

Universidade de Aveiro
Departamento de Comunicação e Arte
Mestrado em Música

Louis Armstrong em Contexto

Trabalho para a disciplina de Opção II: História do Jazz
(Docente: Prof. José Duarte)
por Florence Rosa Lobo
(nº mecanográfico: 12981)
Junho de 2006

Índice

Introdução	3
1.Aspectos Biográficos	4
1.1.Vida Familiar e Primeiros Trabalhos	4
1.3.As Primeiras Responsabilidades Profissionais	6
1.4.Chicago	6
1.5.A Internacionalização da Carreira	7
1.6.Os <i>All Stars</i>	8
2.A <i>New Orleans</i> de Louis Armstrong	9
2.1.História	9
2.2.A Tradição Musical Clássica	10
2.3.As <i>Brass Bands</i>	11
2.4.Os <i>Creoles</i> e o Clarinete	13
2.5.O Bairro Francês e <i>Storyville</i>	13
3.O Contributo de Louis Armstrong	15
3.1.O instrumentista	15
3.2.A Voz	16
4.Em Busca da Perfeição	17
Bibliografia	18

Introdução

Uma pesquisa no Google por «Louis Armstrong» deu um retorno de c. 7.700.000 páginas. O problema para quem pretende conhecer Armstrong prende-se mais com a filtragem da informação disponível do que com a obtenção dessa mesma informação.

Por outro lado, a bibliografia específica sobre o músico tende a assumir um certo referencial de conhecimentos por parte do leitor, relativamente por exemplo ao significado cultural de New Orleans.

Pelo menos no que toca ao leitor europeu, este pressuposto não me parece razoável. Daí a abordagem adoptada para o presente ensaio: valorizar a clarificação do contexto histórico, social, geográfico e cultural que viu nascer e crescer Louis Armstrong, e tentar compreender a ligação entre o homem e o meio – algo que me pareceu essencial para ver um pouco além das aparências e da massa informativa.

1.Aspectos Biográficos

O percurso biográfico de Louis Armstrong é longo, rico e complexo, como podemos observar através do simples rastreio das 14 páginas de cronologia apresentadas por Berret (1999: 255-268; esta cronologia será, ao longo do texto que se segue, a fonte usada para os dados factuais cuja fonte não fôr especificamente referenciada). Quando os dados são numerosos torna-se necessário encontrar neles um padrão. Para tal, iremos abordar separadamente, nas secções deste capítulo, diferentes aspectos da vida e carreira do músico.

1.1.Vida Familiar e Primeiros Trabalhos

Daniel Louis Armstrong nasce a 04/08/1901,¹ em New Orleans. A sua mãe, Mary Albert (a quem chama pelo apelido de May Ann, May'Ann, Mayann, ou Mayanne) tem então apenas 15 anos de idade (Berret 1999: 4) e é abandonada, nas semanas que se seguiram ao seu nascimento, pelo pai, William Armstrong. Louis é baptizado na igreja Católica três semanas depois e fica a viver com a avó materna até aos 5 anos, passando então a partilhar uma casa de dois quartos com a mãe e a irmã (Cogswell 2006).

É durante a infância que adquire alcunhas baseadas no tamanho avantajado da sua cavidade bucal, como 'Dippermouth' ('boca de concha da sopa') e 'Satchelmouth' ('boca de sacola'), mais tarde contraído para 'Satchmo' (Cogswell 2006),² sendo que este último o irá acompanhar ao longo de toda a sua vida. O título escolhido para a autobiografia que Armstrong escreve em 1954 – *Satchmo: my life in New Orleans* – é testemunho não só do seu carinho por esta alcunha como também da importância que concede à cidade onde vivera até aos 21 anos, e

¹Esta é a data estabelecida a partir de um certificado de baptismo, embora o próprio Armstrong referisse a sua data de nascimento como 04/07/1900 (Gogswell 2006).

²Esta última forma terá resultando da pronúncia incorrecta, por parte do editor da revista *Melody Maker*, de 'Satchelmouth', na época do seu périplo europeu.

cujas personagens e ambiente musical haviam em grande parte formado o ponto de partida da sua carreira (cf. capítulo 2).

Entre 1907 e 1912 Louis Armstrong frequenta a Frisk School for Boys, que abandona a meio do 5º ano. Entretanto, desde 1907 trabalha no negócio de sucata da família Karnofsky, que o auxilia na compra do seu primeiro *cornet* (cf.3.1).

Entre 1908 e 1910 entrega carvão, o que o leva frequentemente a Storyville, o bairro de New Orleans ao qual desde 1897 estava confinada a prostituição (Potts 1998: 6), e que era também o principal centro de actividade musical da cidade (cf. 2.5).

A 31/12/1912 é preso por disparar uma pistola para o ar, e no dia seguinte é condenado a ficar detido na Colored Waif's Home, um reformatório de onde é libertado a 16/06/1914. Fica à responsabilidade do pai e da madrasta, com quem vai viver para uma das zonas mais violentas da cidade, mas regressa para junto da mãe e da irmã Beatrice (conhecida como Mama Lucy), na zona das ruas Liberty e Perdido. Berret caracteriza esta zona como ficando «no coração do bairro negro da imoralidade negra – um mundo de chulos, meretrizes, prostitutas, *saloons* e casas de jogo» (1999: 13).

1.2.Os Primeiros Trabalhos Musicais

É provável que nas suas idas a Storyville, entre 1908 e 1910, Armstrong que tenha ouvido, no cabaré de Pete Lala, Joe ‘King’ Oliver, na altura trombonista³ na Onward Brass Band (Berret 1999: 255). Oliver tornar-se-ia amigo e mentor de Armstrong (Cogswell 2006).

Em 1912 junta-se a um quarteto vocal como tenor, atraindo a atenção de Bunk Johnson, Black Benny e Sidney Bechet.

Enquanto está detido na Colored Waifs Home for Boys (1913-14) aprende a tocar *bugle*, nome dado nos EUA a «um instrmento de bocal tipo trompete, em Sol, geralmente com uma válvula que baixa uma quarta» (Baines e Herbert 2006). O seu instrutor é Peter Davies, regente da banda do reformatório, que Armstrong passa a integrar, acabando por se tornar o leader da banda (Cogswell 2006).

³Mais tarde, Oliver tocava também o *cornet*.

Em fins de 1914 Black Benny integra-o na banda de Kid Ory (a que pertencia Joe ‘King’ Oliver), na qual continua a realizar trabalhos no anos seguinte. Na mesma época começa a tocar no bar de Henry Ponce (que viria a fechar em 1916), e em fins de 1917 no bar de Henry Matranga. Entretanto, em 06/1918 Joe ‘King’ Oliver parte para Chicago⁴ e Louis ocupa o seu lugar na banda de Kid Ory.

Entre 05/1919 e 09/1919 toca a bordo dos barcos da linha Streckfus, na orquestra de Fate Marable, cujos músicos – ao contrário do que acontecia na orquestra de Kid Ory – tocavam arranjos escritos. Segundo Cogswell (2006), Armstrong terá aproveitado a oportunidade para desenvolver a sua capacidade de leitura – um exemplo do esforço de auto-melhoramento de que vamos encontrar constantemente indícios ao longo da sua vida.

1.3.As Primeiras Responsabilidades Profissionais

Em 1915-16 Armstrong volta a trabalhar na distribuição de carvão, desta feita para a C. A. Andrews Coal Company. Com o nascimento do primo Clarence, em 15/08/1915 torna-se o ganha-pão da família, e entre as tarefas que desempenhou incluem-se a distribuição de jornais e até um breve período como chulo (com 14 anos!).

Em Novembro de 1917 Louis Armstrong parte para Houma, LA, mas regressa para New Orleans. É nesta altura que compra a sua primeira Victrola e os seus primeiros discos de ópera (incluindo Caruso) e de jazz.

Em 1918 tem início o envolvimento com a sua primeira esposa, uma prostituta de New Orleans chamada Daisy Parker, três anos mais velha que ele (Armstrong, *in* Brothers 1999: 91, 124-125), com quem se casa e de quem se virá a separar no verão de 1922.

1.4.Chicago

Após a separação, a 08/08/1922, Armstrong parte para Chicago, no Illinois, estado onde a 05/04/1923 realiza as suas primeiras gravações. Joe ‘King’ Oliver reorganizara aí o seu grupo,

⁴A data é de Barret (1999: 256), mas Cogswell (2006) refere o início de 1919.

a *Oliver's Creole Jazz Band*, e Louis vem, a seu convite, fazer a parte de segundo *cornet* (Oliver, que entretanto passara do trombone ao *cornet*, fazia a primeira parte). A 05/02/1924 casa-se com Lillian (Lil) Hardin, de quem se virá a divorciar a 30/09/1938.

Das quatro esposas de Louis Armstrong – Daisy Parker, Lillian (Lil) Hardin, Alpha Smith e Lucille Wilson, apenas Lillian e Lucille parecem ter tido sobre ele uma influência mais marcante. Lillian é pianista do grupo de Oliver e tem um papel marcante no sentido de encorajar Louis a seguir uma carreira solista. É devido ao seu incentivo que se junta, em 09/1924, à orquestra de Fletcher Henderson, em New York, e é também por pressão dela que regressa a Chicago em 11/1925, para realizar constituir o(s) seu(s) próprio(s) grupo(s). Segundo Cogswell, na banda de Fletcher «eram-lhe dadas oportunidades relativamente pouco frequentes para fazer solos e não lhe era permitido cantar nas gravações» (2006).

Assim, entre 12/11/1925 e 07/1928 faz as gravações conhecidas como *Hot Five* – com um grupo que raramente actuou ao vivo, e do qual fazia parte a própria Lillian. Entretanto, em 1927, teve a sua própria Big Band, *Louis Armstrong and his Stompers*.

As gravações *Hot five*, conjuntamente com as posteriores *Hot Seven*, constituem uma referência incontornável no mundo do Jazz. A sua importância leva-nos por vezes a esquecer que ele realizou outros trabalhos na mesma altura, entre os quais a participação, como solista convidado, na orquestra de Erskine Tate, «cujo repertório incluía excertos operáticos, aberturas clássicas, e outra música do género para acompanhar filmes mudos» (Cogswell 2006).

A partir de 03/1929 Armstrong começa a trabalhar através de um agente, Tommy Rockwell. Para além deste, durante os seis anos seguintes passará pelas mãos de mais dois agentes: John Collins, desde 03/1931, e Jack Hilton, desde 09/1933. Em 09-10/1931 terá de lidar com um processo por incumprimento de contrato colocado por Rockwell. Entre 03/1929 até 02/1932 a sua carreira envolve viagens que cobrem uma parte significativa do território dos EUA

1.5.A Internacionalização da Carreira

De 07/1932 a 10/1932 faz uma tournée no Reino Unido, e no fim de 07/1933 viaja para Londres para iniciar um périplo europeu que irá durar até 24/01/1935, incluindo Dinamarca,

Noruega, Suécia, Holanda, Bélgica, Suíça, Itália, e em particular Paris, onde faz umas férias de alguns meses e trava conhecimento com diversos outros músicos. No regresso, a sua situação financeira é calamitosa – uma situação que se irá progressivamente revertendo a partir de 05/1935, momento em que passa a trabalhar com Joe Glaser, que será o seu agente para o resto da vida.

A 09/04/1937 começa a apresentar um programa de rádio – é o primeiro afro-americano a fazê-lo (Cogswell 2006). A partir daí a sua participação em emissões radiofónicas vai ser cada vez mais frequente, até atingir um pico na década de 1950. Entretanto, em 11/1935 e 02/1936 aparecera na revista *Vanity Fair*, da segunda vez com Fritz Kreisler, e irá aparecer também em inúmeros filmes. É o início de uma fase em que Armstrong se tornou uma figura cada vez mais mediática, atingindo o status de ícone e de mito.

1.6.Os *All Stars*

Na década de 1940 as mudanças de gosto do público e as dificuldades logísticas de em tempo de guerra viajar e pagar a 17 músicos levam Armstrong a abandonar o formato ‘big band’ e constituir um sexteto, chamado *Louis Armstrong and the All Stars*. Com uma constituição que se vai alterando, este grupo – que a par do jazz tradicional à New Orleans apresenta «melodias de espectáculo, canções populares, e a novidade ocasional» (Cogswell 2006), acompanhá-lo-á para o resto da sua vida.

E é até mesmo ao fim da sua vida que Armstrong mantém uma actividade intensa de palco e gravações, incluindo sucessos comerciais como *Hello Dolly* (1964) ou *What a Wonderful World* (1967), cujo âmbito ultrapassa largamente o domínio do jazz.

Armstrong actua pela última vez em público no Waldorf Astoria Hotel, em 03/1971. A 15/03/1971 tem um ataque cardíaco, acabando por morrer em casa a 06/07/1971.

2.A *New Orleans* de Louis Armstrong

Em poucos músicos se encontra uma marca tão evidente do local onde viveram a sua infância e juventude como em Louis Armstrong. Para compreendermos quem foi este músico temos necessariamente de entender o que havia de único na New Orleans onde ele viveu e cresceu, a New Orleans dos primeiros anos do séc.XX até 1922, ano em que ele parte para Chicago. Isto passa antes de mais por compreendermos a identidade e a história de «uma cidade católica do sul com um pendente para festividades ao ar livre» (Joyce e Kmen 2006).

2.1.História

A cidade de New Orleans foi fundada em 1718 como capital da Louisiana, que era então uma província francesa. Entre 1762 e 1800 ficou sob domínio espanhol. Entre 1800 e 1803 regressou temporariamente ao domínio francês, até que em 1803 o território da Louisiana foi comprado pelos EUA (Joyce 2006). A juntar a tudo isto, muitos dos brancos de origem europeia são de ascendência italiana (Robinson e Hazeldine 2006). Há assim uma pluralidade de raízes que confere à cidade um carácter único e extremamente rico.

Por outro lado, a sua situação geográfica no delta do Mississipi, tornando o seu porto um lugar estratégico para o comércio entre as Caraíbas e o Norte do continente, e o facto de entre os primeiros colonos se contarem famílias nobres e abastadas «que tinham não só um gosto para a cultura como também os meios financeiros para a desfrutarem» (Joyce 2006), contribuíram para que em finais do séc.XIX a cidade fosse um oásis cultural especialmente cosmopolita.

2.2.A Tradição Musical Clássica

A cidade era famosa pelos seus bailes já desde o séc.XVIII, e estes eram geralmente antecidos de concertos. Em 1824 foi fundada a Philarmonic Society, um grupo de instrumentistas amadores e profissionais particularmente activos nos cinco anos seguintes (Joyce e McPeck 2006). Seguiram-se-lhe outras associações do mesmo género, cabendo destacar a *Negro Philarmonic Society*, com mais de 100 membros (nem todos executantes), que surgiu na década de 1930 «para dar oportunidades de ouvir música àqueles que punham objecção a sentar-se em secções segregadas nos teatros públicos», numa época em que «um número considerável de músicos negros libertos [da escravatura] treinados na música erudita viviam em New Orleans» (*ibid.*).

New Orleans foi a primeira cidade na América do Norte a ter uma companhia de ópera com carácter permanente. O primeiro teatro de ópera da cidade, o *Théâtre de la rue St Pierre*, fôra construído em 1792 e restaurado em 1804, mantendo-se activo até 1810. Em 1806 houve uma mudança de director, e o anterior director abriu um segundo teatro, que se veio a chamar *Théâtre de la rue de St Philippe* e se manteve activo até 1832. O *Théâtre d'Orléans*, após uma breve abertura seguida de incêndio em 1815, foi reconstruído em 1819, acabando por encerrar em 1866, após 16 anos de declínio (Joyce e McPeck 2006).

O repertório destes teatros era constituído sobretudo por óperas francesas (Grétry, Mehul, Halévy), mas também incluía óperas italianas, como a *Lucia di Lamermoor* de Donizetti, apresentada em 1841. Entretanto, no sector americano da cidade foram abertos dois teatros de ópera, em 1824 e 1835, onde companhias vindas de fora apresentavam *Ballad Operas* (como a *Beggar's Opera* de Peppush e Gay), óperas italianas e francesas traduzidas. O repertório produzido incluía obras de Rossini (*Il Barbiere di Siviglia*, *Semiramide*) e Bellini (*Norma*) (*ibid.*).

Em 1859 abriu a *French Opera House*, que se manteve activa até 1913, sendo «um dos maiores e mais dispendiosos teatros no Ocidente e um dos melhores nos EUA» (*ibid.*) e apresentando solistas de renome – uma prática que se observava também ao nível dos concertos de música instrumental desde a década de 1830 (*ibid.*).

Assim, para uma cidade de província com apenas 12.000 habitantes (Joyce e McPeck 2006), New Orleans tinha uma actividade intensíssima ao nível da música erudita de modelo europeu, mantendo-se a par do que de mais actual se ia fazendo em França e Itália e contactando com *virtuosi* de reputação internacional – quer instrumentistas, quer sobretudo cantores de ópera. Este facto é tanto mais significativo se recordarmos o facto de os primeiros discos comprados por Armstrong, numa altura em que os discos eram ainda uma raridade, serem de jazz e de ópera (cf. cap.1).

2.3.As *Brass Bands*

As *brass bands* eram grupos constituídos por 8 a 14 músicos – inicialmente só metais, mais tarde também madeiras – que começaram a proliferar nos EUA após a Guerra Civil (1861-1865). Estes grupos eram particularmente importantes em comunidades afro-americanas, e New Orleans era o principal centro da sua actividade (Schafer 2006).

Embora no início do séc.XX as *brass bands* tenham começado a incluir clarinetes, originalmente elas eram constituídas por:

- um ou mais *cornets* (ou trombones),
- um ou mais trombones,
- uma trompa alto ou barítono (ou ambas)
- um sousafone ou tuba
- uma bateria de caixa e bombo com pratos (Schafer 2006).

O termo *cornet* levanta algumas questões: é um instrumento de bocal que «surgiu em França como uma versão com válvulas da trompa do correio francesa» (Bevan e Shipton 2006). O seu tubo era originalmente muito mais cónico do que o da trompete, e com o tempo as diferenças entre os dois instrumentos tenderam a diluir-se, sobretudo nos EUA, onde «as trompetes são construídas com tubos mais cónicos do que os modelos europeus» (*ibid.*).⁵

⁵Haverá assim entre a trompete e o *cornet* das bandas americanas uma diferença do género da que há nas bandas europeias entre a trompete e o fliscorne.

Foi sugerido por Laplace que o *cornet*, que em França chegara a ser um instrumento virtuosístico, era usado nas primeiras bandas de New Orleans «à imitação de bandas que faziam música para estratos sociais mais elevados» (in Bevan and Shipton 2006). Por outro lado, Bufkin observou que no séc.XIX o termo *cornet* era usado nos EUA para designar «qualquer instrumento de metal soprano que tocasse a parte melódica» (in Bevan and Shipton 2006).

Em 1875 Di Patton escreve: «é um facto inegável que a existência de uma boa *brass band* em qualquer cidade ou comunidade é indicação imediata de espírito empreendedor entre a sua população, e evidência de que um certo espírito de bom gosto e refinamento impregna as massas» (cit. in Camus 2006). Nesta perspectiva New Orleans, com o seu complexo xadrês multicultural, era *a priori* um terreno fértil para a implantação de tais agrupamentos – razão de orgulho local e emblemas de cada comunidade.

As actuações das *brass bands* em New Orleans, para além das *paradas* comuns a outros locais, caracterizavam-se por um grande relevo dado aos cortejos fúnebres, havendo a prática de os músicos tocarem números alegres e ligeiros ao deixarem o cemitério (Joyce e Kmen 2006). Bobby Potts, recordando as imagens da sua própria infância em New Orleans, descreve: «depois de terem ‘deixado à solta o corpo’ (uma expressão local) e tirado o capacete, eles marchavam de regresso à igreja, o que era uma cena completamente diferente. Eles animavam o passo e iam dando voltas e a banda tocava ragtime e jazz. Todos se divertiam» (1998: 15).

Joyce e Kmen (2006) observam que embora as primeiras *brass bands* de negros se caracterizassem por um adestramento musical requintado, na década de 1890, talvez devido à «infiltração» nestas bandas de músicos autodidatas, começou a desenvolver-se em New Orleans uma tendência para a improvisação e para uma ornamentação *ad libitum*, que estaria na origem da improvisação das primeiras bandas de jazz.

É este o panorama das *brass bands* de New Orleans em que se formaram alguns dos modelos do jovem Louis Armstrong, como Joe ‘King’ Oliver e Kid Ory. É este tipo de *brass bands* que em 1906, com apenas 5 anos de idade, ele tem o hábito de acompanhar.

2.4.Os Creoles e o Clarinete

Um conceito fundamental para compreender a especificidade sócio-cultural de New Orleans é a noção de *creole*. O termo, de origem espanhola, designa geralmente «uma pessoa nascida na [...] América Espanhola mas de origem europeia» ou «uma pessoa de ascendência mista negra e europeia, especialmente francesa ou espanhola, que fala uma forma creolizada de francês ou espanhol» (Webster's 1996: 474; este segundo sentido é também o da palavra portuguesa *crioulo*).

No contexto específico da Louisiana, porém, *creole* tem um significado mais específico: designa «uma pessoa nascida na Louisiana mas geralmente de ascendência francesa» (*ibid.*). Potts observa que «muitos dos afro-americanos [da Louisiana] eram educados por padres *creoles* franceses ou trabalhavam para famílias *creole* que falavam francês, e por isso eles próprios se consideravam *creoles*, e tinham direito a tal. Os *creoles* eram pessoas afáveis que tinham maneiras elegantes e falavam num tom suave porque tinham sido educadas dessa maneira» (1998: 35).

Vimos em 2.3 que no início do séc.XX o clarinete é por vezes introduzido nas *brass bands*, onde originalmente não está presente. A sua origem é um pouco mais erudita, e para Robinson e Hazeldyne «a técnica fluente e o som sensual [do clarinete] eram característicos dos *creoles* franceses e espanhóis da cidade e, combinado com elementos negros de paixão intensa e linhas sinuosas, [...] é evidente no trabalho dos primeiros clarinetistas [de jazz]» (2006), como Sidney Becket, cujo estilo poderá ter influenciado os modelos de ornamentação improvisada de Armstrong que o levaram a desenvolver o *cornet* e mais tarde a trompete como instrumento solista virtuosístico.

2.5.O Bairro Francês e Storyville

Uma das zonas mais emblemáticas de New Orleans é o Bairro Francês, ou Vieux Carré. Por volta de 1885 começaram nesta área a proliferar os bordéis e em 1897 Alderman Sidney Story promulgou uma ordenação que restringia a prostituição a uma zona específica, que

veio a ser conhecida, a partir do seu nome, como Storyville (Potts 1998: 6) – uma zona onde, como vimos no capítulo 1, Louis Armstrong se desloca com frequência desde os 7 anos de idade.

Em 12/11/1917 a prostituição é ilegalizada em Storyville (Berret 1999: 256). As consequências do encerramento dos bordéis são muito sérias para os inúmeros músicos e agrupamentos de jazz que proliferavam em New Orleans, já que eles «forneciam entretenimento musical aos seus clientes e as melhores casas possuíam salões de baile e davam emprego regularmente a orquestras» (Potts 1998: 6). A falta de trabalho vai levar a uma diáspora dos músicos de jazz para Chicago ao longo da década de 1920. Armstrong é um deles.

3.0 Contributo de Louis Armstrong

3.1.O instrumentista

O uso já referido do termo *cornet* para designar genericamente o instrumento de bocal soprano que tocava a parte melódica implicava uma natureza intercambiável entre o *cornet* propriamente dito e a trompete, que Bevan e Shipton afirmam ter passado para o jazz, onde «muitos executantes que começaram por tocar o *cornet* passaram mais tarde à trompete juntamente com, ou em vez do seu instrumento original» (2006). Vimos no capítulo 1 que o primeiro instrumento de Armstrong foi efectivamente um *cornet*, e só mais tarde é que ele mudou para a trompete. A sua primeira gravação com trompete data de 28/05/1926 (Bevan 2006).

Bevan caracteriza o perfil da performance de Armstrong na trompete nos seguintes termos: «o seu som era notável pela sua clareza e pura beleza, particularmente no controlo das notas sustentadas e no uso apropriado do vibrato. Ele desenvolveu um âmbito de três oitavas [...]» (2006). Cogswell observa que na década de 1930 ele frequentemente, «sucumbindo a uma tendência pomposa mas divertida para se exibir, ele concluía frequentemente solos com sequências de notas agudas repetidas (dó₅, ou fá₅); na gravação de 1936 de *Swing that Music*, conclui com 42 dó₅ agudos, cada um deles oscilando para mi_b» (2006).

Uma das marcas mais indeléveis que a *performance* de Armstrong no *cornet*, e depois na trompete, traz ao jazz é um novo padrão de improvisação e de solo. No início da década de 1920 o padrão era solos curtos, em frases de dois compassos, alternando entre os elementos da banda. Mas Armstrong, em particular nos *Hot Five* e *Hot Seven*, cria solos muito mais extensos, «com um virtuosismo sem precedentes e uma inventividade espantosa» (Cogswell 2006).

Para Bevan, enquanto na tradição militar do séc.XIX a exigência colocada aos trompetistas não era elevada, «com a experimentação nas *brass bands* do sul dos EUA (particularmente as de New Orleans) e, mais tarde com a evolução do jazz (e em especial com as

inovações de Louis Armstrong), o conceito de como a trompete poderia ser tocada foi trazido a um nível muito mais elevado do que alguma vez fôra imaginado» (2006).

3.2.A Voz

Um dos aspectos interessantes de Louis Armstrong é o facto de, sendo antes de mais um *virtuose* da trompete, desde muito cedo na sua carreira ele usar também a voz – Cogswell afirma mesmo que ele foi «o único *performer* na história do jazz que foi igualmente influente como cantor e como instrumentista» (2006). Nas primeiras gravações «as suas partes vocais [...] [surtem] mais como uma extensão directa da sua trompete do que o contrário» (Will Friedwald, *in* Berret 1999: 191).

Uma marca distintiva da voz de Armstrong é o tom rouco e a maneira arrastada de cantar.

No tema «Heebie Jeebies», uma das gravações «Hot Five» feita em 1926, Armstrong usa a técnica do *scat singing* – o uso de «sílabas onomatopaicas ou sem sentido [...] cantadas sobre melodias improvisadas» (Robinson 2006). Na realidade, o uso que ele faz desta técnica neste e noutros temas é tão marcante que por vezes é-lhe atribuída a sua invenção (cf. Berret 1999: 200), o que não corresponde à verdade: há exemplos de Don Redman em 1924 e de Gene Green em 1917, e Jerry Roll Morton afirma que ele e Tony Jackson usavam essa técnica em 1906 e 1907 (Berret 1999: 200), atribuindo a sua invenção a Joe Simms (Robinson 2006). No entanto, foram temas como *Heebie Jeebies* ou *Hotter than That* que «se tornaram modelos para cantores posteriores, entre eles Cab Calloway e Ella Fitzgerald» (Cogswell 2006).

Para Robinson, os primeiros solos em *scat singing* de Armstrong «rivalizam com as suas improvisações na trompete em virtuosismo, variedade de sentimento, e variedade de ataques e timbre» (2006).

4. Em Busca da Perfeição

Um dos aspectos que ressaltam do capítulo 2 sobre New Orleans é que se tratava de uma cidade onde o refinamento e a ânsia de valorização cultural se encontravam em todas as camadas e grupos sociais. Testemunhos desse mesmo desejo de valorização em relação a si próprio encontram-se mais ou menos dissimulados ao longo do discurso do próprio Armstrong. Quando a sua primeira esposa, Daisy Parker, foi ter com ele a Chicago, na expectativa de uma reconciliação, quando Armstrong era já casado com a muito mais refinada Lilian Harding, ele diz a Daisy: «eu sou um homem mudado desde que cheguei a Chicago e me casei com Lil. Acabaram as coisas rudes, os assuntos domésticos violentos. Estou a tentar cultivar-me» (Armstrong 1999: xviii).

Uma ocupação favorita de Armstrong era gravar amigos e colegas a falar: a sua casa conserva um número significativo de bobinas, cujas caixas decorava com colagens (Berret 1999: 102). Esta casa, que adquiriu pouco depois de se casar com Lucille, a sua última esposa, contém também uma biblioteca substancial, que ele ia lendo de forma sistemática (*ibid.*: 202)

Será esta atitude metódica, esta busca da perfeição, este «beautiful world» como objectivo, a forma de mais profundamente reflectir a tradição de requinte e afabilidade de New Orleans?

Bibliografia

ARMSTRONG, Louis

1999 (Thomas David Brothers, ed.lit.). *Louis Armstrong, in his own Words: Selected writings*. Oxford: Oxford University Press.

BAINES, Anthony, e Trevor HERBERT

2006 «Bugle (i)». In L. Macy (ed.lit.), *Grove Music Online*. Acedido a 9/6/2006. <http://www.grovemusic.com>.

BERRET, Joshua (ed.lit.)

1999 *The Louis Armstrong Companion: Eight decades of commentaty*. New York: Schirmer Books.

BEVAN, Clifford

2006 «Trumpet». In L. Macy (ed.lit.), *Grove Music Online*. Acedido a 9/6/2006. <http://www.grovemusic.com>.

BEVAN, Clifford, e Alyn SHIPTON

2006 «Cornet». In L. Macy (ed.lit.), *Grove Music Online*. Acedido a 9/6/2006. <http://www.grovemusic.com>.

CAMUS, Raoul F.

2006 «Band (I). IV. Brass bands». In L. Macy (ed.lit.), *Grove Music Online*. Acedido a 9/6/2006. <http://www.grovemusic.com>.

[CAXTON]

1986 *The New Caxton Encyclopedia*. London: Caxton & English Educational Programmes International Limited. S.v. «Armstrong, (Daniel) Louis», «Civil war», «New Orleans».

COGSWELL, Michael

2006 «Armstrong, Louis». In L. Macy (ed.lit.), *Grove Music Online*. Acedido a 9/6/2006. <http://www.grovemusic.com>.

JOYCE, John

2006 «New Orleans». In L. Macy (ed.lit.), *Grove Music Online*. Acedido a 9/6/2006. <http://www.grovemusic.com>.

JOYCE, John, e Henry A. KMEN

2006 «New Orleans. 3. Brass Bands». In L. Macy (ed.lit.), *Grove Music Online*. Acedido a 9/6/2006. <http://www.grovemusic.com>.

JOYCE, John, e Gwynn Spencer McPEEK

2006 «New Orleans. 1. Opera. 2. Concert Music». In L. Macy (ed.lit.), *Grove Music Online*. Acedido a 9/6/2006. <http://www.grovemusic.com>.

POTTS, Bobby

1998 *Jazz New Orleans Style*. Kansas City, MO: Terrell Publishing.

ROBINSON, J. Bradford

2006 «Scat singing». In L. Macy (ed.lit.), *Grove Music Online*. Acedido a 9/6/2006. <http://www.grovemusic.com>.

ROBINSON, J. Bradford, e Mike HAZELDINE

2006 «New Orleans. 4. Jazz». In L. Macy (ed.lit.), *Grove Music Online*. Acedido a 9/6/2006. <http://www.grovemusic.com>.

SCHAFER, William J.

2006 «Brass band». In L. Macy (ed.lit.), *Grove Music Online*. Acedido a 9/6/2006. <http://www.grovemusic.com>.

[WEBSTER'S]

1996 *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary*. New York: Gramercy Books.