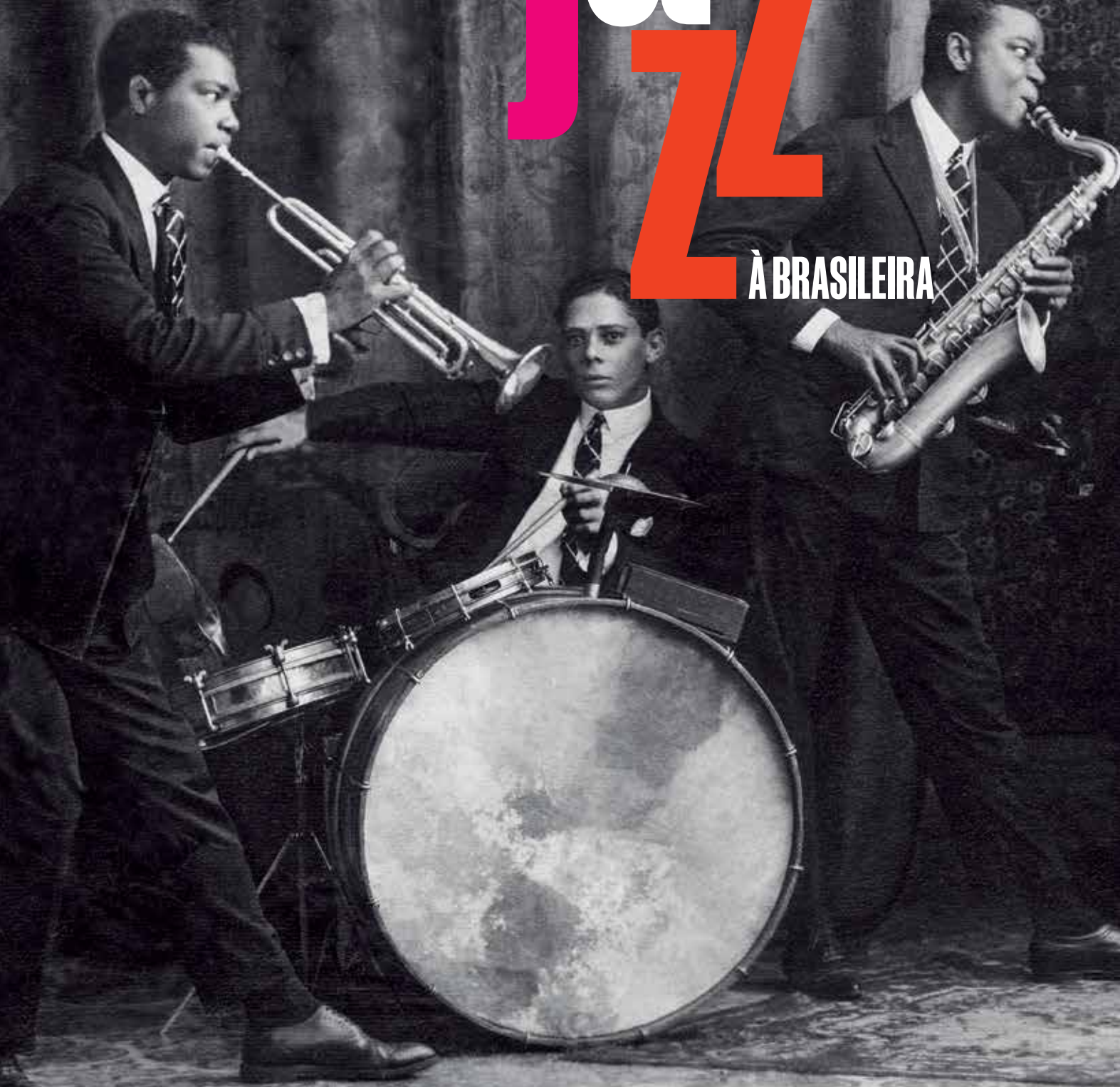


MÚSICA

jazz

À BRASILEIRA



Como o gênero que nasceu nos Estados Unidos foi incorporado e traduzido pelos músicos no Brasil

EDUARDO MAGOSI



FOTO AUTORIA NÃO IDENTIFICADA/ARQUIVO PIXINGUINHA/ACERVO INSTITUTO MOREIRA SALLES

Registro feito por volta de 1923 do grupo Oito Batutas (que, na época da foto, eram sete): a partir da esquerda, Sebastião Cirino (trompete), Euclides Virgolino (bateria), Pixinguinha (saxofone), Fausto Mozart Corrêa (piano), José Monteiro (banjo), J. B. Paraíso (saxofone) e Esmerino Cardoso (trombone de vara)

Criada em 1919, a Orquestra Típica Oito Batutas ganhou projeção nacional ao encantar um público de diferentes classes sociais com um repertório que reunia maxixes, cateretês, choros, sambas e lundus. Trajando figurinos associados ao imaginário nordestino e apoiados em uma representação de brasilidade de viés nacionalista, os músicos tocavam instrumentos como violão, cavaquinho, piano, reco-reco e ganzá. A flauta ficava a cargo de Alfredo da Rocha Vianna Filho (1897-1973), mais conhecido como Pixinguinha. Em 1922, o conjunto foi convidado a se apresentar na França e, durante seis meses, destacou-se como uma das atrações principais da boate Shéhérazade em Paris, ocasião em que teve contato com músicos norte-americanos ligados ao jazz.

No retorno ao Brasil, os Oito Batutas abandonaram os trajes típicos e passaram a se apresentar com ternos bem cortados. Também incorporaram novos instrumentos como saxofone e bateria, a exemplo do que tinham visto na Europa. O grupo deixou de se definir como “orquestra típica” para adotar a designação de “jazz band”, ampliando o repertório com ritmos estrangeiros como o próprio jazz, o foxtrote e o ragtime. Nesse contexto, Pixinguinha chegou a trocar a flauta pelo saxofone. A volta dos batutas “europeizados” serve como ponto de partida para o historiador Renan Branco Ruiz discutir a trajetória do jazz no Brasil e suas conexões com a música brasileira até meados da década de 1980. O tema inspirou a tese de

doutorado defendida em 2023 pelo pesquisador na Universidade Estadual Paulista (Unesp), *campus* de Franca, e deu origem ao livro *De Pixinguinha à Vanguarda Paulista Instrumental: Uma história do jazz no Brasil (1920-1980)*, recém-lançado pela Editora Cancioneiro.

De acordo com o pesquisador, o nascente mercado fonográfico teve papel importante na difusão das *jazz bands* pelo país, processo que provocou críticas em setores alinhados ao nacionalismo musical. Mais do que definir se essas formações “tocavam jazz”, Ruiz busca analisar como tais experiências foram percebidas e interpretadas em seu contexto histórico. Nessa conjuntura, a circulação das bandas contribuiu para a difusão de instrumentos então pouco usuais no país, como a bateria, frequentemente percebida como elemento estranho por parte da crítica. “Nos anos 1920, as *jazz bands* se espalharam pelo Rio de Janeiro, sendo parte essencial do Carnaval carioca, mas também por São Paulo e quase todo o território brasileiro”, afirma o historiador.

A imprensa da época fez duras críticas a Pixinguinha por abraçar o jazz, segundo Ruiz. O crítico musical Cruz Cordeiro (1905-1984), por exemplo, chegou a afirmar que músicas de autoria do compositor, como “Carinhoso” e “Gavião calçudo”, gravadas em 1928 e 1929, respectivamente, continham elementos da música norte-americana, o que comprometia sua autenticidade. “Este atrito entre a busca de uma identidade musical brasileira e a incorporação de referências internacionais como forma de modernizar a tradição musical do Brasil vai se estender pelo chamado ‘longo modernismo’”, comenta o pesquisador.

Cunhado pelo historiador Marcos Napolitano, da Universidade de São Paulo (USP), o conceito de



A Orquestra Tabajara, em registro s/d: visual inspirado nas *big bands*



Os músicos Johnny Alf (à esq.) e João Donato, que transitaram pela bossa nova e pelo samba-jazz



FOTOS 1 E 2 AUTORIA NÃO IDENTIFICADA/COLEÇÃO JOSÉ RAMOS TINHORÃO/ACERVO INSTITUTO MOREIRA SALLES 3 SILVESTRE P. SILVA/FOLHAPRESS

“longo modernismo” sustenta que o modernismo brasileiro não se restringiu a um evento pontual dos anos 1920, no caso, a Semana de Arte Moderna de 1922, ou a uma determinada tradição estética de vanguarda, mas constituiu um processo histórico e cultural mais amplo. Por seis décadas, essa ideia estruturou projetos de nação, políticas culturais e uma narrativa de brasilidade, sendo disputada à esquerda e à direita. Tal agenda intelectual perdeu fôlego apenas nos anos 1980, em meio, sobretudo, às mudanças socioculturais e políticas.

Na avaliação de Paulo Tiné, professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), a música executada por Pixinguinha e os batutas após o retorno de Paris não pode ser classificada como jazz. “Ao ouvir hoje aquelas gravações, percebe-se que o som é muito brasileiro. É a partir da bossa nova e do samba-jazz que se estabelece um diálogo mais consistente entre os gêneros”, defende. Em trabalho apresentado no XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, em 2014, o pesquisador dissecou o arranjo de 1947 feito por Pixinguinha para a música “Gaúcho”, de Chiquinha Gonzaga (1847-1935), e evidencia as

características do jazz que o músico introduz nessa versão. “Essa presença mais marcante do jazz no estilo de Pixinguinha só vai acontecer no final dos anos 1940”, destaca.

A partir de meados dos anos 1930 no Brasil, as *jazz bands* se transformaram em orquestras dançantes, em um formato influenciado pelas *big bands* norte-americanas – formações numerosas com seções de sopros, metais e percussão, como a liderada por Benny Goodman (1909-1986), que tocavam sobretudo jazz. “No caso do Brasil, era música para dançar, mas com ritmos nacionais. A influência das *big bands* norte-americanas estava na estética”, sintetiza Tiné. Uma das primeiras e mais importantes, segundo o pesquisador, foi a Orquestra Tabajara, fundada em João Pessoa (PB) em 1934 com o nome de Jazz Tabajara. Sob a liderança do clarinetista Severino Araújo (1917-2012), o grupo ganhou projeção por meio da Rádio Tabajara, interpretando gêneros como baião, samba e choro.

Radicada no Rio de Janeiro a partir de 1945, a orquestra se estabeleceu como escola para os músicos que passaram por ela, como Jackson do Pandeiro (1919-1982), Moacir Santos (1926-2006) e K-Ximbinho (1917-1980). De acordo com Ruiz, o rádio teve papel decisivo na difusão dessas orquestras no Brasil. Inseridas no contexto da Política da Boa Vizinhança (1933-1945), promovida pelo governo de Franklin D. Roosevelt (1882-1945), as emissoras brasileiras firmaram convênios com rá-

dios norte-americanas e tornaram viável a transmissão de programas ao vivo entre os dois países.

Na década de 1950, a bossa nova e o samba-jazz alteraram a dinâmica de relação da música brasileira com o jazz, mas sem eliminar o embate entre o nacional e o estrangeiro. “Se, por um lado, havia o desejo de se conectar ao moderno vindo do exterior, também se criou uma resistência a essa modernização. Um exemplo é a militância do crítico José Ramos Tinhorão [1928-2021] contra a música norte-americana e seu desdém pela bossa nova, que considerava um estrangeirismo”, prossegue Ruiz. Em relação à bossa nova, o pesquisador destaca uma inflexão importante: a música brasileira deixa de ser apenas influenciada e passa também a influenciar o jazz internacional.

Na tese de doutorado “*Swing dos trópicos: Arranjos transnacionais na música popular*”, defendida em 2022 na Unicamp com apoio da FAPESP, o antropólogo Rafael do Nascimento Cesar investiga como o jazz norte-americano e a música popular brasileira se cruzaram nas décadas de 1920 a 1960. Entre os temas que ele explora está a crítica de jazz escrita nos anos 1940 e 1950 pelo poeta e então diplomata Vinicius de Moraes (1913-1980), pelo *playboy* Jorge Guinle (1916-2014) e pelo jornalista Sérgio Porto (1923-1968), que ficaria conhecido como Stanislaw Ponte Preta. Guinle é autor de *Jazz panorama*, considerado o primeiro livro brasileiro sobre o gênero, lançado em 1953 com prefácio de Moraes. “Essas pessoas acompanhavam de perto o que acontecia nos Estados Unidos. Vinicius, por exemplo, morou em Los Angeles entre 1946 e 1950, quando ocupou o cargo de vice-cônsul do Brasil e conheceu a cena

local de jazz”, relata Cesar. “Ao escrever sobre jazz em português para leitores brasileiros, eles refletiam também sobre a própria música do país, como o samba e o choro.”

Nos anos 1950, o jazz ganhava espaço em ambientes frequentados pela elite, como a boate Béguin, no Rio de Janeiro, e o clube Itatiaia, em São Paulo. “Nesses lugares, ouvir música era quase um ritual. O público permanecia sentado, atento, e precisava saber a hora certa de aplaudir e até o que beber. Havia um jeito considerado ‘correto’ de se comportar, ouvir jazz funcionava como um sinal de distinção social”, comenta o pesquisador. “Ao mesmo tempo, o gênero também estava presente em espaços populares, como as gafieiras, onde a relação com a música era outra: mais solta, ligada ao corpo e à dança.”

Em sua tese, o antropólogo acompanha ainda a trajetória do pianista Johnny Alf (1929-2010) e das cantoras Elza Soares (1930-2022) e Alaíde Costa, todos negros e ligados à bossa nova. Ele mostra que o movimento, embora inovador, formou-se em um ambiente bastante específico: a zona sul do Rio de Janeiro, em apartamentos de jovens da elite. O estilo de vida, que incluía viagens ao exterior e hábitos de consumo sofisticados, fazia parte dessa identidade. “Apesar da proximidade musical, nomes como Johnny Alf, Elza Soares e Alaíde Costa acabaram sendo empurrados para a margem do movimento. Não compartilhavam das mesmas condições sociais nem dos códigos daquele grupo”, observa Cesar. “A bossa nova nasceu moderna e sofisticada, mas também marcada por limites claros de classe e raça.”

Considerado um dos pais da bossa nova, Alf manteve ligação com o samba-jazz, gênero definido pela mistura de samba instrumental com as improvisações do jazz. Outro nome que transitou pelas duas vertentes foi o multi-instrumentista João Donato (1934-2023). “Tanto o samba-jazz quanto a bossa nova e o afro-samba fazem parte do processo de reinvenção do samba”, comenta o músico e cientista social Gabriel Improta França, autor da tese de doutorado “*Samba-jazz em movimento: O percurso dos músicos no Rio de Janeiro, entre fins dos anos 1950 e início dos anos 1960*”, defendida em 2015 na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

De acordo com o pesquisador, o termo samba-jazz foi mais amplamente divulgado na imprensa a partir de meados da década de 1960 por Robert Celerier, jornalista francês radicado no Rio de Ja-



A cantora
Alaíde Costa na
década de 1960



O Grupo Um, em 1982, e capas de discos das bandas Pau Brasil, Pé Ante Pé e Metalurgia



3



4



5

neiro que escrevia no *Correio da Manhã*. Para aquele crítico, o disco *Turma da gafeira* (1956) seria o precursor do gênero. Do álbum participaram músicos como o baterista Edison Machado (1934-1990) e o trombonista Raul de Souza (1934-2021), dois dos principais nomes do movimento. “Embora seja pouco lembrado nos dias de hoje, Edison Machado é apontado como o criador do ‘samba do prato’, um jeito de tocar bateria calcado na performance de alguns bateristas de jazz”, comenta França, professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). “Esse disco evidencia a importância do baile de gafeira no samba-jazz, que traz em seu cerne a dança”, acrescenta.

Além do aspecto dançante, outro ponto marcante no samba-jazz era o improviso herdado do jazz. Com essas características sonoras, grupos e artistas como Sérgio Mendes (1941-2024), Dom Um Romão (1925-2005), Zimbo Trio e Tamba Trio fizeram sucesso, por exemplo, em casas noturnas do Beco das Garrafas, no Rio, entre os anos 1950 e 1960. “Com a ditadura e os festivais da canção, o mercado se volta para a música com letras e o samba-jazz perde espaço. O regime também esvaziava o público de bares e boates onde esse tipo de música era executado, o que leva ao autoexílio de vários músicos, que deixam o Brasil por falta de mercado”, conta Ruiz, que atualmente estuda o jazz durante o período de exceção no Brasil em estágio de pós-doutorado na Unicamp, com apoio da FAPESP.

A dificuldade para ingressar no mercado fonográfico geraria mais tarde, na década de 1970, uma

cena independente na cidade de São Paulo. Batizada por Ruiz de Vanguarda Paulista Instrumental (VPI), essa articulação era composta por bandas como Pau Brasil, Divina Incrência, Metalurgia e Pé Ante Pé, além do Grupo Um, que se apresentavam em bares e teatros da capital, a exemplo do Teatro Lira Paulistana e do Saint Germain Jazz Club.

No caso, as gravações estavam a cargo dos músicos ou de selos fonográficos independentes, como o do próprio Lira Paulistana e o Som da Gente. “Essas bandas produziam uma sonoridade vinculada ao que acontecia no exterior, sobretudo o *fusion jazz*, e ao mesmo tempo com componentes de brasilidade, como os ritmos brasileiros e diversas menções ao Brasil no título das faixas, entre outros aspectos”, conta Ruiz. “Os gêneros se alimentam mutuamente e ajudam a explicar tanto as escolhas estéticas quanto os discursos que cercam o jazz no Brasil no século XX.” ●

O projeto, o artigo científico e o livro consultados para esta reportagem estão listados na versão on-line.