes sobre os quais estamos mirando nossas “lupas” para observação.

Walter Wanderley foi contemporâneo de uma mídia e de um mercado cada vez mais adequados aos preceitos que buscavam “idealmente, vender o máximo possível do mínimo possível para quantos seja possível” (TAGG, 2003, p. 13). Neste cenário, a indústria cultural, ao invés de investir no novo ou em um mercado que necessita constantemente de alimentação, prefere “manter um quadro de artistas que vendam discos com regularidade, nos padrões definidos para determinados segmentos” (DIAS, 2000, pág. 57). As indústrias fonográfica e midiática atuam assim como importantes propagadores culturais que, ao selecionarem determinados padrões dentre um vasto e rico universo artístico, contribuem para a construção e manutenção da memória coletiva através da repetição exaustiva. Outros setores da sociedade agem da mesma forma causando maior ou menor impacto e influência sobre o todo. Nas palavras de Ecléa Bosi:

Um dos aspectos mais instigantes do tema é o da construção social da memória. Quando um grupo trabalha intensamente em conjunto, há uma tendência de criar esquemas de narração e de interpretação dos fatos, verdadeiros “universos de discurso”, “universos de significado”, que dão ao material de base uma forma histórica própria, uma versão consagrada dos acontecimentos. O ponto de vista do grupo constrói e procura fixar a sua imagem para a história (BOSI, 1994, p. 66-67).

Como pudemos perceber no terceiro capítulo, houve uma lacuna de uma década na produção discográfica de Walter Wanderley. Vários fatores podem e devem ter contribuído para esse interstício, porém, muito provavelmente o arrefecimento da Bossa Nova, do Sambalanço e do Sambajazz enquanto estilos “do momento”, atrelado a um paulatino desuso do órgão enquanto instrumento solista em gravações e apresentações de música “comercial”, levaram a um recrudescimento da “visibilidade” do artista Walter Wanderley. É fácil perceber que as citações do seu nome, nos jornais norte-americanos aqui já citados (*Los Angeles Times* e *New York Times*), acontecem de forma massiva durante a segunda metade da década de 1960

(o artista mudou-se para os EUA em 1966, como já vimos) e quase que desaparecem por completo durante a década seguinte. Fica claro, lendo as matérias sobre Música dos citados jornais e até mesmo dos jornais do Brasil, que o “momento” na esfera musical e política era outro e novos personagens surgiram. Mas é fácil perceber também, que alguns atores contemporâneos de Walter Wanderley também firmaram-se como “estrelas eternas” da Música. Ou seja, o “injusto esquecimento” (nas palavras de Bebiano, 2001, p.09) escolheu aqueles que iria contemplar.

Paulo Castagna, novamente referindo-se à Música Sacra produzida no Brasil dos séculos XIX e XX, nos dá uma pista de outro fator que influenciaria no esquecimento de certos atores no processo de construção da história musical:

O exame da literatura musicológica disponível demonstra que os escritores que se dedicaram a tais compositores, no século XIX e princípios do XX, levaram em consideração seu destaque social e profissional no momento de escolher o assunto de seus textos, deixando em segundo plano os músicos que atuaram no mercado básico (CASTAGNA, 2018, p.12).

Podemos considerar e adaptar o que Castagna conceitua como “mercado básico” dentro da esfera da música comercial. É bastante comum que os ouvintes em geral associem uma música sempre ao intérprete (geralmente cantor ou cantora) que alcançou maior visibilidade midiática. O nome dos compositores das músicas lançadas nas rádios e TVs é omitido de uma forma que se tornou natural no Brasil. Há décadas não se faz referência aos compositores até mesmo em vídeos veiculados em emissoras especializadas em programas musicais. Com as mídias do CD e do DVD tornando-se obsoletas, dando lugar aos lançamentos diretamente na *internet*, essa relação música/compositor quase que não existe. Embora existam debates sobre uma mudança de posicionamento das emissoras (que seria efetuada através de lei), como o fomentado pelo cantor e compositor Lobão, nada de efetivo aconteceu até o momento.

Se os compositores são preteridos no momento de divulgação de suas músicas nas mídias, a situação dos músicos que fizeram parte das gravações veiculadas nas mesmas é ainda

pior. Na atualidade, plataformas digitais como *Spotify* e *Deezer* replicam esse “costume” de omitir os nomes dos instrumentistas e vocalistas de apoio nas gravações. No passado, só a partir dos anos 1980 começa a ser comum nos LPs, e também nos CDs, um encarte com a ficha técnica dos discos. Passou a ser possível saber quem tinha tocado ou cantado o quê em cada faixa. Sobre esse aspecto, Daniela Pistorello afirma:

No campo musical, mas nitidamente no da música popular, a situação torna-se um pouco mais complexa. Não há uma prática de salvaguarda dos acervos de importantes gravadoras e inexistente uma política pública de guarda de fonogramas. Na maioria dos casos, matrizes originais de discos produzidos durante as décadas de 1950 e 1960 encontram-se destruídas, gerando uma representativa diminuição da qualidade da pesquisa histórica, com lacunas de informações importantes. Uma tendência recorrente é a grande quantidade de coletâneas musicais populares lançadas por gravadoras, sobretudo as gravadas a partir de 1970. O problema é que em muitos desses materiais não constam informações acerca dos álbuns em que as músicas estavam incluídas, sem nome de músicos envolvidos ou data de gravação. Para a pesquisa histórica essas informações são fundamentais (PISTORELLO, 2018, p. 198).

O que a autora citada talvez não soubesse é que mesmo as “matrizes originais” de 1950 e 1960, não possuíam tais dados e (também) por isso, as coletâneas replicam a ausência desses dados. Pode parecer menos importante em primeira vista tais informações, mas não são poucos os casos em que uma música ficou conhecida por sua introdução ou solo de interlúdio no meio de uma determinada faixa. Esses “operários anônimos” da Música só passaram a ser conhecidos por uns poucos aficionados que se empenharam na tarefa de esmiuçar cada ficha técnica após os anos 1970 (O LP *Milagre dos Peixes*, de Milton Nascimento, lançado em 1973, talvez seja o pioneiro nesse sentido de detalhar a ficha técnica em um disco. ALBUQUERQUE, 2013, p. 257). Essa missão nos dias de hoje se torna quase impossível, com exceções como as páginas do *Instituto Memória Musical Brasileira* ou *Discos do Brasil*. Como afirma Barcinski: “o fenômeno dos músicos ‘fantasmas’ não aconteceu só no Brasil. A história do pop é repleta de heróis anônimos que gravaram algumas das músicas mais famosas de todos os tempos (BARCINSKI, 2014, p.145).

Trazendo para a realidade dessa música comercial o conceito de “mercado básico”

proposto por Castagna, podemos mensurar, apenas de forma imaginativa, o universo de agentes esquecidos pelos mediadores de comunicação. Como afirma o autor, durante muitas décadas, a escolha de certos personagens para que os mesmos figurassem no cenário histórico de nossa Música, foi feita levando em conta outros fatores que não a excelência de suas obras. O “destaque social e profissional”, alcançado na época de atuação, era o que valia na escolha dos mesmos. É utilizando as novas ferramentas de pesquisa científica que se apresentam na atualidade que iremos, aos poucos, conseguindo dissipar uma certa névoa que paira sobre alguns artistas.

Ao aludir ao sucesso da gravação de Walter Wanderley de “Samba de Verão” (*Summer Samba*), Simone Luci Pereira afirma:

A autoria desta canção é da dupla de irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle, uma geração mais jovem que começou a compor e tocar já influenciados pela Bossa Nova. Embora gravada em 1966, nos EUA, em versão instrumental, pelo organista e arranjador **Walter Wanderley**, tendo sido chamada de Summer samba e tendo vendido 1 milhão de cópias, por aqui o disco não alcançou popularidade, muito em função de que o intérprete era conhecido por seu repertório de boleros e seus arranjos para Isaurinha Garcia (PEREIRA, 2004, p. 302, grifos meus).

Pereira faz alusão ao trecho do livro *Chega de Saudade*, de Ruy Castro (1990) aqui já outras vezes mencionado. Fato é que não há dados sobre a quantidade de vendas de discos de Walter Wanderley nem da veiculação dos mesmos nas rádios e nas TVs no período em que esteve no Brasil. Apenas os dois citados compactos que, durante todo o ano de 1961, ocuparam a lista dos mais vendidos, segundo o IBOPE. Porém, apenas esses dados são insuficientes para se traçar um panorama do alcance de vendas de seus discos ou até mesmo que público majoritariamente os consumia, ou que o Bolero era o gênero preferido por aqueles que adquiriam seus álbuns. Em relação à Isaura Garcia, é verdade que algumas músicas pontuam entre as mais tocadas naquela década, incluindo canções gravadas em discos arranjados por Walter Wanderley (superando em alguns momentos inclusive intérpretes como Ângela Maria, Nelson Gonçalves e Celly Campello). Porém, as músicas mais tocadas de Isaurinha Garcia não

necessariamente estavam ligadas ao Bolero. A canção “Meditação”¹⁴⁹ (Tom Jobim e Newton Mendonça) ficou entre as cem mais tocadas por dois anos seguidos (1959 – 1960, posições 79 e 91, respectivamente) e os arranjos de Walter Wanderley, incluindo essa gravação específica, já eram considerados modernos, embora não sejam considerados como Bossa Nova, mesmo antecedendo a gravação de João Gilberto em um ano.

Por tudo isso, não há como mensurar, categoricamente, que o trabalho de Walter Wanderley fosse mais conhecido por “seu repertório de boleros e seus arranjos para Isaurinha Garcia”. Principalmente depois do início dos anos 1960, quando o mesmo vai direcionando seu repertório para o Samba e seus subgêneros de forma muito enfática, trabalhando com Claudette Soares e outros artistas e lançando discos autorais simultaneamente. Os discos com repertório de boleros ou arranjos “abolerados” são minoria em toda carreira discográfica de Walter Wanderley e a parceria musical com a cantora Isaura Garcia termina em 1963. Mesmo enquanto tal parceria existiu, o repertório possuía muitos sambas e arranjos considerados “avançados” para a época. Foi esse repertório considerado moderno que impressionou Tony Bennett e fez com que o cantor o indicasse ao produtor norte-americano Creed Taylor, resultando no contrato com a Verve Records e a mudança definitiva de Walter Wanderley para os EUA.

Porém, mesmo que o argumento de Pereira esteja correto, qual seria a razão do referido disco não ter feito sucesso no Brasil entre o público que gostava e consumia boleros e músicas mais dançantes? Os discos de Walter Wanderley com repertório majoritariamente de boleros, na Odeon, Philips ou até na Imperial de André Midani, tiveram considerável repercussão em vendas. Não fosse assim o artista não seria disputado por tantos outros para arranjar e participar de seus álbuns. O que talvez Pereira não tivesse conhecimento é que o disco com a gravação de “*Summer Samba*” só foi lançado no Brasil onze anos depois do lançamento nos EUA em 1966, como vimos no início do capítulo 3.

Sem os dados detalhados das vendas de discos e do alcance dos mesmos em relação ao consumidor, fica difícil determinar o alcance de “*Summer Samba*” frente o público

¹⁴⁹ Disponível em: <http://qualdelas.com.br/meditacao-2/>. Acesso em 02/abril/2018.

brasileiro. Talvez alguns dados estatísticos pudessem revelar o perfil do público que teve acesso ou consumiu o disco com a canção, lançado no Brasil em 1977 (BRAZILIAN MOOD). Outros fatores sócio/culturais/comerciais parecem estar envolvidos e foram determinantes para um sombreamento da figura do organista/pianista mesmo com o sucesso bastante considerável fora do país. E mesmo que tivéssemos à mão tais dados, não necessariamente estaríamos perto de esclarecer de vez a questão, pois como afirma Álvaro Neder:

Mesmo tomando a abordagem positivista em seus próprios termos de referência, não se encontra consistência. A confiabilidade de números de venda de CDs e estatísticas de execução em rádio é notoriamente suspeita. A metodologia de contagem não é divulgada pela indústria e os números estão sujeitos a manipulação. A execução nas rádios e TVs é, muitas vezes, dependente do pagamento de verbas extras às emissoras e/ou a seus funcionários ou agenciadores pelas gravadoras (NEDER, 2010, p. 186).

Contramão da História foi um termo escolhido para abranger personagens ligados à Música que, por um ou vários motivos, constroem suas trajetórias através de caminhos diferentes daqueles mais lembrados pela mídia e historiografia. Esses atores que não aparecem na “história” da Música Popular Brasileira podem ser compositores, cantores e/ou instrumentistas e tal esquecimento pode acontecer com aqueles que chegaram a fazer sucesso em determinada época: com vendas numerosas de discos, aparição massiva em programas de rádio e TV, revistas ou mesmo outros personagens que, pelas mesmas ou outras variadas razões, nunca alcançaram projeção no cenário midiático, sendo conhecidos apenas por um nicho de especialistas e aficionados de um determinado gênero. O desvendamento da trajetória desses personagens requer uma pesquisa mais profunda e minuciosa para se perceber suas vidas e obras. Tais personagens se apresentariam em uma contramão histórica quando se consegue minimizar os efeitos de sombreamento produzido sobre suas figuras. Sombreamento que os impede de atingir um reconhecimento público equivalente a outros agentes musicais seus contemporâneos e envolvidos em uma mesma expressão musical. Os efeitos desse sombreamento podem ser imediatos, no caso da não projeção local, regional, nacional e/ou

internacional de um artista, ou futuros, casos em que o artista atingiu projeção considerável nas mídias existentes e ativas em sua contemporaneidade e foi obscurecido pela historiografia.

Embora estivesse escrevendo sobre a história dos trabalhadores na Amazônia, também excluídos na maioria da historiografia, Luís Pinheiro nos dá uma pista de quais razões temos para buscar essas histórias esquecidas através de uma abordagem “na contramão da história”. Sobre a escolha do termo, como título do seu texto, o autor afirma: “[...] porque ele sinaliza diretamente para vivências e experiências sociais que partiam de um universo social segmentado e conflituoso e em que as distâncias sociais e culturais engendraram caminhos não apenas diferenciados, mas antagonísticos (PINHEIRO, 2005, p. 02).

Ao longo dessa tese é fácil perceber que Walter Wanderley também vivenciou um “universo social segmentado e conflituoso” e os caminhos percorridos por ele também foram “diferenciados” e muitas vezes “antagônicos”. Talvez seja preciso que tenhamos abordagens que lancem olhares para indivíduos e grupos que por tanto tempo foram por nós ignorados, como faz Michelle Perrot ao abordar a história de mulheres, operários e prisioneiros, em uma época que tais abordagens ainda eram muito incipientes (PERROT, 2006). O problema, apontado por Pinheiro, é que: “Optar por caminhar na contramão é sempre uma opção difícil. É trilhar uma via inexplorada, sem saber, à partida, onde ela pode levar. É ter certeza de que obstáculos lá estarão para forçar uma direção de rumo e seguir o fluxo caudaloso do conformismo e da resignação” (PINHEIRO, 2005, p. 02).

Mas é preciso saber quem seriam os autores dessa chamada historiografia da Música Brasileira ou “historiografia oficial”. Para Paulo Cesar de Araújo: [...] “através da análise da construção social da memória é possível identificar de que maneira ficou cristalizada em nosso país uma memória da história musical que privilegia a obra de um grupo de cantores/compositores preferido das elites em detrimento da obra de artistas mais populares (ARAÚJO, 2013, p. 16). O mesmo autor nomeia aqueles que seriam os autores dessa historiografia parcial e crítica, de início, a exclusão que o autor José Ramos Tinhorão faz de artistas como Waldik Soriano ou Nelson Ned, logo após afirma:

Esta mesma exclusão se verifica no trabalho do pesquisador Ary Vasconcelos e nos textos daqueles que chamarei aqui de divulgadores de histórias da nossa música popular: Ruy Castro, Sérgio Cabral, Ricardo Cravo Albim, Zuza Homem de Mello, Hermínio Bello de Carvalho e outros, que se dedicam basicamente a registrar a memória de gêneros e intérpretes identificados com as chamadas raízes do samba e do choro ou de músicos ligados à bossa nova. A maior parte daquilo que está associado à chamada cultura de massa é relegada ao esquecimento (ARAÚJO, 2013, p. 22).

Gabriel Lima Rezende corrobora com o argumento de Paulo Cesar de Araújo e afirma:

Os principais nomes que construíram as bases da atual historiografia da música popular no Brasil são músicos e críticos de música, colecionadores de todo tipo de documentação referente ao gênero historiografado. É sobre a base da “objetividade” e da “precisão” da coleção de fatos enunciados na cadeia da história que a narrativa reivindica sua legitimidade [...] Refiro-me aqui a figuras como Lúcio Rangel, Jacob do Bandolim, Tinhorão, Hermínio Bello de Carvalho etc. (LIMA REZENDE, 2015, p.87).

Não é por acaso que a grande maioria desses autores citados por Paulo Cesar de Araújo e Gabriel Lima Rezende são apresentados ao longo dessa tese. O trabalho de garimpo de fontes históricas dos mesmos é bastante útil para qualquer pesquisador da Música Brasileira. A questão é ter uma visão holística e não baseada em uma “linha evolutiva” do repertório nacional, nem com uma concepção de hierarquia entre os gêneros e estilos, majorando o valor de uns em detrimento de outros. Perceber certos preconceitos em determinados discursos e tentar construir uma outra historiografia, que não incorra nos mesmos preconceitos, talvez seja a tarefa dos pesquisadores na atualidade, seja no campo da Musicologia ou em qualquer outro.

Para exemplificar, vejamos o que diz Ruy Castro, ao analisar o momento da indústria fonográfica quando do surgimento do disco CHEGA DE SAUDADE (1959), citando o caso de Orlando Dias, por coincidência, outro recifense:

Você podia não gostar deles, mas a sua empregada adorava. Outro baiano, Anísio Silva, e um pernambucano, **Orlando Dias**, reinavam nas vitrolas de pé-de-palito quando João Gilberto apareceu. Ambos tinham 35 anos e faziam o gênero *sentimental*, embora Anísio Silva, cujo grande sucesso era um bolero intitulado “Alguém me disse” (exumado por Gal Costa em 1990), parecesse até recatado em comparação com **Orlando Dias**. Este, famoso por ser viúvo, rasgava-se todo enquanto cantava e era capaz de ensopar um lenço vermelho, do tamanho de uma toalha de mesa, durante “Perdoa-me pelo bem que te quero” – outro bolero. Ambos adubavam a sua popularidade nos cinemas, circos, praças, mafuás e churrascarias dos subúrbios e do interior. Ambos vendiam um mínimo de 100 mil cópias de cada 78 – o equivalente a 1 milhão hoje, considerando-se o número de vitrolas existentes. E ambos eram da Odeon, a gravadora de João Gilberto (CASTRO, 1990, p. 190, destaque e grifos meus).

Não precisa de muita atenção ao ler o trecho de Ruy Castro para perceber o preconceito em relação aos dois artistas nordestinos, ligados a um determinado tipo de música, por ele mencionados. O gosto do autor (e de seu leitor) era superior ao da “empregada”. Gal Costa (baiana) teria “exumado” uma canção do compositor baiano Anísio Silva. Interessante perceber que Ruy Castro não chama de exumação as releituras que João Gilberto (baiano) fez de várias composições dos anos 1940. Por último o autor também cita os lugares “do subúrbio” e “do interior” onde os artistas nordestinos ligados a um tipo de música “romântica” ou “super romântica” teriam construído seu público, sem expor que tanto Gal Costa como João Gilberto são baianos e ligados a um tipo de música mais do agrado do escritor.

Samuel Araújo esclarece a questão da associação do gosto musical da “empregada” e da discussão em torno do termo “brega”, que teria se iniciado nos anos 1980, com o sucesso do disco do cantor e compositor Eduardo Dusek, intitulado: *Brega-chique, chique brega* (1984):

O próprio termo era uma delas. Em nossa colecção pessoal, ele era aplicado pejorativamente por setores da classe média do Rio de Janeiro ao universo das empregadas domésticas – i.e., seus gostos, seus hábitos – por volta da década de 1970; em sentido mais amplo a tudo aquilo que se procurasse caracterizar como de mau gosto. Mas os dicionários não registravam tal verbete e muitas definições então colhidas pela imprensa eram as mais díspares, muito embora estivesse quase sempre presente algum elemento depreciativo (ARAÚJO, 1999, p. 02 e 03).

Ao consultar a página do *Instituto Memória Musical Brasileira*, é possível ter uma dimensão da amplitude da produção discográfica de Orlando Dias¹⁵⁰. O cantor gravou **vinte e nove** 78 rpm, **vinte singles** e **vinte e dois** LPs, além de ter **seis** coletâneas de sua obra e possuir música em **vinte e seis** discos como participação em coletâneas de músicas para Carnaval ou grandes sucessos de público. Vendia (segundo Ruy Castro) um mínimo de **cem mil** cópias de cada 78 rpm. O que daria algo em torno de **dois milhões e novecentas mil cópias** somando-se todos eles, algo grandioso, como afirma o próprio Ruy Castro, quando comparamos com as vendas do compacto em 78 rpm de “Chega de Saudade”, que vendeu quinze mil cópias (CASTRO, 1990, p. 191). É evidente que temos que considerar o número de vendas do disco de João Gilberto ao longo dos anos, mas é exatamente por ter sido “eternizado” que o álbum vendeu e se propagou ao longo do tempo. Orlando Dias, Walter Wanderley e João Gilberto eram artistas da Odeon naquele momento e a gravadora decidiu quem iria receber uma carga maior de exposição. Ao consultarmos essa historiografia de autores como Ruy Castro e José Ramos Tinhorão, fica fácil perceber aqueles que sofreram um certo preterimento, “ocultados pela necessidade de continuidade dessa narrativa” (LIMA REZENDE, 2015, p. 92). Uma narrativa ligada à “autenticidade”, “brasilidade” e uma linha evolutiva “de qualidade”.

Sobre o outro artista citado por Ruy Castro, Anísio Silva, as relações da gravadora com o mesmo e seus números de vendas de discos são explicitados pelo autor Paulo Cesar de Araújo:

Nas representações do campo artístico-fonográfico destacam-se a existência de dois grupos de cantores/compositores: aqueles considerados de “prestígio” – que dão *status* à gravadora e alimentam sua imagem de produtora de objetos culturais – e aqueles considerados “comerciais” – que dão retorno financeiro grande e imediato. Observa-se, contudo, que para os primeiros realizarem seus discos artísticos e exercerem a pretendida “missão educadora do povo brasileiro” é necessário o respaldo financeiro proporcionado pelas vendas dos segundos, aqueles dos discos que não “ensinam nada”. Afinal, numa sociedade capitalista, o que move uma indústria como a fonográfica – liderada no Brasil pelas companhias multinacionais – é o dinheiro. Gravadora existe para vender e render lucro aos acionistas, não para educar o povo. Assim, a manutenção de um elenco de cantores de “prestígio”, em quase todas

¹⁵⁰ Disponível em: <http://immub.org/artista/orlando-dias> Acesso em 09/abril/2018.

as gravadoras do Brasil, tem sido financiada pela grande quantidade de vendas dos cantores “comerciais”. João Gilberto, por exemplo, talvez só tenha conseguido liberdade de criação para gravar seu primeiro disco de bossa nova na Odeon, em 1958, porque lá existia um outro cantor, **Anísio Silva**, que com seus boleros sentimentais chegou a vender na época a fabulosa marca de **2 milhões de discos**. Não fosse isso, e provavelmente a Odeon não tivesse arriscado estúdio e capital com um disco de um cantor excêntrico, desconhecido e de pouco apelo comercial (ARAÚJO, 2013, p. 189, grifos meus).

Incorporada recentemente aos estudos enquanto pesquisas científicas, a Música Popular foi a última a ser aceita dentro da Música na esfera acadêmica. E como afirma Silvano Baia: “A historiografia da música popular no Brasil em geral, e a pesquisa acadêmica em particular, privilegiou até recentemente um certo repertório, consciente ou inconscientemente” (BAIA, 2014, p. 165). Sobre esse privilégio de certos repertórios, que parecem ainda existir na aceitação em certos ambientes do estudo da Música Popular Brasileira, Paulo Cesar de Araújo, referindo-se às músicas consideradas “bregas” e “cafonas” afirma:

[...] esta vertente da nossa canção romântica tem sido sistematicamente esquecida pela historiografia da música popular brasileira. Nas publicações referentes à década de 70, de maneira geral são focalizados nomes como os de Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Milton Nascimento, e discos como “Sinal fechado”, “Falso Brilhante” “Clube da Esquina”, todos, sem dúvida, representativos, mas que na época eram consumidos por um segmento mais restrito de público, localizado na classe média. O que a maioria da população brasileira ouvia eram outras vozes e outros discos (ARAÚJO, 2013, p. 15-16).

Como já vimos anteriormente, foi a “escuta das elites”, como afirma Virgínia Bessa (2010), que preponderou em nossa historiografia e hoje ainda sentimos os reflexos desse preterimento relacionado a artistas de outras expressões ou mesmo não “privilegiados” pelos textos de história da Música, embora já existam pesquisadores na área da Música Popular na academia que vêm desbravando esse terreno um tanto quanto inexplorado. É mais uma vez Silvano Fernandes Baia, explanando sobre a MPB, que esclarece: “Atualmente, o tema pode ser considerado incorporado à Musicologia, embora ainda lute por um melhor posicionamento

na hierarquia interna da disciplina” (BAIA, 2014, p. 165).

Ao ponderar sobre as diferenças entre “memória histórica” e “memória coletiva”, Maurice Halbwachs apresenta um outro fator que influenciaria no obscurantismo de alguns personagens em nossa memória enquanto sociedade. Para o autor a “história” se preocuparia apenas com as diferenças, com os acontecimentos extraordinários que, de uma maneira ou de outra reverberaram em nossa sociedade e trouxeram consequências mais ou menos impactantes. Já a “memória coletiva” estaria ligada às semelhanças, de maneira que os grupos nela inseridos se reconheçam em similitudes de imagens sucessivas e estariam encerradas dentro de um período que não ultrapassa a duração média da vida humana. Sobre essa “memória de uma sociedade” afirma:

Não é absolutamente por má vontade, antipatia, repulsa ou indiferença que ela esquece uma quantidade tão grande de fatos e personalidades antigas, é porque os grupos que guardavam sua lembrança desapareceram. Se a duração da vida humana dobrasse ou triplicasse, o campo da memória coletiva, medido em unidades de tempo, seria bem mais extenso (HALBWACHS, 2003, p. 105).

Analisando dessa perspectiva, o fato do Sambajazz, do Sambalanço e podemos dizer até da Bossa Nova, enquanto expressão de música instrumental veiculada de forma comercial, terem “desaparecido” junto com suas respectivas gerações (que estão encerradas em um mesmo espaço cronológico) pode ter sido um dos fatores preponderantes para o esquecimento de Walter Wanderley. Surgiria então o questionamento do porquê de outros personagens, contemporâneos e ligados às mesmas expressões musicais que Walter Wanderley permanecerem “eternizados”, como Tom Jobim, Roberto Menescal ou Eumir Deodato, apenas como exemplo. No caso de Tom Jobim fica muito claro, através das informações de seus biógrafos¹⁵¹, que o artista possuiu uma preocupação quanto à sua carreira musical ao ponto de criar sua própria editora (protegendo e projetando suas próprias composições), adquirindo os direitos de suas músicas e planejando toda uma estratégia de *marketing* para uma

¹⁵¹ Para um melhor entendimento sobre vida e obra de Tom Jobim, vale a pena consultar os livros de Helena Jobim (1996) e Sérgio Cabral (2008), aqui anteriormente citados e elencados nas referências bibliográficas.

“continuidade” de sua imagem¹⁵², além de possuir um repertório massivo de composições com letra (fator primordial em um ambiente em que a Música Instrumental comercial foi perdendo cada vez mais espaço). Não aconteceu diferente com Roberto Menescal, embora em uma escala menor. Já em relação a Eumir Deodato, seria necessária uma abordagem mais profunda para um real cotejamento de sua “imagem” em relação a Walter Wanderley diante da historiografia. Talvez recaia sobre Deodato um certo tipo de esquecimento, pelo fato de permanecer vivo e atuante e por outras razões, diminuindo em intensidade seu ocultamento, se compararmos com o organista recifense.

Esses três artistas foram citados apenas a título de exemplo. Fica claro que, para cada personagem e expressão da história da Música, se faz necessária uma abordagem criteriosa para um desvendamento, mesmo que seja mínimo, das razões que se apresentam para que certos artistas se tornem obscurecidos em nossa memória enquanto sociedade. Porém, como anteriormente explanado por alguns autores aqui citados, hoje se apresentam variadas ferramentas de pesquisa para um melhor entendimento do nosso passado, principalmente àquele relacionado à História do Tempo Presente e à uma Etno/Musicologia mais desbravadora e esclarecedora do caminho percorrido por certos “artífices” de nossa Música e de sua contribuição para aquilo que podemos denominar de História da Música Brasileira, sem os elitismos e preconceitos existentes em tempos passados e evitando, de forma muito contundente, os mesmos elitismos e preconceitos do tempo presente.

O sociólogo Howard Becker, analisando os músicos que, a exemplo de Walter Wanderley, nunca deixaram de tocar “na noite”, explica que em certo momento tais músicos enfrentam um conflito entre tocar apenas o que é considerado “artístico” ou permitir uma certa promiscuidade em favor de um maior retorno financeiro com execuções e gravações de músicas mais comerciais:

[...] parece razoável supor que a maioria dos homens entra na música com um grande respeito pelo jazz e a liberdade artística. Num certo ponto do desenvolvimento da carreira (que varia de um indivíduo para outro), o

¹⁵² Talvez o ponto mais alto de sua carreira foi o lançamento de um disco, dividido em pé de igualdade artisticamente, em parceria com o cantor Frank Sinatra, um dos maiores “astros” da música norte-americana.

conflito torna-se aparente, e o músico se dá conta de que é impossível alcançar o tipo de sucesso que deseja e manter a independência de seu desempenho musical. Quando a incompatibilidade dessas metas se torna óbvia, algum tipo de escolha deve ser feito, ainda que por omissão, determinando assim o futuro curso da carreira (BECKER, 2008, p. 119).

Como já vimos anteriormente, parece que Walter Wanderley teria resolvido esse conflito desde sua chegada do Recife para São Paulo. Mesmo tendo gravado um número bastante considerável de discos e alcançado sucesso com as vendas dos mesmos, principalmente nos EUA, o artista recifense nunca deixou de tocar em casas noturnas, como constatado em várias notas de jornais daquele país. A mudança de Walter Wanderley para terras norte-americanas também foi benéfica no sentido de ampliar suas possibilidades de apresentação em casas de *show*. Howard Becker esclarece que centros como Chicago, Los Angeles e Nova York, possuem um volume de trabalho bastante grande a ponto de permitir que os músicos se dediquem a uma especialização técnica em seus instrumentos sem que isso prejudique sua independência financeira ou artística (BECKER, 2008, p. 122). Ao que Eric Hobsbawm complementa: “[...] o sucesso em Nova York não era algo simplesmente local, porque a cidade estava para o rádio e os discos, que eram os fundamentos do sucesso da música popular, assim como Hollywood estava para o cinema” (HOBBSAWM, 1999, p. 382).

Walter Wanderley utilizou essa contramão histórica, mesmo que isso não tenha sido de forma consciente, como geralmente não o é. Todos nós vivemos e agimos em sociedade e a História é sempre escrita *a posteriori*, fazendo leituras de nossas ações que escapam de nosso escrutínio ou juízo de valores. Antes e depois parecem ter existido outros artistas que se utilizaram da mesma contramão e já é possível investigar quais rotas esses artistas percorreram, deixando um rastro de ações e obras que complementam o conhecimento adquirido pelas “vias normais”, por assim dizer.

Para exemplificar, citarei alguns nomes, retirados das listas de pesquisas de vendas de discos do IBOPE a partir de 1959 e até aqui ainda não citados nesta tese, que poderiam receber uma investigação por parte de historiadores da Música Popular no Brasil. Em algum momento da história sonora do Brasil esses personagens foram, ou ainda continuam sendo “consumidos”

por uma parcela de admiradores e ouvintes: Carlos Gonzaga, Cláudio de Barros, Leny Eversong, Franquito Lopes, Núbia Lafayette, Teixeirinha, Altamar Dutra, Sérgio Reis, Lindomar Castilho, etc.

São exemplos apenas de cantores e cantoras, restringindo a amostra apenas no campo da canção. Se abrirmos o leque a lista vai nos parecer infinita. Dentre os citados acima, escolhi Leny Eversong¹⁵³ (*1º de setembro de 1920 / + 29 de abril de 1984) para apresentar apenas alguns indícios de que para cada personagem há inúmeras histórias a serem descobertas. A cantora é brasileira, nascida em São Paulo com o nome de batismo de Hilda Campos Soares da Silva. Apresentava-se em diversas casas noturnas do Rio e de São Paulo nos anos 1930. Especializou-se em canções estrangeiras e a partir do final dos anos 1940 iniciou uma série de turnês internacionais, incluindo Argentina, Venezuela, Cuba, México e França.

Mas foi nos EUA que Leny Eversong decolou sua carreira, apresentando-se em diversos cassinos e programas de televisão em várias temporadas nos anos 1950, cantando em inglês, espanhol e até francês, inclusive dividindo palco com Elvis Presley. Detalhe: sem falar praticamente nenhuma palavra de outro idioma além do português, sendo inclusive proibida pelos empresários de dar entrevistas após as apresentações. Nos anos 1960, Eversong voltou ao Brasil e trabalhou em emissoras como Record, Excelsior e Tupi, além de diversas casas de *show*. Após o desaparecimento misterioso de seu marido, Leny Eversong foi desistindo de sua carreira artística até entrar em um ostracismo contínuo até o dia de sua morte, acelerada por um problema de diabetes em estado avançado.

Esse é apenas um exemplo do quão imenso é o território não “garimpado” de nossa Música, aguardando inerte que ousemos em revirar nossas prateleiras de livros, discos, fotografias, bibliotecas, jornais e arquivos, públicos ou não, no intuito de trazer à luz tantos personagens que um dia se fizeram presentes no cotidiano sonoro de tantos brasileiros e até de estrangeiros.

¹⁵³ Essas e outras informações podem ser encontradas no curta metragem intitulado: Leny Eversong: o Furacão da MPB. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CXQ798SEcWw&t=54s> Acesso em 11/04/2019. Um documentário bem mais completo sobre a biografia da cantora foi exibido pelo *Canal Brasil* (Globosat, por assinatura) com direção de Ney Inacio: *Leny - A Fabulosa* (2015). Infelizmente não disponível na *internet*. Os livros e textos consultados para essa tese praticamente ignoram a existência da cantora.

6. CONCLUSÕES

Certamente, alguém que tivesse contato com toda a produção discográfica de Walter Wanderley, aqui apresentada, mas sem as informações também aqui descritas, ficaria surpreso e indagaria as razões pelas quais o mesmo permanece, para a grande maioria de nós, um desconhecido. Mesmo nos ambientes de prática e ensino musicais, incluindo os acadêmicos, muitos músicos, alunos e professores, deixam transparecer um certo ar de estranheza ao tomar conhecimento de um pouco da trajetória do pianista/organista recifense. Exceção para alguns músicos e estudantes mais familiarizados com a Música Popular Brasileira, mais especificamente aqueles que tiveram uma maior aproximação com a Bossa Nova e o repertório de músicas instrumentais à ela relacionados. Porém, mesmo aqueles que apresentam um certo “conhecimento” do personagem Walter Wanderley, quase sempre se referem ao mesmo de forma superficial, com informações soltas e desencontradas.

Ao longo desse trabalho foram apresentadas algumas considerações que pudessem justificar esse desconhecimento e, tendo em mente que nenhuma dessas razões, de forma isolada, seja a resposta inquestionável desse relativo ocultamento, são elencadas nessa parte final da tese (de maneira conjunta, com o objetivo de auxiliar no exame e investigação) as principais hipóteses para aquilo que Paulo Cesar de Araújo, aludindo o historiador francês Jacques Le Goff, denomina de “silêncios da História” (ARAÚJO, 2013, p. 23). Em muitos aspectos, as situações aqui apresentadas não são “privilegio” apenas de Walter Wanderley. As razões do encobrimento que o envolveu (e o envolve) podem ser aplicadas e utilizadas como “pistas” para a elucidação das trilhas de outros sujeitos de pesquisa também esquecidos.

A primeira questão que se apresenta¹⁵⁴ é o fato de Walter Wanderley ser um compositor bastante ocasional. Muitos dos personagens de nossa história musical, mesmo instrumentistas não cantores, são lembrados por suas composições. As gravações e regravações de uma música ajudam a perpetuar a figura do compositor, uma vez que tais gravações

¹⁵⁴ Não apresento aqui as supostas razões de sua contramão histórica em ordem de importância ou valor, pois compreendo que essa mensuração é algo bastante relativo e correlacionado com a perspectiva de análise.

transcendem a contemporaneidade da geração do criador da obra. Mesmo que, como afirma Paulo Castagna:

Tanto na música medieval quanto na era industrial, não foram os compositores que decidiram os rumos da música, mas sim as instituições às quais estes se ligaram: na Idade Média muitos serviam à igreja, enquanto na atualidade vários atuam em gravadoras, agências de publicidade, empresas cinematográficas, redes de TV e mesmo universidades (CASTAGNA, 2015, p. 151).

Na historiografia da Música Popular Brasileira é fácil perceber a importância que se dá aos compositores e como certas obras são “ressuscitadas” de tempos em tempos. Noel Rosa foi um desses compositores “renascidos” na voz de Aracy de Almeida e a própria Bossa Nova buscou reviver certas composições brasileiras das décadas de 1930 e 1940, sendo João Gilberto um dos que mais se utilizou desse recurso, como citado por alguns autores nesse trabalho. Mesmo tendo conhecimento de vários intérpretes que se fizeram reconhecidos, ainda não sendo compositores, como Maria Bethânia e Emílio Santiago, por exemplo, no caso de instrumentistas essa visibilidade sem o advento da composição é algo ainda muito mais raro.

Outro fator aqui já mencionado é o distanciamento da terra natal. Cada cidade e estado do país se orgulha dos seus “filhos” que se destacaram na história, seja ela em que área for. Mas é necessário um contato, mesmo que seja mínimo, com seus conterrâneos e com os eventos a eles relacionados. Até mesmo no futebol, alguns jogadores levam como “sobrenome” os lugares de nascimento (Juninho Pernambucano, Marcelinho Carioca, Daniel Paulista, Neto Baiano). Na Música não acontece de forma diferente. A Paraíba se orgulha de Elba Ramalho e Zé Ramalho, a Bahia de Caetano Veloso e Gilberto Gil, assim como o Ceará se envaidece de Fagner e Belchior, Pernambuco de Nelson Ferreira e Capiba, apenas para citar alguns exemplos de artistas nordestinos dentro da MPB. A ausência definitiva de Walter Wanderley de sua terra natal Recife, e posteriormente do seu país, sem ter retornado jamais, nem mesmo a passeio (ao menos até onde foi possível encontrar informações), contribuiu incisivamente em uma não identificação do artista com suas raízes e respectivas mídias locais. Como afirma Miliandre Garcia em citação anterior, o afastamento de eventos regionais importantes, incluindo eventos

culturais, cria um hiato de ligação e identificação entre o sujeito e o contexto territorial.

Concomitante a esse afastamento é a ausência de engajamento político de Walter Wanderley durante o período dos governos militares no Brasil. Mesmo não tendo a visibilidade na “luta” que um cantor teria, o fato de estar no Brasil, ao lado dos artistas engajados, facilitaria sua identificação junto ao grupo da MPB. O artista mudou-se para os EUA em 1966. Fazia apenas dois anos da instalação do regime militar no país e no ano de recrudescimento desse regime com o AI-5 (Ato Institucional nº 5, 1968), Walter Wanderley já estava situado e com sua carreira consolidada em território norte-americano. Embora vários artistas brasileiros, coadunados com a Música, não tenham se engajado de forma mais direta contra o regime, a presença constante nos eventos culturais e até nas mídias sociais da época (rádio, jornais, televisão e revistas) retroalimentava suas figuras e mantinha a memória social contemporânea ativa em relação aos mesmos. Para reforçar a noção da ausência de Walter Wanderley dessas mídias, vale lembrar que seu disco de maior sucesso nos EUA, o álbum RAIN FOREST, de 1966, só seria lançado no Brasil onze anos depois, em 1977.

Para exemplificar essa questão de um “patrulhamento ideológico” sobre aqueles artistas “não engajados”, André Barcinski afirma:

Muitos artistas que faziam sucesso por volta de 1976 experimentaram várias formas de patrulhamento, tanto musical quanto político. Nomes ligados a um tipo de música mais comercial foram criticados por suposta alienação. Parecia que sucesso era sinônimo de entreguismo. Gente como Robertinho do Recife, Fafá de Belém, Benito de Paula e Odair José, artistas relevantes do período, se viram cara a cara com as patrulhas e foram excluídos por um longo tempo da história oficial da música brasileira dos anos 1970 (BARCINSKI, 2014, p. 75).

Walter Wanderley se encaixa perfeitamente como possível alvo dessas patrulhas. Se por um lado sua música foi (e continua sendo) considerada comercial por muitos críticos, seu sucesso, algo também considerado “pecaminoso”, acontecia justamente nos EUA, visto como o império capitalista e opressor. E mesmo que o disco com a música que alavancou suas vendas só tenha chegado ao Brasil onze anos depois de lançado em terras estadunidenses, com certeza as notícias de sua prosperidade comercial corriam por aqui. A citação de Barcinski é muito

interessante pois traz o nome de Robertinho do Recife como vítima dessas patrulhas. Ou seja: não eram apenas os cantores e cantoras que eram perseguidos. Os instrumentistas também eram vigiados.

Outros dois fatores, que estão relacionados entre si, também certamente foram importantes nesse ocultamento: O som do órgão e a vertente instrumental. Como já visto, o som peculiar de Walter Wanderley foi “construído” em um período onde vários artistas estrangeiros e brasileiros produziam sonoridades similares e tais sonoridades eram muito bem recepcionadas pelo público. Com o passar dos anos, essa sonoridade foi sendo relacionada aos teclados modernos, fabricados em larga escala e com preço bastante acessível a partir dos anos 1980 e muito usados por músicos em ambientes de “música ao vivo” em bares e restaurantes. Esses teclados modernos possuem várias estruturas rítmicas e “levadas” pré-programadas de fábrica (Rock, Balada, Forró, Samba, Pagode, etc.), com acompanhamento simulado de bateria e contrabaixo. Em alguns casos até com outros simuladores de som de instrumentos acompanhadores, bastando apertar apenas um botão¹⁵⁵ para acelerar ou retardar o andamento da música de acordo com a velocidade desejada.

A facilidade de aquisição e execução desses teclados causou uma “explosão” de tecladistas nas casas noturnas por todo o Brasil. Dispensando o acompanhamento de outros músicos, como bateristas, contrabaixistas ou guitarristas, o tecladista realizava seus *shows* cantando e tocando sozinho, com seu teclado simulando o acompanhamento de uma banda. Como esses teclados eram fabricados em série e eram provenientes na maioria esmagadora de duas fábricas japonesas (*Casio* e *Yamaha*) e muitos artistas não possuíam um conhecimento técnico musical nem do próprio aparelho eletrônico que usavam (os com preço mais módicos não possuíam muitos recursos), com o tempo, a sonoridade muito similar entre os mesmos começou a ser denominada, de forma preconceituosa, como: “som de churrascaria”.

Essa sonoridade do teclado pós anos 1980 é imediatamente associada à sonoridade de

¹⁵⁵ As facilidades vão além. Alguns teclados podem ser programados e apertando apenas alguns botões a harmonia de uma música pode ser gravada no aparelho. A forma da música, “viradas” de bateria, solos de instrumentos melódicos e até “vocaís” podem ser adicionados à gravação. Dependendo dos recursos do aparelho e da familiaridade do instrumentista com o mesmo, na hora da apresentação a gravação prévia das músicas funciona quase que da mesma forma que um *playback*.

Walter Wanderley e outros artistas que utilizavam o órgão como instrumento principal entre os anos 1940-1970. Essa associação é natural, uma vez que a maioria das pessoas desconhece os primórdios da utilização de aparelhos como o *Hammond* e o *Solovox* e toda construção “artesanal” que tais instrumentistas sistematizaram. A pesquisa científica ajuda a dissipar as nuvens sobre tais correlações, embora a diminuição do preconceito seja algo bem mais difícil de se alcançar, mesmo nos ambientes acadêmicos.

O não “vestir a camisa” por parte de Walter Wanderley em relação a um gênero específico da Música Brasileira, talvez tenha corroborado para um olhar de desconfiança dos autores de livros e textos. Mesmo que depois de sua morte a indústria tenha associado seu nome à Bossa Nova de forma bastante insistente, não há nenhuma fonte até aqui pesquisada que apresente uma declaração ou atitude de Walter Wanderley em defesa dessa ou daquela vertente. Como também não existem provas disso em toda sua discografia, como pode ser verificado em tudo que foi apresentado durante esta tese. Em sua única entrevista para rádio aqui anteriormente apresentada, o artista explica à entrevistadora alguns aspectos do Jequibau relacionando-o ao Samba. Mas apenas porque a jornalista o indagou sobre uma das músicas do repertório da apresentação da noite anterior, realizada por Walter Wanderley e outros músicos, e que foi presenciada pela mesma jornalista.

Outra possibilidade seria a “sombra” que Isaura Garcia teria exercido sobre o organista/pianista. Por ter sido uma cantora muito aclamada na época e ter figurado algumas vezes como uma das maiores cantoras do rádio, como já visto, alguns autores referem-se sempre a Walter Wanderley como “o marido de Isaurinha Garcia”. É bastante natural essa associação, uma vez que como já visto, Walter Wanderley gravou vários discos da cantora como instrumentista e arranjador e dividiu o crédito de capa de alguns álbuns com a mesma. O mesmo ocorre com César Camargo Mariano, que a despeito de uma obra bastante significativa no campo da Música Instrumental no Brasil, é lembrado sempre por muitos como “o ex-marido de Elis Regina”. No entanto, a produção independente de Walter Wanderley, mesmo antes de sua instalação nos EUA, demonstra que o artista não limitou-se a cumprir o papel de “acompanhador” da cantora nem de outros artistas com os quais fez parceria, com sucesso internacional inclusive, a exemplo da cantora Astrud Gilberto. Walter Wanderley

alcançou projeção nacional e internacional, também, com seus discos autorais e foi com esses, pelo menos de acordo com os dados coletados e apresentados nessa pesquisa, que alcançou maior notoriedade.

Já em relação à Música Instrumental, em nossa contemporaneidade fica muito fácil perceber o quanto a mesma foi perdendo espaço ao longo dos anos¹⁵⁶. Com exceções muito pontuais, como o saxofonista Kenny G, nos anos 1990, as músicas consideradas comerciais são, em sua maioria quase totalizante, voltadas às canções com letra. Mesmo quando levamos em consideração expressões de nossa Música como o Choro e ainda as músicas de concerto ocidentais, esse universo é bastante restrito e considerado insignificante se comparado às músicas consideradas comerciais. Nesse contexto, Walter Wanderley também foi sendo esquecido na medida que a Música Instrumental foi perdendo audiência. Consequentemente, a diminuição da veiculação e venda de mídias relacionadas à Música Instrumental corroborou no ofuscamento do artista.

Para além desses fatos, o arrefecimento da Bossa Nova e de outros estilos pós década de 1960 é algo que nitidamente prejudicou a permanência de Walter Wanderley na relação dos artistas mais expostos midiaticamente. Embora a Bossa Nova possa ser considerada uma manifestação musical brasileira que permanece viva até os dias de hoje, o “momento” Bossa Nova começou a desacelerar com a chegada dos festivais televisivos a partir de 1966. Embora se possa discutir que a mesma também contribuiu no embate político daqueles anos de regime e censura (AFFANNI, 2014), é fato que a MPB e a Jovem Guarda assumiram a posição da Bossa Nova no que diz respeito à exposição nos veículos de comunicação de massa para a juventude de classe média que emergia.

O que se propõe nesse trabalho não é uma ação de resgate da memória de Walter Wanderley. Vários outros artistas, inclusive alguns citados nesse trabalho, tiveram participação

¹⁵⁶ A ABPD (Associação Brasileira de Produtores de Discos) apresenta relatórios anuais sobre as vendas de mídias musicais e veiculação de músicas nas rádios no Brasil. Embora a entidade só apresente dados, em sua página eletrônica, apenas dos anos 2003 em diante, fica claro, analisando os dados apresentados pela mesma, que a Música Instrumental no Brasil é algo que sobrevive à margem dos meios de comunicação massivos e da indústria fonográfica. As iniciativas pontuais geralmente estão relacionadas a políticas públicas de incentivo à cultura patrocinadas por entidades governamentais. Dados disponíveis em: <http://pro-musicabr.org.br/home/numeros-do-mercado/> acesso em 25/maio/2018.

efetiva na construção da história da Música Popular Brasileira (no sentido mais amplo possível do termo) e são, de maneira mais ou menos intensa, tão esquecidos quanto o sujeito de pesquisa dessa tese. Artistas como Nelson Ned,¹⁵⁷ Isaura Garcia, Rosinha de Valença, Luiz Henrique, Laurindo de Almeida, Elza Laranjeira, Dom Um Romão, Lenita Bruno, Dóris Monteiro, Anísio Silva, Orlando Dias, Teca Calazans (só para citar alguns contemporâneos de Walter Wanderley), necessitam de um olhar mais acurado sobre suas trajetórias em nossa Música. Mas não apenas eles. Em seja qual for a expressão de nossa Arte ou Música, qualquer observação mais meticulosa de nosso passado trará novos dados que ampliarão nossos ângulos de análise.

Fazendo uma comparação com os aparatos tecnológicos disponíveis nos dias atuais, é como se tivéssemos centenas de câmeras, em alta definição, gravando um momento crucial de nossa história. Juntando todas elas, podendo retroceder, avançar, aproximar, teremos múltiplas visões de um mesmo acontecimento e da ação dos personagens envolvidos na cena. Teremos então mais dados e informações para discutir e analisar para uma melhor compreensão do momento histórico. Mesmo sem a pretensão de estarmos decretando a “verdade” do que realmente aconteceu, pois, diferente do que usualmente se diz, a verdade não é uma só.

Ao fazer os arranjos de vários cantores e cantoras e utilizar um repertório em sua maioria absoluta de músicas compostas por brasileiros, Walter Wanderley ajudou na identificação e divulgação da nossa identidade sonora. Seus discos percorreram vários países ao redor do mundo, como visto, e certas gravações ainda hoje reverberam em produções cinematográficas. Talvez seja interessante investigar quantos outros artistas brasileiros, a exemplo de Laurindo de Almeida, não participaram também dessa expansão da nossa Música em toda a história. E tentar elucidar o porquê do relativo ofuscamento exercido sobre cada um desses personagens, pois, como afirma Paulo Cesar de Araújo: “E esta análise é de fundamental importância porque o espaço da memória constitui permanente campo de batalha, e o ato de

¹⁵⁷ Após participar do I Festival da Canção Latino-Americana de Nova York, em 1970, Nelson Ned assinou contrato com a gravadora norte-americana United Artists. Após se apresentar em três continentes e diversos países, com públicos de até 80 mil pessoas (Bogotá-Colômbia), o cantor e compositor se apresentou no dia 16 de junho de 1974 no *Carnegie Hall* em Nova York, lotando a casa por duas vezes. Aqui no Brasil, assim como em vários outros países, incluindo os EUA, vendeu milhões de cópias de discos. Uma de suas composições: “Tudo Passará” conta com mais de 40 gravações em 10 idiomas (ARAÚJO, 2013, p.47, 359 e 360).

esquecer pode ser resultado de manipulação exercida por grupos dominantes sobre dominados, ou de vencedores frente a vencidos” (ARAÚJO, 2013, p. 23).

Paulo Cesar de Araújo também revela algo sobre uma das fontes pesquisadas nesse trabalho: *A Enciclopédia da Música Brasileira, Popular Erudita e Folclórica* (1977). O cantor e compositor Ivan Lins estava sendo acusado, pelos opositores do regime militar nos anos 1970, de ser alienado por ter composto e lançado a música “O Amor É Meu País” (Ivan Lins/Ronaldo Monteiro de Souza). Mesmo tendo depois mudado de postura, a ponto de se tornar conhecido como um artista de protesto, por conta de outras composições, os redatores da enciclopédia decidiram não mencioná-lo na edição, em retaliação à música.

[...] o autor de *O amor é o meu país* não foi incluído porque o redator-chefe daquela obra, Paulo Sérgio Machado, bateu pé e disse: “Esse cara não entra na enciclopédia”. E Ivan Lins não entrou, ficando o leitor privado de informações sobre um artista àquela altura já consagrado e com várias de suas músicas gravadas por intérpretes como Elis Regina e Ella Fitzgerald (ARAÚJO, 2013, p. 287).

Esse tipo de informação nos faz perceber que, os motivos para um possível sombreamento de qualquer pesquisado podem variar de uma forma que nem podemos calcular. As razões que apresentamos aqui, para um relativo desconhecimento sobre a figura de Walter Wanderley, foram calcadas nas informações colhidas nessa pesquisa em todas as fontes que se apresentaram palpáveis. Podem surgir tantas outras razões e o trabalho de pesquisa contínuo é a única forma de irmos, devagar e paulatinamente, descortinando o passado.

Mesmo tendo sido escrito na primeira metade do século XX e o autor não seja um historiador no sentido estrito da palavra, ou musicólogo, apesar de ter escrito sobre a “memória coletiva entre músicos, parece bastante razoável concordar com Maurice Halbwachs:

A história não é todo o passado e também não é tudo o que resta do passado. Ou, por assim dizer, ao lado de uma história escrita há uma história viva, que se perpetua ou se renova através do tempo, na qual se pode encontrar novamente um grande número dessas correntes antigas que desapareceram apenas na aparência (HALBWACHS, 2003, p. 86).

Na introdução do seu livro: *Técnica Espaço Tempo: Globalização e Meio Técnico Científico Informativo*, Milton Santos faz a seguinte declaração: “Às vezes, quanto mais se pesquisa e se acumulam dados, inferências e ideias, mais se torna difícil encontrar a forma de expressão que, num dado momento, apareça como sendo capaz de incluir, de maneira hierárquica, todos os aspectos da problemática abordada” (SANTOS, 199, p. 11). Não sei se foi esse o caso com essa tese. Espero que os dados e os argumentos aqui apresentados, tenham sido suficientes para produzir um conhecimento sobre nossa Música, sobre Walter Wanderley e tantos outros personagens que lhe foram contemporâneos e que, de uma maneira ou de outra, trocaram ideias, relações e músicas.

7. BIBLIOGRAFIA

Discografia

BRUNO, Lenita. LP. *Lenita Bruno em Hollywood*. São Paulo. Fermata (FB 235), 1968.

CAMARGO, Hebe. LP. *Hebe comanda o espetáculo*. São Paulo: Odeon (MOFB 3224), 1961.

CAMPELLO, Celly. LP. *A graça de Celly Campello e as músicas de Paul Anka*. São Paulo: (MOFB 3230), 1961.

CARDOSO, Elizete. LP. *A meiga Elizete*. São Paulo: Copacabana (CLP 11.383), 1964.

DEODATO, Eumir. CATEDRÁTICOS, Os. *O som dos catedráticos*. São Paulo: Equipe (EQC 842), 196?.

DIVERSOS. LP. *Avant Première Odeon: Volume 4*. São Paulo: Odeon (MOFB 3155), 1960.

_____. LP. *Festival da bossa nova*. São Paulo: Odeon (MOFB 3322), 1963.

_____. LP. *O fino da bossa*. São Paulo: RGE (XRLP 5. 254), 1964.

_____. LP. *Estas são demais*. São Paulo: Philips (P 632.776 L), 1965.

_____. LP. *Ritmos Brasileiros*. São Paulo: Philips, 1967.

_____. LP. *Brasiliiana*. São Paulo: Philips, 1967.

_____. CD. *Sambalanço: Coletânea*. São Paulo: EMI/Odeon, 2010.

DOMINGOS, Jota. 45 Rpm. *Jota Domingos*. São Paulo: Continental (33 346), 1965.

DURAN, Dolores. EP. *Dolores Duran no Michel de São Paulo*. São Paulo: Copacabana (CEP 4568), 1959.

EGYDIO, Francisco. LP. *Francisco Egydio vive os sucessos de Lupicínio Rodrigues*. São Paulo: Odeon (MOFB 3263), 1962.

FALCÃO, Mike. LP. *Sonhei que estávamos dançando*. São Paulo: Imperial (IMP 30.016), 1960.

FALCÃO, Mike. LP. *Jato ao redor do mundo*: Mike Falcão e sua orquestra de dança. São Paulo: Imperial (IMP 30.045), 1961.

FALCÃO, Mike. LP. *No embalo do samba*: Mike Falcão e seu conjunto. São Paulo: Imperial (IMP 30.086), 1966.

FERREIRA, Djalma. LP. *Drink no Rio de Janeiro*: Djalma Ferreira e seus milionários do ritmo. São Paulo: Drink Discos, 1959.

FRAGA, Neyde. LP. *Balançando com Neyde Fraga e Walter Wanderley e seu conjunto*. São Paulo. Philips (P 632.711 L), 1964.

GARCIA, Isaura. LP. *Foi a noite*. São Paulo: Odeon (MOFB 3031), 1958.

_____. 78 Rpm. *Isaura Garcia*. São Paulo: Odeon (14.528), 1959.

_____. EP. *Isaura Garcia*. São Paulo: Odeon (BWB 1124), 1959.

_____. LP. *Sempre personalíssima*. São Paulo: Odeon (MOFB 3127), 1959.

_____. LP. *Saudade querida*. São Paulo: Odeon (MOFB 3183), 1960.

_____. 78 Rpm. *Isaura Garcia*. São Paulo: Odeon (14.645), 1960.

_____. LP. *A pedida é samba*. São Paulo: Odeon (MOFB 3237), 1961.

_____. LP. *Sambas da madrugada*. São Paulo: Odeon (MOFB 3316), 1963.

_____. EP. *Isaura Garcia*. São Paulo: Odeon (7BD-1115), 1965.

GILBERTO, Astrud. WANDERLEY, Walter. LP. *A certain smile a certain sadness*: Astrud Gilberto and Walter Wanderley Trio. New York: Verve Records (V6-8673), 1966.

GILBERTO, Astrud. 45 Rpm. *Astrud Gilberto*: Verve Records (72-006), 196?.

GILBERTO, João. LP. *João Gilberto*. São Paulo: Odeon (MOFB 3202), 1961.

_____. 78 Rpm. *João Gilberto*. São Paulo: Odeon (14.725), 1961.

_____. EP. *João Gilberto*. São Paulo: Parlophone (LEGP 4028), 1961.

_____. EP. *João Gilberto*. Espanha: Odeon (DSOS 16.549), 1961.

_____. LP. *João Gilberto*. New York: Atlantic (8070), 1962.

HENRIQUE, Luiz. WANDERLEY, Walter. LP. *Popcorn*: Luiz Henrique & Walter Wanderley. New York: Verve Records (V6-8734), 1967.

_____. EP. *Luiz Henrique & Walter Wanderley*. New York: Verve Records (26702), 1967.

JÚNIOR, Don. CD. *Sambas*: Don Júnior, seu conjunto e seu sax maravilhoso. São Paulo: RGE, 2006.

KAMERINO. LP. *Órgão em samba*: Kamerino e seu conjunto. Recife: Rozemblit, 19??.

LINCOLN, Ed. LP. *Ed Lincoln*. Rio de Janeiro: Savoya Disco (SV-8001), 1968.

LYRA, Carlos. LP. *Bossa Nova Carlos Lyra*. São Paulo: Philips (630 409L), 1960.

LYRA, Carlos. LP. *Depois do Carnaval*: o sambalanço de Carlos Lyra. São Paulo: Philips (630 492L), 1962.

MARISA. LP. *Marisa simplesmente*. São Paulo: Copacabana (11.194), 1960.

MENDES, Renato. LP. *Sambando com Renato Mendes e seu órgão*. Recife: Rozemblit, 19??.

MEZZAROMA, Paolo. SIMONETTI, Henrique. WANDERLEY, Walter. LP *Músicas para o amor*. São Paulo: RGE (XLRP 5064), 1959.

MONTEIRO, Dóris. LP. *Gostoso é sambar*. São Paulo: Philips (P 632 130L), 1962.

MONTEIRO, Dóris. LP. *Dóris Monteiro*. São Paulo: Philips (P 632 735L), 1964.

OCTOPUS, Brazilian. LP. *Brazilian Octopus*. São Paulo. Fermata (FB 257), 1969.

PORTINHO. WANDERLEY, Walter. LP *Órgão sax e sexy*: Walter Wanderley e Portinho. São Paulo: Philips (P 632 721 L), 1964.

RIBEIRO, Pery. LP. *Pery Ribeiro*. São Paulo: Odeon (14.754), 1964.

SAMBA, Jet. LP. *Pé de boi*. Japão: Toshiba (LP LRS-885), 1982.

SANTOS, Walter. EP. *Azul contente*. São Paulo: Audio Fidelity, 1963.

_____. LP. *Caminhos*. São Paulo: RCA Victor (BBL-1346), 1965.

_____. LP. *Walter Santos Bossa Nova*. São Paulo: Audio Fidelity (AFLP 1994), 1963.

VANDRÉ, Geraldo. LP. *Geraldo Vandré*. São Paulo: Audio Fidelity (AFLP 2008), 1963.

WANDERLEY, Walter. 78 Rpm. *Walter Wanderley*. São Paulo: Repertório (9031-A), 1956.

_____. 78 Rpm. *Walter Wanderley*. São Paulo: RGE (XRLP 5007), 1957.

_____. 78 Rpm. *Walter Wanderley*. São Paulo: Odeon (14.499), 1959.

_____. LP. *Eu, você e Walter Wanderley e seu conjunto*. São Paulo: Odeon (MOFB 3085), 1959.

_____. LP. *Feito sob medida: Walter Wanderley e seu conjunto*. São Paulo: Odeon (MOFB 3109), 1959.

_____. EP. *Os bandeirantes*. São Paulo: Odeon (BWB 1167), 1960.

_____. LP. *Sucessos dançantes em ritmo de romance*. São Paulo: Odeon (MOFB 3155), 1960.

_____. LP. *O sucessos   samba*. São Paulo: Odeon (MOFB 3204), 1960.

_____. 78 Rpm. *Walter Wanderley*. São Paulo: Odeon (14.627), 1960.

_____. 78 Rpm. *Walter Wanderley*. São Paulo: Odeon (14.679), 1960.

_____. LP. *Samba   samba com Walter Wanderley*. São Paulo: Odeon (MOFB 3248), 1961.

_____. 78 Rpm. *Walter Wanderley*. São Paulo: Odeon (14.712), 1961.

_____. 78 Rpm. *Walter Wanderley*. São Paulo: Odeon (14.749), 1961.

_____. LP. *O Samba   mais samba com Walter Wanderley*. São Paulo: Odeon (MOFB 3285), 1962.

_____. LP. *From Rio with love*. São Paulo: Tower (ST 5047), 1966.

_____. LP. *Walter Wanderley e o bolero*. São Paulo: Odeon (MOFB 3289), 1962.

_____. LP. *Walter Wanderley's brazilian organ*. New York: Capitol (ST 1856), 1963.

_____. LP. *Samba no esquema de Walter Wanderley*. São Paulo: Odeon (MOFB 3358), 1963.

_____. CD. *The fantastic Walter Wanderley: Boss of Bossa Nova*. Alemanha: Motor Music (535 585-2), 1996.

_____. LP. *Entre nós: Walter Wanderley seu conjunto e orquestra*. São Paulo: Philips (P 632.197 L), 1964.

_____. LP. *O toque inconfundível de Walter Wanderley*. São Paulo: Philips (P 632.726 L), 1964.

_____. LP. *O autêntico Walter Wanderley*. São Paulo: Philips (P 632.757 L), 1965.

_____. 78 Rpm. *Walter Wanderley*. São Paulo: Philips (365.091PB), 1965.

_____. LP. *Samba só: WA WA e seu conjunto*. São Paulo: Fermata (FB 86), 1965.

_____. LP. *Samba só: Walter Wanderley*. New York: World Pacific (WP-1856), 1967.

_____. LP. *Walter Wanderley... é samba...* São Paulo: Arlequim (ARLP 15001), 1979.

_____. LP. *Quarteto Bossamba*. São Paulo: Som Maior (SMLP 1524), 1965.

_____. LP. *Walter Wanderley. Quarteto Bossamba*. New York: World Pacific (WPS-21866), 1967.

_____. LP. *Sucessos + boleros= Walter Wanderley*. São Paulo: Philips (P 632.794 L), 1966.

_____. EP. *Rain Forest Walter Wanderley. Brazil's N° 1 Organist*. New York: Verve Records (26 914), 1966.

_____. LP. *Summer samba Walter Wanderley*. New York: Verve Records (V/V6-8658), 1966.

- _____. LP. *Brazilian Mood*. São Paulo: Verve Records (2.352.189), 1977.
- _____. LP. *Chegança*: The Walter Wanderley trio. New York: Verve Records (V6-8676), 1966.
- _____. LP. *Batucada*: Walter Wanderley. New York: Verve Records (VMLP 14105), 1967.
- _____. LP. *Kee-Ka-Roo*: Walter Wanderley. New York: Verve Records (VK-10579), 1967.
- _____. LP. *Walter Wanderley*: Murmurio. New York: Tower (ST 5058), 1967.
- _____. LP. *Brazilian Blend*: Walter Wanderley. New York: Philips (PHS 600-227), 1967.
- _____. LP. *Organ-ized*: Walter Wanderley. New York: Philips (PHM-200-233), 1967.
- _____. LP. *Walter Wanderley set*: When it was done. New York: A&M/CTi (SP-3018), 1968.
- _____. LP. *Walter Wanderley*: Moondreams. New York: A&M/CTi (SP-3022), 1969.
- _____. LP. *Walter Wanderley*: The return of original. New York: Canyon (7711), 1971.
- _____. LP. *Walter Wanderley*: The return of original. São Paulo: Âncora (ALP-20098), 1972.
- _____. LP. *Walter Wanderley*: Brazil's greatest hits. New York: GNP/Crescendo (GNPD 2137), 1980.
- _____. LP. *Walter Wanderley*: Perpetual Motion Love. New York: GNP/Crescendo (GNPD 2142), 1981.
- _____. CD-4. *Walter Wanderley*. São Paulo: Discobertas, 2012.

DVDs

ROACH, Jay. *Austin Powers: International Man of Mystery*. 100 min. Cor. New York, 2004.

SODERBERGH, Steven. *Out of Sight*. 123 min. Cor. New York, 2006.

SOMMERS, Steven. *Deep Rising*. 106min. Cor. New York, 1998.

Jornais consultados

Folha de São Paulo

Ano: **1963**

Mês: março – dia 1º (página 02)

Ano: **1970**

Mês: dezembro – dia 13 (página 59)

O Estado de São Paulo

Ano: **1961**

Mês: junho – dia 27 (p. 28)

setembro – dia 1º (p. 11)

outubro – dia 4 (p. 48)

Ano: **1965**

Mês: janeiro – dia 14 (p.14)

Ano: **1986**

Mês: setembro – dia 06 (p. 85)

Ano: **1989**

Mês: maio – dia 14 (p. 81)

Los Angeles Times:

Ano: **1963**

Mês: março – dia 31 (página 171)

Ano: **1966**

Mês: setembro – dia 08 (p. 167)

novembro – dia 18 (p. 88)

dezembro – dia 18 (p. 138)

Ano: **1967**

Mês: fevereiro – dias 09 (p. 89), 24 (p. 64)

março – dias 14 (p. 70), 18 (p. 16), 26 (p.140 e 146), 30 (p. 86)
 abril – dia 02 (p. 159)
 maio – dias 14 (p. 191), 22 (p. 80), 23 (p. 66)
 julho – dias 02 (p. 123), 30 (p. 430)
 agosto – dias 03 (p. 71), 05 (p. 35), 06 (p. 164), 10 (p. 91), 13 (p. 149), 18 (p. 86), 28 (p. 77)
 outubro – dias 20 (p. 80), 23 (p. 85)
 novembro – dia 08 (p. 96)

Ano: 1968

Mês: fevereiro – dia 27 (p. 58)
 março – dia 01 (p. 76)
 julho – dia 18 (p. 18)
 agosto – dias 15 (p. 24), 17 (p. 38), 23 (p. 93)
 setembro – dia 12 (p. 114)
 outubro – dias 27 (p. 132), 29 (p. 98), 30 (p. 116)

Ano: 1969

Mês: fevereiro – dia 05 (p. 86)
 junho – dia 08 (p. 534)
 agosto – dias 01 (p. 67) 10 (p. 437), 23 (p. 27), 24 (p. 436), 30 (p. 19)
 outubro – dias 19 (p. 590 e 616), 22 (p. 95)
 novembro – dias 02 (p. 225), 06 (p. 96 e 105), 09 (p. 542 e 544), 16 (p. 614 e 618), 18 (p. 90)
 dezembro – dia 04 (p. 87)

Ano: 1970

Mês: fevereiro – dias 19 (p. 94), 28 (p. 33)
 março – dias 18 (p. 101), 22 (p. 448)
 maio – dias 22 (p. 108), 30 (p. 21)
 junho – dias 21 (p. 418)
 julho – dia 13 (p. 62)
 agosto – dias 02 (p. 350), 09 (p. 316 e 339), 14 (p. 93), 15 (p. 23), 16 (p. 391), 23 (p. 408), 30 (p. 357)
 setembro – dias 06 (p. 289), 13 (p. 478)
 outubro – dias 04 (p. 496), 06 (p. 73)
 novembro – dias 14 (p. 32), 15 (p. 506)
 dezembro – dias – 26 (p. 48), 27 (p. 264), 28 (p. 81 e 82)

Ano: 1971

Mês: janeiro – dias 01 (p. 76, 90 e 98) 03 (p. 368)
 maio – dia 02 (p. 483)
 julho – dia 20 (p. 72)

agosto – dia 11 (p. 118)
 outubro – dias 08 (p.118), 11 (p. 83)

Ano: **1972**

Mês: fevereiro – dia 05 (p. 28)
 março – dias 12 (p. 430), 19 (p. 189), 20 (p. 77), 26 (p. 395)
 abril – dia 02 (p. 299 e 316)
 maio – dia 17 (p. 97)
 junho – dias 10 (p. 254), 13 (p. 108), 17 (p. 34)
 julho – dias 29 (p. 32), 30 (p. 500)
 agosto – dia 05 (p. 30)

Ano: **1983**

Mês: fevereiro – dia 24 (p. 95)

Ano: **1988**

Mês: novembro – dia 04 (p. 330)

New York Times:

Ano: **1967**

Mês: setembro – dias 08 (pág. 79) e 19 (pág. 41).

Revistas

Revista *Long Playing* – São Paulo, Gráfica Furest LTDA.

Anos: 1956 – 1971 (todas as edições).

Endereços eletrônicos

Páginas sobre Walter Wanderley no *Facebook*:

<https://www.facebook.com/walterwanderleymusic/> Acesso em 23/maio/2018.

<https://www.facebook.com/Walter-wanderley-164632603590469/> Acesso em 23/maio/2018.

Páginas sobre vida e obra de Walter Wanderley:

<<http://www.bjbear71.com/Wanderley/main.html>> Acesso em 23/maio/2018.

<http://dicionariompb.com.br/walter-wanderley/discografia> Acesso em 23/maio/2018.

<https://www.allmusic.com/artist/walter-wanderley-mn0000230478/biography> Acesso em 23/maio/2018.

<http://www.immub.org/artista/walter-wanderley> Acesso em 23/maio/2018.

Documentário sobre Laurindo de Almeida:

<https://www.youtube.com/watch?v=gTuhNKZvs58&t=9s> Acesso em 15/out/2018.

Entrevistas:

Isaura Garcia (extraído da contracapa de um de seus LPs)

<http://www.bjbear71.com/Wanderley/main6.html#Isaura> Acesso em 27/maio/2018.

Mônica Wanderley:

<http://www.bjbear71.com/Wanderley/Interviews-2.html#Monica%20Wanderley%20Interview> Acesso em 23/maio/2018.

Teses e dissertações:

Bossa Nova Fora do Eixo: Uma História da Bossa Nova na Capital Pernambucana: 1959-1969 (Fernando Torres):

<http://www.tede.udesc.br/handle/tede/2329> Acesso em 23/maio/2018.

“*Vou andar por aí*”: o balanço, a música e a bossa de Luiz Henrique Rosa: 1960-1975 (Wellinton Corrêa):

<http://tede.udesc.br/handle/tede/2584> Acesso em 23/maio/2018.

Rádio e TVs, Blogs:

Rádio Jornal do Commercio, História:

<https://radiojornal.ne10.uol.com.br/paginas/2018/03/20/3> Acesso 23/maio/2018.

JC On Line:

<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2016/07/12/bossa-nova-chegou-em-pernambuco-como-danca-da-moda-243945.php> Acesso em 17/out/2017.

Texto Adalberto Paranhos:

http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Adalberto-Paranhos.pdf Acesso em 23/maio/2018.

Texto José Domingos Raffaelli:

<https://docplayer.com.br/12384486-A-historia-do-samba-jazz.html>. Acesso em 15/out/2018.

As 100 músicas mais tocadas nos anos 1950 (Henrique Fialho):

<https://decadade50.blogspot.com.br/2006/09/parada-de-sucessos-1949-1960.html> Acesso em 23/maio/2018.

Anuários Estatísticos e dados de vendas e veiculação de músicas:

IBGE – < https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1956.pdf > Acesso em 14/março/2018.

Arquivo Edgar Leuenroth - <https://www.ael.ifch.unicamp.br/ael-digital> Acesso em 09/abril/2019.

<http://pro-musicabr.org.br/home/numeros-do-mercado/> Acesso em 25/maio/2018.

Livros, artigos, teses e dissertações

ADORNO, Theodor. L'industrie culturelle. In: *Communications*, nº3. Paris: Seuil, 1954.

AGUIAR, Joaquim. *A poesia da canção*. São Paulo: Scipione, 1993.

AFFANNI, Tomás Andrés Frère. Música y política en el surgimiento de la Bossa Nova. *PER MUSI: Revista Academica de Musica* v. 29, 2014.

ALBANESE, Mário. Mario Albanese: depoimentos [set.; 2012]. Entrevistador: Daniel Vilela. São Paulo, 2012. Entrevista realizada via e-mail.

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

_____. *Dicionário Houaiss Ilustrado: Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu Editora, 2006.

ALBUQUERQUE, Célio (org.). *1973 o ano que reinventou a mpb: a história por trás dos discos que transformaram a nossa cultura*. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

ALVES SOBRINHO, Antônio. *Desenvolvimento em 78 rotações: A Indústria Fonográfica Rozenblit (1953 – 1964)*. Recife, 1993. Dissertação (Mestrado em História), UFPE.

AMARAL, Euclides. *Alguns aspectos da MPB*. São Paulo. Esteio Editora, 2ª ed. 2010.

AMORIM, Leny. *Música e Músicos de Pernambuco*. Recife: Ed. do Autor, 2006.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro-São Paulo: Editora Record, 8ª ed. 2013.

ARENDT, Hannah. *Between past and future: Six exercises in political thought*. Nova York: Meridian Books, 1966.

BAHIANA A. M. Música Instrumental – o caminho do improviso à brasileira. In: Bahiana, A. M.; Wisnik, J. M. & Autran, *Música Anos 70 – 1 – Música Popular*. Rio de Janeiro, Ed. Europa, 77-89, 1979.

BAIA, Silvano Fernandes. A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.29, 2014, p.154-168.

BAKER, Geoffrey. *Imposing harmony: music and society in colonial Cuzco*. Duke University Press, 2008.

_____. The resounding city. In: *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011. cap. 1. p. 1-20.

BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos: 1974-1983 a explosão da música pop no Brasil*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BARRETO, Flávia. GASPARINI, Fernando. *Sivuca e a música do Recife*. Recife: Publikimagem, 2010.

BAERMAN, Noah. *The Big Book of Jazz Piano Improvisation: tools and inspiration for creative soloing*. Alfred Publishing. New York, 2004.

BEBIANO, Rui. *Temas e Problemas da História do Tempo Presente*. Artigo disponível em <http://www1.ci.uc.pt/pessoal/rbebianos/docs/estudos/hrecente.pdf>. Acesso em 18/10/2017.

BÉHAGUE, Gerard. Brazilian musical values of the 1960s and 1970s: Popular urban music from Bossa Nova to Tropicalia. *The Journal of Popular Culture*, v. 14, n. 3, p. 437-452, 1980.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

BORELLI, Helvio. *Noites paulistanas: histórias e revelações musicais das décadas de 50 e 60*. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de Velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979, reimpressão 1983 e 1994.

_____. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. 13ed. Petrópolis. Editora Vozes, 2009.

CABRAL, Sérgio. *A MPB na era do Rádio*. São Paulo: Editora Moderna, 1996.

_____. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. São Paulo: Editora Lazuli LTDA: Companhia Editora Nacional, 2008.

_____. *Nara Leão: uma biografia*. São Paulo: Editora Lazuli LTDA: Companhia Editora Nacional, 2008.

CALDAS, Waldenyr. *A Cultura da Juventude de 1950 a 1970*. São Paulo: Musa Editora, 2008.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2ª ed. 1974.

CARTER, Tim. *The sound of silence: models for an urban musicology*. Urban History, v. 29.2002. p. 8-18.

CASTAGNA, Paulo. Dificuldades, reflexões e possibilidades no ensino da história da música no Brasil do nosso tempo. *Arteriais*. Revista do PPGARTES, ICA, UFPA. n. 01, fev. 2015, p. 147-157.

_____. André da Silva Gomes (1752 -1844): memória, esquecimento e restauração. *Revista Digital de Música Sacra Brasileira*, n.2, fev./abr, 2018, p.7-159.

CASTELÃO, Fernando. *Todos contam a sua história*. Recife: Bagaço, 1999.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade*. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

_____. *A noite do meu bem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAYMMI, Stella. *Caymmi e a bossa nova: o portador inesperado (1938-1958)*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2008.

COELHO, Luís Fernando Hering. *Os músicos transeuntes: de palavras em torno de uns batutas*. Itajaí: Casa Aberta, 2013.

CORREA, Wellinton Carlos “*Vou andar por aí*”: o balanço, a música e a bossa de Luiz Henrique Rosa (1960 – 1975) 243 p. Florianópolis. Dissertação (Mestrado em História). UDESC, 2015.

COSTA, Nelson Barros da; MENDES, Maria das Dores Nogueira. A Bossa Nova e a música cearense dos anos 70. *Per Musi*. Belo Horizonte, n.29, 2014, p. 176-184.

DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. Translated by J. B. Robinson. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 177p.

_____. *Fundamentos de la historia de la música*. Traducción Nélida Machain. Barcelona: Gedisa, 2003. 205p.

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da*

cultura. São Paulo. Boitempo Editorial, 2000.

DUARTE, Paulo Sérgio. NAVES, Santuza Cambraia [org.] *Do samba canção à tropicália*. Rio de Janeiro. FAPERJ, 2003.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: UNESP, 2009.

FARGE, Arlette. *Lugares para a História*. Belo Horizonte. Autêntica, 2011.

FAOUR, Rodrigo. *A bossa sexy e romântica de Claudette Soares*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

FRANCISCHINI, A. *Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas em Hollywood* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 254 p. ISBN 978-85-7983-035-8.

GARCIA, Miliandre. *Do Teatro Militante à Música Engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2007.

GARCIA, Walter. *Bim Bom*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

GAVA, José Estevam. *Momento Bossa Nova*. 1a ed. São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2006.

GHEZZI, Daniela Ribas. *Música em transe: o momento crítico da emergência da MPB (1958-1968)*. Campinas, [s.n] Tese (Doutorado em Sociologia). UNICAMP, 2011.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Trad. Maria Betânia Amoroso. 2ª reimp. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2003.

HOBBSAWN, Eric. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

HOLLANDA, Heloísa Buarque; AUGUSTO GONÇALVES, Marcos. *Cultura e participação nos anos 60*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

HUYSEN, Andreas. Resistência à memória: usos e abusos do esquecimento público. In: *Culturas do Passado-Presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim: um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEVIN, Daniel, J. *A música no seu cérebro: a ciência de uma obsessão humana*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LEVINE, Mark. *The jazz piano book*. Petaluma: Sher Music CO, 1989.

LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 65-96, jan.-jun. 2015.

LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. Elis Regina e o mercado fonográfico na década de 1970. *Anais do IV Simpom - Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música*, Rio de Janeiro, p. 598-606, 2016.

LYRA, Carlos. *Eu & a bossa: uma história da Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

MACHADO, Adelcio Camilo. *O "lado B" da linha evolutiva: Nelson Gonçalves e a "má" música popular brasileira*. Campinas, SP: [s.n.]. Tese (Doutorado em Música). UNICAMP, 2016.

MACHADO, Cristina Gomes. *Zimbo Trio e o Fino da Bossa: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira*. São Paulo, 410f. Dissertação (Mestrado em Música). UNESP, 2008.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Revista Novos Estudos* – CEBRAP, São Paulo, N° 34, p. 63-70, 1992.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora, 1977.

MARIA, Julio. *Elis Regina: nada será como antes*. São Paulo: Editora Master Books, 2015.

MARIANO, Cesar Camargo. *Solo: Cesar Camargo Mariano—memórias*. São Paulo: Leya, 2011.

MARKENDORF, Marcio. *A invenção da fama em Sylvia Plath*. Florianópolis [s.n] Tese (Doutorado em Literatura). UFSC, 2009.

MARTÍN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonia*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1987.

MELLO, José Eduardo Homem. *Música popular brasileira*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1976.

MELLO, Zuza Homem. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. *Eis aqui os Bossa Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Músicas latino - americanas, hoje: Musicalidade e Novas fronteiras. Trabalho apresentado no *II Congresso Latino-americano da Associação internacional para o estudo da Música Popular (IASPM)*. Santiago-Chile, 1997.

_____. Para uma antropologia histórica da música popular brasileira. Trad. Luís Fernando Hering Coelho. *Antropologia em Primeira Mão*: Revista do Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). V.142. Florianópolis, 2014: p. 05 – 61.

MIDANI, André. *Do vinil ao download*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

MILLARD, Andre. *America on Record*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MONTEIRO, Denilson. *A bossa do lobo*: Ronaldo Bôscoli. São Paulo: Leya, 2011.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História* v. 20, n. 39, p. 203–221, 2000.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*: Solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MOURIN, Edgard. *Cultura de massas no século XX*. Rio de Janeiro: Forense, 1967.

NAPOLITANO, Marcos. A invenção da música popular brasileira: um campo de reflexão para a história social. *Revista de Música Latino Americana*. University of Texas Press.V.19 n. 1 p.92-105, 1998.

_____. *"Seguindo a canção"*: engajamento político e indústria cultural na MPB, 1959-1969. Annablume (original, 2001). São Paulo- FAPESP-2010 (versão digital revista pelo autor).

_____. *História e Música*: história cultural da música popular. Belo

Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *Fontes audiovisuais: a história depois do papel*. In. PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006. p.235-290.

_____. A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 56 – 73, set/nov. 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *A educação sentimental no samba canção e na bossa nova*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NEDER, A. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.22, 2010, p.181-195.

NEGUS, Keith. *Popular music in theory: An introduction*. British Library, London, 1992.
_____. *Producing pop: Culture and conflict in the popular music industry*, The University of Georgia Press, Georgia, 2011.

OLIVEIRA, Acauam. Roberto Carlos e a identidade brasileira na canção. *Revista IEB*, São Paulo, n. 54, p. 151-166, set. 2012.

OLIVEIRA, Aloysio de. *De banda pra lua*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1982.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. Editora Brasiliense S.A, São Paulo, 2003. 4ª reimpr. da 5ed. de 1994.

PARANHOS, Adalberto. Ponte Rio-Minas: A Bossa Nova nas Geraes. Artigo disponível em: http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Adalberto-Paranhos.pdf Acesso em 23/maio/2018.

PEDRO, Alessandra. *Historiografia*. Editora e Distribuidora Educacional S.A, Londrina, 2018.

PEREIRA, Simone Luci. *Escutas da memória: os ouvintes das canções da Bossa Nova* (Rio de Janeiro, décadas de 1950 e 1960). Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo, 2004.

PEREIRA, Tiago. *Pela escuta de Heinz Geyer na “cidade ressoante”*: Música e Campanha de Nacionalização no cotidiano urbano de Blumenau – SC (1921-1945) Florianópolis, 2014. 210 p. Dissertação (Mestrado em Música). UDESC.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 4ª ed. 2006.

PHAELANTE, Renato. *Fragmentos da história do Rádio Clube de Pernambuco*. Recife: CEPE, 1994.

_____. *MPB: Compositores pernambucanos*. Recife: Editora Massangana, 1997.

PIANTA, Carlo Machado. *A gênese da bossa nova: João Gilberto e Tom Jobim*. Porto Alegre, 2010. 119f. Dissertação (Mestrado em Literatura). UFRGS.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *OPUS*, [s.l.], v. 11, p. 197-207, dez. 2005. ISSN 15177017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/528/447> Acesso em: 18 out. 2018.

PINHEIRO, Luís Balkar Sá Peixoto. *Na contramão da História: mundos do trabalho na cidade da borracha (Manaus, 1920-1945)*. ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Londrina, 2005. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548206369_7def8449247dceec545be81b1855f29a.pdf

PISTORELLO, Daniela. *Patrimônio, museus e arquivos*. Editora e Distribuidora Educacional S.A, Londrina, 2018.

POLETTTO, Fabio Guilherme. *As noites que eu não queria: Tom Jobim no III Festival Internacional da Canção de 1968*. Trabalho apresentado no I Congresso de Música, História e Política. Curitiba. Faculdade de Artes do Paraná, 2013: p. 77 – 102.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989.

_____. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol.5, n. 10, 1992.

PORTO, Sérgio Dayrell. - (org.) *O jornal: da forma ao sentido*. – 2. ed. – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

RAFFAELLI, José Domingos. *A história do samba jazz*. Disponível em: <https://docplayer.com.br/12384486-A-historia-do-samba-jazz.html> Acesso em 12/out/2018.

RANGEL, Lúcio. *Samba, jazz & outras notas* – Org.: Sérgio Augusto. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

RODRIGUES, João Carlos. *Johnny Alf: duas ou três coisas que você não sabe*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

SALDANHA, Leonardo Vilaça. *Elementos estilísticos tipicamente brasileiros na “suíte pernambucana de bolso” de José Ursicino da Silva (Maestro Duda)*. [s.n.] Campinas, Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP, 2001.

SANTOS, Fábio Saito dos. *Estamos aí: um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa-Nova*. 156f. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP: Campinas, 2006.

SANTOS, Milton. *Técnica espaço tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1994.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. 109f. Dissertação (Mestrado em História). PUC-RIO: Rio de Janeiro, 2007.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Leonardo Dantas (org.). *Blocos Carnavalescos do Recife: origens e repertório*. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria do Trabalho e Ação Social, Fundo de Amparo ao Trabalhador – FAT, 1998.

SILVA, Walter (Picapau). *Vou te contar: histórias de música popular brasileira*. São Paulo: Códex, 2002.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e Identidade Nacional: das origens à Era Vargas*. 1. ed. São Paulo: UNESP, 2012.

SOUZA, Tárík; ANDREATO, Elifas. *Rostos e gostos da música popular brasileira*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1979.

SOUZA, Tárík. A bossa dançante do sambalanço. *REVISTA USP*, São Paulo, n.87, p. 28-39, setembro/novembro 2010.

_____. *Sambalanço, a Bossa Que Dança - Um Mosaico*. São Paulo. Kuarup Editora, 2016.

STOREY, John. *Cultural studies and the study of popular culture*. The University of Georgia Press, Georgia, 2011.

SUBTIL, Maria José Dozza. Reflexões sobre arte e indústria cultural. *Linhas Críticas*. Brasília, v. 14, nº 27, p. 283-299, jul./dez. 2008.

TADA, Elton Vinicius Sadao. BALEEIRO. Cleber Araujo Souto. *O que nos dizem as capas dos discos?* Análise semiótica e hermenêutica em busca de um diálogo entre Pop culture e estudos de religião. *Revista Eletrônica Correlatio*. São Paulo. Universidade Metodista v. 11, n. 22 – 2012: p. 121 – 133.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Revista Em Pauta*. 2003, v. 14, n. 23, pág. 5-42.

_____. Análise musical para “não-musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *PER MUSI – Revista Acadêmica de Música* – n.23, 195 p., jan. - jul., 2011.

TATIT, Luis. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê, 2004.

THIAGO, Paulo. *Coisa mais linda: História e casos da Bossa Nova*. Roteiro e Direção: Paulo Thiago. Produção: Pedro Antônio Paes. Artistas: Oscar Castro Neves, Johnny Alf, Billy Blanco, Carlos Lyra, Roberto Menescal, João Donato, Wanda Sá, Joyce. Fotografia: Guy Gonçalves. Sony Pictures Entertainment. 2005. 1 DVD (128 min.), letterbox 4x3, 5.1 sound, color, legendas em português.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 19--.

TORRES, Fernando Henrique Araujo. *Bossa Nova Fora do Eixo: Uma história da Bossa Nova na capital pernambucana*. 210f. Dissertação (Mestrado em Música). UDESC: Florianópolis, 2015.

TRAVASSOS, Elizabeth. Pontos de escuta da música popular no Brasil. ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (Org). *Música Popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, p.94-111.

TROTTA, Felipe. Música e mercado: a força das classificações. *Contemporânea*, Vol. 3, no 2, p. 181 – 196. Julho/Dezembro 2005.

_____. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Revista Ícone* v.10 n.2 – dezembro de 2008.

TRIVINOS, Augusto Nivaldo Silva. *Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987.

VICENTE, Eduardo. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-121, jan.-jun. 2008.

VICENTE, E.; DE MARCHI, L. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul.-dez. 2014.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. A segmentação do campo da música popular brasileira na década de 1950: O caso do Trio Surdina. *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música: SIMPEMUS 6*. Org. Norton Dudeque. UFPR: Curitiba, 2013.

VIDAL, Erick de Oliveira. *As capas da Bossa Nova: Encontros e desencontros dessa história visual* (LPs da ELENCO, 1963). Dissertação (Mestrado em História). Juiz de Fora: UFJF, 2008.

VILELA, Daniel. *No Balanço do Jequibau: Uma Sonoridade Paulistana*. Dissertação (Mestrado em Música). Curitiba: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, 2015.

VILELA, Ivan. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. *Música em Perspectiva*. Revista do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Paraná, vol. 7 n. 2 dezembro de 2014.

WRIGHT, C. *Mass Communication – A Sociological Perspective*. Nova York: Random House, Inc., 1964.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à Vanguarda: Contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia) UNICAMP: Campinas, 1997.

_____. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *EccoS revista científica*. Centro Universitário Nove de Julho, vol.3 n. 1, p. 105-122, junho de 2001.

ANEXO I

Relação dos Discos

(Por ordem alfabética de gravadoras¹⁵⁸)

78 rpm

Walter Wanderley, Repertório, Brasil, #9.031a, 1956.	Lado A - "Essa Nega Mentirosa" (Caco Velho e Mário Sena) Lado B - "Walkin' My Baby Back Home" (Roy Turk e Fred Emil Ahlerl).
---	--

Walter Wanderley, "Walter Wanderley e Seu Conjunto", Odeon, Brasil, #14.499, 1959.	Lado A - Lobo Bobo (Carlos Lyra/Ronaldo Bôscoli) Lado B - Stupid Cupid (N. Sedaka/H. Greenfield)
---	---

¹⁵⁸ As primeiras mídias apresentadas são as diferentes do LP e do CD (78, 45 rpm, EP). Depois o critério é apenas de ordem alfabética das gravadoras e todas as mídias serão de LP ou CD, especificados em cada tabela de apresentação. A intenção é apresentar a produção fonográfica de Walter Wanderley enquanto artista solo, instrumentista acompanhador, arranjador e regente. Sua produção não se encerra nessa listagem, uma vez que sempre se encontram outras mídias e produções do artista na medida em que as pesquisas vão se aprofundando. É quase certo que muitas obras, aqui não elencadas, serão encontradas em pesquisas futuras.

Isaura Garcia, Odeon, Brasil, #14.528, 1959.	Lado A - Feiúra não é Nada (Billy Blanco) Lado B - E Daí... (Miguel Gustavo)
--	--

Walter Wanderley, "Walter Wanderley e Seu Conjunto", Odeon, Brasil, #14.679, 1960.	Lado A - O Pato (Jaime Silva/Neusa Teixeira) Lado B - Ninho do Nonô (Denis Brean)
--	---

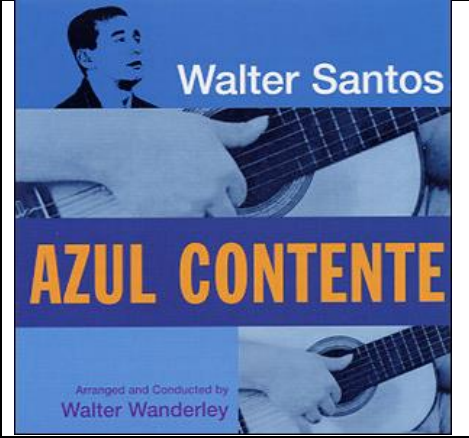
Walter Wanderley, "Walter Wanderley e Seu Conjunto", Odeon, Brasil, #14.627, 1960.	Lado A - Oh! Carol" (Neil Sedaka/Howard Greenfield) Lado B - Gimba" (Jorge Kaszas/Gianfrancesco Guarnieri)
--	--

Walter Wanderley, "Walter Wanderley e Seu Conjunto", Odeon, Brasil, #14.712, 1961.	Lado A - Palhaçada (Luiz Reis/Haroldo Barbosa) Lado B - Calcutá (Heino Gaze)
---	---

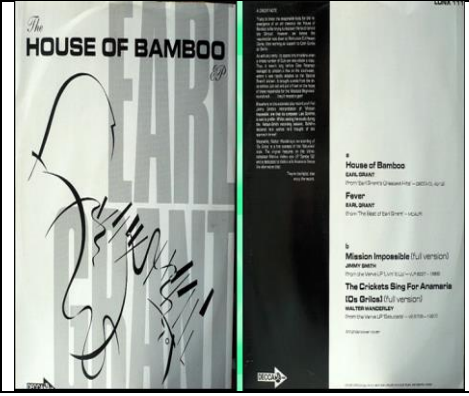
Walter Wanderley, "Walter Wanderley e Seu Conjunto", Odeon, Brasil, #14.749, 1961.	Lado A - O Samba Brasileiro (Claribaldo Passos) Lado B - O Barquinho (Roberto Menescal/Ronaldo Boscoli)
---	--

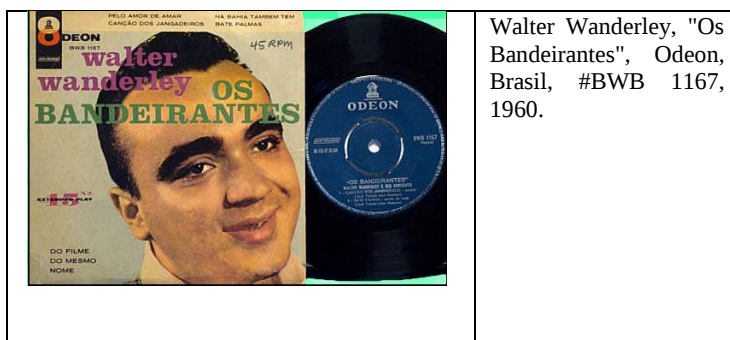
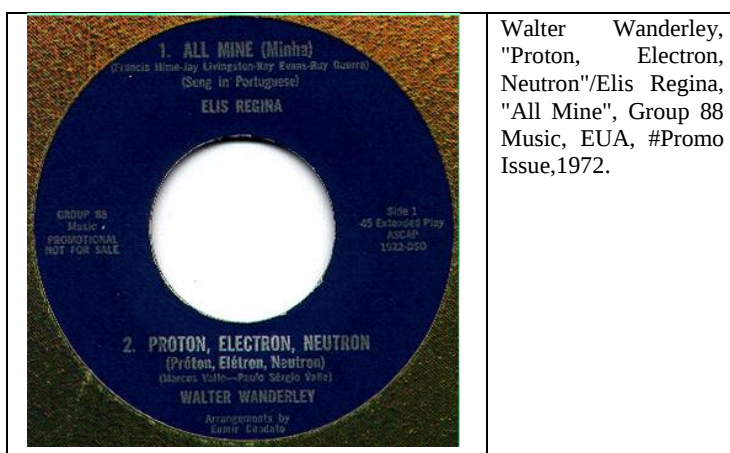
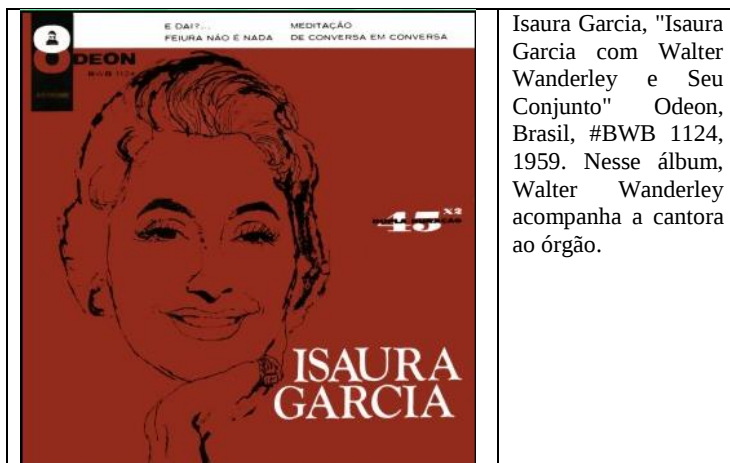
Extend Play

	Dolores Duran, "No 'Michel' de São Paulo", Copacabana, #CEP4568, Brasil, 1959.
---	--

	Walter Santos, "Azul Contente", Audio Fidelity, Brasil, 1963.
---	--

Vários Artistas, "More Top Programming Material From the Sound Capitol of the World", Capitol, EUA, #2314/2315, 1963.	1. It's All Right With Me 2. The Sweetest Sounds 3. Volta Já 4. Corcovado
---	--

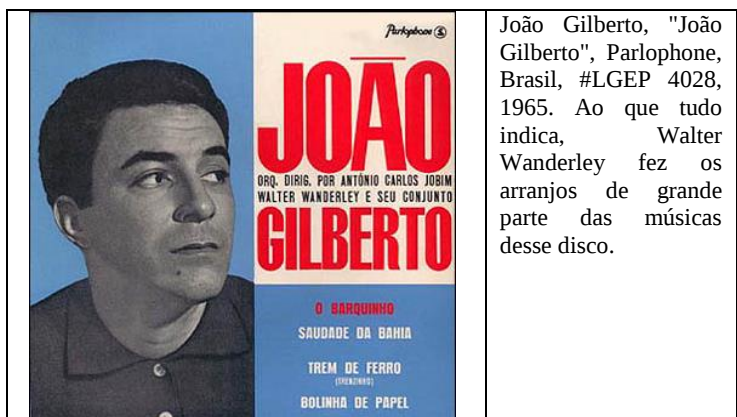
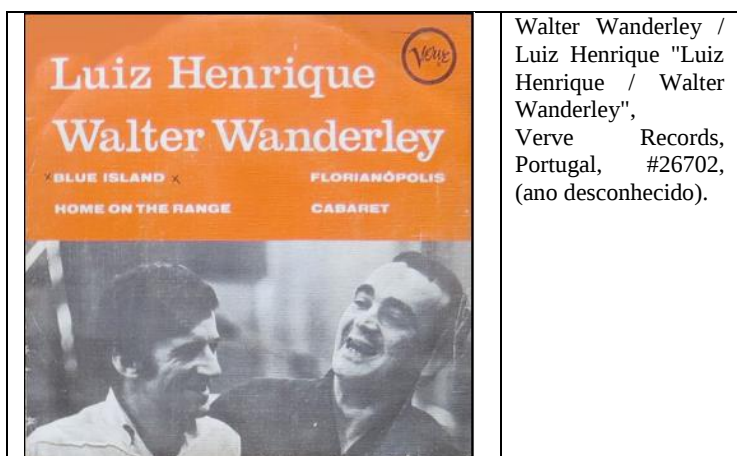
	Earl Grant/Jimmy Smith/Walter Wanderley, "House of Bamboo", Decca, EUA, #LONX 111, (ano desconhecido).
---	---

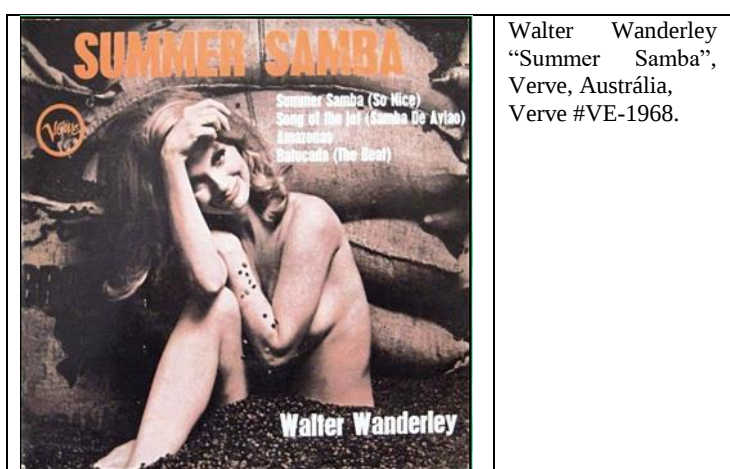
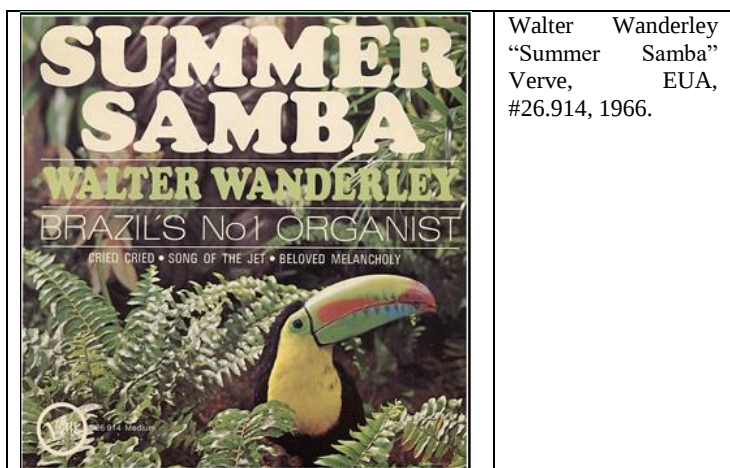


	João Gilberto, "João Gilberto", Odeon, Espanha, #-----, 1961/62. Ao que tudo indica, Walter Wanderley fez os arranjos de grande parte das músicas desse disco.
---	---

	Isaura Garcia, "Isaura Garcia", Odeon, Brasil, #7BD-1115, 1965.
--	--

Walter Wanderley, "Brazilian Blend", Philips, EUA, #PHS-812-C, 1967.	1. Red Roses For a Blue Lady 2. Medley: Charade / Just For Tonight 3. I'll Do the Samba With You 4. Go-Go Theme 5. Forget Domani 6. White Ball
---	---





45 Rpm

Walter Wanderley Set, A&M/CTi, EUA, #1023, 1969.	1. Surfboard 2. When it Was Done
---	-------------------------------------

Walter Wanderley Set, A&M/CTi, Austrália, #Amk 2976, 1969.	1. Surfboard 2. Open your Arms
---	-----------------------------------

Walter Wanderley Set, A&M/CTi, EUA, #1138, 1969.	1. Soulful Strut 2. Jackie, All
---	------------------------------------

	Jota Domingos, Continental, Brasil, #33 346, 1965.
---	---

Vários Artistas, "House of Bamboo", Decca Records, Reino Unido, #LON 111, (ano desconhecido).	1. Mission Impossible 2. The Crickets Sing For Ana Maria
---	---

Walter Wanderley, GNP/Crescendo, EUA, #824, 1981.	1. Perpetual Motion Love 2. Monica
---	---

	Astrud Gilberto & Walter Wanderley, Seven Up, Inglaterra e Alemanha, #SUP-003, 2001.
--	---

Walter Wanderley, Tower, EUA, #296, 1966.	1. You and I 2. What Do You Know About Me
---	--

Walter Wanderley, Tower, EUA, #334, 1967.	1. Murmúrio 2. Brazilian Samba
---	---

Walter Wanderley, Verve, 1966 - #VK-10421 (EUA), 10421X (Canadá), VS544 (Inglaterra), V5124 (Austrália), JAR-541 (Nova Zelândia, 1967)	1. Summer Samba 2. Call Me
---	---

Walter Wanderley, "The Sensational Sound of Walter Wanderley", #Verve DJ #1, Canadá, (ano desconhecido).	1. Call Me 2. The Girl From Ipanema
---	--

Walter Wanderley Trio, Verve, EUA, #VK-10456, 1966 e #V-5132, Austrália, 1967.	1. Chegança 2. Amanhã
---	--

Astrud Gilberto, Verve, EUA, #VK-10457, 1966.	1. Who Needs Forever 2. Main Theme from/ The Deadly Affair
--	---

Astrud Gilberto and The Walter Wanderley Trio, Verve, EUA, #VK-10480, 1967.	1. A Certain Smile 2. A Certain Sadness
--	--

Walter Wanderley, Verve, EUA, #VK-10539, 1967.	1. Minha Saudade 2. On the South Side of Chicago
---	---

Walter Wanderley, Verve, EUA, #VK-10579, 1968.	1. Kee-Ka-Roo 2. Sensuous
---	---

	The Walter Wanderley Trio, "Summer Samba"/"A Man and A Woman", Verve, Japão, #DV-1014, (ano desconhecido).
--	--

	Astrud Gilberto and The Walter Wanderley Trio, "Tristeza per favore va via...", Verve, Itália, #72-006, (ano desconhecido).
---	---

Walter Wanderley, World Pacific, EUA, #77861, 1966.	1. Sad Samba 2. Jet Samba
--	--

Álbuns (Cds ou LPs) – Selos desconhecidos

Vários artistas “A História da Bossa Nova”	Esse CD foi lançado como parte integrante do livro “Chega de Saudade”, de Ruy Castro, na versão em inglês intitulada: Bossa Nova.
---	--

	Nesse CD (2001) Walter Wanderley interpreta uma das faixas: “Reach Out For Me”. O disco é todo de composições de Burt Bacharach interpretadas por outros artistas. Lançado nos EUA (sem indicação de selo) e Alemanha (selo Brunswick).
---	--





Nesse CD lançado no Japão em comemoração aos 50 anos da Bossa Nova (#UCCD-1173 - 2008), com a participação de vários artistas, Walter Wanderley interpreta com seu trio e a cantora Astrud Gilberto a música "Summer Samba".

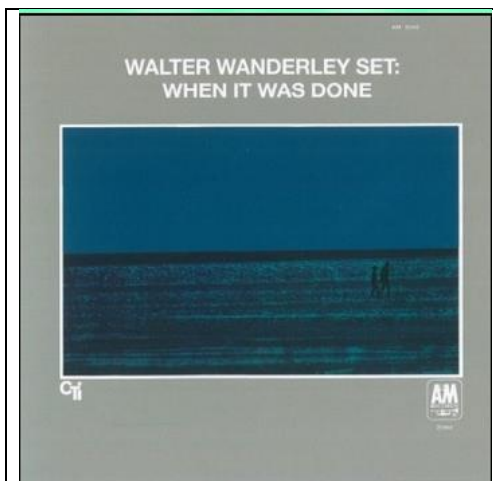


Vários Artistas, "Bossa Nova: The Soothing Sounds of Brazil", (selo desconhecido), Japão, #SSDF-9052, (ano desconhecido) 2 CDs.

ÁLBUNS (LPs e CDs) com selos identificados

	Vários Artistas, "Brazilian Carnival", A&M Records / A&M Mayfair, Reino Unido, #AMLB 1007, 1970, LP. Nesse disco Walter Wanderley interpreta as músicas: "Just My Love and I" e "Reach Out For Me".
---	---

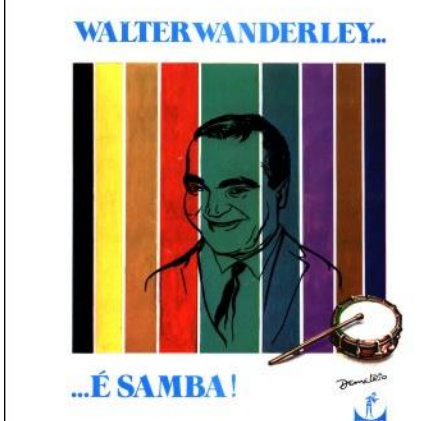
	Vários Artistas, "Gentle Rain", A&M Records, EUA, #SQBE 94468, 1972, 2 LPs. Nesse disco Walter Wanderley interpreta as músicas: "On My Mind", "Mirror of Love" e "Reach Out For Me".
--	--

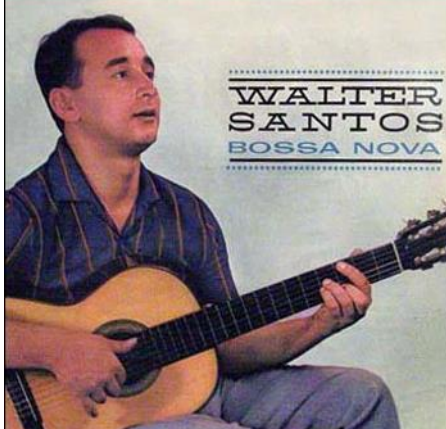
	Walter Wanderley Set, "When It Was Done", A&M/CTi Records #SP-3018, 1968, LP. Álbum original lançado nos EUA. Esse disco foi relançado em LP e CD em vários outros países: Espanha, Reino Unido, Itália, Brasil, Alemanha, Argentina, México e Japão.
---	--

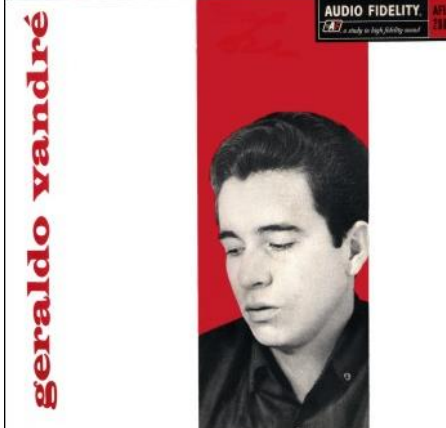
	Walter Wanderley, "Moondreams", A&M Records / CTi #SP-3022, 1969. LP Álbum original lançado nos EUA. Esse disco foi relançado em LP e CD em vários outros países: Espanha, Reino Unido, Itália, África do Sul e Japão.
---	--

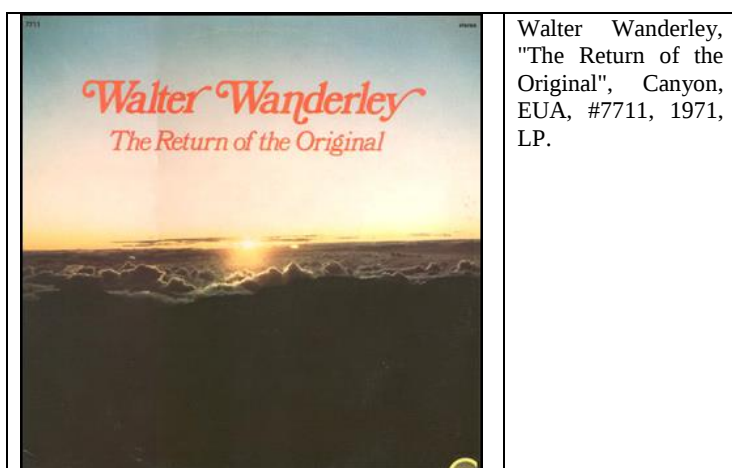
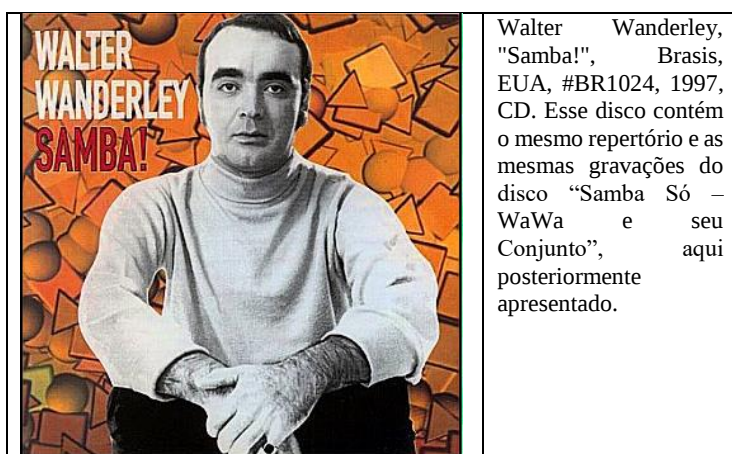
	Vários Artistas, "CTi Double Deluxe", A&M Records / CTi, Japão, #AMW-3, (ano desconhecido), LP. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Reach Out For Me".
--	--

Walter Wanderley, "The Return of the Original", Ancora, Brasil, #ALP-20098, 1972, LP.	Esse disco apresenta o mesmo repertório e as mesmas gravações de um disco homônimo, lançado nos EUA, aqui posteriormente apresentado.
---	--

	Walter Wanderley, "Walter Wanderley... é Samba!", Arlequim, Brasil, #ARLP15001, 1979, LP. Esse disco apresenta o mesmo repertório e as mesmas gravações do disco: "Samba Só – WaWa e seu Conjunto", aqui posteriormente apresentado.
---	---

	Walter Santos "Bossa Nova" Audio Fidelity, Brasil, #AFLP1994, 1963, LP. Walter Wanderley atua como arranjador e regente do álbum.
--	--

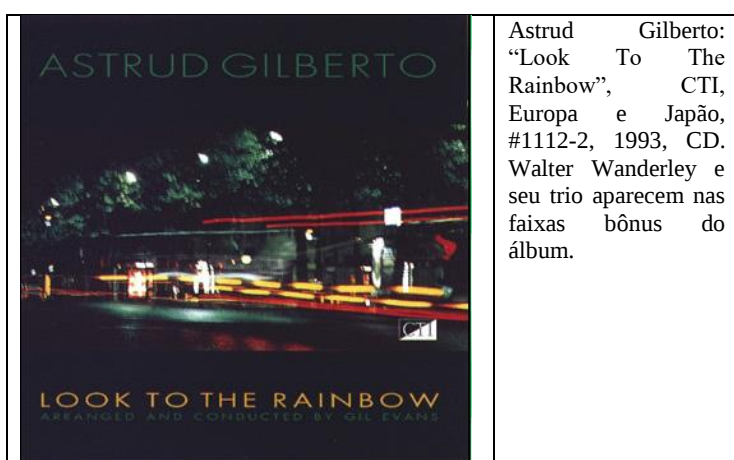
	Geraldo Vandré, "Geraldo Vandré", Audio Fidelity, Brasil, #AFLP2008, 1963, LP. Walter Wanderley atua como instrumentista em algumas faixas e é o arranjador do álbum.
---	--



	Walter Wanderley, "Walter Wanderley's Brazilian Organ", Capitol, EUA, #ST-1856, 1963, LP. Esse disco é o primeiro do artista lançado nos EUA, embora ainda residisse no Brasil. O repertório e as gravações são os mesmos do disco "O Samba é mais Samba com Walter Wanderley", aqui posteriormente apresentado.
---	---

Vários Artistas, "Welcome To The Ultra-Lounge", Capitol Records, EUA, #DPRO 70876-12107-2-9, 1996, CD.	Nesse álbum Walter Wanderley interpreta a música: "Que Sabe Você de Mim".
---	--

	Marisa "Simplesmente". LP lançado pelo selo Copacabana na França (#51.991) e EUA (Flash 18.336), 1960. Walter Wanderley não é creditado no álbum.
---	--





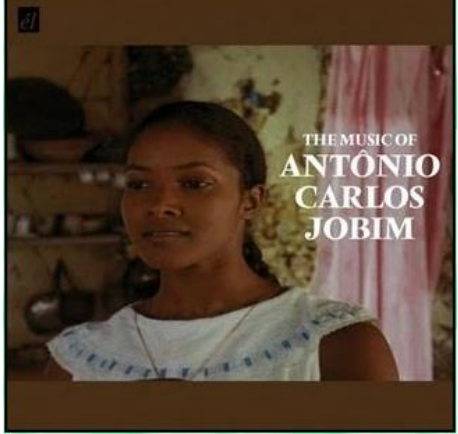
Vários Artistas, "The Sound of Bossa Nova", Delta Leisure Group, Reino Unido, #38370, 2013, CD duplo. Nesse disco Walter Wanderley interpreta as músicas "Não Sabemos" e "Água de Beber".



Vários artistas: "Out of the Cool Too", Discomagic Records, Itália, #581, 1995, LP e CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Os Grilos".



Walter Wanderley, "Quarteto Bossamba", Discos Som/Maior, Brasil, #SMLP1524, 1965, LP. Esse disco foi relançado em CD em 2006. Por questões contratuais o nome de Walter Wanderley não aparece nos créditos do álbum.

Vários Artistas, "Best of Bossa Nova", DISKY, EUA, #DC992342, 2000, CD.	No álbum, Walter Wanderley interpreta "Samba de Uma Nota Só".
	Vários Artistas, "Bossa Nova Lounge: Samba De Verão", Dubas Música, Brasil, #2006616, 2006, CD. No álbum, Walter Wanderley interpreta a música "Mar Amar".
	Vários Artistas, "The Music of Antonio Carlos Jobim", el Records, Reino Unido, 2010, CD. No álbum, Walter Wanderley interpreta a música "Este Seu Olhar".



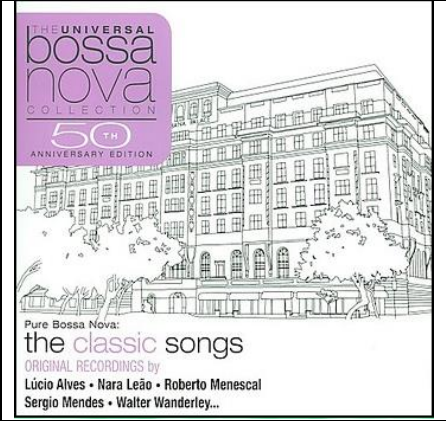
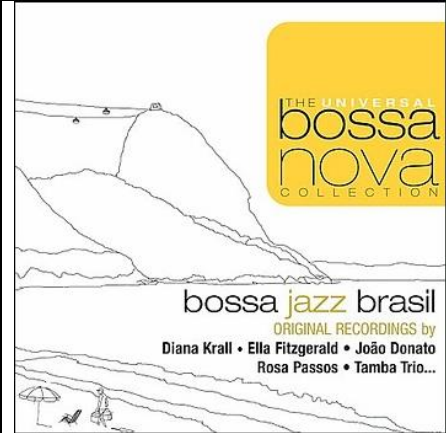
João Gilberto "O Amor, O Sorriso e A Flor", El Records, Reino Unido, #ACMEM201, 2010, CD. Nas faixas bônus do álbum, Walter Wanderley interpreta algumas músicas e também aparece com o codinome "Mike Falcão".

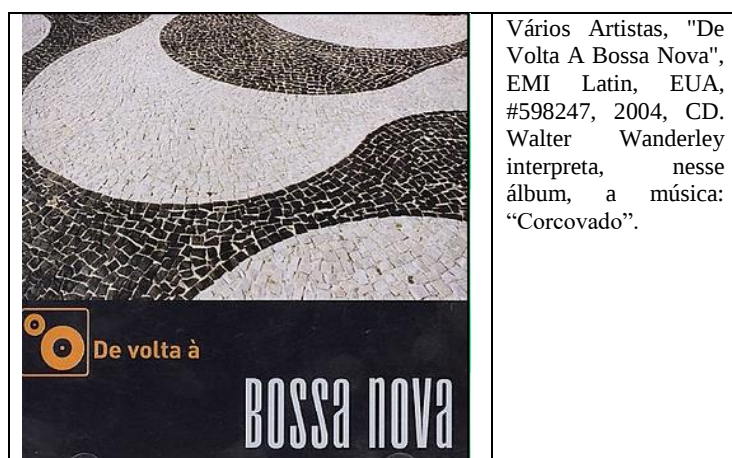
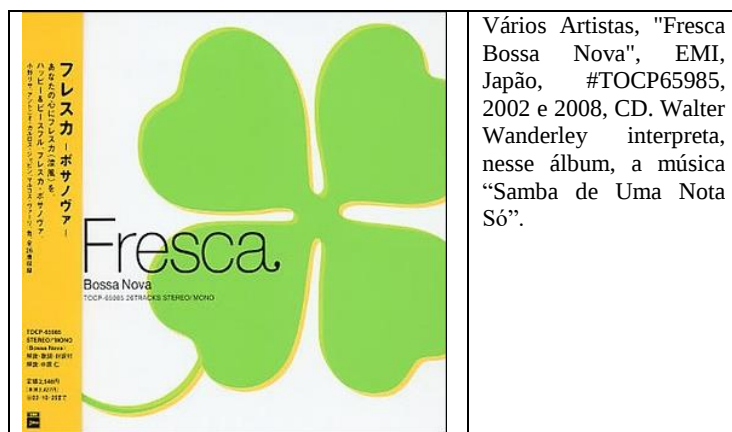


Walter Wanderley, "The World of Walter Wanderley", El / Cherry Red Records, Reino Unido, #5013929 319936, 2010, CD. Esse álbum é a compilação de algumas músicas gravadas por Walter Wanderley quando ainda estava no Brasil.



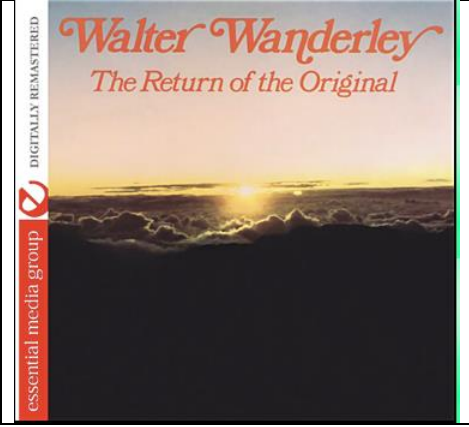
Vários Artistas, "Velha Bossa Nova", Elenco, Brasil, 1978, LP. Walter Wanderley acompanha, ao órgão e piano, o cantor Walter Santos, na primeira faixa do disco "Samba pro Pedrinho".

	Vários Artistas, "Pure Bossa Nova: The Classic Songs", Emarcy Records, Alemanha, CD06007 5308315, 2008, CD. Não foram encontrados os áudios desse álbum e portanto, mesmo o nome de Walter Wanderley aparecendo na foto de capa, não há como saber quantas e quais faixas ele interpreta no disco.
	Vários Artistas, "Bossa Jazz Brasil", EmArcy, EUA, #0600753081051, 2008, CD. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta a música "Chorou, Chorou".
	Vários Artistas, "Instrumental Bossa Nova", Emarcy Records, Alemanha, #CD06007-53080818, 2008, CD. Não foram encontrados os áudios desse álbum e portanto, mesmo o nome de Walter Wanderley aparecendo na foto de capa, não há como saber quantas e quais faixas ele interpreta no disco.



	Vários Artistas, "Bossa Nova - Nova Bis", EMI, Brasil, 2006, VOL. 2, CD. Walter Wanderley interpreta, nesse álbum, a música: "Lobo Bobo".
---	--

	Vários Artistas, "Platinum Collection Bossa Nova", EMI, EUA, #5099922676924, 2008, CD. Walter Wanderley interpreta, nessa coleção de 3 CDs, a música: "Meditação".
--	---

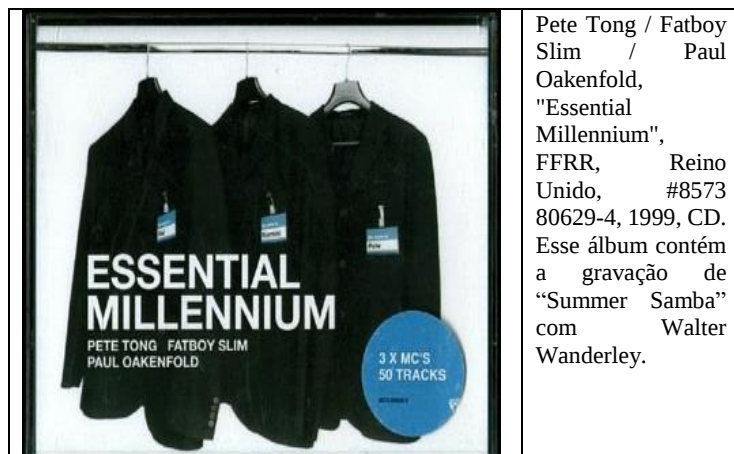
	Walter Wanderley, "The Return of the Original", Essential Media Group, EUA, #22942, 2014, CD.
---	--



Walter Wanderley, "Samba Só", Fermata #FB-86, 1965. Lançado no Brasil, esse LP contém o mesmo repertório e gravações dos discos "Samba Só" e "É Samba", nestes anexos também apresentados.



Lenita Bruno, "Lenita Bruno em Hollywood", Fermata #FB 235, 1968. LP lançado no Brasil. No álbum, Walter Wanderley executa órgão acompanhando a cantora.



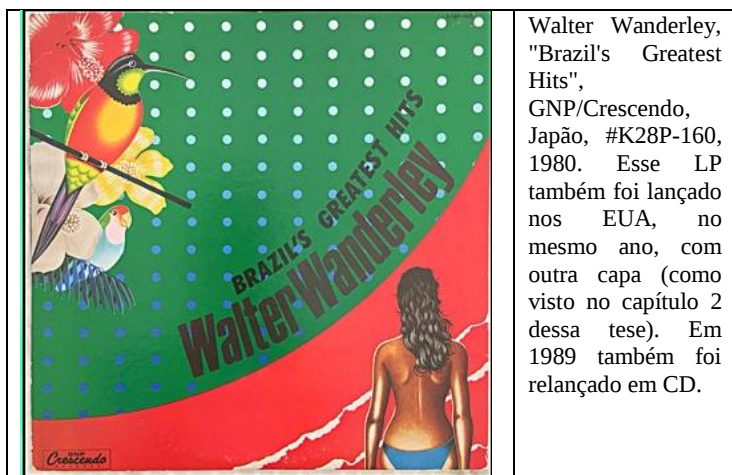
Pete Tong / Fatboy Slim / Paul Oakenfold, "Essential Millennium", FFRR, Reino Unido, #8573 80629-4, 1999, CD. Esse álbum contém a gravação de "Summer Samba" com Walter Wanderley.



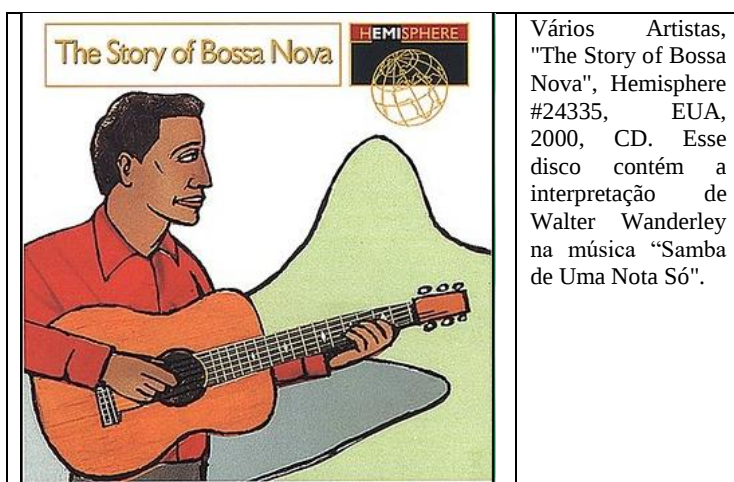
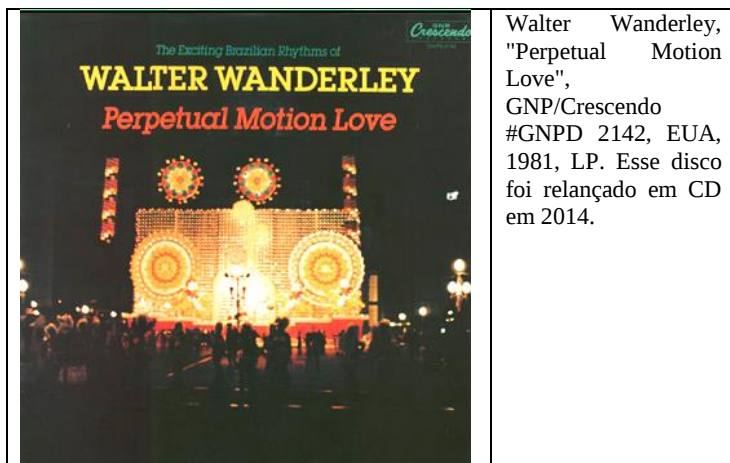
Walter Wanderley, "Brazilian Blend", Fontana International, Holanda, #858023, (ano desconhecido). Embora esse LP contenha o mesmo título e imagem de capa de outro lançado nos EUA, o repertório do álbum é diferente.

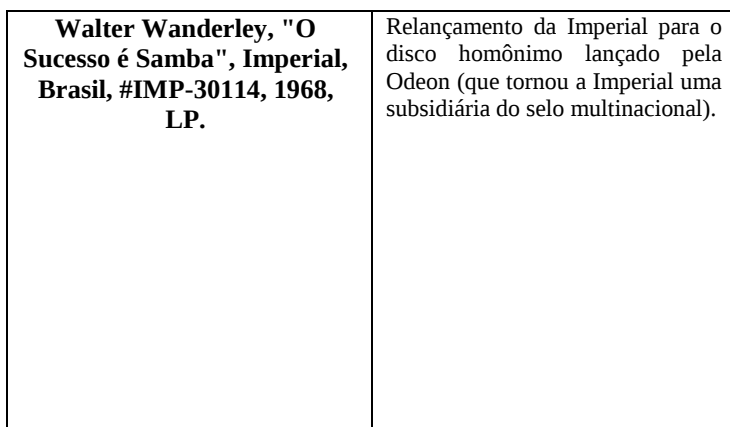
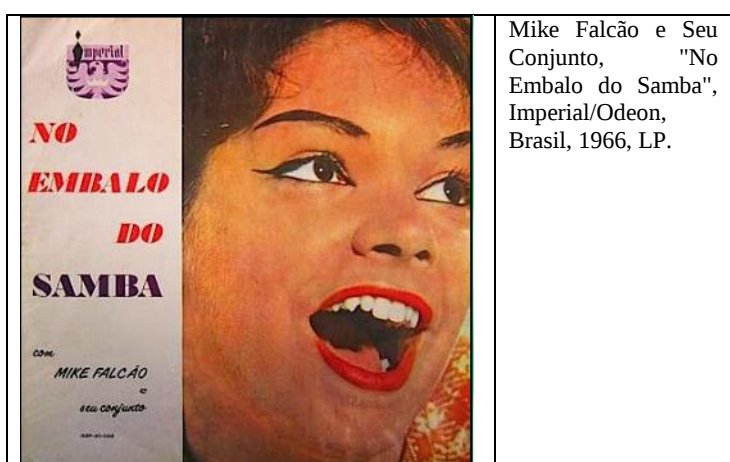
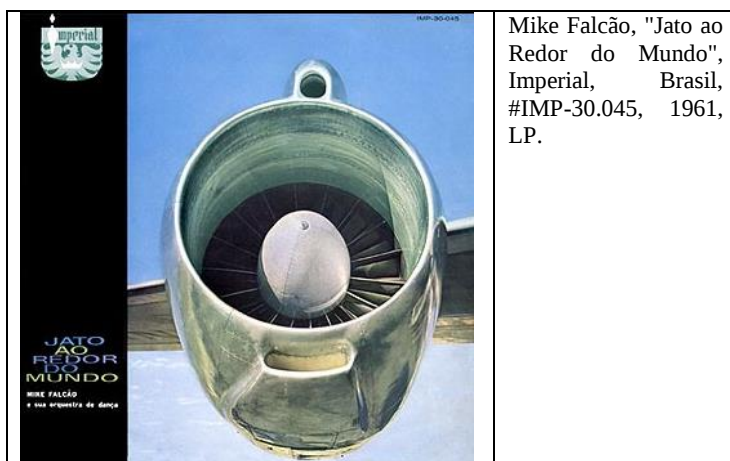


Vários Artistas, "Essential Selection - Volume 1", Full Frequency Range, EUA, #31091, 2000, CD duplo. Nessa coletânea Walter Wanderley interpreta a música: "Summer Samba".

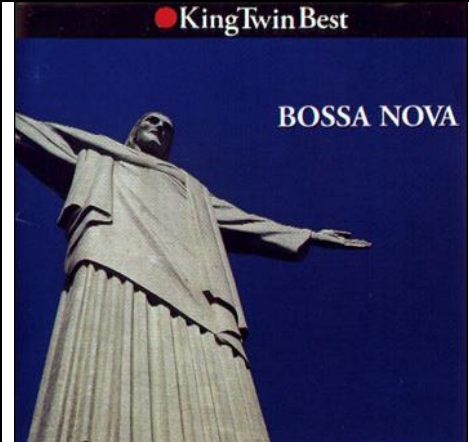


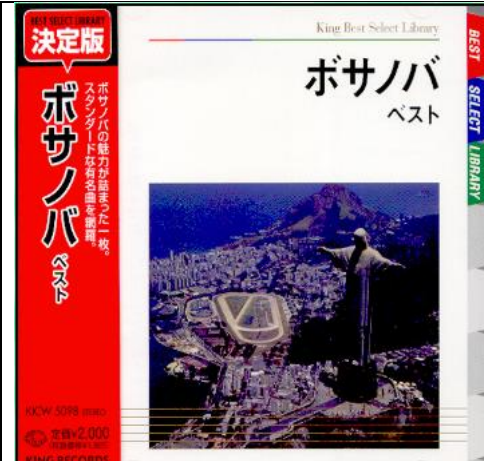
Walter Wanderley, "Brazil's Greatest Hits", GNP/Crescendo, Japão, #K28P-160, 1980. Esse LP também foi lançado nos EUA, no mesmo ano, com outra capa (como visto no capítulo 2 dessa tese). Em 1989 também foi relançado em CD.

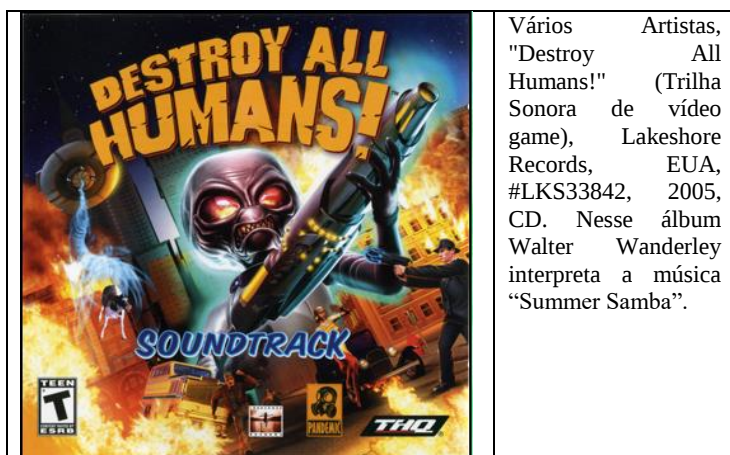
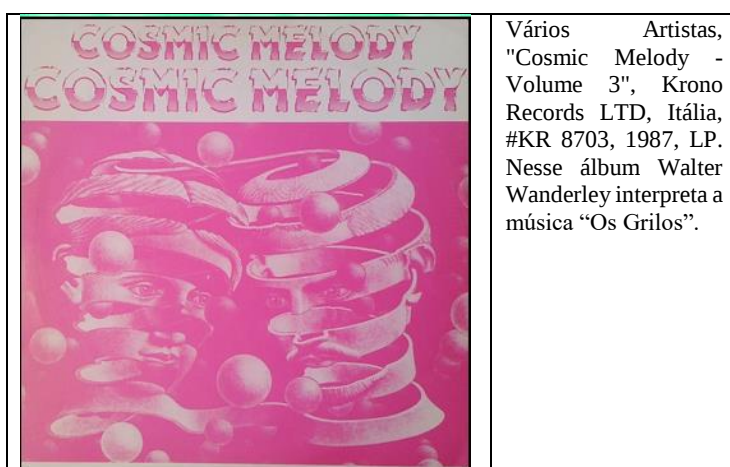




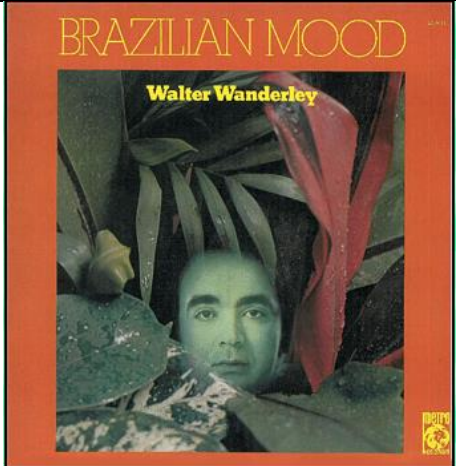
Walter Wanderley, "La Mejor Musica De Walter Wanderley", Karussell, Argentina, #2487088 (ano desconhecido), LP.	Não existem fotos ou indicação de repertório desse álbum.
---	--

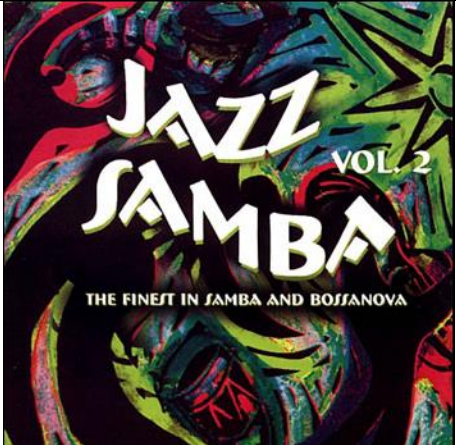
	Vários Artistas, "King Twin Best: Bossa Nova", King, Japão, #KICX 81051-2, 1998, CD Duplo. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta as músicas: "Recado Bossa Nova", "Mas que Nada" e "Canto de Ossanha".
--	---

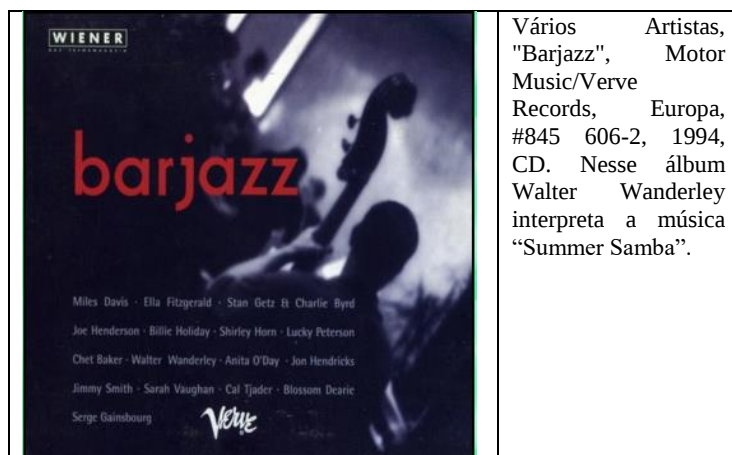
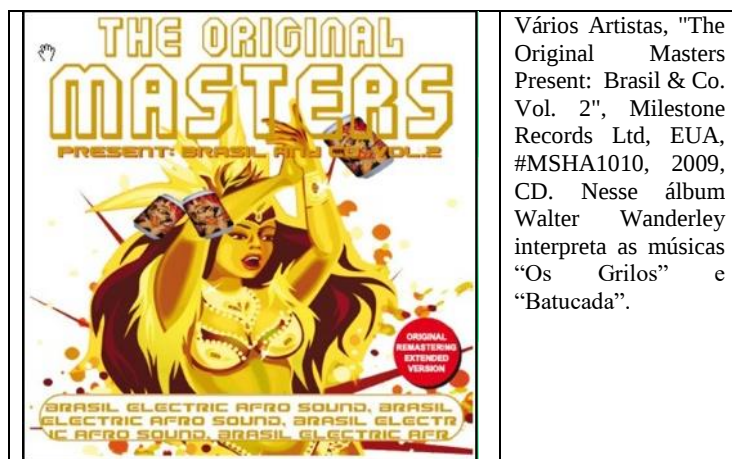
	Vários Artistas, "King Best Select Library", King Records, Japão, #KICW 5098, 2009, CD. Nesse álbum, do total de 20 músicas, Walter Wanderley interpreta 06 composições.
---	---



Vários Artistas, "Love Organs", LaserLight Digital, EUA, #12 809, 1996, CD.	Nesse álbum Walter Wanderley interpreta as músicas: "Summer Samba" e "The Great Love".
--	---

	Walter Wanderley, "Brazilian Mood", Metro, Alemanha, #2356111, ano desconhecido, LP. Esse álbum contém as mesmas faixas e gravações do disco Rain Forest, lançado pela Verve.
--	--

	Vários Artistas, "Jazz Samba Vol.2", Milestone/Zyx-CD, EUA, #55139-2, 1999, CD. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta as músicas "Wave" e "Summer Samba".
---	--





Vários Artistas, "Get Easy!" Volume 1 - Classic Collection Motor Music Barjazz, Alemanha, #-----, 1995, CD. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta as músicas "Telefone" e "Happy Birthday" (com Luiz Henrique no vocal).



Vários Artistas, "Get Easy!" Volume 1 e 2 - Motor Music, Alemanha, #-----, 1995, 2 LPs. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta a música "Telefone".



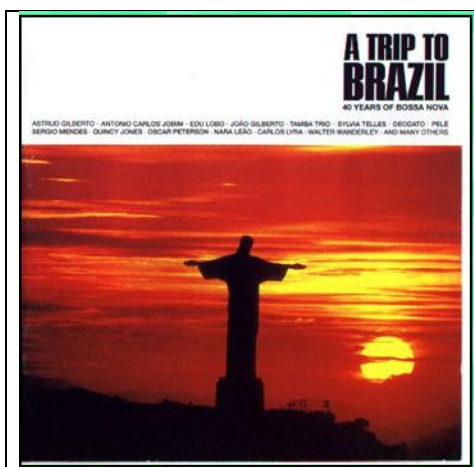
Vários Artistas, "Volkswagen Meets Jazz", Motor Music, Alemanha, #525878-2, 1995, CD. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta a música "Cabaret".

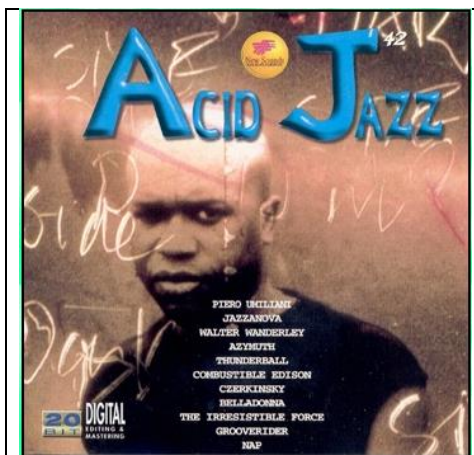
	Walter Wanderley, "The Fantastic Walter Wanderley: Boss of the Bossa Nova", Motor Music, Alemanha, #535585-2, 1996. 2 CDs Álbum que apresenta uma coletânea de obras gravadas por Walter Wanderley no Brasil e EUA.
---	--

Lalo Schifrin e Walter Wanderley, "Mission: Impossible" / "Boss of the Bossa Nova", Motor Music, Alemanha, #535 745-1, 1996, LP.	Nesse álbum Walter Wanderley interpreta as músicas: "Summer Samba", "On the South Side of Chicago", "Os Grilos", "Bicho do Mato" e "Tema do Vavá".
--	---

	Vários Artistas, "Motor Info CD 7", Motor Music, Alemanha, #momu7-96, 1997, CD. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta a música "Summer Samba".
---	---

	Vários Artistas, "Mojo Club Presents Dancefloor Jazz, Vol. 7: Give Me Your Love", Motor Music, Alemanha e Europa, #565195-2/565195-1, 1998. CD e LP. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta a música: "Sambão", composta por Dom Um Romão".
---	---

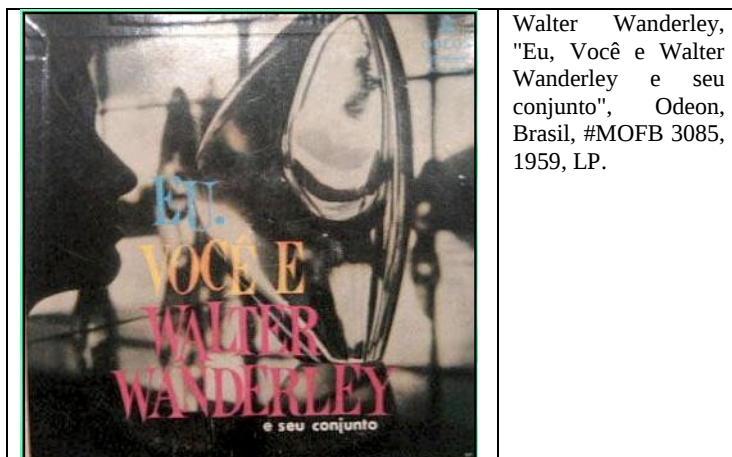
	Vários Artistas, "A Trip to Brazil", Motor Music/Universal, Alemanha, #565382-2, 1998, 2 CDs. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta a música: "Summer Samba".
--	--

	Vários Artistas, "Acid Jazz Vol. 42", New Sounds, Itália, #CNZ 042, 1999, CD. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta a música: "The Crickets Sing for Anamaria".
---	--

	Vários Artistas, "Brasiliance! Upa, Neguinho!", Nippon Phonogram, Japão, #PHCA-1023, 1993, CD. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta a música: "The Crickets Sing for Anamaria".
---	---

	Isaura Garcia "Foi a Noite" Odeon, Brasil, #MOFB-3031, 1958, LP. Nesse álbum Walter Wanderley acompanha a cantora ao órgão.
--	--

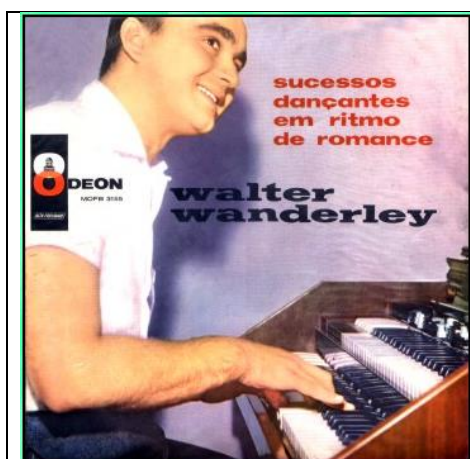
	Isaura Garcia "Sempre Personalíssima", Odeon, Brasil, #MOFB-3127, 1959, LP. Nesse álbum Walter Wanderley acompanha a cantora ao órgão.
---	---



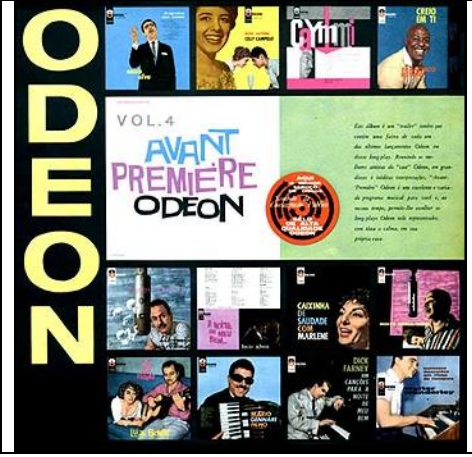
Walter Wanderley,
"Eu, Você e Walter
Wanderley e seu
conjunto", Odeon,
Brasil, #MOFB 3085,
1959, LP.



Walter Wanderley,
"Feito Sob Medida",
Odeon, Brasil,
#MOFB-3109, 1959,
LP.

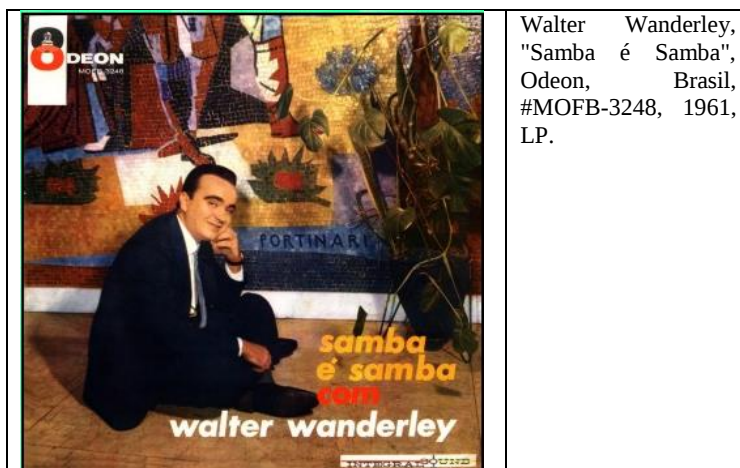
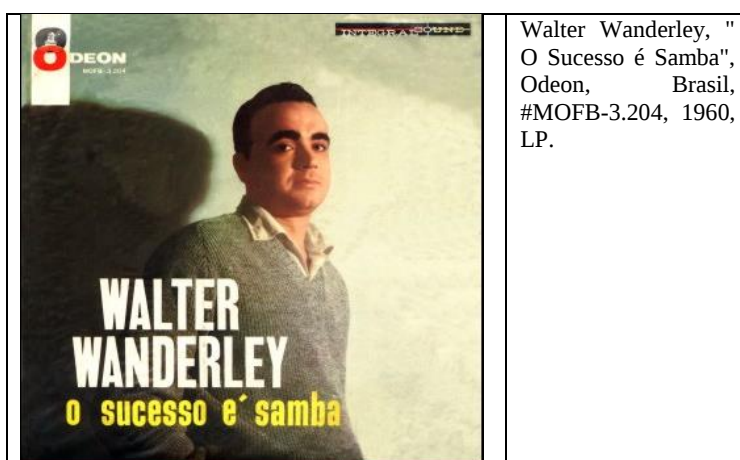


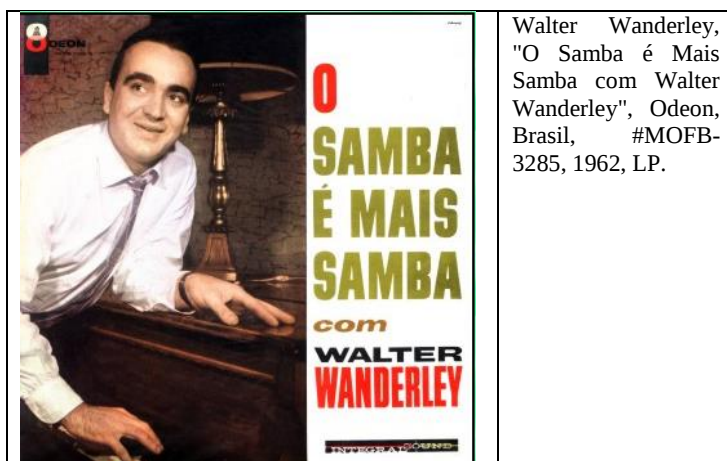
Walter Wanderley,
"Sucessos Dançantes
em Ritmo de
Romance", Odeon,
Brasil, #MOFB-3155,
1960, LP.

	Vários Artistas, "Avant Première Odeon - Volume 4", Odeon, Brasil, #PROMODEON-05, 1960, LP. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta a música "Gimba".
---	--

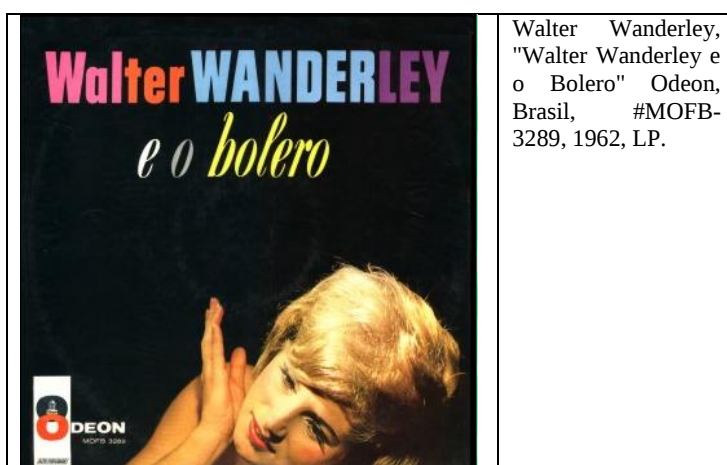
	Vários Artistas, "Hebe Comanda o Espetáculo", Odeon, Brasil, #MOFB-3224, 1961, LP. Nesse álbum, além de ser o arranjador de todas as músicas apresentadas no disco, Walter Wanderley interpreta a música, composta por Geraldo Vandré, "Quem Quiser Encontrar o Amor".
--	---

	Isaura Garcia, "Saudade Querida - Isaura Garcia com Walter Wanderley e seu Conjunto", Odeon Brasil, #MOFB-3183, 1960, LP.
---	--





Walter Wanderley, "O Samba é Mais Samba com Walter Wanderley", Odeon, Brasil, #MOFB-3285, 1962, LP.



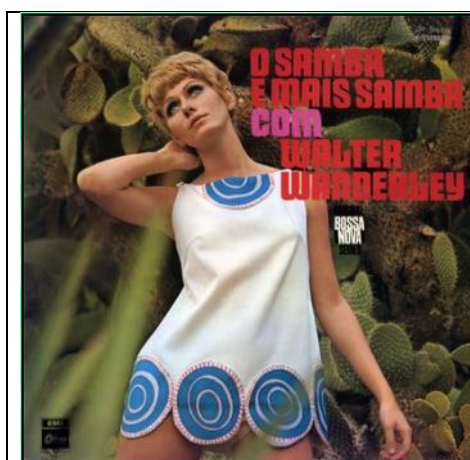
Walter Wanderley, "Walter Wanderley e o Bolero" Odeon, Brasil, #MOFB-3289, 1962, LP.



Isaura Garcia, "A Pedida é Samba", Odeon, Brasil, #MOFB-3237, 1961, LP. Nesse álbum Walter Wanderley acompanha a cantora ao órgão.



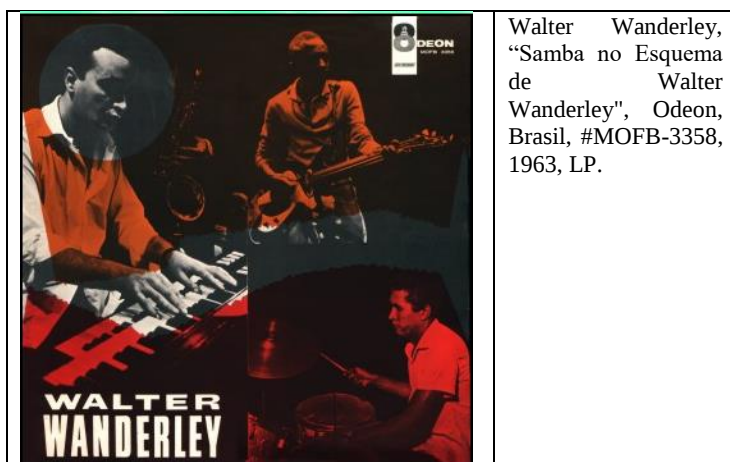
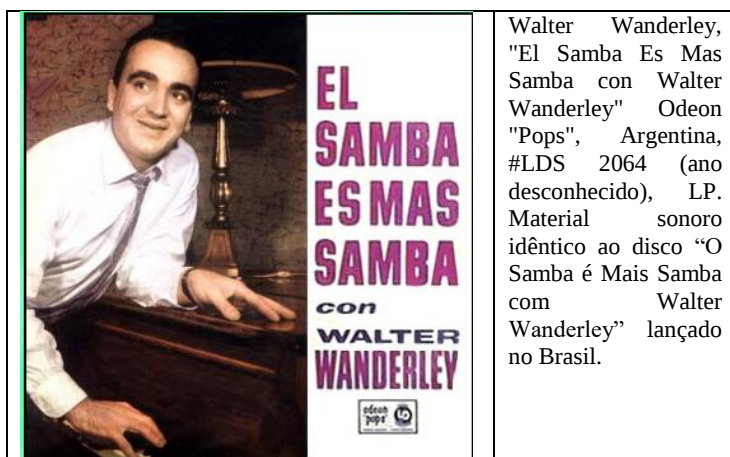
Francisco Egydio
 “Francisco Egydio
 Vive os Sucessos de
 Lupicínio Rodrigues”,
 Odeon, Brasil,
 #MOFB-3263,
 1961/1962, LP. Nesse
 álbum Walter
 Wanderley e seu
 conjunto
 acompanham o cantor
 em metade do disco. O
 nome de Walter
 Wanderley e seu
 conjunto aparecem na
 contracapa do álbum.



Walter Wanderley “O
 Samba é mais Samba
 com Walter
 Wanderley”,
 Odeon/EMI, Japão, #-
 -----, 1962, LP. Esse
 álbum contém o
 mesmo material
 sonoro do disco
 homônimo lançado
 no Brasil.



Isaura Garcia
 “Sambas da
 Madrugada - Isaura
 Garcia com Walter
 Wanderley”, Odeon,
 Brasil, #MOFB-3316,
 1963, LP.





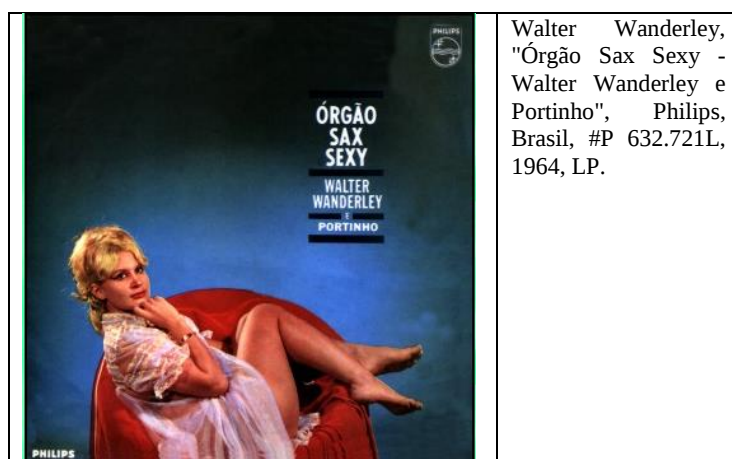
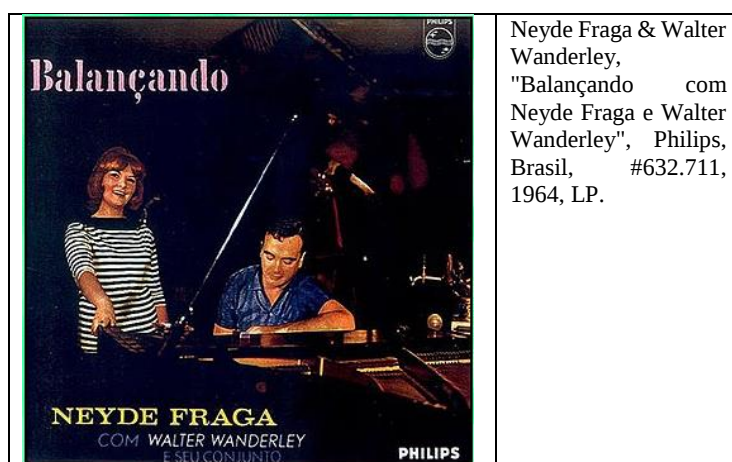
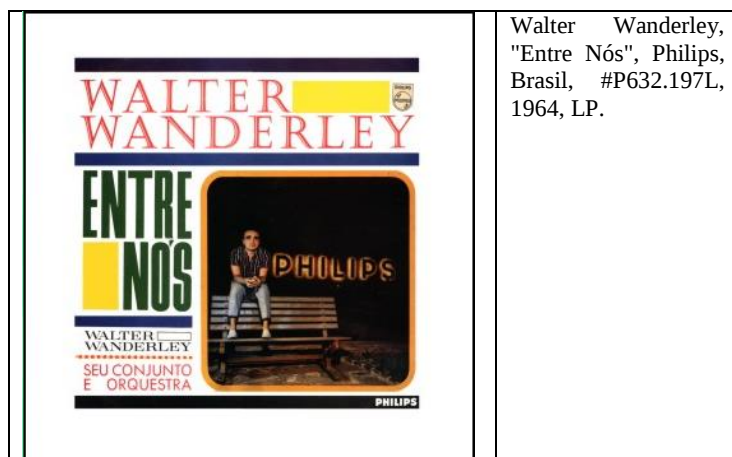
Vários Artistas, "Once Upon A Time Jazz", Phantom Sound & Vision, Japão, #609540, 2005, CD. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta a música "Summer Samba".

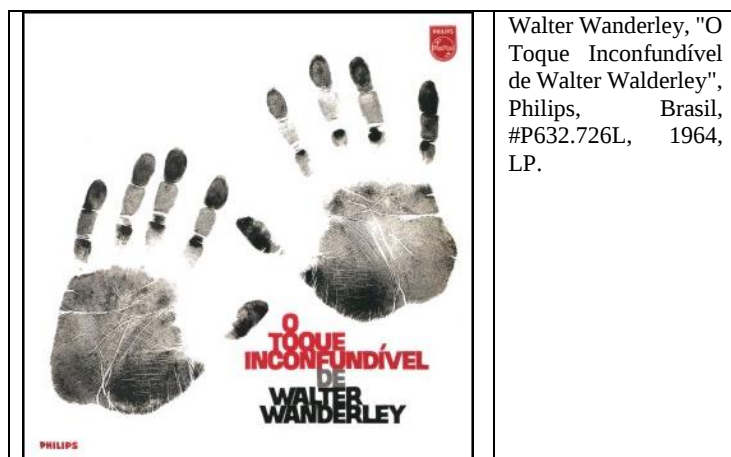


Dóris Monteiro, "Gostoso é Sambar", Philips, Brasil, #P632.130L, 1962, LP. Embora na capa apareçam os dizerem "com acompanhamento de órgão e conjunto", Walter Wanderley não é creditado no álbum devido a questões contratuais.

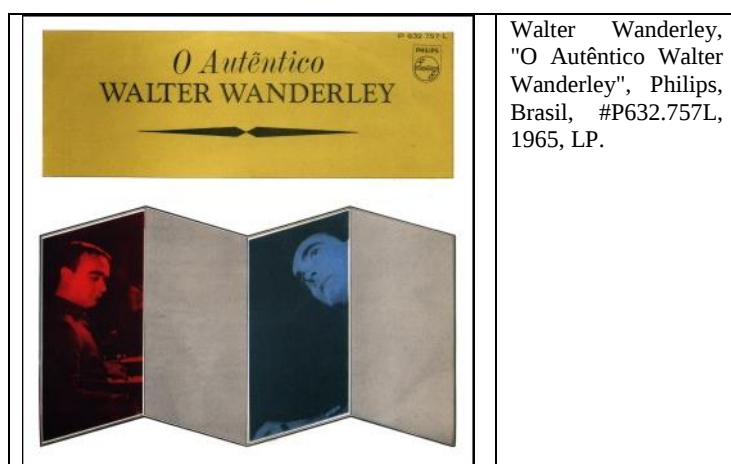


Dóris Monteiro, "Doris Monteiro", Philips, Brasil, #-----, 1964, LP. Diferente do disco anteriormente apresentado da mesma cantora, Walter Wanderley é creditado na contracapa do álbum.

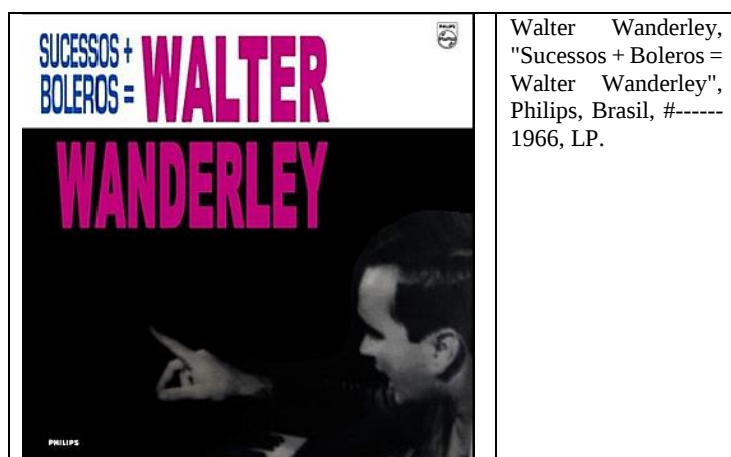




Walter Wanderley, "O Toque Inconfundível de Walter Wanderley", Philips, Brasil, #P632.726L, 1964, LP.



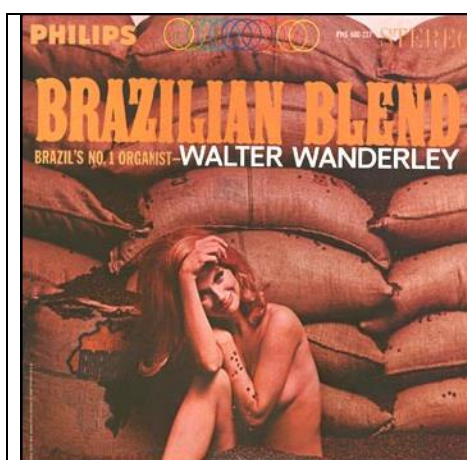
Walter Wanderley, "O Autêntico Walter Wanderley", Philips, Brasil, #P632.757L, 1965, LP.



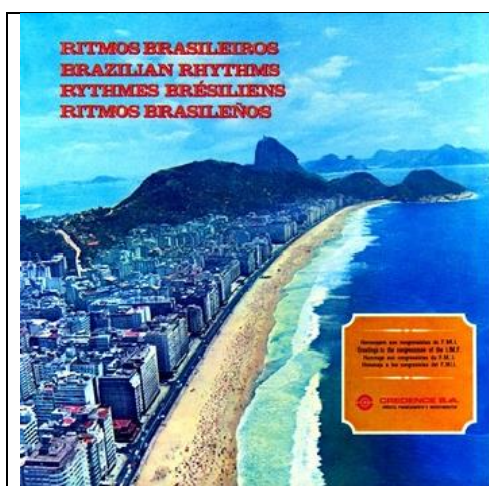
Walter Wanderley, "Sucessos + Boleros = Walter Wanderley", Philips, Brasil, #-----, 1966, LP.



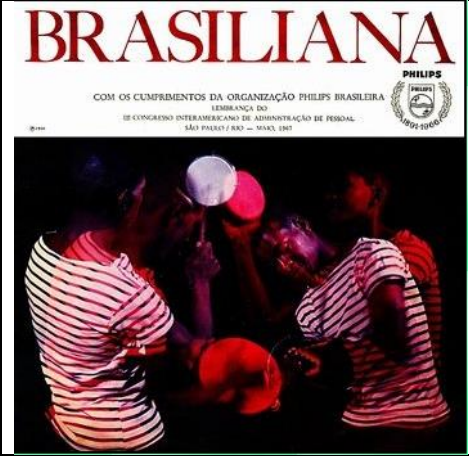
Walter Wanderley,
"Organ-ized", Philips
#PHM-200-233,
EUA, 1967, LP.



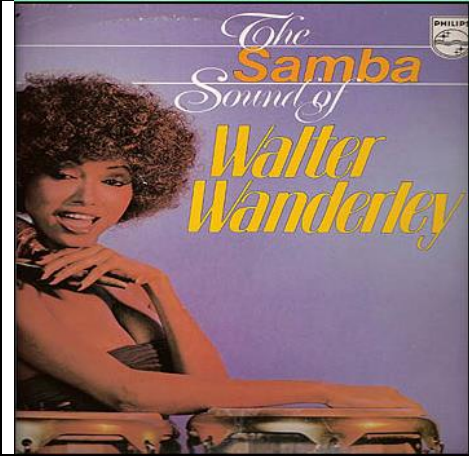
Walter Wanderley,
"Brazilian Blend",
Philips, EUA,
#PHS600-227, 1967,
LP.

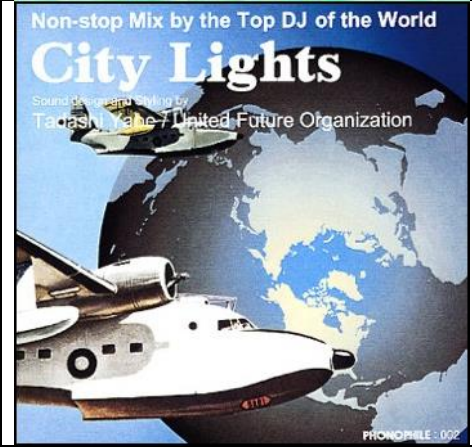
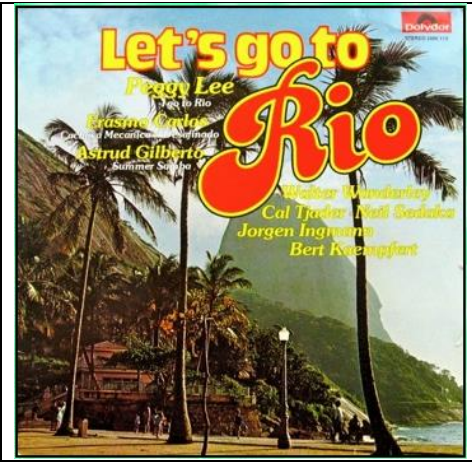


Vários Artistas,
"Ritmos
Brasileiros",
Philips, Brasil, #---
--, 1967, LP. Nesse
disco Walter
Wanderley
interpreta as
músicas
"Primavera" e
"Vou Andar por
Aí".

	Vários Artistas, "Brasiliana", Philips, Brasil, #-----, 1967, LP. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Batucada Surgiu".
---	--

	Vários Artistas, "Estas São Demais - A Grande Parada de Sucessos", Philips, Brasil, #P632776L, 1965, LP. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Batucada Surgiu".
--	---

	Walter Wanderley, "The Samba Sound of Walter Wanderley", Philips, Holanda, #6349414, 1970, LP.
---	---

	Vários Artistas, "City Lights - Non-Stop Mix by the Top DJ of the World", Phonopile, Japão, #002, 1998, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Happy Birthday".
	Henry Mancini, "Against Time" (Expert Plus Series), Polydan Sound Laboratory, Europa, PSLCD01020667-MTGOLD, 2010, CD (edição limitada). Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Wait Until Dark".
	Vários Artistas, "Let's Go To Rio", Polydor, Holanda, #2486113, 1978, LP. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Summer Samba" junto com a cantora Astrud Gilberto.

	Vários Artistas, "Hi-Fi Party!", Polydor, França, #535508-2, 1996, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Os Grilos".
---	---

Vários Artistas, "The Very Best of Bossa Nova", Polydor K.K, Japão, #30MM9255/6, (ano desconhecido), dois LPs.	Nessa coletânea Walter Wanderley interpreta as músicas "Summer Samba", "A Man and A Woman" e "Chegança".
---	---

Vários Artistas, "Take It Easy, Vol. II", Polydor, Reino Unido, #2644 338, (ano desconhecido), dois LPs.	Nessa coletânea Walter Wanderley interpreta a música "Call Me".
---	--



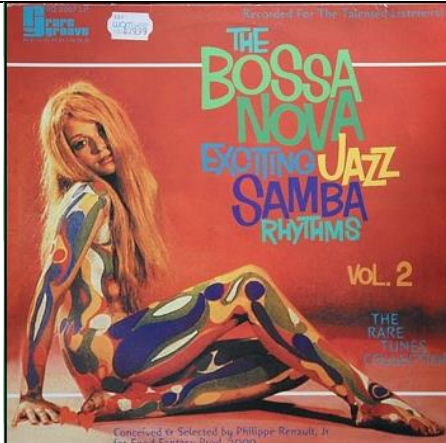
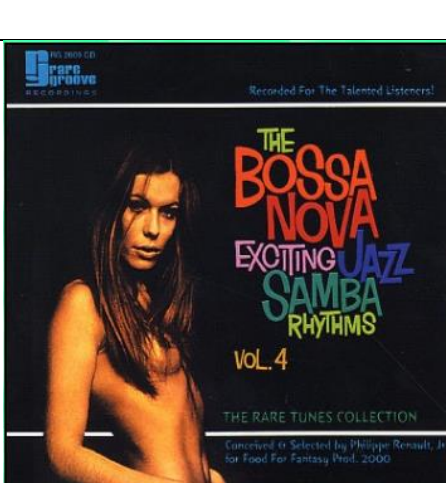
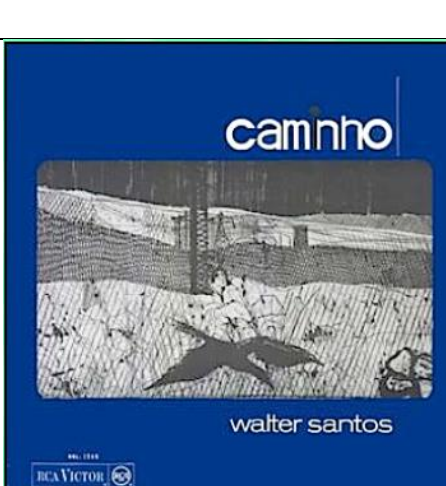
Vários Artistas, "Jazz Bossa", PolyGram, Japão, #POCJ-1696, 2000, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Batucada".



Vários Artistas, "Café Apres-Midi: Rouge", PolyGram, EUA, #UICY-4021, 2000, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Amanhã".



Vários Artistas, "Café Apres-Midi: Olive", PolyGram, Japão, #POCJ-1696, 2000, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Goodbye Sadness".

	Vários Artistas, "The Bossa Nova Exciting Jazz Samba Rhythms - Volume 2", Rare Groove, Itália, #RG2007, (ano desconhecido) LP e CD. Nesses discos Walter Wanderley interpreta as músicas "O Barquinho" e "Telefone".
	Vários Artistas, "The Bossa Nova Exciting Jazz Samba Rhythms - Volume 4", Rare Groove, Itália, #RG2009, 2000, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Os Grilos".
	Walter Santos, "Caminho", RCA Victor, Brasil, #BBL-1346, 1965, LP. Nesse disco Walter Wanderley acompanha o cantor ao órgão e piano.



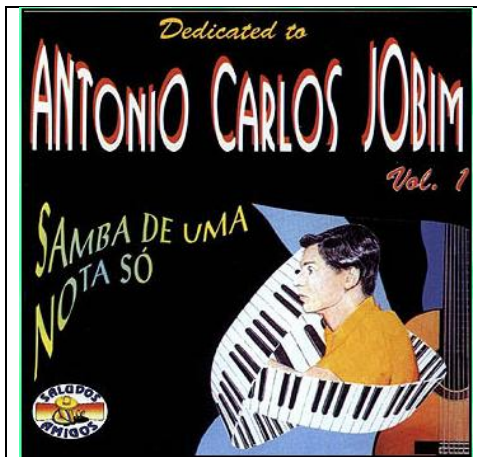
Vários Artistas,
"Focus On Bossa
Nova", RCA/BMG,
Brasil, #79171-2,
2001, CD. Nesse
disco Walter
Wanderley interpreta,
junto com Walter
Santos, a música
"Samba pro
Pedrinho".

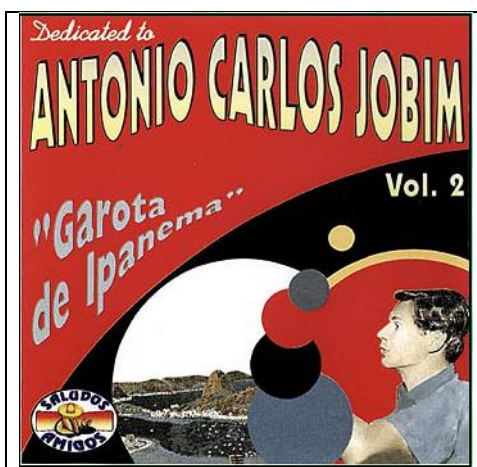


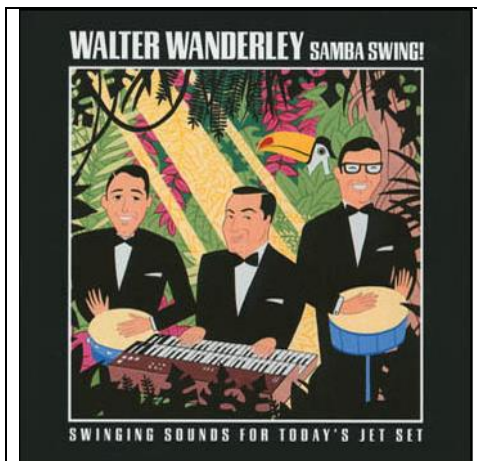
Walter Wanderley,
"Festa Dançante"
RGE, Brasil,
XRLP#5.007,
1956/1957, LP. Ao
que tudo indica, esse
disco é o primeiro
Long Play como
artista solo de Walter
Wanderley.



Don Junior, "Sambas
Don Junior Seu
Conjunto – E seu Sax
Maravilhoso",
RGE/Som Livre,
Brasil, #-----, 2006,
CD. Walter
Wanderley
acompanha (ao órgão)
o saxofonista, nesse
disco que foi gravado
em 1962 e lançado
apenas nos anos 2000.

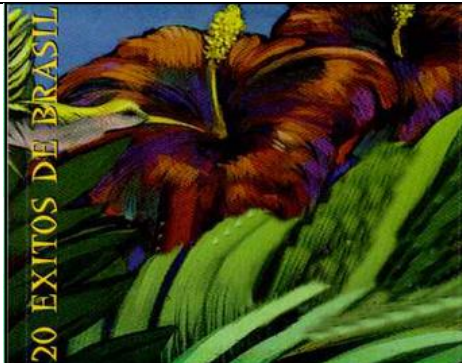
	Vários Artistas, “Dedicated to Antonio Carlos Jobim - Volume 1 - Samba De Uma Nota Só”, Saludos Amigos, EUA, #CD62083, (ano desconhecido), CD. Esse disco possui arranjos de Walter Wanderley, porém não são apontadas nos créditos quais faixas seriam de arranjos do organista/pianista.
---	--

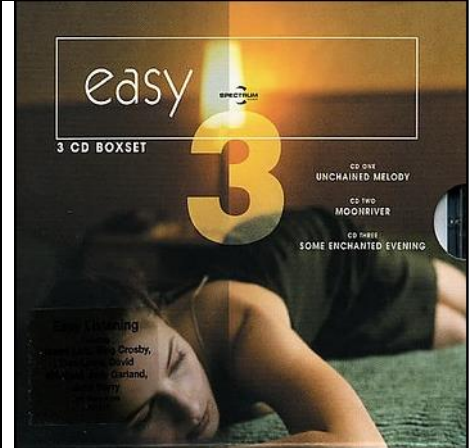
	Vários Artistas, “Dedicated to Antonio Carlos Jobim Vol. 2 - Garota de Ipanema”, Saludos Amigos, #CD62084, 1995, CD. Esse disco possui arranjos de Walter Wanderley (em parceria com Tom Jobim) nas faixas: 4, 8, 9 e 10.
--	---

	Walter Wanderley, “Walter Wanderley Samba Swing!”, SCAMP, EUA, #9704, 1996, CD.
---	---

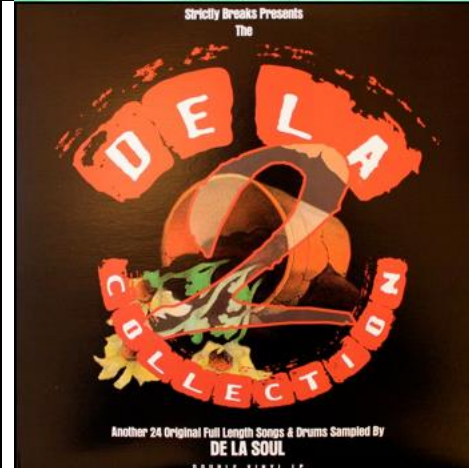
Vários Artistas, "The Music of Antonio Carlos Jobim", Solid Records, Japão, #-----, 2010, CD.	Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Este Seu Olhar".
--	---

	Vários Artistas, "Bossa Jazz, Volume 1", Soul Jazz Records, Reino Unido, #SJRLP245-Vol.1, 2011, 2 LPs. Nessa coletânea Walter Wanderley interpreta a música "Capoeira".
--	--

	Walter Wanderley, "Walter Menderley Y Su Grupo - 20 Exitos De Brasil", Spartacus, México, #SDL27010, 1996, CD. Apesar do erro de grafia no título do disco, se tratam de gravações de Walter Wanderley.
---	--

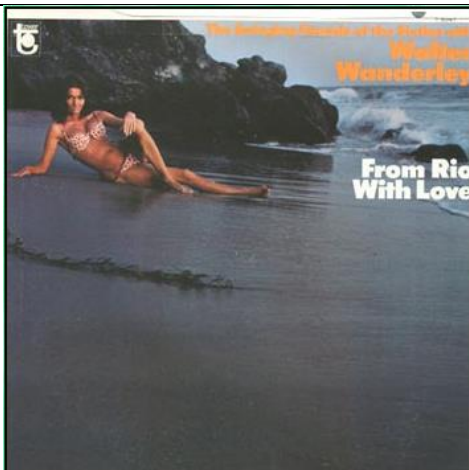
	Vários Artistas, "Easy Listening", Spectrum Music, Reino Unido, #069411, 2008, 3 CDs. Nessa coletânea Walter Wanderley interpreta a música "Summer Samba".
---	---

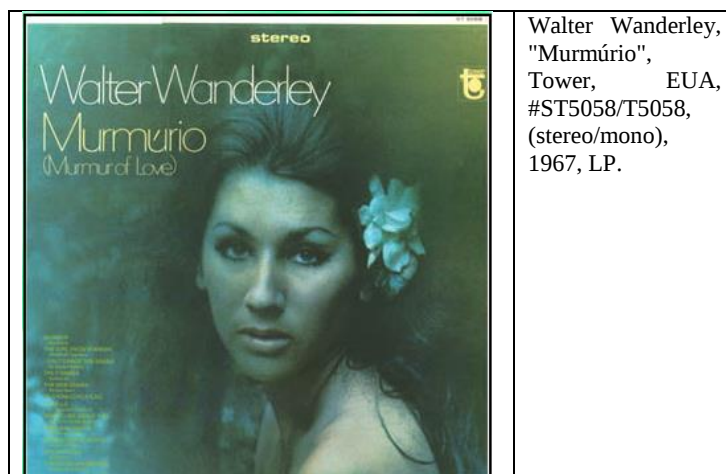
	Vários Artistas, "These Are The Breaks (Sampled by De La Soul)", Stackin' Cheddar, EUA, #SC013CD, 2008, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Summer Samba".
--	---

	Vários Artistas, "Strictly Breaks Presents The De La Collection 2", Strictly Breaks Records, EUA, #SB-9811, 2004, 2 LPs. Nessa coletânea Walter Wanderley interpreta a música "Summer Samba".
---	--

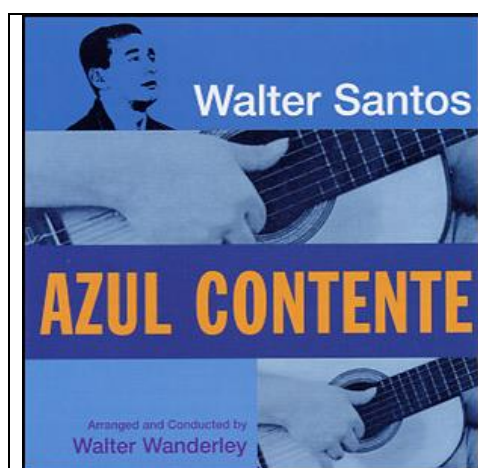
	Pé de Boi, "Jet Samba", Toshiba, Japão, #LP LRS-885, 1982, LP. Ao que tudo indica, esse foi o último álbum gravado por Walter Wanderley antes de sua morte. No disco Walter Wanderley atua como tecladista.
---	--

Vários Artistas, "Platinum Bossa Nova", Toshiba/EMI, Japão, #70581/3, 2008, CD.	Nesse álbum Walter Wanderley interpreta a música "Meditação".
--	--

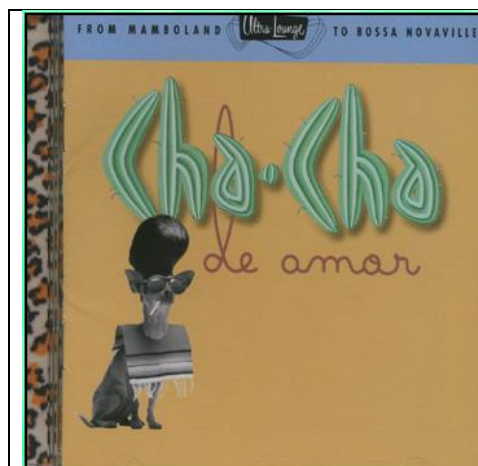
	Walter Wanderley, "From Rio With Love", Tower, EUA, #T5047/ ST 5047, 1966, LP.
---	---



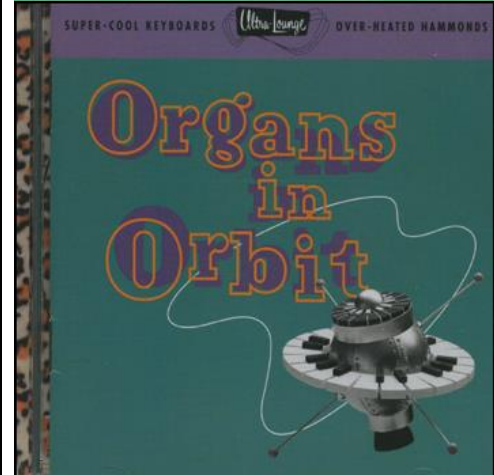
Walter Wanderley,
"Murmúrio",
Tower, EUA,
#ST5058/T5058,
(stereo/mono),
1967, LP.

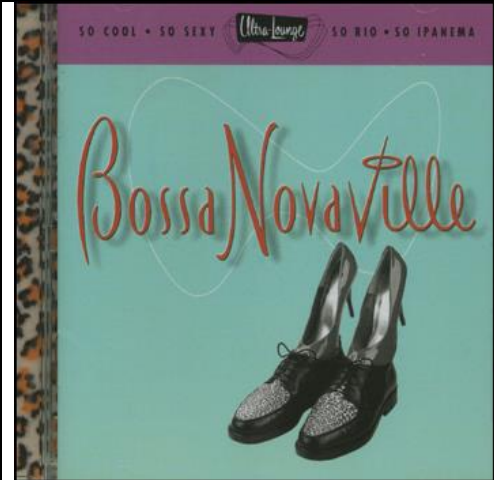


Walter Santos com
Walter Wanderley,
"Azul Contente",
Ubatuqui, Espanha,
#-----, 2001, CD.
Walter Wanderley
participa como
arranjador e
regente, conforme
informações na foto
de capa.

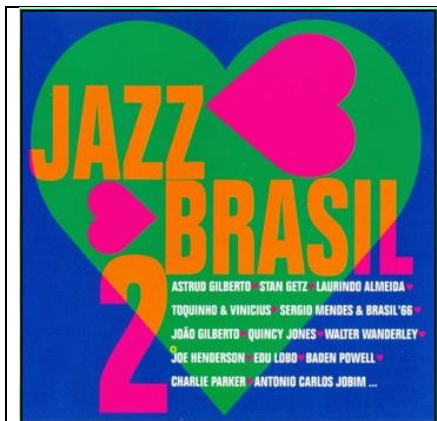


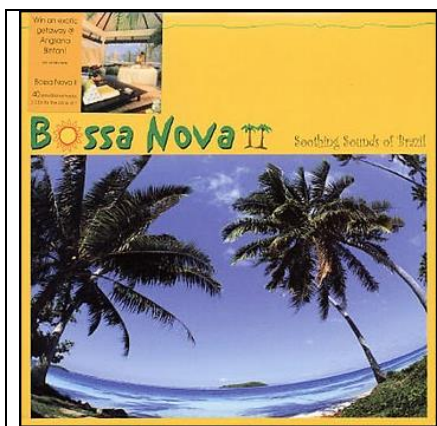
Vários Artistas,
"Cha-Cha De
Amor", Ultra-
Lounge/Capitol,
EUA, #CDP 37595,
1996, CD. Nesse
álbum Walter
Wanderley
interpreta a música
"Que Sabe Você de
Mim".

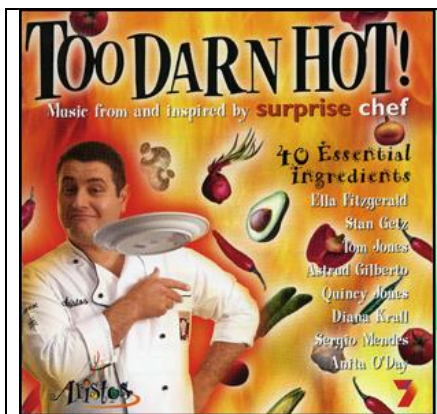
	Vários Artistas, "Organs In Orbit", EUA, Ultra-Lounge/Capitol #CDP37597, 1996, CD. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta a música "Que Sabe Você de Mim".
---	--

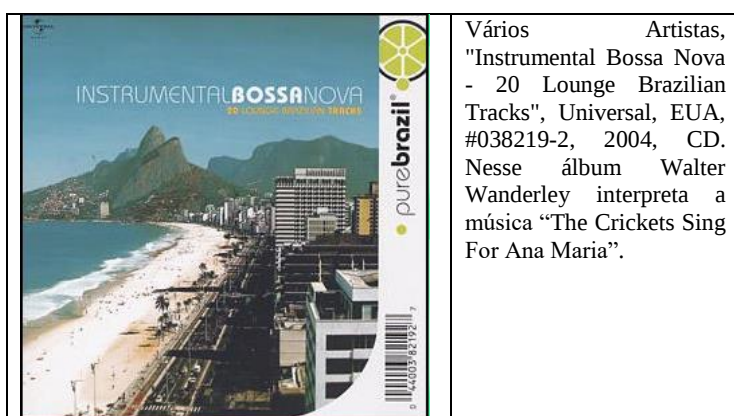
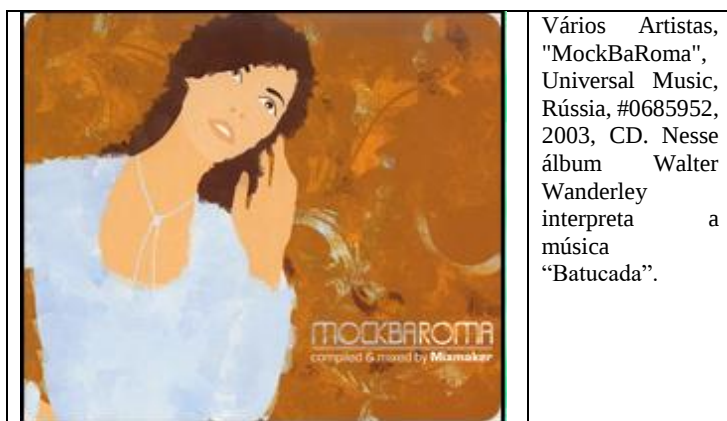
	Vários Artistas, "Bossa Novaville", Ultra-Lounge/Capitol, EUA, #CDP 53410, 1996, CD. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta a música "Que Sabe Você de Mim".
--	--

	Vários Artistas, "Ultra-Lounge - A Collection of Latin Lounge Music", Capitol Records, Reino Unido, #-----, 2002, 5 CDs. Nessa coletânea Walter Wanderley interpreta as músicas "A Nêga se Vingou" e "Que Sabe Você de Mim".
---	---

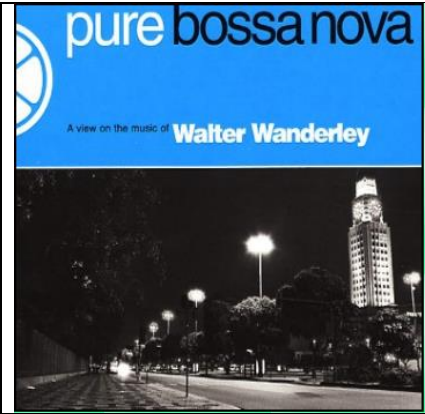
	Vários Artistas, "Jazz Brasil 2", Universal Music, Espanha, #0731456455624, 1999, CD. Nesse álbum interpreta as músicas "Nêga do Cabelo Duro" (com Astrud Gilberto) e "Summer Samba".
---	--

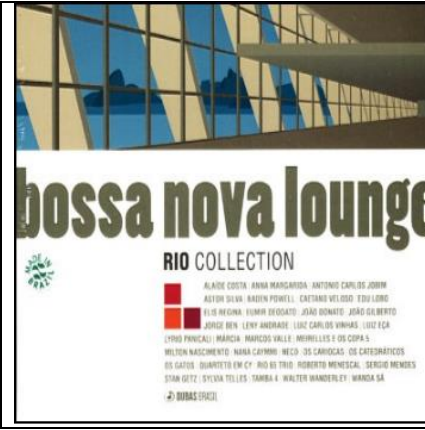
	Vários Artistas, "Bossa Nova II: Soothing Sounds of Brazil", Universal, Hong Kong, #-----, 2002, CD. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta as músicas "It's Easy To Say Goodbye", "Music To Watch Girls By", "A Taste of Sadness" e "A Certain Smile" (com Astrud Gilberto).
--	---

	Vários Artistas, "Too Darn Hot - Music From and Inspired by Surprise Chef", Universal Music, Austrália, #0690652, 2002, CD. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta a música "Summer Samba".
---	---



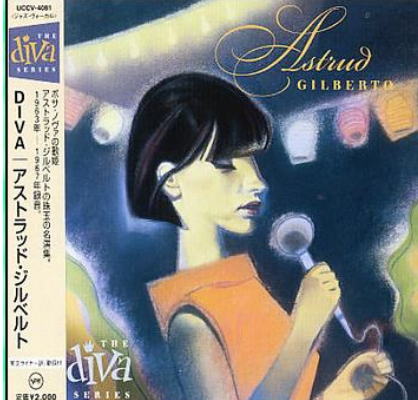
	Vários Artistas, "Jazz The Best - Super Best Selection", Universal, Japão, #606468, 2005, CD. Nesse álbum Walter Wanderley interpreta a música "Summer Samba".
---	---

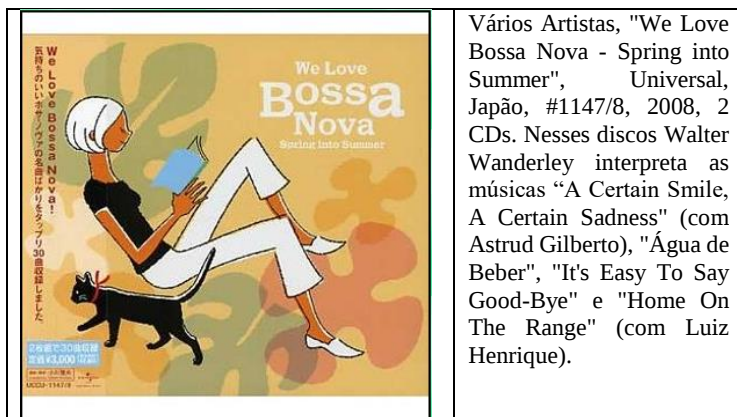
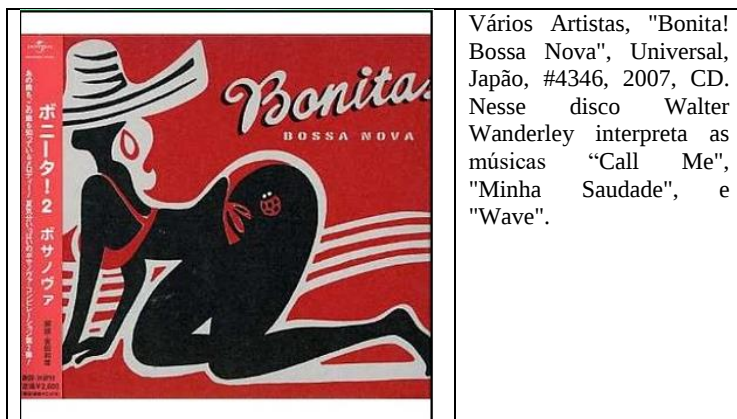
	Walter Wanderley, "Pure Bossa Nova - A View on the Music of Walter Wanderley", Universal, Brasil, #-----, 2006, CD.
--	--

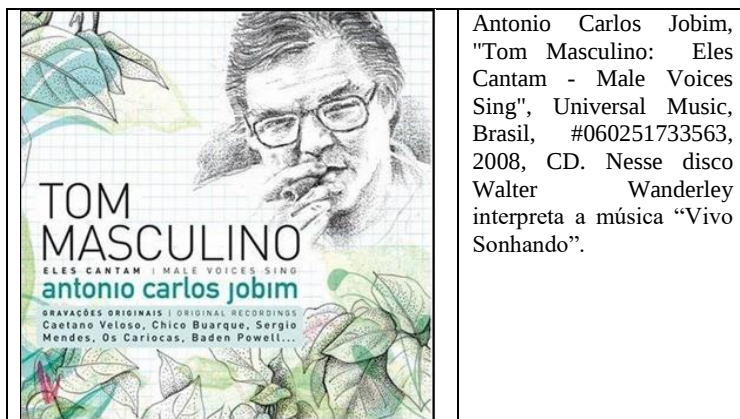
	Vários Artistas, "Bossa Nova Lounge - Rio Collection", Universal, Brasil, #-----, 2006, 3 CDs. Nessa coletânea Walter Wanderley interpreta a música "Mar Amar".
---	--

	Vários Artistas, "Pure Brazil", Universal, Brasil, #828278, 2006, CD. Nesse disco, de uma coletânea de 12 CDs, Walter Wanderley interpreta a música "The Crickets Sing For Anamaria".
---	--

	Vários Artistas, "Pure Brazil V.2", Universal, Brasil, #828281, 2006, CD. Nesse disco, de uma coletânea de 12 CDs, Walter Wanderley interpreta a música "Vivo Sonhando".
--	---

	Astrud Gilberto, "Astrud Gilberto - The Diva Series", Universal, Japão, #4081, 2007, CD. Nesse disco uma das faixas contém os arranjos de Walter Wanderley.
---	--





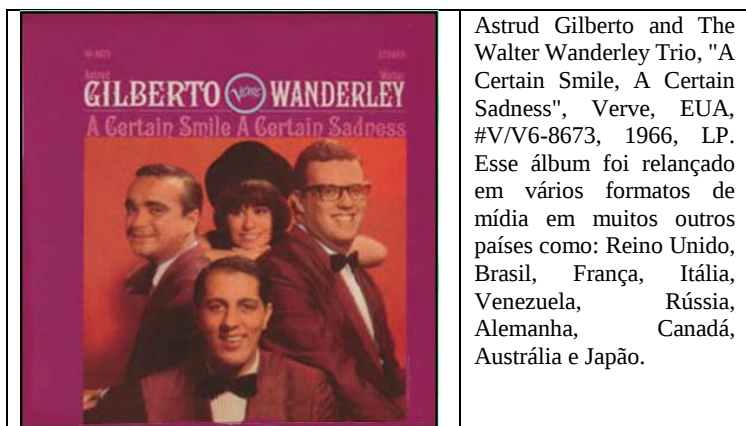
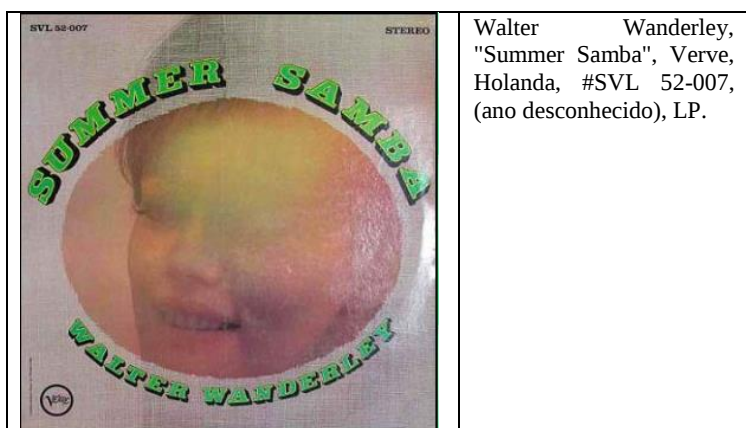
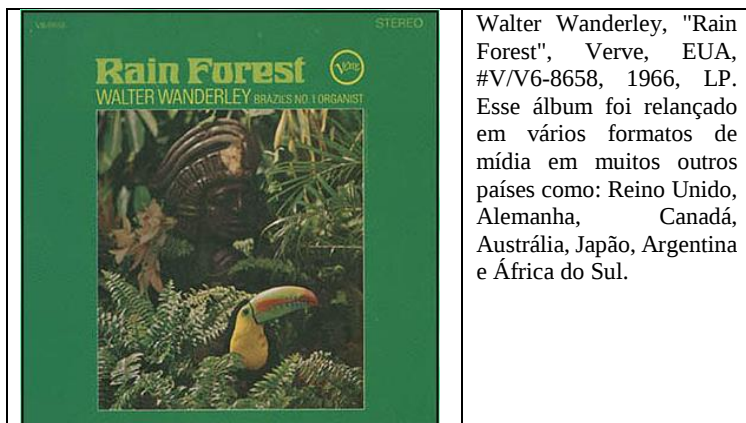
Antonio Carlos Jobim, "Tom Masculino: Eles Cantam - Male Voices Sing", Universal Music, Brasil, #060251733563, 2008, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Vivo Sonhando".



Vários Artistas, "Mijn Restaurant!", Universal Music, Bélgica, #5326852, 2010, 3CDs. Nessa coletânea Walter Wanderley interpreta a música "Who Needs Forever" (com Astrud Gilberto).



Astrud Gilberto, "Look to the Rainbow", Verve, Alemanha, #821-556-2, 1991, CD. Esse disco possui faixas bônus com interpretações de músicas com Walter Wanderley e seu trio.

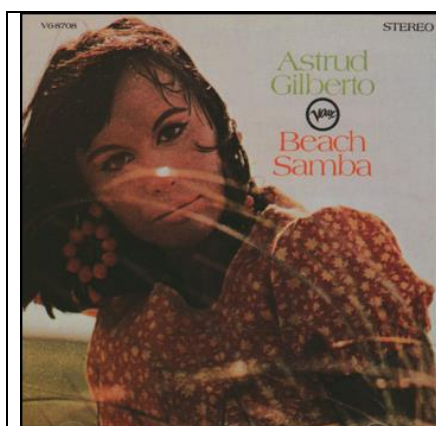




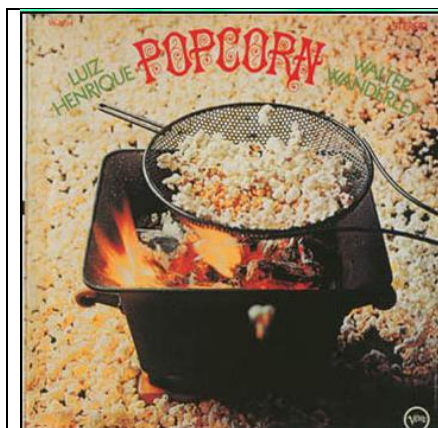
The Walter Wanderley Trio, "Chegança", Verve, EUA, #V/V6-8676, 1966, LP. Esse álbum foi relançado em vários formatos de mídia em muitos outros países como: Brasil, Itália, Alemanha, Austrália e Japão.



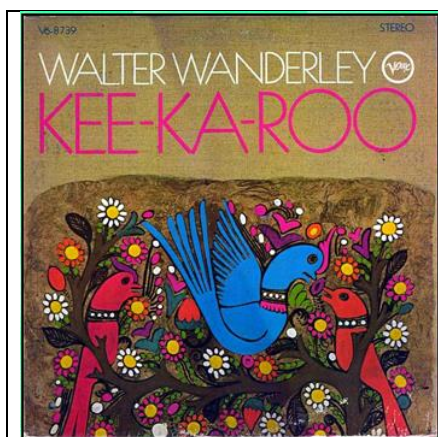
Walter Wanderley, "Batucada", Verve, EUA, #V/V6-8706, 1967, LP. Esse álbum foi relançado em vários formatos de mídia em muitos outros países como: Reino Unido, França, Brasil, Itália, Alemanha, Canadá e Japão.



Astrud Gilberto, "Beach Samba", Verve, EUA, #V/V6-8708, 1967, LP. Esse álbum foi relançado em outros países como Alemanha, e Japão.



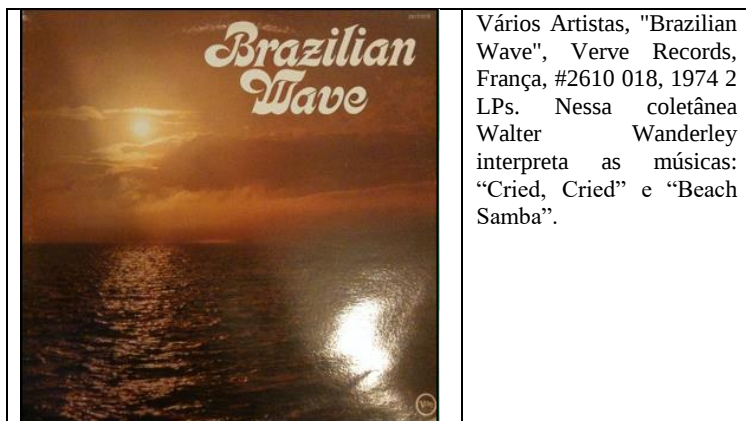
Luiz Henrique, Walter Wanderley, "Popcorn", Verve, EUA, #V/V6 8734, 1967, LP. Esse álbum foi relançado em outros países como Alemanha, Canadá, França, Itália, Brasil e Japão.



Walter Wanderley, "Kee-Ka-Roo", Verve, EUA, #V/V6-8739, 1967, LP. Esse álbum foi relançado em outros países como Alemanha, França, Itália e Japão.



Vários Artistas, "Jan '69 Sampler", Verve Forecast/Verve/MGM, EUA, #MVP8, 1969, LP. Esse álbum contém duas faixas do álbum Kee Ka Roo.



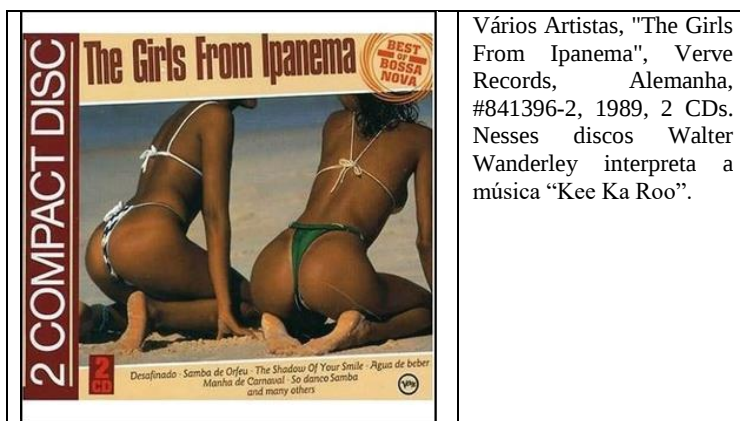
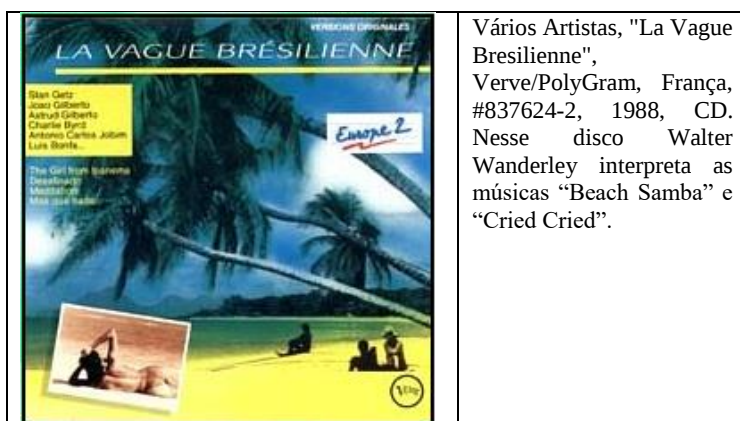
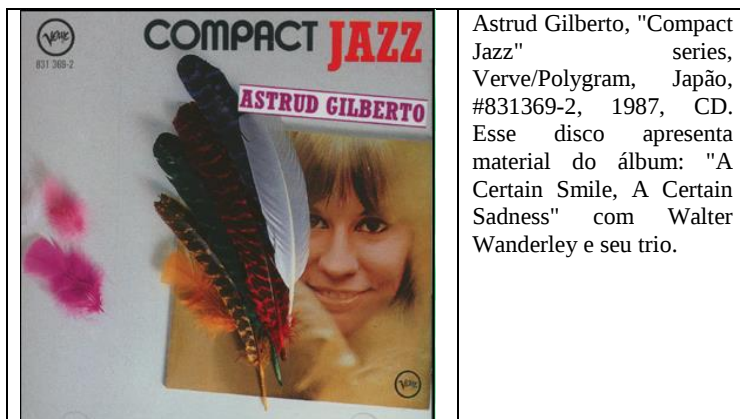
Vários Artistas, "Brazilian Wave", Verve Records, França, #2610 018, 1974 2 LPs. Nessa coletânea Walter Wanderley interpreta as músicas: "Cried, Cried" e "Beach Samba".



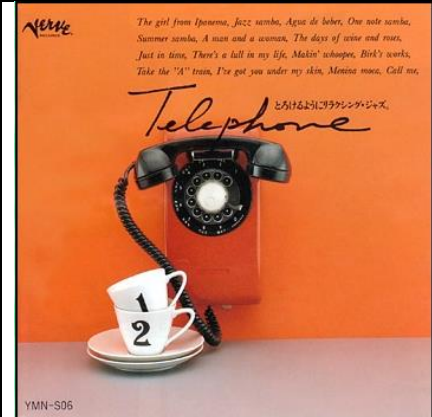
Astrud Gilberto, "Lo Mejor De Astrud Gilberto", Verve, Espanha, #2304256, 1975, LP. Essa coletânea apresenta 4 faixas interpretadas por Walter Wanderley e seu trio.



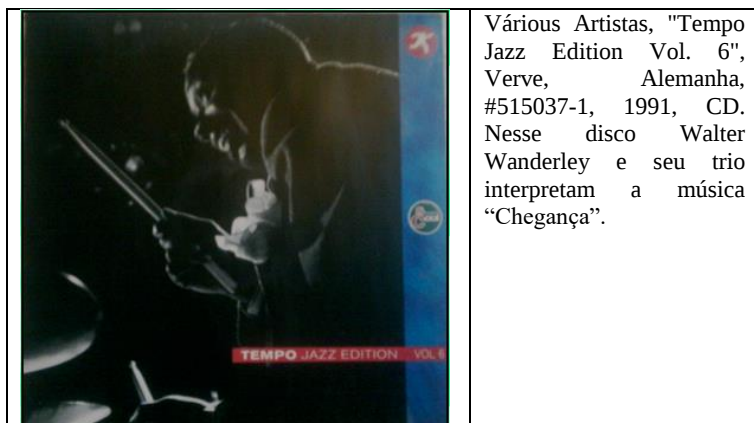
Vários Artistas, "Anatomia Musical del Bossa Nova", Verve/Polydor, México, #LPRA3-18028, 1975, 3 LPs. Nessa coletânea Walter Wanderley interpreta a música "A Man and a Woman".



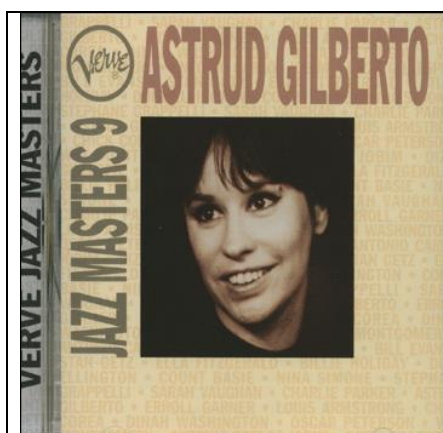
	Vários Artistas, "Compact Jazz Series, Best of Bossa Nova", Verve, EUA, #833289-2, 1990, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta as músicas "Summer Samba" e "O Barquinho".
---	--

	Vários Artistas, "Telephone", Verve Records, Japão, #YMN-S06, 1990, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta as músicas "Summer Samba" e "A Man and a Woman" e "Call Me".
--	---

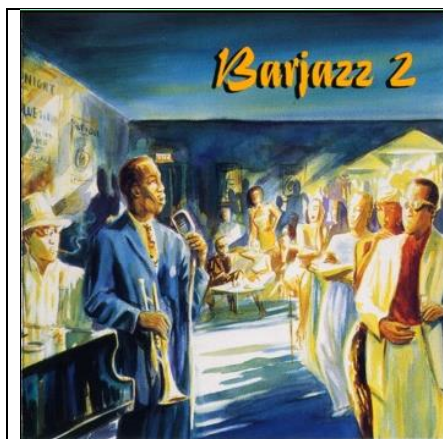
	Astrud Gilberto, "This Is Astrud Gilberto", Verve Records, Alemanha, #825064-1, (ano desconhecido), LP. Nesse disco Walter Wanderley e seu trio acompanham a cantora na música "It's A Lovely Day Today".
---	--



Vários Artistas, "Tempo Jazz Edition Vol. 6", Verve, Alemanha, #515037-1, 1991, CD. Nesse disco Walter Wanderley e seu trio interpretam a música "Chegança".

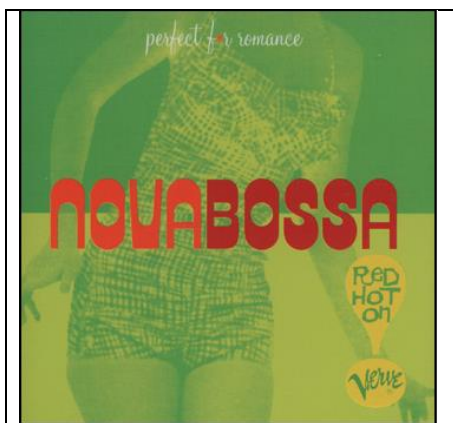


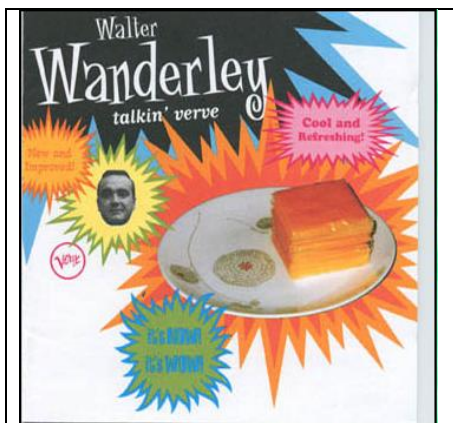
Astrud Gilberto, "Jazz Masters 9: Verve Jazz Masters Series", Verve, EUA, #314-519824-2, 1994, CD. Esse disco contém faixas do álbum "A Certain Smile, A Certain Sadness" da cantora, Walter Wanderley e seu trio.



Vários Artistas, "Barjazz 2", Verve/Motor Music, Alemanha, #525878-2, 1995, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta, junto com Luiz Henrique, a música: "Cabaret".

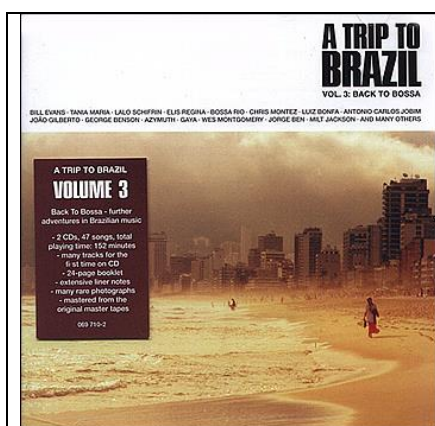
	Astrud Gilberto, "Jazz Round Midnight", Verve/Polygram #531934, Japão, 1996, CD. Esse disco contém material do álbum "A Certain Smile, A Certain Sadness" com participação de Walter Wanderley e seu trio.
---	---

	Vários Artistas, "Novabossa, Red Hot on Verve!", Verve #535884, EUA, 1996, CD. Esse disco contém material de outros álbuns gravados por Walter Wanderley.
--	--

	Walter Wanderley, "Talkin' Verve", Verve, EUA, #557080, 1998, CD. Esse disco contém material de outros álbuns gravados por Walter Wanderley, incluindo versões não lançadas pela gravadora Verve.
---	--



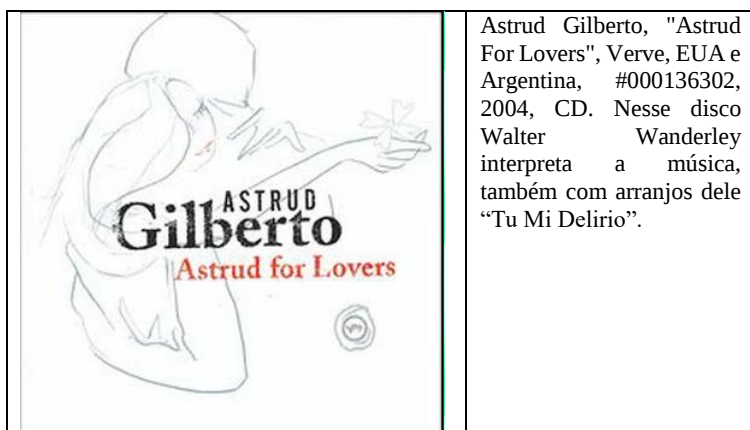
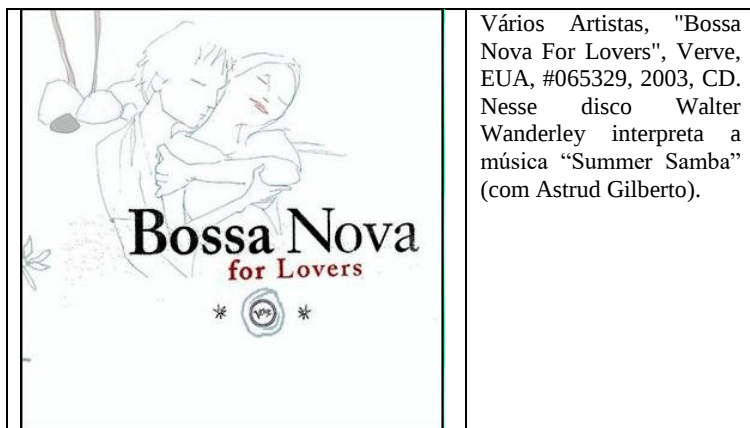
Vários Artistas, "Next Stop Wonderland" (trilha sonora), Verve, EUA, #3145575502, 1998, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Bahia".

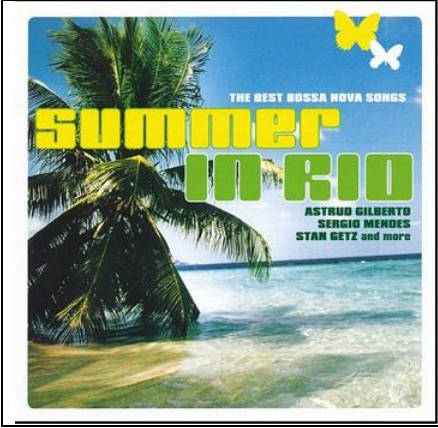
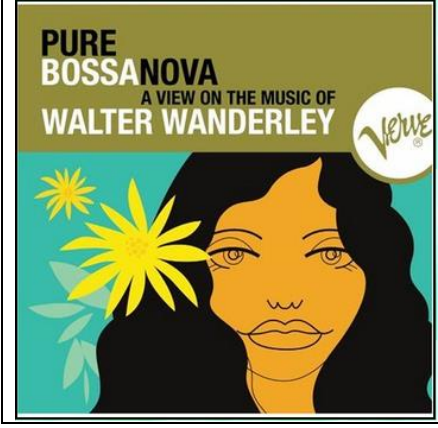


Vários Artistas, "A Trip to Brazil, Volume 3 - Back to Bossa", Verve/Universal, EUA, #089710-2, 2003, 2CDs. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Diz que Fui Por Ai" (com Neyde Fraga).



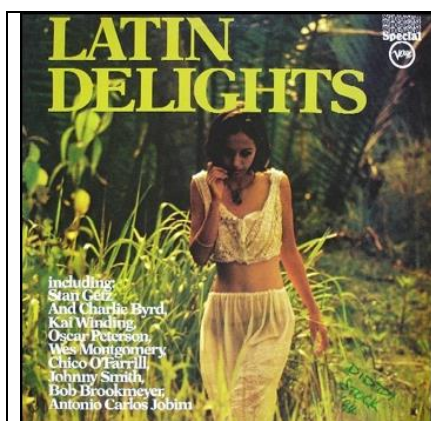
Vários Artistas, "Verve // Remixed2 / Verve // Unmixed2", Verve Records, EUA e Canadá, #0602498607381, 2003, 2CDs. Nesses discos Walter Wanderley interpreta a música "Here's That Rainy Day" (com Astrud Gilberto).



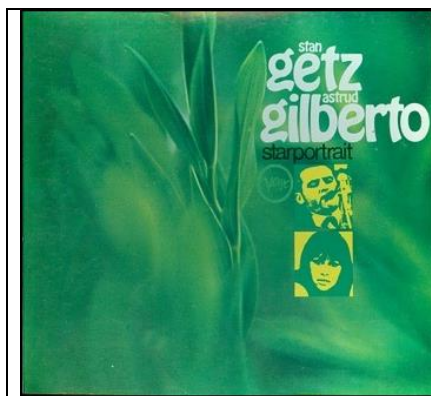
 THE COMPLETE Verve Remixed DELUXE BOX ADAM FREELAND BENT BRAZILIAN GIRLS CARL CRAIG DAN THE AUTOMATOR DANGER MOUSE DE-PAZZE DIPLO DJ SPINNA DEJAN & KAHNEN FELIX DA HOUSECAT FELA BRICOLLIA GETAN PROJECT JAFFA JOE CLAUSSSELL JUNIOR BOYS KING BRETT KOOP LAYO & BUISHWACKA LYRICS BORN MARK DE CLIVE-LORR MASTERS AT WORK MATTHEW HERBERT MAX SEDGLEY METRO AREA MICHAEL HEINDOTH MIGUEL MIGS MI COLE MONDO GROSSO MR. SCHUFF POSTAL SERVICE RAE & CHRISTIAN RAY USLA RICHARD TORNHESTER RUC2 RSL SUGARDADDY THE ALBUM LEAF THE FUNKY LOWLIVES THE VERY CORPORATION TRICKY UFO THIS DELUXE BOX SET INCLUDES VERVE/REMIXED VERVE/REMIXED 2 VERVE/REMIXED 3 PLUS A BONUS DISC WITH PREVIOUSLY UNRELEASED MIXES AND 3 MUSIC VIDEOS!	Vários Artistas, "Verve//Remixed Deluxe Box", Verve, EUA, #-----, 2006, 4 CDs. Esse disco contém uma versão remixada da música "PopCorn".
 THE BEST BOSSA NOVA SONGS summer in RIO ASTRO GILBERTO SERGIO MENDES STAN GETZ and more	Vários Artistas, "Summer In Rio", Verve Records, EUA, #00422 8823851, 2008, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Ponteio".
 PURE BOSSANOVA A VIEW ON THE MUSIC OF WALTER WANDERLEY Verve	Walter Wanderley, "Pure Bossa Nova - A View on the Music of Walter Wanderley", Verve Records, EUA, 2008, CD.



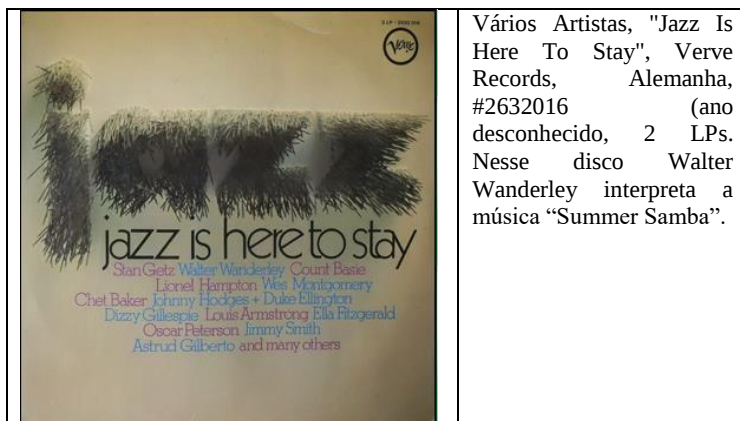
Vários Artistas, "Brazilian Wave", Verve, Alemanha, #2615001, (ano desconhecido). 3 LPs. Essa coletânea apresenta várias gravações anteriores de Walter Wanderley em discos solos ou em parceria, lançados pela VERVE.



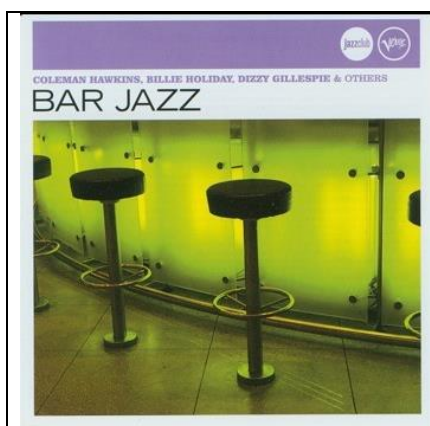
Vários Artistas, "Latin Delights", Verve, Reino Unido, #2352139 (ano desconhecido), LP. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Água de Beber".



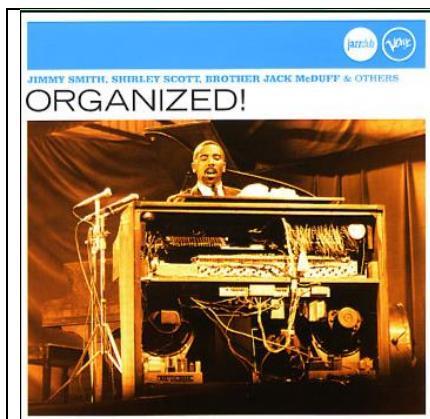
Stan Getz / Astrud Gilberto, "Stan Getz / Astrud Gilberto - Starportrait", Verve Records, Alemanha, #2622002 (ano desconhecido, 2 LPs. Esses discos foram lançados também na França e na Espanha (a partir de 1971). Na coletânea Walter Wanderley interpreta as músicas "Nêga" e "Summer Samba", ambas com Astrud Gilberto.



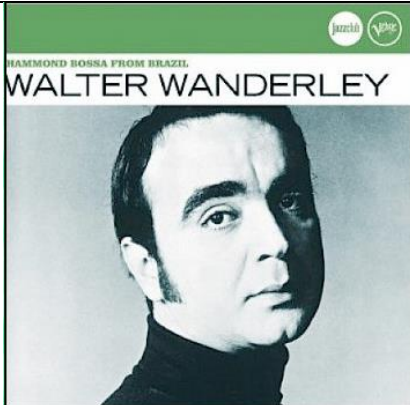
Vários Artistas, "Jazz Is Here To Stay", Verve Records, Alemanha, #2632016 (ano desconhecido, 2 LPs. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Summer Samba".

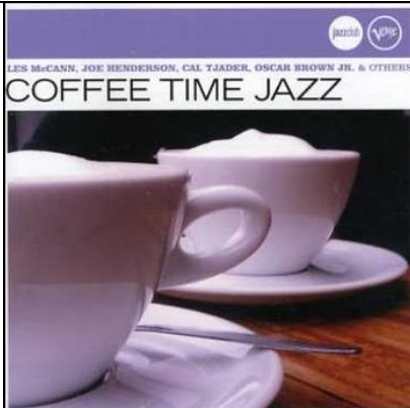


Vários Artistas, "Bar Jazz", Verve/Universal (Verve JazzClub), Europa, #06024 9837442, 2006, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "The Bobo".

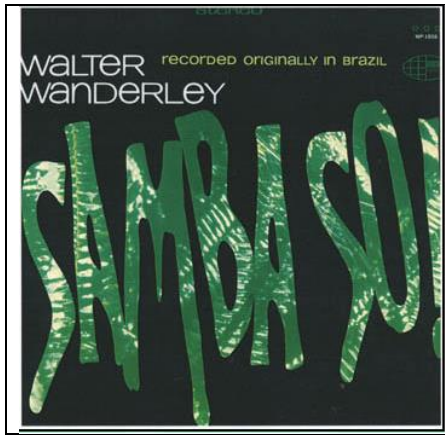
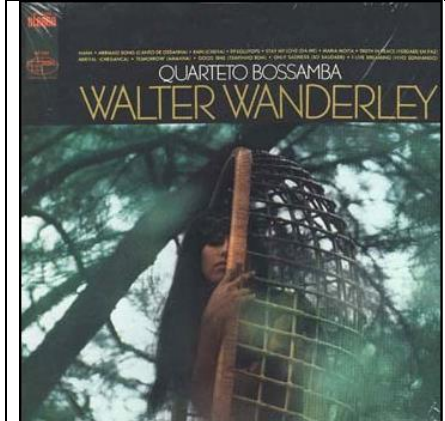


Vários Artistas, "Organized!", Verve (JazzClub Series), Alemanha, #06024 98355312, 2007, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Soulful Strut".

	Walter Wanderley, "Hammond Bossa From Brazil", Verve (JazzClub Series), Alemanha, #-----, 2007, CD. Esse disco contém gravações feitas por Walter Wanderley pela Verve nos anos de 1966 e 1967.
---	--

	Vários Artistas, "Coffee Time Jazz", Verve (JazzClub Series), Alemanha, #680676, 2007, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Amazonas".
--	--

	Vários Artistas, "Brasilance! Jazz Bossa 1", Victor Entertainment, Japão, #VICP-5260, 1993, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Desafinado" (com o cantor Agostinho dos Santos).
---	---

	Vários Artistas, "Brasiliance! Jazz Bossa 2", Victor Entertainment, Japão, #VICP-5261, 1993, CD. Nesse disco Walter Wanderley interpreta a música "Rapaz de Bem".
	Walter Wanderley, "Samba So!", World Pacific/Fermata, EUA, #WP-1856/WP-21856, 1967, LP.
	Walter Wanderley, "Quarteto Bossamba", World Pacific #WP-1866, (mono), WPS-21866 (stereo), EUA, 1967, LP.



ANEXOS II

Trechos de respostas do guitarrista Heraldo do Monte. As perguntas foram feitas de maneira informal, pelo aplicativo de mensagens do *Facebook (Messenger)*. Estas perguntas foram feitas apenas para esclarecer algumas dúvidas, uma vez que o artista já havia dado entrevista em áudio. O *link* da entrevista está disponível logo abaixo nos Anexos III.

Pergunta 1: Grande mestre Heraldo. Acabei de ver na ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, DE 1977, que você fez parte do conjunto de Walter Wanderley em 1956 tocando guitarra, viola caipira e cavaquinho. É isso mesmo? E que a gravação de My Funny Valentine, com Dolores Duran e Walter foi sua primeira gravação. Procede?

Resposta 1: Com Walter só toquei guitarra. E não lembro qual foi minha primeira gravação, mas certamente não foi a de Dolores, porque eu já estava na indústria nessa época, gravando quase 24 horas por dia. Umas 12 horas, com certeza.

Pergunta 2: O dicionário Cravo Albin afirma que você se mudou para São Paulo em 1956. É isso mesmo? E foi para tocar com Walter Wanderley. Foi assim?

Resposta 2: O ano eu não lembro, mas vim já empregado como músico do Walter Wandeley, para tocar numa boite na rua Major Sertório, tão rica que teve até show de Ella com Jim Hall na guitarra.

Pergunta 3: Num disco de Elizeth Cardoso de 1964, aparecem como guitarrista "Heraldo" e um pianista e organista de nome "sir Walter Scott". Ouvindo os áudios do LP fica na cara que se trata de Walter Wanderley. Como o disco foi gravado pela Copacabana e na época ele tinha contrato com a Philips, não puderam colocar o nome verdadeiro. Você lembra dessa gravação? É você o Heraldo na guitarra?

Resposta 3: Lembro muito bem do meu solo em "Nossos Momentos. O tecladista é Walter Wanderley.

ANEXOS III

Relação dos entrevistados (por ordem alfabética)

1 – Heraldo do Monte (instrumentista e compositor). Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=xFylPhuS5Ek&list=UUAMkIhJNzY_8Df5B-T6Qciw&index=2 e
https://www.youtube.com/watch?v=eCnhmwgG5Rs&list=UUAMkIhJNzY_8Df5B-T6Qciw&index=1

2 – Naná Vasconcelos (instrumentista/percussionista) Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=RXEtOikiUsQ&list=UUAMkIhJNzY_8Df5B-T6Qciw&index=3

3 – Maestro Duda (maestro, compositor e instrumentista/saxofonista). Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=URjwJx0sNS8&list=UUAMkIhJNzY_8Df5B-T6Qciw&index=11 e
https://www.youtube.com/watch?v=bJmmpVwOMyE&list=UUAMkIhJNzY_8Df5B-T6Qciw&index=10

4 – Maurício Chiapetta (instrumentista/baterista e professor). Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=766W5mC_Vlw&list=UUAMkIhJNzY_8Df5B-T6Qciw&index=12