



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

**OS JAZES NA SALVADOR DOS ANOS 50:
UMA ANÁLISE SOCIAL, CULTURAL E HISTÓRICA**

LAURISABEL MARIA DE ANA DA SILVA

Salvador
2014

LAURISABEL MARIA DE ANA DA SILVA

**OS JAZES NA SALVADOR DOS ANOS 50:
UMA ANÁLISE SOCIAL, CULTURAL E HISTÓRICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.
Área de concentração: Etnomusicologia

Orientadora: Profa. Dra. Laila Andresa Cavalcante Rosa

Salvador
2014

Ficha catalográfica

S586 Silva, Laurisabel Maria de Ana da

Os jazes na Salvador dos anos 50: uma análise social, cultural e histórica / Laurisabel Maria de Ana da Silva. _ Salvador, 2013.
196 f. : il.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Área de concentração: Etnomusicologia

Orientadora: Prof^a Dr^a Laila Andresa Cavalcante Rosa

1. Etnomusicologia 2. Música – jaze – história I. Título

CDD 780.89

Revisão e Formatação: Vanda Bastos

Copyright by
Laurisabel Maria de Ana da Silva
Fevereiro, 2014

A Dissertação de **Laurisabel Maria de Ana da Silva** foi aprovada



Laila Andresa Cavalcante Rosa
Orientadora



Claudia Pons Cardoso



Ângela Elisabeth Lühning

Salvador, 19 de fevereiro de 2014

AGRADECIMENTOS

À Deusa que me guia e orienta em todos os momentos.

A Maria das Dores de Ana da Silva, minha mãe, e Maria Amélia de Ana da Cruz, minha tia, que incentivaram, acompanharam e se alegraram com cada etapa conquistada.

A minha mãe, mais uma vez, pelas noites perdidas acompanhando a confecção deste trabalho que, sem ela, talvez não existisse.

Aos/Às entrevistados/as durante a pesquisa etnográfica.

A minha orientadora, Laila Rosa, pela amizade, dedicação e disponibilidade.

À professora Angela Lühning pela vontade de ajudar, disponibilizando seu tempo e sua atenção.

À Claudia Cardoso Pons por aceitar o convite para meu qualificativo e defesa. Também pelas observações realizadas.

Às/Aos professoras e professores do Programa de Pós-graduação da Escola de Música.

Às/Aos amigas e amigos, distantes ou próximos, que acompanharam o processo, apoiando, reclamando e incentivando.

A Eric Hora Fontes Pereira, pelo companherismo e atenção.

À banda Sasminina, em especial, Luciana Brito e Luana Assiz, que, pacientemente, entenderam e acompanharam este processo.

Às/Aos amigas e amigos da Filarmônica UFBA.

Às/Aos colegas do Programa de Pós-graduação da Escola de Música, em especial, a Tiago de Quadros Maia Carvalho e Cleisson Mello, companheiros de representação estudantil.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho compreende a investigação, descrição e análise dos jazes atuantes na cidade de Salvador na década de 1950 e tem como objetivo avaliar a importância destas agremiações musicais e as representações socioculturais refletidas em suas performances. Serão discutidas questões relacionadas à chegada dessas formações instrumentais na cidade e apresentadas descrições e características adquiridas por eles em contato com os movimentos culturais desenvolvidos em Salvador. Além disto, serão considerados os locais onde estes grupos se apresentavam, sejam clubes, residências ou auditórios de rádios bem como a aquisição de repertório relacionada às práticas de audição desenvolvidas pelos músicos, cantores e cantoras. Será analisada, ainda, a presença das mulheres nestes grupos musicais e nos ambientes onde eles atuavam. Ao final, serão apresentados os procedimentos utilizados na pesquisa etnográfica e em arquivos, os/as entrevistados/as durante a pesquisa e considerações acerca da inserção destes grupos musicais na vida cultural e social da cidade.

Palavras-chave: Jaze. Música. Etnomusicologia. História.

ABSTRACT

This work refers to a research, description and analysis of active jazes, in the city of Salvador, in the 1950s and aims to access the importance of these musical associations and sociocultural representations reflected in his performance. Issues related to the arrival of these instrumental ensembles in the city, descriptions and characteristics acquired by them in touch with the cultural movements developed in Salvador will be discussed. Also, are considered the places where these groups are presented: clubs, auditoriums and radio's studios, as well as the acquisition of repertoire related to the practice of listening developed by musicians and singers. The presence of women in these musical groups and in the environments where they will be worked further analyzed. Finally, the procedures used in ethnographic research and file as well as the respondents during the research and considerations regarding the integration of these musical groups in cultural will be presented as well as considerations to social life of the city.

Keywords: Jaze. Music. Ethnomusicology. History.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Relação de entrevistados/as	05
Quadro 2	Nomes de jazes em jornais e pesquisa etnográfica	66
Quadro 3	Exemplos de instrumentação utilizada pelos jazes	67
Quadro 4	Representações de gênero	130
Quadro 5	Representações raciais/étnicas	141
Quadro 6	Representações de classe social	145
Quadro 7	Expressões de sexualidade	149
Quadro 8	Aspectos geracionais	150

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Transporte marítimo: partidas – Bahia, 1951	26
Figura 2	Transporte marítimo: vapores esperados – Salvador, 1951	26
Figura 3	Praça Castro Alves – Salvador, anos 1950	27
Figura 4	Construção da Concha Acústica do Teatro Castro Alves – Salvador, década de 1950	28
Figura 5	Construção da Avenida Contorno – Salvador, 1958	29
Figura 6	Avenida Centenário, como ainda se apresentava na década de 1950	30
Figura 7	Pelourinho – Salvador, 1950	31
Figura 8	Programação das salas de cinema veiculadas nos jornais – Salvador, janeiro 1952	32
Figura 9	Programação das salas de cinema veiculadas nos jornais – Salvador, fevereiro 1952	33
Figura 10	Anúncio em jornal de Grito de Carnaval em clube da cidade – Salvador, 1952	35
Figura 11	Anúncio em jornal de Bailes de Carnaval em clube da cidade – Salvador, 1954	35
Figura 12	Universal Jazz – Vitória da Conquista, Bahia, 1942	53
Figura 13	The Jazz King, 1926	73
Figura 14	Jazz América, anos 1940	74
Figura 15	Aviso de Sociedade: Grito de Carnaval – Salvador, 1950	82
Figura 16	Aviso de Sociedade: Festa de Reis – Salvador, 1953	82
Figura 17	Movimentação do Porto – Tonelagem desde 1913 – Salvador, 1951	85
Figura 18	Movimentação do Porto – Linhas Internas: Partidas e chegadas – Salvador, 1951	86
Figura 19	Porto da Barra em imagem da primeira metade do século XX	91
Figura 20	Avisos de Sociedades: Ensaio de Carnaval – Salvador, 1950	92
Figura 21	Avisos de Sociedades: Festas do Carnaval – Salvador, 1950	92
Figura 22	Avisos de Sociedades: Festa de Carnaval – Salvador, 1953	147
Figura 23	Avisos de Sociedades – Salvador, 1952	154
Figura 24	Matéria em Jornal sobre o Carnaval – Salvador, 1953	155
Figura 25	Matéria sobre a movimentação do porto – Salvador, 1953	156
Figuras 26/27	Atrações artísticas na cidade – Salvador, anos 1950	157
Figura 28	Avisos de Sociedades: Grito de Carnaval – Salvador, 1953	159
Figura 29	Foto da cantora Linda Batista, expoente dos programas de rádio da época	160
Figura 30	Foto de Netinho, do jaze Netinho e sua banda	160

LISTA DE SIGLAS

BPEB	Biblioteca Pública do Estado
CEAO	Centro de Estudos Afro Orientais
CIA	Centro Industrial de Aratu
EMUS	Escola de Música
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico da Bahia
OHA	<i>Oral History Association</i>
RMS	Região Metropolitana de Salvador
UFBA	Universidade Federal da Bahia

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	v
RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
LISTA DE QUADROS	viii
LISTA DE FIGURAS	ix
LISTA DE SIGLAS	x
INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1: A REALIZAÇÃO DE UMA PESQUISA ETNOMUSICOLÓGICA	08
1.1 Os caminhos epistemológicos para a realização da pesquisa	12
1.2 Os jazes e as possíveis contribuições teóricas para as pesquisas etnomusicológicas	21
1.3. Conhecendo a Salvador da década de 50	24
CAPÍTULO 2: CONHECENDO O TEMA DE PESQUISA	37
2.1. Um relato sobre as jazz-bands em diversos países	39
2.2. Apontamentos sobre as jazz-bands no Brasil	44
2.3. Notas sobre os jazes na Bahia	51
2.4. Chegando a Salvador...	56
2.5. Instrumentação e sonoridades	66
CAPÍTULO 3: SEGUINDO OS CAMINHOS DOS JAZES: REPRESENTAÇÕES IDENTITÁRIAS, MÚSICA, HISTÓRIA E ESPAÇO URBANO	77
3.1. Os jazes, seus locais de trabalho e o espaço urbano	79
3.2. Geografia musical dos jazes	83
3.2.1. Centro Histórico	83
3.2.2. Barra	91
3.3. Ouvindo rádio, falando canção	96
3.4. Uma análise envolvendo as paradas de sucesso do rádio	106
CAPÍTULO 4: QUEM FALA SOBRE OS JAZES? A INVESTIGAÇÃO SOBRE OS JAZES E PROCESSOS ETNOGRÁFICOS	110
4.1. A construção dos processos etnográficos na investigação sobre os jazes	110
4.2. A realização das entrevistas	113
4.3. O que emerge das falas? Discussões tendo como base dados etnográficos	128

4.4. Pesquisa em arquivo	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS	167
APÊNDICE A MODELO DE DECLARAÇÃO DE PERMISSÃO PARA USO DE INFORMAÇÃO	177
APÊNDICE B ROTEIRO DE ENTREVISTA – MÚSICOS/MUSICISTAS	178
APÊNDICE C ROTEIRO DE ENTREVISTA – NÃO MÚSICOS/NÃO MUSICISTAS	179
APÊNDICE D MODELO DOS QUADROS UTILIZADOS NO CAPÍTULO 2	180
APÊNDICE E DVD ÁUDIO	181

INTRODUÇÃO

O projeto de pesquisa que resultou neste trabalho teve seu ponto de partida na pesquisa ligada ao Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica da Universidade Federal da Bahia (UFBA), da Escola de Música, que teve como título “Memória musical de um bairro popular”, relacionado ao bairro do Engenho Velho de Brotas, realizada entre os anos de 2009 e 2010. Sob a orientação da Profa. Angela Lühning, entrei em contato com a comunidade e entrevistei homens e mulheres antigos/as moradores do bairro, que nos descreveram o seu cotidiano e sua vida cultural. Entre estas descrições surgiram informações sobre os jazes, grupos musicais compostos por instrumentos de sopro, cordas e percussão que atuavam na cidade desde a década de 1920. As atuações dos jazes estavam ligadas tanto à vida cultural do bairro quanto a outras localidades.

O projeto de mestrado foi então construído a partir das informações obtidas neste período, tendo por objetivo investigar e descrever esses grupos musicais, observando os movimentos culturais, sociais e históricos que os permeavam.

Uma das hipóteses para o surgimento do termo seria a aliteração do termo “jazz” (MOURA, 2009), nome pelo qual também eram conhecidas essas agremiações musicais, como demonstram os diversos anúncios encontrados durante a pesquisa em arquivo. O termo *jazz-band* era também utilizado para denominá-los. Para fins desta pesquisa, quando me referir a estes grupos em Salvador, utilizarei a palavra *jaze*.

Recuo um pouco mais no tempo: este trabalho teve início na curiosidade suscitada pelas histórias que minha mãe, Maria das Dores de Ana da Silva, me contava na infância. Nelas, estavam os jazes e as histórias envolvendo os momentos em que ela e Maria Amélia de

Ana da Cruz e Maria Augusta Gonzaga Diana, minhas tias, entravam em contato, geralmente à distância, com estes grupos musicais, ouvindo a música produzida por eles, sem vê-los.

A Salvador das lembranças dessas três mulheres era uma cidade que estava vivendo um momento de crescimento tanto populacional e econômico como estrutural. Era década de 1950 e o município ainda conservava características da época da Colônia, quando era capital do país. As alternativas de diversão variavam entre a programação religiosa, das mais diversas denominações, as festas de largo pertencentes ao calendário religioso e as festas populares, como o Carnaval. Além disto, havia opções de diversão nas feiras, como a de Água de Meninos (TALENTO; COUCEIRO, 2009), onde os/as jovens iam também para namorar, ouvir e ver sambas, batuques e jogos, como a capoeira.

Por essas razões é que foi escolhida como recorte temporal a década de 1950. Porém, as análises não ficaram restritas a este período, posto que, durante as entrevistas e a pesquisa em arquivos situados em bibliotecas da cidade, foram obtidas informações referentes a outros períodos temporais, que variaram entre as décadas de 20 e 40.

As jazz-bands exerciam suas atividades em outros estados do país. Há registros de suas atuações na cidade de Abaetetuba, estado do Pará, onde elas eram agremiações musicais representativas da época onde as danças de salão eram comuns (COSTA JÚNIOR, 2008). José Coelho de Almeida (2004) relata que as jazz-bands atuantes na cidade de Tatuí, onde morava, eram remanescentes de conjuntos musicais que trabalhavam durante o período em que o cinema era mudo. Ainda exemplificando a presença dos jazes em várias regiões brasileiras, Marília Giller (2013) diz que as primeiras evidências do aparecimento das jazz-bands no Brasil datam da década de 1920 e que sua atuação era ligada ao setor de entretenimento, em festas e bailes. Segundo sua pesquisa, foram encontrados arquivos

relativos a estes grupos a partir do ano de 1910. Seu trabalho, que tem como tema as jazz-bands curitibanas, contém registros de suas atividades desde a década de 1920.

Retornando a Salvador, cito, exemplificando os meios de entretenimento, programas veiculados pelas emissoras de rádio, grandes difusores de notícias, músicas e estilo de vida desta época. O rádio, que teve sua primeira transmissão realizada no Brasil em 1919¹, foi um dos meios pelos quais o jazz e as jazz-bands chegaram a Salvador e, também, um dos ambientes de trabalho para os jazes. A estação mais antiga da cidade é a Rádio Sociedade, fundada em 1924.

Os bailes também eram locais de apresentações para esses grupos musicais. Eles eram organizados por diversos clubes existentes na cidade, em diversos bairros, o que pode ser conferido nos anúncios que dizem respeito à realização destas festas veiculados pelos jornais da época. As localizações variam do bairro da Barra ao Centro Histórico, passando pelos bairros de Nazaré e Barbalho, sendo encontrados clubes também no subúrbio de Salvador.

Bailes também eram realizados em residências, em grêmios escolares e em terreiros de candomblé. Ruth Landes ([1967] 2002) descreve sua ida a um baile em casa de mãe Flaviana e relata a presença de uma banda composta por quatro componentes que tocava “fox”².

Os jazes estavam ligados a outras manifestações culturais, como os ternos de reis. Tinham também inserção no Carnaval, sendo convidados para formar blocos que acompanhavam desfiles de rua e participavam das festividades organizadas por clubes e particulares. O repertório executado nestas ocasiões era retirado de programas e novelas veiculados pelas rádios, dos musicais exibidos nos cinemas e de discos adquiridos em casas

¹ Esta primeira transmissão diz respeito à entrada no ar da Rádio Clube de Pernambuco pela Associação de Amadores de Radio-Telegraphia, em Recife (OLIVEIRA, 2011). Já em 1922, aconteceu a transmissão do Hino Nacional Brasileiro durante as comemorações do Centenário da Independência realizadas no estado do Rio de Janeiro (SAROLDI, 2002/2003).

² Segundo o *Oxford Music Online*, *foxtrot* é uma dança de salão surgida nos Estados Unidos na primeira década do século XX (NORTON, 2010), também chamada de “toddle” (MELLO, 2006).

especializadas ou apresentados por marinheiros que chegavam de vários lugares do Brasil e do mundo.

Em face deste panorama, questionamentos surgiram no decorrer desta pesquisa, tais como: Quais os contextos sociais, culturais e históricos nos quais os jazes estavam inseridos? Quais características instrumentais e de repertório assumiram em Salvador? Qual o alcance sociocultural que os jazes tiveram em seu tempo em Salvador e que comportamentos sociais eram refletidos pelos/as integrantes destes grupos e frequentadores/as dos ambientes nos quais se apresentavam? Qual a conexão deste movimento com o que ocorria em outras partes do Brasil e do mundo?

Para compreender cada uma dessas questões, foram feitas entrevistas, norteadas por um roteiro elaborado previamente para músicos, cantores e cantoras (Apêndice B) e para os frequentadores/as dos ambientes em que os jazes se apresentavam (Apêndice C).

O processo de entrevistas se iniciou com minha mãe, Maria das Dores de Ana da Silva, ainda na infância, com os relatos trazidos em meio às histórias de sua infância e juventude que envolviam os jazes. Às informações que me foram dadas neste período, foram agregadas aquelas transmitidas pelos/as entrevistados/as quando fui orientanda no projeto de iniciação científica citado anteriormente.

Já durante o período de realização do trabalho etnográfico que diz respeito a este trabalho, foram realizadas entrevistas entre meus familiares, testemunhas diretas ou indiretas da atuação dos jazes. Durante estes depoimentos outras pessoas, familiares ou não, eram indicadas e, posteriormente, procuradas para serem entrevistadas. O nome de cada entrevistado/a, a duração de cada entrevista e o dia e local de sua realização estão demonstrados no Quadro 1:

Quadro 1 – Relação de entrevistados/as

NOME	LOCAL	DURAÇÃO	DATA
Maria das Dores de Ana da Silva	Nossa casa – Salvador	01:00 hora	24 de abril, 31 de julho e 21 de agosto de 2013
Carlos Lázaro da Cruz	Casa dele – Salvador	01:27 minutos	27 de julho de 2012
Amara Souza da Cruz	Casa dela – Salvador	01:27 minutos	27 de julho de 2012
Aginaldo Rafael da Cruz	Casa dele – Salvador	40 minutos	29 de março de 2013
Maria Amélia de Ana da Cruz	Casa dela – Salvador	40 minutos	29 de março de 2013
Claudete dos Santos Macedo	Casa dela – Salvador	01:15 minutos	19 e 26 de abril de 2013
Frederico Meireles Dantas	Casa das Sete Mortes, Pelourinho, Salvador	45 minutos	26 de abril de 2013
João Batista da Cruz	Casa dele – Salvador	02:02 minutos	12 de maio de 2013
Milton Araújo Moura	Por e-mail		26 e 28 de maio 2013
Almir Pereira	Biblioteca de Itaparica, município de Vera Cruz	02:07 minutos	07 de junho de 2013
Odmar Seixas	Casa dele – Salvador	57 minutos	17 de julho de 2013
Norma Deusdete de Seixas	Casa dela – Salvador	57 minutos	17 de julho de 2013

Essas entrevistas foram realizadas dentro do período de um ano, entre 2012 e 2013, a partir de dois roteiros semiestruturados, um aplicado para músicos (Apêndice B) e outro para não músicos (Apêndice C). Todas foram devidamente transcritas, guardando o cuidado na manutenção, na medida do possível, dos silêncios e inflexões utilizados pelas pessoas entrevistadas. Elas são de suma importância para este trabalho, dada a escassez de documentação encontrada sobre os jazes no decorrer da pesquisa.

Também foi realizada pesquisa em arquivos de publicações raras e jornais antigos, localizados na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, nas bibliotecas do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e em arquivos que estão localizados na Fundação Pierre Verger e, ainda, uma etnografia virtual visando a obtenção de fotos relativas a Salvador nos anos 1950 e músicas citadas durante as entrevistas.

Esta dissertação, portanto, se fundamentará nos procedimentos e pensamentos que norteiam os estudos etnomusicológicos, tendo como base metodológica recursos pertencentes

à história oral e à pesquisa qualitativa, objetivando a participação ativa daqueles que integravam estas agremiações musicais.

Esta Introdução, apresenta, portanto, o projeto e o tema de pesquisa, situando o leitor sobre suas características básicas, locais de atuação e de apreensão de repertório.

O Capítulo 1 se constituirá de uma exposição das bases epistemológicas que fundamentaram esta pesquisa. Neste tópico, serão discutidos os conceitos de diáspora, hibridismo, globalização e identidade e realizadas as devidas interlocuções com o tema de pesquisa. Será apresentada, também, uma revisão bibliográfica, apresentando trabalhos realizados no país sobre as jazz-bands e as possíveis contribuições desta pesquisa para o campo da etnomusicologia. Além disto, trará uma contextualização histórica da cidade de Salvador na década de 1950, que engloba aspectos econômicos, sociais e culturais.

O Capítulo 2 apresentará um panorama das atividades das jazz-bands em seu país de origem, Estados Unidos, as influências que sofreram ainda neste país e o processo de expansão que as levou a outras localidades do mundo. Traz, ainda, relatos de suas atividades no Brasil e na Bahia, chegando, assim, à apresentação da atuação dos jazes em Salvador, aos conceitos de jaze apresentados pelos/as entrevistados/as, além de sua instrumentação.

O Capítulo 3 descreverá alguns dos locais de trabalho desses grupos musicais, dando prioridade aos clubes. Fará também análises do repertório executado envolvendo a sua relevância iconográfica para determinados ambientes e momentos das apresentações e buscará compreender as escolhas de música para os repertórios e a ligação com os índices de audiência das rádios do período. Ao final, apresentará uma descrição da presença das mulheres, tendo como finalidade a discussão da maneira como elas ocupavam esses espaços e como a sua atuação era compreendida à época.

No Capítulo 4, serão expostos os procedimentos utilizados durante a pesquisa etnográfica e em arquivos, apresentados/as os/as entrevistados/as e as análises das falas ligadas aos marcadores sociais de diferença e as matrizes de desigualdade apresentadas com o auxílio de quadros.

Nas Considerações Finais, constarão as reflexões acerca dos dados encontrados e os resultados obtidos ao final desta pesquisa.

Nos Apêndices, estarão a declaração utilizada para a obtenção do uso dos dados disponibilizados pelos/as entrevistados/as (Apêndice A), os Roteiros de Entrevista utilizados durante a pesquisa etnográfica (Apêndices B e C) e o modelo utilizado para a confecção dos quadros que fazem parte do Capítulo 4 (Apêndice D).

CAPÍTULO 1

A REALIZAÇÃO DE UMA PESQUISA ETNOMUSICOLÓGICA

Desde os primeiros encontros, seja para comércio ou para colonização, os relacionamentos construídos com os “outros” estão rodeados por aprendizados e tensões. O princípio dos estudos de música de tradição não europeia, ainda sob a alcunha de musicologia comparada, estava também edificado sobre estas bases. Disciplina, em seu início, voltada para o estudo de música, instrumentos musicais e de dança realizado fora dos limites urbanos europeus e de música de comunidades tradicionais dos mais diversos países (KRADER, 1980; PEGG et al., 2001), teve em missionários, exploradores e pesquisadores europeus, que coletaram material, inicialmente, descrevendo-os em seus diários, grandes apoiadores³.

O estudo dos “outros” continuou sendo um dos pilares discursivos da etnomusicologia através da história de seu desenvolvimento e de seu estabelecimento enquanto disciplina, tendo se esforçado em estabelecer seu campo de ação referenciado nos “outros” (NETTL, 2005, p. 1). Em relação a este aspecto, Alan Merriam (1964) pensa que estudar quem nós somos enquanto seres humanos, o que nós fazemos e o que nós queremos poderia ajudar a diminuir as diferenças e o estabelecimento da própria etnomusicologia.⁴

³ As pesquisas realizadas em momento posterior, a partir dessas descrições e de gravações feitas também por viajantes com o auxílio do fonógrafo criado por Thomas Edison, no final do século XIX, posteriormente foram levadas para museus europeus, formando grandes coleções que, geralmente, eram destinadas a estudos, auxiliando os trabalhos de nomes como Erich Hornbostel e Curt Sachs. Nestas gravações, estavam expressos, além dos hábitos musicais, também hábitos linguísticos e culturais de povos não europeus, majoritariamente, que também eram utilizados nas investigações empreendidas por eles e tantos outros pesquisadores.

⁴ “[...] *it seems to me that understanding who we are and why we do what we do will help to minimize the apparent differences of approach among us and perhaps lead to the establishment of a true discipline of ethnomusicology*” (MERRIAM, 1964, p. 213).

Transporto essas discussões para os estudos realizados no Brasil. Aqui, o deslocamento do olhar etnográfico foi produzido, pelo que José Jorge de Carvalho (2001) chama de “descentramento da visão do mundo ocidental”. Seguindo seu raciocínio, este movimento possibilitou o surgimento de um novo olhar dos/as etnógrafos/as dos e nos países ditos periféricos sobre as culturas que estes se propõem a estudar. Já Roberto Cardoso de Oliveira (2000) reflete que a aproximação entre pesquisador/a e sujeitos da pesquisa produz diálogos e resultados mais produtivos durante o processo de pesquisa.

Utilizo as reflexões desses autores para pensar que essas mudanças em direção a uma maior proximidade entre pesquisador/a e sujeitos da pesquisa podem gerar, também, uma maior percepção, por parte do/a pesquisador/a, de suas próprias posturas. Assim, me utilizo desta reflexão para pensar o conceito de alteridade em relação à pesquisa sobre os jazes que será descrita nos capítulos subsequentes.

Dando continuidade às discussões sobre este quesito, recorro aos questionamentos feitos por Mariza Peirano (1999)⁵ que entende que o conceito de alteridade seria fundamental para a antropologia enquanto disciplina. Dada a proximidade entre esta área de conhecimento e a etnomusicologia e, ainda, a importância deste conceito para o presente trabalho, estendo esta reflexão colocando-me na condição de *outsider* em relação aos jazes, meu tema de pesquisa, em função da distância temporal que dele me separa, visto que estes grupos musicais, com instrumentação próxima à utilizada pelas jazz-bands estadunidenses, desenvolveram suas atividades musicais em festas realizadas em clubes, residências particulares, colégios e rádios entre as décadas de 20 e 60 do século XX.

Utilizo-me das discussões empreendidas até então para refletir que um dos caminhos seguidos pelo conceito de alteridade nos estudos etnomusicológicos brasileiros nos primeiros

⁵ Segundo a antropóloga, com o passar dos anos, a dimensão da alteridade se transformou, mas não desapareceu.

tempos, pode ter sido aquele definido pela antropóloga Mariza Peirano como “alteridade radical” no qual a pesquisadora enquadra os estudos de populações indígenas na área da antropologia no Brasil, refletindo ser a maior preocupação dessas pesquisas a “diferença (social, cultural, cosmológica) entre eles e nós” (1999, p. 8).

A tendência detectada por Carlos Sandroni (2008), que é descrita em seu artigo como de maior engajamento, participação, aplicação dos/as pesquisadores/as nos trabalhos etnomusicológicos, denotando também um maior engajamento político, pode ser entendida através da definição de “contato com a alteridade” trazida pela autora. Ligados a este conceito estão listados estudos que contam com maior aproximação entre pesquisador/a e comunidades pesquisadas, consequência da interação dos/as estudiosos/as com teorias da área da sociologia.

O conceito de “antropologia próxima” é entendido por Peirano (1999) como facilitador da discussão de temas ligados ao urbano, tais como estilos de vida, drogas e violência, e recorro a ele por considerá-lo importante para as análises realizadas em meu trabalho, que tratará os jazes a partir da perspectiva de um movimento musical realizado em zona urbana. Em conexão com ela serão discutidos, além de estilos de vida, a formação do espaço urbano e os processos globalizantes (BAUMAN, 2005; 2012; KOTARBA; VANNINI, 2009).

A temática que está sendo discutida será articulada em meu trabalho às discussões em torno do conceito antropológico de “parentesco” que Luis Batalha (1995) apresenta como uma característica culturalmente definida e que se relaciona com os princípios de consanguinidade e afinidade. Como indício desta proximidade, pontuo que as primeiras informações sobre estes conjuntos musicais me foram dadas por minha mãe, Maria das Dores de Ana da Silva e que, no decorrer do período de entrevistas, foram também entrevistadas/os

tios, tias e primos/as. Estas vivências familiares, presentes em todo o período de realização do trabalho, foram de suma importância para os caminhos tomados por esta pesquisa e eu a exemplifico através das escolhas analíticas envolvendo os repertórios executados pelos jazes e as discussões que dizem respeito ao espaço urbano.

Esta particularidade da pesquisa pode também ser discutida através do conceito de alteridade mínima, definição que, segundo Peirano (1999), abarca, entre outras, a produção de trabalhos biográficos de antropólogos/as realizados por antropólogos/as e análises antropológicas da própria disciplina. Em suma, alteridade mínima engloba trabalhos em que existe uma grande proximidade entre a área ou o tema pesquisado e o/a pesquisador/a. Portanto, o conceito pode ser entendido, também, como adequado para as discussões acerca do tema de pesquisa proposto, dadas as razões apresentadas anteriormente. Este estudo, baseado em histórias de vida de integrantes de minha família, pode trazer contribuições sobre aspectos culturais, históricos e musicais da cidade de Salvador que ainda não foram explorados⁶.

Sobre outro aspecto, Akemi Kikumura (2003) diz, ainda, que o fato de os sujeitos de pesquisa serem familiares do pesquisador possibilita uma revisão sobre os seus processos de estudo e do seu olhar sobre a história da sociedade à qual pertence⁷. A proximidade familiar com os/as entrevistados/as durante esta pesquisa me possibilitaram constantes revisões das informações utilizadas e uma frequente reflexão sobre como cada um/a expressava suas lembranças.

⁶ Kikumura (2003) chega a esta conclusão a respeito de seu trabalho, que discute o processo de realização de sua pesquisa e focaliza, sobretudo, o Japão antes da II Guerra Mundial, tendo como ponto de partida as memórias de sua mãe.

⁷ “*As for myself, the real motive for delving into my family’s past was to learn more about myself and to feel a greater sense of continuity with my family. The life history turned out to be a very transformative experience for me, for in the process, I was able to reshape many of the negative images that society had ascribed to people of color and I was drawn closer to my mother, my family, and my community*”. (KIKUMURA, 2003, p. 144).

1.1. Os caminhos epistemológicos para a realização da pesquisa

A proximidade com os/as entrevistados/as durante a sua realização, além daquela causada pela minha atuação profissional como instrumentista de filarmônica⁸, permite que esta pesquisa seja entendida, também, como resultado direto da rede de afinidades e parentescos que a permeia. Somado a isto, temos os estudos socioculturais envolvendo o momento histórico no qual os jazes estão inseridos, expostos a partir do local epistemológico de meu lugar de fala, sendo eu mulher negra, instrumentista e pesquisadora.

Sendo assim, o conceito discutido por Donna Haraway (1988) de “conhecimento situado” será de grande valia na análise e construção do discurso. Seu uso traz o reconhecimento do local de onde partem as percepções que constituem meu trabalho bem como a importância da inserção e alcance destas percepções e de minhas vivências como parte fundamental para o meu processo de construção de conhecimento.⁹

Dando prosseguimento a esta explanação, necessária ao esclarecimento sobre as bases que fundamentam a pesquisa, comento, então, sobre os estudos pós-coloniais que, desde Frantz Fanon (2008), discutem e refletem sobre a constituição de conceitos como os de raça, relações sociorraciais e racismo.

Apresento, também, como uma das importantes bases para este trabalho, que se fundamenta, entre outros, em entrevistas colhidas de antigos/as participantes dos jazes e frequentadores/as das festas onde estes grupos musicais se apresentavam, a história oral que,

⁸ As filarmônicas são instituições que, aqui no Brasil, tiveram seu embrião nas bandas de chameleiros e barbeiros, que eram formadas geralmente por negros. Esta instituição e também as bandas militares, ao longo do tempo, construíram laços com os jazes em Salvador.

⁹ Área de conhecimento que contribui para as análises feitas sobre os jazes à qual pertence o conceito explanado acima, os estudos feministas têm, em sua trajetória de luta pela inserção dos estudos sobre as mulheres na academia e da inserção das mulheres no corpo profissional científico (HARAWAY, 1988; HARDING, 2007; SCHIENBINGER, 2001; SCOTT, 1992), um de seus marcos. Seu auxílio será importante na análise da inserção de mulheres nas atividades dos jazes e nos ambientes onde estes se apresentavam.

segundo a *Oral History Association* (OHA) pode ser definida como campo de estudo e método de coleta que utiliza as vozes de participantes de eventos históricos¹⁰.

Outro fundamento teórico importante para o presente trabalho é o dos estudos culturais que surgiram, segundo Stuart Hall (2009, p. 123), de um dos momentos de “rupturas significativas – em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações deslocadas e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas”, momento este localizado em meados da década de 1950, período histórico cultural escolhido para a delimitação desta pesquisa. Com base neles, serão construídas as discussões e análises em torno dos jazes.

Definindo o que seriam esses grupos musicais, faço uso do conceito relativo à origem etimológica da palavra, trazido por Moura (2009) segundo quem, o nome “jaze”, expressão familiar, na segunda metade do século XX, na cidade de Salvador, é uma aliteração do termo estadunidense “jazz”, usado para designar orquestras com instrumentos correspondentes aos de uma orquestra de jazz tradicional, ou seja, instrumentos da família dos sopros, violão, violoncelo, percussão e bateria. Estes grupos musicais exerciam suas atividades em várias cidades do país.

Em livro que descreve as histórias de vida de músicos da cidade de Abaetetuba, no estado do Pará, Antônio Costa Júnior (2008) descreve o jaze como sendo um conjunto musical representativo da época em que danças de salão eram comuns, apresentando o ambiente musical no qual eles estavam inseridos e as festas religiosas, geralmente católicas, nas quais se apresentavam. Já Almeida (2004) nos conta que as jazz-bands, conjuntos musicais remanescentes do cinema mudo, eram uma das opções de diversão na cidade de

¹⁰ “*Oral history is a field of study and a method of gathering, preserving and interpreting the voices and memories of people, communities, and participants in past events. Oral history is both the oldest type of historical inquiry, predating the written word, and one of the most modern, initiated with tape recorders in the 1940s and now using 21st-century digital technologies*”.

Tatuí. Transportando-me para a cidade de Salvador, aponto que os jazes atuavam em clubes e em estações de rádio que, na época, transmitiam programas de auditório, além de seus estúdios de gravação e em festas realizadas em residências particulares.

Pensando música como som humanamente organizado (BLACKING, 1974), buscarei analisar esses grupos musicais e sua atuação a partir das escolhas de seus integrantes quanto a repertório, instrumentação e locais de apresentação. Para tanto, foi eleita uma gama de conceitos, a exemplo de diáspora, globalização, identidade e hibridismo.

Diáspora, temática discutida por pesquisadores como Stuart Hall (2010) e Paul Gilroy (2012), é importante na medida em que permite uma análise das representações realizadas das diásporas ocidentais (HALL, 2010). No que concerne a esta pesquisa, o conceito auxiliará na compreensão de como instrumentistas, cantores e cantoras ressignificaram o jazz enquanto gênero musical e sua mais conhecida formação instrumental, as jazz-bands¹¹, tendo como cenário a cidade de Salvador. Esta ressignificação envolve, entre outros aspectos, acréscimos de características locais à sua instrumentação e repertório. Pensando estas representações tendo como base discursiva a música, Gilroy diz que:

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. (GILROY, 2012, p. 161).

Utilizo-me desta citação com o intuito de apontar a importância de se observar o modo como se dava a produção musical entre os músicos e o simbolismo implícito nesta produção, levando em consideração que “pensar sobre música – uma forma não figurativa, não

¹¹ Tradicionais conjuntos musicais surgidos nos Estados Unidos da América cujos integrantes eram negros e negras estadunidenses. No início de suas atividades, atuavam na cidade de New Orleans.

conceitual – evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético” (GILROY, 2012, p. 163).

Dando continuação a esta discussão, penso os jazes como “produtos das novas diásporas criadas pelas migrações pós-coloniais”, haja vista as novas relações criadas pelas jazz-bands que resultaram no amálgama musical que constituía estes conjuntos musicais. As/os integrantes destes grupos aprenderam a habitar “pelo menos duas identidades, falar duas linguagens culturais, traduzir e negociar entre eles”. Utilizo esta reflexão posto que, integrando o repertório dos jazes estavam gêneros musicais vindos, além dos Estados Unidos, também da região do Caribe, do Brasil e do continente europeu. O jaze pode ser entendido, então, como inserido em um sistema cultural que adotava a hibridez como prática para a representação, “um tipo claramente novo de identidade produzida na era da modernidade tardia, e existem cada vez mais exemplos deles para descobrir”¹² (HALL, 2010, p. 398).

A partir destas reflexões, recorro ao uso do conceito de hibridação, que será pensado neste trabalho como ferramenta criativa para apropriação e representação de símbolos musicais de identidades nacionais. Hall, discorrendo sobre o termo, ressalta:

Um termo que tem sido utilizado para caracterizar as culturas cada vez mais mistas e diaspóricas dessas comunidades é o ‘hibridismo’. Contudo, seu sentido tem sido comumente mal interpretado. Hibridismo não é uma referência à composição racial mista da população. É realmente outro termo para a lógica cultural da tradução. Essa lógica se torna cada vez mais evidente nas diásporas multiculturais e em outras comunidades minoritárias e mistas do mundo pós-colonial. (HALL, 2009, p. 71).

Néstor García Canclini entende hibridação como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar

¹² “Las culturas de hibridez son uno de los tipos claramente novedosos de identidad producidos en la era de la modernidad tardía, y hay cada vez más ejemplos de ellos para descubrir”.

novas estruturas, objetos e práticas” e ainda que “a hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, que pode ajudar a dar conta de formas particulares de conflito geradas na interculturalidade recente [...]” (CANCLINI, 2013, p. XIX; XVIII). Sobre este quesito, ele ainda considera que:

Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais. As diversas formas em que os membros de cada grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais, geram novos modos de segmentação... Estudar processos culturais, por isso, mais do que levar-nos a afirmar identidades auto-suficientes, serve para conhecer formas de situar-se em meio à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações. (CANCLINI, 2013, p. XXIII).

Volto então a ressaltar o valor deste conceito para se entender a importância da instrumentação que apresenta uma formação composta por instrumentos representativos de tradições musicais diversas, tais como o samba e o candomblé.

Podemos considerar que uma das características político-econômicas do período histórico no qual os jazes estavam inseridos diz respeito aos movimentos de trocas culturais e tecnológicas que denominamos globalização. Para defini-la, trago aqui as reflexões de Stuart Hall que diz que estes movimentos:

[...] se referem àqueles processos que operam em escala global, os quais atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações espaço-tempo, fazendo com que o mundo, em realidade e experiência, esteja mais interconectado (HALL, 2010, p. 387)¹³.

¹³ “La ‘globalización’ se refiere a aquellos procesos que operan a escala global, los cuales atraviesan fronteras nacionales, integrando y conectando comunidades y organizaciones en nuevas combinaciones de espacio-tiempo, haciendo que el mundo, en la realidad y la experiencia, este más interconectado”.

Entendo que a globalização não é um processo que data deste período, tendo seu princípio provável nos primeiros tempos do capitalismo (HALL, 2010). Desde a popularização do rádio até os recentes *smartphones*, a disseminação de cultura e de música vem se transformando, em modo e velocidade, ao longo do tempo e ganhando, também, em impacto na constituição de identidades. Este movimento da música sendo deslocada de um canto a outro do globo terrestre em grande velocidade chamou a atenção dos etnomusicólogos, trazendo, inclusive, a necessidade de uma maior atenção aos estudos sobre globalização (STOKES, 2010), teoria utilizada para entender a produção, a distribuição e a difusão global de cultura e música¹⁴.

Para as discussões neste âmbito, recorro também às reflexões trazidas por George Yúdice, que opta por abordar a “questão da cultura de nosso tempo, caracterizada como uma cultura de globalização acelerada, como recurso” (2013, p. 25). Em uma era em que, ainda segundo o mesmo autor, política, cultura e cidadania estão imbricadas e levando em consideração que “todos escrevemos e falamos de um lugar ou momento determinado, de uma história e cultura definidas” (HALL, 2010, p. 349), esta afirmação traz ao presente trabalho a possibilidade de analisar quais implicações os processos políticos e econômicos em curso na época tiveram na maneira como os jazes se constituíram em Salvador. Um dos períodos de intensa propagação de gêneros latinos foi o período pós Segunda Guerra Mundial, tendo como um dos fatores propiciadores a ida de músicos latinoamericanos para os Estados Unidos. De lá, os gêneros produzidos nesta parte do continente se espalharam, foram ressignificados e chegaram a Salvador (MOURA, 2009).

Para fins de discussão neste trabalho, penso este movimento, através de instrumentos como rádio, cinema e o aperfeiçoamento de meios mecânicos de gravação que tiveram como

¹⁴ “*Globalization theory has sought new terms for understanding global cultural production*” (STOKES, 2010, p. 29).

um dos seus resultados o desenvolvimento do disco, como facilitador para a chegada dos gêneros musicais que compunham o repertório interpretado pelos jazes. Milton Moura cita o cinema como meio de apreensão de repertório por parte dos músicos que trabalhavam em casas noturnas de Salvador, haja vista que:

Nos anos 1950, quando os ritmos caribenhos começaram a aparecer no cinema mais frequentemente, os músicos dos blocos de carnaval e casas noturnas assistiam atentamente – e diversas vezes – aos filmes para assimilar o repertório: vinhetas musicais, vestuário e insígnias de realeza e nobreza (2009, p. 373).

Recorro, mais uma vez, às observações realizadas por Stuart Hall sobre globalização, desta vez ligando este processo à constituição das identidades, que diz que esta “vem ativamente desenredando e subvertendo cada vez mais seus próprios modelos culturais herdados essencializantes e homogeneizantes, desfazendo os limites e, nesse processo, elucidando as trevas do próprio ‘Iluminismo’ ocidental” (2009, p. 43). Ligando, então, estes processos às formações de múltiplas identidades¹⁵, diz, ainda:

As identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera. Por todo globo, os processos das chamadas migrações livres e forçadas estão mudando de composição, diversificando as culturas e pluralizando as identidades culturais dos antigos Estados-nação dominantes, das antigas potências imperiais, e, de fato, do próprio globo. (2009, p. 43).

Considerando os processos de migração que levaram os músicos de New Orleans para metrópoles dos Estados Unidos (HOBSBAWM, 2012), além de músicos nascidos no Caribe para este país, facilitando, assim, a chegada da música caribenha aos circuitos estadunidenses

¹⁵ Utilizo os termos globalizações e identidades, assim no plural por entender que não há, nos dois processos, uma única forma de recepção e apropriação de suas causas e consequências.

de entretenimento e aportando em Salvador através do cinema e do rádio (MOURA, 2009), considero este trecho importante para esta pesquisa.

Pensando, ainda, o conceito de identidade, levando em consideração contextos diaspóricos, Hall diz que “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas” (2009, p. 26), trazendo a seguinte reflexão:

A proliferação e a disseminação de novas *formas musicais híbridas* não pode mais ser apreendida pelo modelo centro/periferia ou baseada simplesmente em uma noção nostálgica e exótica de recuperação de ritmos antigos. É a história da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora – é claro, aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas. (HALL, 2009, p. 37, grifo meu).

O conceito apresentado acima se mostra, então, de grande valia na presente pesquisa para discutir os jazes enquanto movimento musical construído em um contexto diaspórico, que se utiliza de elementos tradicionais brasileiros, de outros países da América Latina e dos Estados Unidos da América para ressignificar e (re)construir uma identidade musical nova em terras brasileiras.

Pensando esta constituição de uma identidade musical a partir de matrizes musicais brasileiras, estadunidenses e caribenhas, apoio-me nas discussões de Stuart Hall sobre identidade cultural que a define como:

[...] uma espécie de verdadeiro si mesmo coletivo oculto em outros muitos si mesmos mais superficiais ou artificialmente impostos e que une um povo com uma história comum e uma ancestralidade compartilhada. Dentro dos termos dessa definição, nossas identidades culturais refletem as experiências históricas comuns e os códigos culturais que os provêm, como povo de marcos de referência e significados estáveis, mutáveis e contínuos, que subjazem nas divisões

mutantes e nas vicissitudes da nossa história atual.¹⁶ (HALL, 2010, p. 349-350).

Nesse limiar, alio a estas discussões as reflexões sobre identidade nacional¹⁷, importante para este trabalho, na medida em que a chegada do jazz e das jazz-bands provocaram discussões acerca dos prejuízos que estes poderiam trazer à constituição da identidade nacional brasileira, no que diz respeito à música, o que pode ser visto em matéria veiculada pelo jornal *Diário da Bahia*, que chama a atenção para as inclinações da juventude da época para o jazz em detrimento da música popular brasileira¹⁸.

Em seu estudo sobre música, raça e constituição da identidade nacional na Colômbia, Peter Wade (2000) discute como são forjados os discursos em torno da formação desta identidade, que são construídos ignorando a diversidade presente em cada lugar, sendo a música usada como reforço para a representação e salvaguarda destas “metáforas de identidades”. Além disto, reflete sobre como as representações de identidades nacionais múltiplas e desiguais podem ser contestadas, apropriadas e transformadas bem como podem, e são, refletidas na música e constituídas nela. O pesquisador fala, ainda, que “música, como uma penetrante forma de prática e expressão cultural, não tem conexões simples com a

¹⁶ *“Hay al menos dos formas diferentes de pensar la ‘identidad cultural’. La primera posición define la ‘identidad cultural’ en términos de una cultura compartida, una especie de verdadero sí mismo [‘one true self’] colectivo oculto dentro de muchos otros sí mismos más superficiales o artificialmente impuestos, y que posee un pueblo [people] con una historia en común y ancestralidad compartidas. Dentro de los términos de esta definición, nuestras identidades culturales reflejan las experiencias históricas comunes y los códigos culturales compartidos que nos proveen, como ‘pueblo’, de marcos de referencia y significado estables e inmutables y continuos, que subyacen a las cambiantes divisiones y las vicisitudes de nuestra historia actual”.*

¹⁷ Sobre ela, Bauman (2005, p. 26) discorre: “A ideia de ‘identidade’ e particularmente de ‘identidade nacional’, não foi naturalmente gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um ‘fato da vida’ auto-evidente. Esta ideia foi forçada a entrar na Lebenswelt de homens e mulheres modernos – e chegou como uma ficção. Ela se solidificou num ‘fato’, num ‘dado’, precisamente porque tinha sido uma ficção, e graças à brecha dolorosamente sentida que se estendeu entre aquilo que essa ideia sugeria, insinuava ou impelia, e ao status quo ante (o estado de coisas que precede a intervenção humana, portanto inocente em relação a esta). A ideia de ‘identidade’ nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o ‘deve’ e o ‘é’ e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia – recriar a realidade à semelhança da ideia”.

¹⁸ Jornal Diário da Bahia, 01 de janeiro de 1952, p. 07, sessão “Música e Músicos”.

identidade nacional, mas deve ser entendida em relação aos circuitos transnacional de intercâmbio comercial e cultural¹⁹” (WADE, 2000, p. 1). Trago esta reflexão conectando-a ao samba, gênero musical utilizado como espelho identitário brasileiro (NAPOLITANO, 2005; TRAVASSOS, 2000) e também executado pelos jazes.

Então, pensar sobre os modos de apreensão de repertório por parte dos jazes, a formação instrumental e as escolhas identitárias que estes aspectos podem refletir, está intimamente ligado ao entendimento de como a condição diaspórica, os processos de hibridação e globalização ajudaram a formar o ambiente cultural daquele momento, uma cultura que absorveu algumas formas musicais que foram apropriadas e ressignificadas nos Estados Unidos antes de chegarem no Brasil e, em Salvador, via Broadway (MOURA, 2009), consequentemente. Este percurso possibilitou a apropriação e a ressignificação de signos de identidades nacionais distintas para a formatação de outras identidades aqui.

1.2. Os jazes e as possíveis contribuições teóricas para as pesquisas etnomusicológicas

Os trabalhos realizados na área de etnomusicologia sobre o tema em questão são escassos. Porém, dada a sua importância para os estudos nesta área de conhecimento e para a construção deste trabalho, julgo necessária a breve menção a cada um deles.

Em artigo publicado em 1984, Alberto Ikeda relata as primeiras aparições do jazz e das jazz-bands no Brasil, traçando um panorama histórico musical de suas incursões no país. Samuel Araújo (2010)²⁰ discute a invisibilização destas composições como escopo de

¹⁹ “*Music, as a pervasive form of cultural expression and practice, has no simple connections with national identity, but one must be understood in relation to transnational circuits of commercial and cultural exchange*”.

²⁰ O pesquisador constrói as bases de suas reflexões a partir das composições de César Guerra-Peixe para orquestra de salão com formação similar à das jazz-bands, confeccionadas entre o final da década de 30 e início da década de 40.

pesquisa das mais diversas áreas e, também, as possíveis contribuições que elas podem trazer para o entendimento do contexto sociocultural da época. Já o trabalho da pesquisadora Marília Giller (2013) traça um perfil histórico e sociocultural do jazz e das jazz-bands paranaenses, em um período que compreende as décadas de 20, 30 e 40, utilizando partituras e informações de jornais e revistas da época.

Os artigos escritos por Milton Moura (2009; 2010) descrevem o ambiente que circundava os jazes em Salvador, mais especificamente na área do Centro Histórico e do Porto da cidade, relatando alguns modos de apreensão de repertório utilizados pelos músicos. Foram consultados, ainda, o trabalho produzido por Jair Paulo Labres Filho e Rael Fizon Eugenio dos Santos (2011), que refletem sobre a influência do jazz e jazz-bands estadunidenses na maneira de se produzir este gênero musical no Brasil, além de encetarem uma discussão ligando estes grupos musicais aos conceitos de nacionalidade e raça; e também o texto produzido por Zuza Homem de Mello (2007), que faz um relato das atividades de jazz-bands e de big-bands citando nomes das referidas agremiações musicais e de músicos que nelas atuaram, tecendo, assim, uma perspectiva histórico-social daquela época.

Pensando nas contribuições trazidas por esses trabalhos, volto-me, então, para a etnomusicologia, área de conhecimento, descrita temporalmente por Tiago Pinto:

Desde a sua reformulação a partir de meados da década de 60, tornou-se meta da etnomusicologia descrever os diferentes agentes e agrupamentos etnomusicais: pesquisando suas ações (criação, recepção, transmissão); interpretando as manifestações musicais (através de instrumentos, cantigas, textos, *performances*, reações); verificando seus conceitos (teorias, valores e normas); analisando os comportamentos psíquicos, verbais, simbólicos e sociais ligados à música (2001, p. 226).

Esses tópicos podem também ser enquadrados entre as metas desta pesquisa que pretende, entre outros, discutir os modos de recepção, criação e recriação usados por músicos,

cantores e cantoras no que diz respeito aos repertórios utilizados. Além disto, é objeto de estudo, neste trabalho, a sua instrumentação, utilizando como modelo as sugestões de Marília Giller (2013) e de Eric Hobsbawm (2012) de analisar o comportamento social, o contexto histórico e as relações sociorraciais vigentes à época, refletidos pelos/as profissionais e por seu público.

Sendo a interdisciplinaridade uma das características desta pesquisa, trago os apontamentos de Carlos Sandroni que diz, referindo-se à etnomusicologia enquanto área de conhecimento:

Isso pode indicar uma tendência da etnomusicologia brasileira a se comportar, do ponto de vista institucional, como agregadora de especialistas em música brasileira, oriundos dos mais diversos horizontes, e não apenas de etnomusicólogos – caracterizando uma institucionalização, por assim dizer, mais temática que metodológica (2008, p. 74).

Tecendo considerações sobre a produção de música para baile feita por César Guerra-Peixe (1914-1993), Araújo (2010) formula algumas questões relevantes, também, para este trabalho, propondo, por exemplo, questionamentos acerca da importância temporal de trabalhos, como o desenvolvido por Guerra-Peixe, que tinham uma proposta diferente da reforma de um período histórico musical através da música, mas que podem trazer informações importantes sobre o panorama social e histórico da época à qual o evento se refere e, também, sobre as possíveis relações entre o que ocorria aqui no Brasil e no mundo e sobre as conexões entre o movimento musical que envolvia as jazz-bands, o mercado fonográfico e as questões ligadas à sobrevivência dos próprios músicos, cantores e cantoras. Estas questões podem também ser direcionadas para as minhas análises sobre os jazes, sua atuação aqui em Salvador e as influências sofridas e por eles exercidas em relação ao movimento musical e cultural realizado no Brasil e fora dele, sobretudo no eixo que

compreende Estados Unidos e Caribe. Ainda utilizando o pensamento desenvolvido por Araújo, reflito sobre a utilidade das discussões desenvolvidas ao longo desta pesquisa, posto que, no presente trabalho:

Uma análise mais detalhada de suas características revela [...] aspectos ainda pouco estudados de movimentos musicais de mais longa duração, uma espécie de elo perdido entre os mesmos, interpelando temáticas que estão presentes em momentos antecedentes e subsequentes da produção musical no Brasil, como a relação entre os processos históricos brasileiros e de outras partes do mundo, as relações entre a hegemonia do logocentrismo no Ocidente e a subordinação do sensível ao escrutínio da razão (BORNHEIN, 2001), e a conseqüente presunção de contradição ou incompatibilidade entre a corporalidade, mais notadamente a de conteúdo sensual, e processos de inteligência fina (2010, p. 104).

Enfim, a presente pesquisa se propõe a discutir a atuação dos jazes e sua pertinência histórica, fazendo uso de diversas áreas de conhecimento, pretendendo abranger, assim, alguns aspectos para além dos musicais e que foram passíveis de serem entrevistados durante o tempo em que se realizou o trabalho etnográfico e de arquivo.

1.3. Conhecendo a Salvador da década de 50

A Salvador da década de 50 sofreu profundas transformações tanto em sua estrutura urbanística e arquitetônica, em consonância com o que ocorria em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, desde o início do século XX (ENCICLOPÉDIA NORDESTE, 2014), como em sua estrutura sociocultural. Até este momento, a cidade ainda sofria com o processo de estagnação iniciado com a transferência da capital federal para o Rio de Janeiro²¹, assemelhando-se, ainda, àquela dos tempos de Colônia. Seu centro comercial se concentrava

²¹ Disponível em: <http://www.observatoriodasmetrolopes.ufjf.br/como_anda/como_anda_RM_salvador.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2014.

na Rua Chile, frequentada pela classe alta, até hoje importante avenida do Centro Histórico. Esta estagnação era também de ordem social, haja vista a cristalização de comportamentos que datavam ainda do período de escravidão e que dificultavam o acesso de descendentes de escravos à cultura letrada. Havia também indicadores de permanência de uma estratificação social, herdada do mesmo período (MENEZES, 2002).

Era costume visitar o Café das Meninas e a escada rolante da Sloper, primeiro local da cidade a instalar este tipo de equipamento, tomar café na casa de chá Duas Américas ou na pastelaria Triunfo, situadas na mesma região, segundo Paulo Henrique Alcântara, Simone Coutinho e Antônio Albino Canelas Rubim (1990). O comércio era intenso também nas ruas da Misericórdia, Carlos Gomes, Ajuda e Avenida Sete. A Rua J. J. Seabra, parte da Baixa dos Sapateiros, concentrava o comércio dito popular. O primeiro supermercado, Paes Mendonça, foi fundado em 1958 (HEROLD, 2004). O comércio de rua era feito geralmente por ambulantes, camelôs ou acontecia nas feiras livres, como a de Água de Meninos, e boa parte da produção que era comercializada com outros estados e países era escoada através do porto, localizado na Cidade Baixa, no bairro do Comércio (ALCÂNTARA; COUTINHO; RUBIM, 1990). O transporte marítimo era também responsável pela chegada de turistas à cidade, como demonstram as Figuras 1 e 2²², sendo o melhor meio de acesso existente à época. As figuras apresentam as partidas e chegadas dos navios que estavam sendo aguardados na cidade, os períodos em que aportariam e seus destinos.

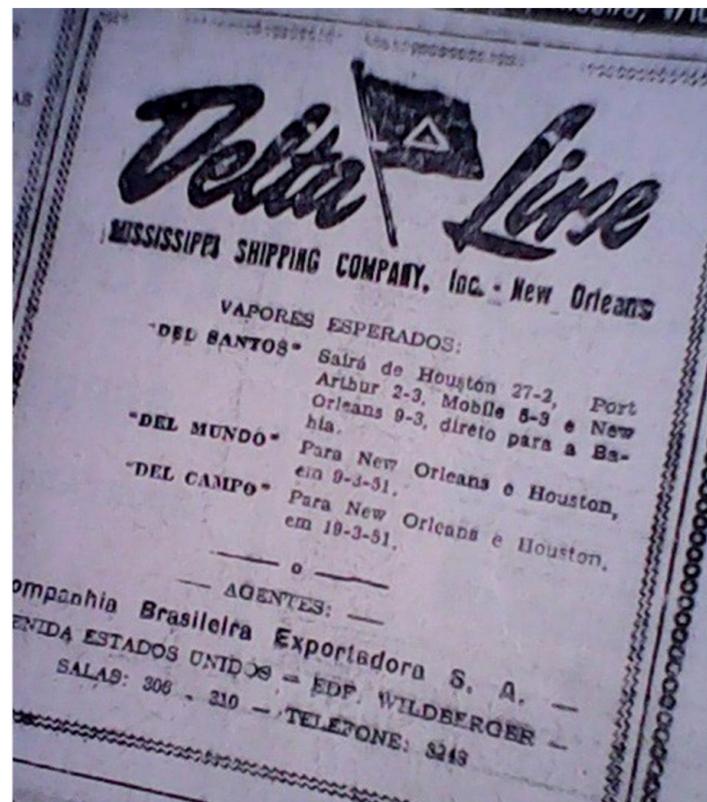
²² As fotos de matérias do jornal A Tarde utilizadas neste trabalho foram retiradas por mim durante as visitas realizadas aos arquivos públicos da cidade.

Figura 1 – Transporte marítimo: partidas – Bahia, 1951



Fonte: Jornal A Tarde, 1 mar. 1951, p. 5

Figura 2 – Transporte marítimo: vapores esperados – Salvador, 1951



Fonte: Jornal A Tarde, 1 mar. 1951, p. 5

O centro da cidade era constituído pela Praça da Sé, Rua da Misericórdia, Rua Chile e pelas localidades de São Pedro e São Bento e, por ele, assim como por outros bairros da cidade, circulavam poucos carros, havendo apenas um semáforo na Praça Castro Alves (ALCÂNTARA; COUTINHO; RUBIM, 1990). Na Avenida Sete de Setembro os veículos trafegavam em mão dupla.

Salvador, de um modo geral, ainda não possuía um sistema eficiente de transportes, telefonia ou energia elétrica. Os bondes faziam o transporte da população pelos bairros da cidade, porém não cobriam todas as necessidades existentes neste sentido. Os terminais que abrigavam este tipo de transporte eram como este que se vê na Figura 3.

Figura 3 – Praça Castro Alves – Salvador, anos 1950



Fonte: [http://maisdesalvador.blogspot.com.br/search/label/Avenida% 20Carlos%20Gomes](http://maisdesalvador.blogspot.com.br/search/label/Avenida%20Carlos%20Gomes)

A população da cidade sofreu um aumento significativo, de cerca de 290 mil, em 1940, para em torno de 417 mil, durante a década de 1950. Ela se dividia entre os bairros onde moravam as famílias abastadas, a exemplo de Graça, Campo Grande, Canela e Avenida Sete;

dos que concentravam a classe média, representados por Amaralina, Rio Vermelho, Tororó, Brotas e Barbalho; e, finalmente, dos bairros habitados pela população de baixa renda, Liberdade, Baixa dos Sapateiros, Vasco da Gama, entre outros. Este surto populacional provocou, também, transformações urbanísticas e arquitetônicas na cidade. São, então, construídos a Fonte Nova, em 1950, e o Teatro Castro Alves (Figura 4), durante a gestão do governador Antônio Balbino, em 1959, projetado por Bina Foniati (ALCÂNTARA; COUTINHO; RUBIM, 1990).

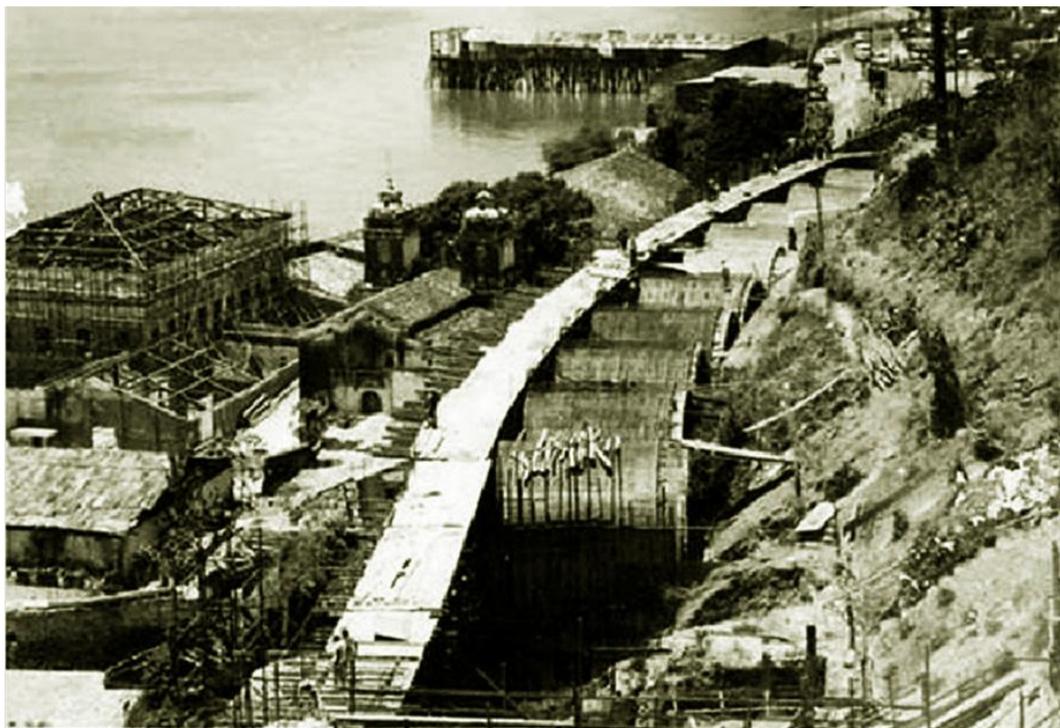
É também a década na qual se iniciam a construção de avenidas de vale, a exemplo da Contorno, retratada durante sua abertura na Figura 5, além da ampliação da Avenida Oceânica e do viaduto da Sé, sob a responsabilidade do arquiteto Diógenes Rebouças (ALCÂNTARA; COUTINHO; RUBIM, 1990).

Figura 4 – Construção da Concha Acústica do Teatro Castro Alves – Salvador, década de 1950



Fonte: http://365salvador.files.wordpress.com/2013/03/conchatcanegativos_de_vidro_-03-06-1958.jpg

Figura 5 – Construção da Avenida Contorno – Salvador, 1958



Fonte: <http://pt.slideshare.net/valtermn>.

Uma das causas do aumento populacional sofrido na época foi a chegada de pessoas vindas do interior do estado, obrigadas a sair de suas cidades pela seca que atingiu a região naquele período. Além deste fator, o crescimento que atingiu o centro da cidade, com a construção de imóveis de luxo habitados pelas novas classes alta e média da cidade fez com que muitos/as moradores/as, sobretudo os/as de baixa renda, se mudassem para áreas mais distantes. Assim, novos bairros e loteamentos foram regulamentados, tais como o Loteamento Jardim Lobato, no bairro do Lobato, em 1952²³, o Jardim Brasil, na Barra Avenida, o Parque Cruz Aguiar, no Rio Vermelho e o Matatu, em Brotas (COSTA LEAL, 2002).

O Comércio ainda conservava intactas as dunas do areal, embora arranha-céus já estivessem sendo construídos para comportarem os serviços públicos, os escritórios centrais dos bancos, as companhias de seguro e casas de importação e exportação. Ligações entre o

²³ Blog Almanaque década de 50. Disponível em: <<http://almanaquedec50.blogspot.com.br>>. Acesso em: 25 dez. 2013.

Barbalho e a Calçada começavam a ser construídas (COSTA LEAL, 2002). Na atual Avenida Centenário, corria um rio, como mostra a Figura 6:

Figura 6 – Avenida Centenário, como ainda se apresentava na década de 1950²⁴



Fonte: <http://pt.slideshare.net/?ss>

Também se inicia o processo de formação das invasões nas áreas periféricas, forçando a abertura de ruas e levando obras de infraestrutura a estas localidades. Elas seriam habitadas por pessoas que viriam do interior do estado, expulsas de lá pela seca e pela falta de estrutura para manter as terras que possuíam.

O povoamento do Centro Antigo também começa a mudar. Trabalhadores/as de baixa renda, malandros e prostitutas se concentram nesta área em torno de clubes, cinemas e igrejas, em lugar das famílias mais abastadas que lá habitavam e o Pelourinho ganha o aspecto que pode ser ilustrado com a Figura 7:

²⁴ Segundo o site, esta foto data de 1884. Porém, Maria das Dores de Ana da Silva, minha mãe e uma das entrevistadas para este trabalho, reconheceu esta imagem como representativa do estado da Avenida Centenário na época citada.

Figura 7 – Pelourinho – Salvador, 1950



Disponível em: <http://pt.slideshare.net/valtermn>

Em se tratando de entretenimento, além das visitas à escada rolante da Casa Sloper, à pastelaria Triunfo e à casa de chá Duas Américas, era costume da época tomar sorvete na Cubana e prolongar a noite no Tabaris Night Club (ALCÂNTARA; COUTINHO; RUBIM, 1990). As visitas ao restaurante Anjo Azul, localizado na Rua do Cabeça, no bairro do Dois de Julho, que também funcionava como livraria e centro de exposições e reunia personalidades ligadas ao meio artístico tanto regional como nacional e internacional, constituíam mais um hábito.

Os cinemas eram também uma das opções de entretenimento, já que a televisão só chegaria à cidade entre os anos de 1958 e 1959. A cidade contava, em 1959, com vinte salas de cinema (CARVALHO, 2012), boa parte localizada no Centro Histórico. As programações

das salas eram constantemente divulgadas nos jornais da época e influenciadas pelas produções trazidas de Hollywood, como pode ser atestado pelas Figuras 8 e 9.

A Figura 8 traz as programações dos cinemas Oceania, Aliança, Liberdade, Itapagipe, Santo Antônio e São Caetano, que exibiam filmes como “Amor Perfeito”, “Loucos de Amor”, “A Filha do Imperador” e “Adversidade”. A Figura 9 apresenta, entre outras, a programação dos cinemas Jandaia, com o filme “Mulher Perfeita”, Glória, que apresentou o filme “Presença de Anita”, e Excelsior, cujo filme se chamava Capitão China.

Figura 8 – Programação das salas de cinema veiculadas nos jornais – Salvador, janeiro 1952



Fonte: Jornal A Tarde, 10 jan. 1952

Figura 9 – Programação das salas de cinema veiculadas nos jornais – Salvador, fevereiro 1952



Fonte: Jornal A Tarde, 5 fev. 1952

Também na década de 1950, foi criado, por Walter da Silveira, o Clube de Cinema da Bahia, que teve sua primeira exibição realizada no auditório da Secretaria de Educação e Cultura, localizada no Corredor da Vitória, cuja programação exibia filmes italianos e franceses, que, possivelmente, influenciaram a geração que produziu cinema na Bahia no final da década de 50 e início da década seguinte.

Os colégios públicos também contribuíram para a diversificação do cenário do entretenimento em Salvador. Um exemplo disto é o Colégio Estadual da Bahia, o Colégio Central, que desenvolvia atividades artísticas de vários gêneros, incluindo bailes e a

jogralesca, “espetáculos de poesia teatralizada, divulgando entre a juventude a moderna poesia brasileira e a literatura contemporânea, além de despertar em alguns o interesse pelo teatro” (ALCÂNTARA; COUTINHO; RUBIM, 1990). O colégio promovia também bailes, onde a juventude da época costumava se reunir.

Ainda me referindo à área de entretenimento, o carnaval sofre transformações com a criação da fubica, no ano de 1953. Em 1955, os trios elétricos já figuravam como atrações da festa popular, substituindo, assim, o carnaval dos “corsos”, que animava este período festivo da cidade até inícios da década de 50. O corso era constituído por carros ornamentados nos quais desfilavam as famílias abastadas da cidade, lançando confetes e serpentinas pelas ruas. Logo atrás vinham os clubes, como o Fantoches da Euterpe e o Inocentes em Progresso. As pessoas que não participavam do desfile acompanhavam das calçadas²⁵. Os/as negros/as, que não podiam participar deste desfile, organizavam as batucadas e afoxés para participarem dos desfiles que aconteciam na Baixa dos Sapateiros.

Os jazes conviviam com estas manifestações culturais, animando as micaretas e bailes nos clubes da cidade, como demonstram as Figuras 10 e 11 que, respectivamente, convidam para um grito de carnaval no Clube Cruzeiro da Vitória e para três bailes de carnaval a serem realizados no Clube Comercial, ambos animados por jazes. No primeiro clube, o jaze Álvaro Lima, no segundo, o nome do jaze não é mencionado.

Existem relatos desta convivência datados da década de 1920, como o de Costa Leal que noticia que:

no carnaval de 1925, ocorrido em 22, 23 e 24 de fevereiro, na Praça do Terreiro de Jesus, um Jazz Band sensacional, segundo relatos da imprensa tocou para os foliões: A Tosca, Viúva Alegre, Amor de Príncipe, Cavalaria Rusticana, todas do repertório de músicas eruditas [...] (COSTA LEAL, 2000, p. 151).

²⁵ Disponível em: <<http://almanaquedec50.blogspot.com.br/>>.

Figura 10 – Anúncio em jornal de Grito de Carnaval em clube da cidade – Salvador, 1952

CLUBE C. C DA VITORIA
 ANTIGO CRUZ VERMELHA
 SEGUNDO GRITO DE CARNAVAL

DIA
 - 26 -
 Sábado

Horário — 22 1/2 horas às 4 1/2.
 Jaze — Alvaro Lima. — Recibo n. 1.
 Traje — Fantazia ou passelo,
 Mesa — Cr\$ 60,00.

N. 469-3 vs.

Fonte: Jornal A Tarde, 24 jan. 1952, p. 5

Figura 11 – Anúncio em jornal de Bailes de Carnaval em clube da cidade – Salvador, 1954

CARNAVAL SO' NO
CLUBE COMERCIAL



Três grandes bailes absolutamente familiares. Exce-
 dros para seu Quadro Social — um dos mais seleccionados
 da Bahia. Rigor no cumprimento da ordem e da moral.
 Não se permite, nem às senhoras e senhorinhas, vestes que possam ferir o res-
 tamento do Clube, tais como short e similares.

— 3 GRANDES BAILES —

Para alegria de todos com suas famílias. A Comissão de porta tem meios
 para impedir a entrada a qualquer associado e pessoa que o acompanhe, cujos
 trajes não estejam condizentes com o resolvido.
 Leve sua família para brincar tranquilamente nos 3 dias de Momo no CLU-
 BE COMERCIAL — o mais antigo da Bahia e dos mais antigos do Brasil.
 O Jaze não executará músicas censuradas ou outras que a directoria julgar
 proibidas.

De acôrdo com a convenção feita com o Clube Recreativo Português as
 suas associadas terão ingresso nos bailes do nosso clube bem como suas exmas.
 famílias.

CLUBE COMERCIAL
 o mais antigo da Bahia e dos mais antigos do Brasil

AVENIDA SETE DE SETEMBRO, 139 — O melhor ponto da Cidade
 N. 983-3 vs.

Fonte: Jornal A Tarde, 24 fev. 1954, p. 5

Na área da cultura, pode-se assinalar a realização, em 1950, do II Congresso Brasileiro de Escritores, com a participação de nomes como Graciliano Ramos, Edison Carneiro e Rossine Camargo Guarnieri (ALCÂNTARA; COUTINHO; RUBIM, 1990), e, também, a criação, na Universidade Federal da Bahia, da Escola de Teatro e dos Seminários de Música, pelo reitor Edgar Santos, responsável, também, pela criação da Escola de Dança. Também é criado o Centro de Estudos Afro Orientais (CEAO).

Na área econômica, o desenvolvimento da economia agrícola, sobretudo da cultura do cacau, impulsionou o crescimento do Estado, possibilitando, também, o avanço de Salvador neste quesito. É implantada a Refinaria Landulfo Alves, no município de Mataripe, responsável pela produção de petróleo e que se tornou importante para a implementação, mais tarde, do Centro Industrial de Aratu (CIA).

Contextualizando, desta forma, a cidade de Salvador na década de 1950, sigo, então, para a descrição dos caminhos seguidos pelo jazz e pelas jazz-bands até sua chegada a Salvador.

CAPÍTULO 2

CONHECENDO O TEMA DE PESQUISA

Em sua viagem até aportar em Salvador, Bahia, local onde se baseia minha pesquisa, o jazz e as jazz-bands passaram por inúmeros países, sofrendo e provocando diversas transformações. As jazz-bands se tornaram, a partir da Primeira Guerra Mundial, veiculadoras do jazz através do mundo, sendo presença marcante nos salões de dança, que se transformaram em lugares preferenciais de entretenimento e, também, adquirindo repertórios, formações instrumentais e linguagem características dos lugares onde se estabeleceu.

As jazz-bands principiam sua maturação no início do século XX, em conjunto com o desenvolvimento do jazz nos Estados Unidos e têm como ancestrais pequenos grupos de música liderados por dançarinos que eram solicitados para desfiles comunitários, piqueniques, festas e funerais (TUCKER, 2006). Posteriormente, passam a frequentar os salões europeus, levando o jazz, o fox-trot, o *one-step*²⁶, entre outros gêneros musicais²⁷ difundidos na época. Ainda nos Estados Unidos, absorve os gêneros afro-latinos, especialmente os caribenhos, chegando a algumas partes do Brasil, inclusive à Bahia, portando estas influências. Em Salvador, é incorporado ao quadro de opções de entretenimento existentes na cidade, ganhando o apelido de “jaze”.

²⁶ Gênero emergente no Brasil no início do século XX (HOMEM DE MELLO, 2007).

²⁷ Para Felipe Trotta (2008), conceituar gênero é um processo complexo, formado por indivíduos e aceito ou não pelo meio social. Já segundo Jim Sansom (2006), o conceito de gênero começou a ser usado para designações em música, em fins do século XVIII e início do século XIX, geralmente ligado à música instrumental dita de arte. Ainda sobre este quesito, o pesquisador diz que, para um entendimento mais profundo do conceito, pode ser preciso compreender o contexto social onde este foi gerado, além de sua função e validação na comunidade de origem.

O presente capítulo se propõe a analisar esta trajetória, utilizando os conceitos de desterritorialização (APPADURAI, 1999), reterritorialização (KOTARBA; VANNINI, 2009) e indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1997; HOBSBAWM, 2012; YÚDICE, 2013).

Tendo as jazz-bands chegado ao Brasil e, conseqüentemente, à Bahia e a Salvador, através dos cinemas, estações de rádio e gravações em disco, o conceito de globalização será considerado a partir da perspectiva de que “pluralizou os contatos entre os diversos povos e facilitou as migrações, problematizando assim o uso da cultura como expediente nacional” (YÚDICE, 2013, p. 28). Outro elemento que vem ajudar as reflexões neste campo são as transformações provocadas pela expansão da indústria cultural e de entretenimento.

Em sua trajetória ao redor do mundo até sua chegada ao Brasil, as jazz-bands sofreram sucessivos processos de desterritorialização²⁸ e reterritorialização²⁹, tendo saído, em seu processo de expansão pelo mundo, dos Estados Unidos e se estabelecido em diversos países, adquirindo, em algumas localidades, características peculiares. Sendo assim, os termos discutidos por Arjun Appadurai (1999) e Kotarba e Vannini (2009), respectivamente, se fazem necessários para o entendimento dos processos que trouxeram e estabeleceram os jazes em Salvador.

Também sob o prisma desses conceitos, serão analisados, neste capítulo, os jazes na cidade de Salvador, sendo discutidas questões ligadas à origem do nome e seu uso, além de peculiaridades de sua formação instrumental em relação àquela vinda dos Estados Unidos e disseminada no Brasil.

²⁸ Termo discutido por Appadurai (1999), desterritorialização é um conceito que discute o deslocamento de populações, culturas e finanças de um local para outro, mantendo os vínculos políticos com a sociedade de origem.

²⁹ Para Kotarba e Vannini (2009), o conceito de reterritorialização se refere à recriação de antigos espaços e hábitos em um novo lugar.

2.1. Um relato sobre as jazz-bands em diversos países

As jazz-bands, junto com a música de mesmo nome e sua performance, têm suas raízes no território estadunidense, desenvolvidas a partir da região de New Orleans.

Como forma musical, o jazz pode ser definido como um tipo de música de ritmo forte, originalmente criado por afro estadunidenses (HORNBY, 2000), ou como música de origem afro-estadunidense que tem como uma de suas características o livre desenvolvimento durante a performance (HORNBY, 1995). Ainda contamos com definições, como a encontrada no Dicionário Houaiss, que diz ser o jazz uma música moderna de origem negra estadunidense, difundida após a I Guerra Mundial e extraída do ragtime³⁰ e do blues³¹ e, ainda, ser jazz um termo que se tornou ambíguo, aplicado à música popular para dança afro-estadunidense, comum naquele tempo. Levando em consideração as transformações e características próprias adquiridas pelo jazz nas várias partes do mundo às quais chegou, reflito que, a partir desta definição e da explanação encontrada no *New Grove Dictionary*, que diz que o termo jazz se tornou ambíguo e também ligado à dança (TUCKER, 2006), pode-se estabelecer uma ligação com a situação ocorrida com os jazes em Salvador, onde a palavra jazz, posteriormente jaze, era usada para definir os conjuntos que executavam a música para dança.

Esta música não envolvia só o jazz, mas, também, outros gêneros originários do arquipélago caribenho, fenômeno que discutiremos mais adiante. Sobre este aspecto, trago a discussão feita por Mark Tucker (2006) para o *New Grove* em que ele diz:

³⁰ Para Hobsbawn (2012), ragtime é um tipo de música que surgiu em fins do século XIX na Luisiana e no Missouri. E seria, segundo ele, uma versão negra da música europeia de salão.

³¹ Forma de música tradicional ligada aos contos de trabalho, inicialmente vocal e posteriormente instrumental, praticada pelos negros do sul dos Estados Unidos no século XIX. Foi, junto com o ragtime, uma das raízes do jazz.

Embora muitas vezes usado para designar um único idioma musical, ‘jazz’ (como o significado ‘clássico’) referindo-se a uma família de gêneros, com todos os membros que compartilham pelo menos alguns traços em comum ainda que ninguém seja capaz de representar o todo (TUCKER, 2006, p. 1)³².

Ainda sobre este tópico, Eric Hobsbawm (2012) relata que, ao jazz, naquele momento, se juntou a música popular comercial, o que também ocorreu em Salvador, segundo os dados levantados durante esta pesquisa.

Analisando o jazz enquanto música, Hobsbawm (2012) relata que este gênero musical teria se consolidado no entorno dos anos 1900 e, ainda, que seria uma intersecção de três tradições culturais europeias: a espanhola (latino-americana e caribenha), francesa e afro-anglo-saxã, sendo a ramificação mais importante esta última, que produziu as canções gospel e o *country blues*.

Adentrando as discussões sobre suas formações instrumentais, recorro, mais uma vez, às observações de Hobsbawm (2012) segundo quem a instrumentação da primeira fase do jazz de New Orleans foi principalmente formada por bandas de jazz, constituídas por instrumentos de sopro que executavam marchas, valsas e quadrilhas, dentre outros gêneros. Estas bandas estavam presentes em carnavais e outros desfiles, fossem religiosos ou não.³³

Próximo à década de 1920, por volta de 1917, a popularização do termo levou à adoção, por parte de vários grupos musicais, da palavra jazz nos seus nomes de apresentação (acompanhado das variações jass ou jaz). Assim, surgem várias jazz ou jass-bands, nos Estados Unidos e fora dele, com nomes como *Original Dixieland Jass Band*, *Cleopatra Had a Jazz Band* e *Mr. Jazz Himself*, para citar alguns exemplos. Neste momento, mesmo as

³² “Although often used to designate a single musical idiom, ‘jazz’ (like the signifier ‘classical’) refers to an extended family of genres, with all members sharing at least some traits in common yet none capable of representing the whole”.

³³ Ainda segundo o pesquisador às bandas de jazz se seguiram às big bands, sem, no entanto, se extinguirem as primeiras.

formações mais simples acrescentavam um saxofone, instrumento recém-chegado ao estilo, um quarteto de cordas e adotavam jazz-band como nome de trabalho. Enfim, “por volta do final de 1917, já havia ‘bandas de jazz’ sendo formadas na Inglaterra” e a banda de jazz se torna o “produto mais característico desse tipo de música, que só uma região onde a demanda por bandas fosse grande e constante seria capaz de produzir” (HOBSBAWM, 2012, p. 85; 63).

Ainda em relação à expansão do jazz e bandas de jazz, Zuza Homem de Mello (2007) relata que foi após a Primeira Guerra Mundial que, tendo como ponto de partida os Estados Unidos, um novo modelo de lazer foi disseminado pelo mundo ocidental, capitaneado pelas jazz-bands. Descrevendo este processo de expansão, Atkins (2003) lista sua presença em países banhados pelos oceanos Pacífico e Índico (Filipinas, Índia, China, África do Sul, Austrália e Rússia, para citar alguns), bem como nas Américas. Tucker também faz menção a este momento expansionista estadunidense, apontando que:

Ao mesmo tempo, com o jazz americano atingindo novos ouvintes no exterior, aqueles que viviam em diferentes partes do mundo começaram a realizar, gravar e escrever sobre a nova música sincopada. Bandas de jazz locais surgiram em toda parte, desde aquelas lideradas por Bernard Etti na Alemanha e na Inglaterra, até Fred Elizalde Dajos Bela e Eduardo Andreozzi, na Hungria e no Brasil (2006, p. 13)³⁴.

Este processo pode ser compreendido a partir do conceito de desterritorialização, discutido por Appadurai (1999), pelo qual música e instrumentação foram adquirindo caracteres próprios dos lugares onde se estabeleceram.

³⁴ “At the same time as American jazz reached new listeners abroad, those living in different parts of the world began to perform, record and write about the new syncopated music. Local jazz bands sprang up everywhere, from those led by Bernard Etti in Germany and Fred Elizalde in England to Dajos Bela in Hungary and Eduardo Andreozzi in Brazil”.

Atkins (2003), em suas análises introdutórias sobre a difusão, recepção e apropriação do jazz em diversas localidades, reflete que este estilo musical, mesmo sendo nativo dos Estados Unidos, carrega características do que hoje chamamos de globalização: massificação da cultura, urbanização e revolução no conceito de lazer³⁵. Reflete, ainda, que as inovações tecnológicas nas áreas da comunicação, radiodifusão, mídia impressa de massa, entre outros, sobretudo após a Primeira Guerra Mundial, contribuíram para a propagação deste estilo pelo mundo³⁶. Discutindo esta conjuntura em texto de 1947, Theodor Adorno e Max Horkheimer apontam o rádio e o cinema como braços aliados da indústria cultural, pontuando que estes se autoafirmavam como indústria e, ainda, que a técnica utilizada pela indústria cultural levaria “à padronização e à produção em série” e, por fim, afirmando que este movimento tecnológico tem um forte componente econômico. (1997, p. 114).

O jazz havia se tornado símbolo de urbanidade e crescimento econômico. Hobsbawm, em suas análises sobre a indústria que movimentou este estilo musical, diz que:

O jazz não é apenas uma forma de fazer música, mas também uma forma de fazer lucros. Poucas foram as artes populares subsidiadas por patrocínio público ou privado. A maioria delas, como o jazz, é uma forma de entretenimento comercial realizada por artistas profissionais contratados por vários tipos de empresários particulares. [...] O que o

³⁵ “Jazz, though certainly born on US soil was both product and instigator of early twentieth-century processes and trends that were global in the scope: the mass manufacture of culture, urbanization, the leisure revolution and primitivism. It is this fact-combined with the sheer, and early, ubiquity of the music-that leads us to conclude that, practically from its inception, jazz was a harbinger of what we now call ‘globalization’” (ATKINS, 2003, p. xiii).

³⁶ “In the early twentieth century, innovations in communication technologies, radio broadcasting, mass print media, and sound record coincided with the height of colonialism and a new ethos of cooperative diplomacy emerging after the First World War, making it virtually impossible to contain jazz music, its performance techniques, and its ethos of personal liberation within the borders of one country. The communication and transportation infrastructures and financial networks that enabled far-flung empires and multinational corporation, and made the new League of Nation a credible institution, ensured that virtually from its inception jazz would have a global audience. Moreover, the tumultuous social and cultural conditions that, in Collier’s estimation, made the American ‘ready for jazz’ – the rise of mass media and a show business infrastructure, the willingness to question prior social and gender values – were simultaneously in place (albeit for varying degrees) throughout much of the world. Jazz, in fact, represented nothing more profoundly than the coevalness of modern time: as they listened and danced jazz people imagined that they were experienced modernity simultaneously with their counterpart in distant land” (ATKINS, 2003, p. xiv).

amante de jazz escuta, portanto, depende não apenas das necessidades criativas dos músicos e de outras variáveis do gênero, mas também da maneira como o jazz se organiza enquanto negócio (HOBSBAWM, 2012, p. 211).

Eram esses os meios que difundiam os filmes e musicais produzidos em Hollywood e na Broadway, além de serem responsáveis também pela difusão do jazz.

Neste esforço de levar o jazz a diversas partes do mundo, geralmente em sua parte ocidental, o auxílio dos novos meios de comunicação daquele período foi de fundamental importância para a sua música, instrumentação e estilo de vida. Sobre isto, Hobsbawm (2012) relata que, nos Estados Unidos, o rádio e os filmes, por exemplo, proporcionaram aos músicos a oportunidade de tocar jazz tanto em um veículo como em outro ou, também, de atuarem como músicos em algum filme. Cita, também, o disco como importante instrumento para a difusão do jazz. Esta expansão pode ser entendida como consequência tanto do crescimento da influência estadunidense após a Primeira Guerra Mundial (ATKINS, 2003; HOBSBAWM, 2012; MOURA, 2009) como do surgimento da gravação industrial (ATKINS, 2003).

Voltando a tratar da expansão do jazz ao redor do mundo e chegando ao continente americano, mais especificamente à América Latina, trago as reflexões de Raúl Fernandez (2003) que diz que o livre trânsito entre músicos cubanos, habitantes da capital Havana e músicos de New Orleans, permitiu o desenvolvimento quase simultâneo do jazz nos dois lugares, em meados no século XIX. Relata, ainda, que músicos cubanos e mexicanos compunham juntos em New Orleans, cidade marco do desenvolvimento do jazz. Neste relato, ele nos fala que:

No início de 1914, haviam grupos musicais em Cuba, utilizando os mesmos instrumentos que usavam as jazz-bands nos EUA, tais como: saxofones, cornetas, e a bateria... Esses conjuntos se tornaram conhecidos como jazz-bands em espanhol. Por volta de 1920 hotéis e

bandas de baile em Havana certamente haviam incorporado jazz em seus repertórios. (FERNANDEZ, 2003, p. 5)³⁷.

Já em território chileno, o jazz chegou por volta de 1920. Informando esta data, Álvaro Menanteau (2008) relata que a entrada da música se deu pelo Porto de Valparaíso e que a primeira banda de jazz local, a Royal Orchestra, data de 1924. Ela era composta por três violinos, três saxofones, dois trompetes, clarinete, trombone, tuba, banjo, bateria e piano e seguia estritamente o modelo estadunidense. Reflete o autor que o sucesso do jazz no país se confunde com a chegada da rádio ao Chile, com a massificação da música popular ocorrida a partir da difusão dos discos 78 rotações e da chegada do cinema falado, tal qual aconteceu em Salvador, área geográfica de pesquisa deste trabalho, como veremos mais adiante.

2.2. Apontamentos sobre as jazz-bands no Brasil

Dadas as informações sobre o cenário de expansão do jazz e das jazz-bands ao redor do mundo, debruço-me agora sobre uma análise acerca da chegada ao Brasil deste estilo musical e de sua correspondente formação instrumental.

Segundo os registros encontrados que servem como base para este trabalho, o jazz chega ao Brasil entre os anos de 1915 e 1917, período em que as gravações de música instrumental brasileira eram, em sua maior parte, de choros, polcas, mazurcas, valsas, entre outros estilos, advindos da tradição europeia (HOMEM DE MELLO, 2007).

Zuza Homem de Mello (2007), em suas análises e lembranças sobre os acontecimentos musicais que permearam sua trajetória de vida, relata ter sido a Jazz-band

³⁷ “As early 1914 there were musical groups in existence in Cuba using the same instruments using in the U.S. jazzbands, such as saxophones, cornets, and the drum set... Eventually such ensembles became known as jazzbands in Spanish. By the 1920s hotel and show bands in Havana had certainly incorporated jazz into their repertoires”.

Brasil-América a primeira a adotar o nome no Brasil, quando do lançamento, em 1923, do fox-trot “Vênus”. Ainda segundo ele, as jazz-bands geralmente eram formadas por percussão (centralizada na bateria), piano (eventualmente), banjo, tuba, dois ou mais violinos e instrumentos de sopro, que podiam ser trompetes, trombones, clarinetes e saxofones, que constituíam uma novidade entre os instrumentos de palheta, naquele momento.

Artigos e textos veiculados em meios diversos dão conta de que eram considerados jazz-bands conjuntos musicais constituídos por instrumentos de sopro (trombone, clarinete, saxofone), cordas (banjo, violoncelo, violão, contrabaixo) e percussão diversificada (que incluíam pandeiro e bateria). Segundo matéria veiculada na Revista Ariel³⁸, publicada no estado de São Paulo, no ano de 1924, intitulada “Como se define o jazz-band”:

Não há quasi orquestra pequena de cinemas e café-concertos que não se intitule americanamente jazz-band só porquê possui dois ou três instrumentos de percussão. Apesar do jazz-band fugir assim a uma definição total podem-se no entanto distinguir-lhe certos caracteres essenciaes [...]. Entre esses caracteres está em não ser nem uma banda nem uma orquestra mas uma esperta combinação de ambas (1924, p. 440).

Neste mesmo artigo, a instrumentação das jazz-bands é descrita da seguinte forma:

o principal instrumento cantante do jazz é o saxophonio. O piano é a base harmônica e o banjo a base rítmica. Os trombones alternam geralmente com os saxophonios na parte cantante principal. Os cornos ingleses alimentam a harmonia bem como as clarinetas e os saxophonios tenor e soprano (1924, p. 441).

O saxofone figura então, como demonstrado mais acima, como instrumento principal destes conjuntos musicais. Homem de Mello (2007) o descreve como sendo dotado de uma

³⁸ Revista Ariel: Revista de Cultura Musical, setembro de 1924, anno I, n. 12, São Paulo.

sonoridade ampla e flexível e diz que isto, aliado ao seu formato, resultou em sua incorporação às jazz-bands e à música para dança produzida na época.

O pesquisador utiliza o conceito jazz-band “para formações musicais mais ou menos padronizadas, destinadas à função que melhor caracterizou a diversão típica da Era do Jazz, a dança” (HOMEM DE MELLO, 2007, p. 72). Afirma, ainda, que estas formações musicais proliferaram no Brasil substituindo as orquestras de baile³⁹ e provocando uma revolução no conceito de orquestras de dança⁴⁰ que coincidiu com a chegada do fox-trot e do charleston⁴¹ em nosso território, fato também ocorrido nos Estados Unidos, país onde o jazz deu seus primeiros passos. Lá, as bandas de jazz executavam, em torno de 1910, ragtimes e o próprio jazz, que haviam se tornado importantes para a composição de músicas tocadas nos salões de baile, locais de diversão muito frequentados naquele momento (HOBSBAWM, 2012).

Retornando, então, às descrições da presença dessas agremiações musicais no Brasil, recorro mais uma vez aos apontamentos de Homem de Mello (2007) que descreve que, nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, havia uma série de jazz-bands e cita alguns nomes como os da *Jazz Band Brasil-América*, a *American Rag-Time Revue*, a *Gordon Stretton Jazz Band*, a *Jazz Band do Batalhão Naval*, a *Jazz Band Manon*, dentre outras bandas que executavam fox-trot e one-step, danças apreciadas nos salões de baile daquela época.

Almeida (2004) relata que as jazz-band eram remanescentes de conjuntos musicais que trabalharam durante o período em que o cinema era mudo e que figuravam como uma das poucas opções de lazer da cidade de Tatuí, onde morava, juntamente com os coros de igreja e as bandas de música.

³⁹ Segundo Giller (2013), as orquestras de baile na cidade de Curitiba, Paraná, eram compostas por instrumentos de sopro, cordas e percussão.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Dança popular caracterizada por movimentos rápidos e amplos (GILLER, 2013).

O Boletim Informativo do ano de 2013, “Fragmentos Musicais Curitiba”⁴² dá alguns detalhes sobre a pesquisa desenvolvida por Marília Giller e Tiago Portella, a respeito da produção musical do estado do Paraná na primeira metade do século XX. Dentre estas informações, apresenta a *Curytiba Jazz Band*, formada por violino, piano, contrabaixo, clarineta, flauta, bateria, bandolim, banjo e saxofone, indicando que as primeiras informações encontradas sobre jazz-bands no Estado datam da década de 20 e ainda listando nomes de jazz-bands como a *Tupynamba Jazz Band*, *Orchestra Jazz Elite*, *Record Jazz Band*, *Íris Jazz Band* e *Ideal Jazz Band*, entre outras. Este mesmo informativo descreve, também, a existência da *União de Jazz Band*, que reunia todas as jazz-bands de Curitiba com o objetivo de defender os interesses dos músicos participantes destes grupos musicais, cuidando, por exemplo, da realização de festas e da contabilização da renda obtida com elas e que foi inaugurada em uma “soirée dançante”.

Analisando a presença do jazz na cidade de Curitiba, estado do Paraná, entre as décadas de 20 e 40, Giller diz que as primeiras evidências do aparecimento das jazz-bands no Brasil datam da década de 1920. Além disto, relata que, aqui no Brasil, elas estavam “[...] relacionadas aos grupos musicais voltados para o entretenimento, como bailes, festas e comemorações, geralmente ocorridas em clubes e sociedades, onde executavam gêneros variados da música popular, tanto nacionais como estrangeiros” (2013, p. 17). Pontua, também, que este foi o período em que as orquestras de baile e regionais, compostas basicamente por flauta, clarinete, bandolim, cavaquinho, violão e percussão, substituem sua formação por instrumentos de sopro, bateria, banjo e piano.

⁴² Fragmentos Musicais Curitiba: Boletim Informativo, jan. 2013, v. 2, ed. I.

Nota-se, até esta altura das análises, a importância da corporalidade e de sua expressão na dança para a existência das jazz-bands. Expressando a importância da análise da categoria corporalidade na etnomusicologia, Pinto discute:

Se em geral se fala das propriedades formais do corpo, ele também deve ser considerado com agente que reage, que se movimenta e se faz movimentar. Da mesma forma como determinado ornamento na pintura corporal traz informações sobre a cultura, é a reação deste corpo a dados estímulos que irá denotar a inserção do corpo e, portanto, da pessoa no seu espaço sociocultural. A reação a estímulos sensoriais é um assunto que chama a atenção durante os mais variados ensejos: observe-se como diferentes povos acompanham música com batidas próprias de palmas, como diferentes corais se apresentam em palco – da performance imóvel até aquela cheia de swing – ou como audiências reagem de forma ‘culturalmente marcada’ a diferentes músicas (2001, p. 232).

Ainda segundo o pesquisador, a dança é um aspecto importante da corporalidade que é, geralmente, dependente da música. Esta análise pode ser ratificada pelas reflexões feitas por Homem de Mello, segundo quem:

O conjunto de novidades sonoras e visuais proporcionadas pelas *jazzbands* descortinou assim inéditas perspectivas na música popular, modificando radicalmente o conceito de orquestra de dança, o que coincidia com a chegada de ritmos mais dinâmicos (one-step e fox-trot) e passos mais elaborados (charleston e shimmy), caracterizando uma inédita liberalidade entre os casais, motivos mais que suficiente para atrair quem gostava de dançar (2007, p. 76, grifo do autor).

Trazendo, ainda, contribuições para as discussões nesse campo, utilizo as descrições realizadas por Homem de Mello (2007) que, descrevendo a presença de jazz-bands na região Nordeste, no ano de 1931, relata que Capiba, em companhia de Vicente Andrade Lima, fundou a *Jazz Band Acadêmica*, famosa por animar os principais bailes de Recife, capital do

estado de Pernambuco. Sua instrumentação compreendia instrumentos de corda e bandoneon e seu repertório, valsas, tangos, frevos e fox-trots.

Retomando as análises acerca da presença das jazz-bands no Brasil, exponho mais uma vez as reflexões trazidas por Giller (2013) que relata, como citado anteriormente, durante o período de aparecimento das primeiras jazz-bands no Brasil, substituições de instrumentos, em regionais e orquestras de baile, possibilitando o estabelecimento destes grupos musicais, substituições estas que, ainda segundo a autora, contaminaram vários conjuntos musicais, tais como os Oito Batutas, capitaneado por Pixinguinha e Donga que, travando contato com jazz-bands estadunidenses durante sua estada em Paris, passa a utilizar em sua formação instrumentos como saxofone, bateria e banjo (CALADO apud GILLER, 2013, p. 64). Por conta das transformações sofridas, o grupo, logo depois de sua chegada de uma excursão a Buenos Aires, passa a se chamar Bi-Orquestra Os Batutas utilizando, em seu repertório, sambas, fox-trots e marchas (HOMEM DE MELLO, 2007).

Partindo dos relatos da mesma autora, ressalto, mais uma vez, a importância da dança nas discussões realizadas neste trabalho. Segundo ela:

No Brasil, o *jazz* se popularizou a partir das danças de salão que em que as bandas eram caracterizadas pela atitude espontânea e repertórios que apresentavam ritmos dançantes e animados, espalhando mais um modelo de formação instrumental do que um modelo musical. (GILLER, 2013, p. 62, grifo da autora).

Estudando o trabalho de Guerra-Peixe para orquestras de salão e também citando os Oito Batutas como exemplo básico de instrumentação destes grupos musicais, Araújo diz que a instrumentação utilizada pelo maestro era composta, na maior parte das vezes, por piano, contrabaixo, violão e bateria e, também, dois trompetes, trombones e um quarteto de saxofones. Em outro momento, subdivide as jazz-bands atuantes no Brasil:

basicamente em dois formatos, o de um grupo relativamente reduzido, próprio do estilo improvisado conhecido como *dixieland* e associado a New Orleans (adotado por exemplo, pelos Oito Batutas, de Pixinguinha e Donga), ou de orquestras mais amplas, executando arranjos preconcebidos e com adição de instrumentos não convencionais dos primórdios do jazz como violino e celesta, das quais são exemplo as de Paul Whiteman e de Simon Bountman, respectivamente nos Estados Unidos e no Brasil. (ARAÚJO, 2010, p. 104-105).

Além dos relatos acima descritos, Costa Junior (2008), em livro que traz relatos da vida de músicos da cidade de Abaetetuba, estado do Pará, descreve os jazes, como eram conhecidas as jazz-bands naquele estado, como sendo um conjunto musical representativo da época onde as danças de salão eram comuns.

Chegando à região Nordeste, Homem de Mello (2007) relata a atuação da *Jazz Band Campinense Club*, chefiada por Lourenço da Fonseca Barbosa, o Capiba e fundada em Campina Grande, que tinha como instrumentação dois saxofones, um trombone, um trompete, um violino, piano e bateria. Já estabelecido em João Pessoa, Capiba forma a *Jazz Band Independência*, que animava festas em clubes da referida cidade, no início da década de 1930.

A instrumentação usada pelas jazz-bands no Brasil remete ao conceito de hibridação que, segundo Canclini (2013), tem antecedentes no início das trocas entre sociedades. Segundo ele, estudiosos e historiadores utilizam o termo para identificar o que aconteceu com a expansão da Europa para as Américas. Hibridação também pode ser utilizada aqui, para caracterizar a chegada das jazz-bands ao Brasil, via expansão estadunidense, podendo-se também utilizar o conceito para compreender os reflexos da entrada de instrumentos característicos da cultura afro-brasileira e afro-caribenha na sonoridade conseguida por esses grupos.

Globalização aqui pode ser acrescentada como tópico importante para este estudo. Em suas discussões sobre música popular, com base no ponto de vista da Sociologia, Joseph Kotarba e Phillip Vannini (2009) refletem que a globalização cultural faz com que símbolos e objetos culturais se movam pelo mundo para lugares onde a distância e as barreiras políticas talvez inviabilizassem sua chegada⁴³. Entendo, assim, também, o processo de chegada das jazz-bands, um dos símbolos culturais estadunidenses, no Brasil, naquele momento histórico.

2.3. Notas sobre os jazes na Bahia

Esses grupos musicais também estiveram presentes em diversos municípios do estado da Bahia, incluindo Salvador. Durante o trabalho, não foram encontrados dados que deem conta da data exata de chegada das jazz-bands no estado. Também não foram encontrados muitos dados sobre sua ocorrência e em quais cidades baianas foram registradas sua atuação, porém, os dados encontrados serão aqui relatados, demonstrando a presença destas agremiações musicais e de sua atuação.

O recorte temporal relativo aos anos de 1950 a 1955, não impediu o uso de informações dos arquivos coletados por Profa. Angela Lühning, sediados na Fundação Pierre Verger, aos quais tive acesso. Neles foram encontrados, por exemplo, registros desta atuação no ano de 1925, publicados no jornal *A Tarde* que relatam uma festa realizada na localidade de Itaparica, município de Mar Grande, em benefício da igreja matriz deste local.⁴⁴ Neste

⁴³ “*This is, in a way, what we mean by cultural globalization: we mean a process whereby cultural symbols and objects move away, with consequential outcomes, from the contexts in which they originate regardless (and sometimes in spite) of geographic and political boundaries and distance. Throughout this process of movement both cultural expressions and human members of cultures become something new, different*” (KOTARBA; VANNINI, 2009, p. 127).

⁴⁴ *A Tarde*, 1 nov. 1925, p. 3.

período, o nome “jaze” ainda não havia sido registrado, segundo as pesquisas realizadas para este trabalho.

Desta mesma fonte, foi retirada outra notícia da década de quarenta, trazida pelo mesmo jornal e que relata a presença do *Jaze dos Ferroviários da Estrada de Ferro de Nazaré*, na Rádio Sociedade, em programa que homenageava o engenheiro Neves da Rocha e a imprensa baiana⁴⁵.

Reportando-me, então, às informações sobre os jazes que remontam à década de 1950, delimitação temporal deste trabalho, utilizo informações disponibilizadas por Frederico Dantas, conhecido como Fred Dantas, que, relatando suas memórias vividas na cidade de Urandi, descreve os jazes que viu tocar:

*– O jaze que eu alcancei no salão Café Cruzeiro, de D. Rosalina, a cena é filmica, que eu guardo na minha memória, por que eu digo sempre “minha memória é o que em mim mora” [...] O jaze de Loro Mineiro tocando, compenetrado, o homem do banjo quase religioso, o da clarinete esvoaçante, né? Loro com um acordeon de 120 baixos, um acordeon grandão, gigante, folheado a ouro. Toda a parte que em uma orquestra sinfônica, em uma orquestra dessas de Glenn Miller seria confiada a violinos ou a naipes de saxofone no caso de um, no caso de outro, né?*⁴⁶

Ainda fazendo uso das informações prestadas por Fred Dantas, busco descrever características desses grupos musicais. Fred Dantas estabelece, assim, diferenças entre os jazes e os ballets, grupos musicais contemporâneos dos primeiros:

– O ballet tem mais esse caráter, assim improvisatório, sendo que o jaze era uma instituição, uma pequena instituição e a diferença de gênese das duas é que o ballet saía da

⁴⁵ A Tarde, 8 abr. 1940, p. 2.

⁴⁶ A partir deste momento, serão transcritos trechos das entrevistas que embasaram a confecção deste trabalho. Elas serão apresentadas em itálico, seguindo a formatação recomendada pelo Guia de Estilo para Teses e Dissertações da Pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

orquestra e o jaze saía da filarmônica e isto marca a diferença de humor entre os dois. O ballet, ele é debochado por natureza, mais propenso à gafeira e o jaze, no interior, as pessoas dançavam de paletó.

Em outras regiões do Estado também foram registradas atividades dos jazes. Disto dá conta matéria veiculada no jornal *A Tarde*, em 1954⁴⁷, que noticia um “grito de Carnaval” animado por jazes nas cidades de Ilhéus e Itabuna. Outra cidade onde foi registrada a presença destes grupos musicais foi Vitória da Conquista, localizada no sul do Estado. Uma foto do grupo Universal Jazz, veiculada em uma rede social por Gilmar Dantas, pode exemplificar este fato (Figura 12).

Figura 12 – Universal Jazz – Vitória da Conquista, Bahia, 1942



Fonte: Gilmar Dantas

⁴⁷ A Tarde, 21 jan. 1954, p. 10.

Outra notícia trazida pelo mesmo jornal, no mesmo ano⁴⁸, trata da participação de um jazz chamado Guarani em um banho à fantasia na praia de Amoreira, município de Vera Cruz, região próxima à capital, Salvador. Já no ano de 1952⁴⁹, o jornal, na sessão “Avisos de Sociedades”, traz o anúncio da festa de aniversário do Iate Clube de Itaparica, situado na localidade de mesmo nome, no município de Vera Cruz. Esta “reunião dansante” contaria com a presença do Cuba Jazz.

Falando sobre as atividades de jazes no Recôncavo baiano, Almir Pereira destaca:

– Você não ouvia a palavra orquestra, você ouvia o jaze, jaze mesmo. Qualquer cidade do interior tinha um jaze, tinha orgulho de dizer o jaze de Saubara, o jaze de Santo Amaro.

Ainda discorrendo sobre a existência de jazes em cidades do interior baiano, Almir complementa:

– Então, as filarmônicas, toda cidade do interior tinha sua filarmônica e, em geral, tinha algumas cidades mais potentes, aonde a política era forte, tinha duas ou três filarmônicas, uma ligada a cada grupo político. E eles formavam orquestras, saíam contratados. Quando a cidade só tinha duas filarmônicas, às vezes, você pegava músicos de uma e de outra pra formar uma orquestra pra tocar em eventos de outra cidade que não tinha filarmônica ou que não tinha orquestra ou que a filarmônica não dava conta de um trabalho mais dançante. Então, vindos das filarmônicas foram formados os “jazes” da cidade do interior...

Sobre a ligação entre os jazes e as filarmônicas interioranas Fred Dantas comenta:

– Todos eles saem de filarmônica. A de Loro Mineiro é advinda da banda do Velho Macedo, de Espinosa, Minas Gerais. Banda do Velho Macedo, Loro Mineiro, jaze. Eh... o meu

⁴⁸ A Tarde, 13 fev. 1954, p. 9.

⁴⁹ A Tarde, 17 jan. 1952, p. 5.

professor, Mestre João, tinha um jaze, chamado Jaze Victória, em homenagem à sogra dele, D. Victória. E o jaze Victória, também, eu nunca vi tocando de verdade [...].

Refletindo sobre as relações entre as filarmônicas e os jazes, Charles Santana (2009) diz ser comum, em toda a região do Recôncavo, a ocorrência de festas de formaturas ou outras, organizadas nas sedes das filarmônicas de cada cidade, desde os anos trinta. Os instrumentistas participantes dos jazes que animavam estas festas eram músicos advindos de filarmônica, sobretudo os instrumentistas dos naipes de palheta e metal.

Descrevendo um dos jazes da região, diz Fred Dantas :

– [...] 50% ou menos dos músicos da filarmônica constituíam um jaze. E era muito improvisado esse jaze. Eles sequer tinham bateria. Botavam um pedal e amarravam de arame o bumbo da... o bumbo da filarmônica pra fazer de bumbo [...] em sentido oposto, o acordeonista atuava na filarmônica fazendo o papel das trompas. Não tinha trompa e ele ficava lá “tchenco- tchenco-tchenco”, fazendo o centro dos dobrados [...].

Essa conexão entre as bandas de música, as filarmônicas, os jazes e o próprio jazz pode ser encontrada também nos primeiros tempos deste gênero musical nos Estados Unidos. Hobsbawm (2012) relata que a música realizada no estilo antigo de jazz, o de New Orleans, teria suas origens na música produzida para banda militar e que parte da instrumentação descrita por ele como pertencente às bandas de jazz do período eram, em parte, pertencentes, também, às bandas militares: corneta (posteriormente trompete), trombone, clarineta, tuba, tarol e bumbo.

Transportando essas observações para o Brasil, pode-se considerar que, de um modo geral, as bandas filarmônicas são descendentes diretas das bandas militares, que se consolidaram no território brasileiro a partir do século XVIII (BENEDITO, 2009). Baseando-me neste dado, reflito que a ligação entre estes dois grupos, na Bahia, envolvia não só o

empréstimo de músicos para estes conjuntos como também o empréstimo de seus instrumentos. Fred Dantas exemplifica esta afirmação através do jaze saído da Filarmônica de Mestre Álvaro quando diz que *sequer tinham bateria. Botavam um pedal e amarravam de arame o bumbo da, o bumbo da filarmônica pra fazer de bumbo*. Além dos empréstimos de instrumentos, aconteciam, também, adaptações musicais e técnicas entre as duas agremiações, como a relatada também por Fred Dantas que afirma: “*o acordeonista atuava na filarmônica fazendo o papel das trompas. Não tinha trompa e ele ficava lá “tchenco- tchenco-tchenco”, fazendo o centro (harmônico) dos dobrados”*”.

Considerando, então, a atuação dos jazes nestas localidades, as características adquiridas por eles nestas circunstâncias e a rede de colaboração formada entre eles e as filarmônicas, passaremos agora à descrição de suas características e das redes de colaboração em Salvador.

2.4. Chegando a Salvador...

Assim como em outras localidades do país, em Salvador, as jazz-bands e os gêneros executados por elas se constituíram em uma novidade causadora de algumas transformações nos costumes sociais da época. Julgo importante utilizar matéria veiculada no jornal *A Tarde* para ilustrar este aspecto, embora fora do recorte temporal que compreende este trabalho, tendo sido ela exibida no ano de 1926, na qual são relatadas as transformações provocadas pela chegada de ambos à sociedade soteropolitana. A matéria relata que quem não aprender a dançar ficará deslocado em um canto, pois todos estão “[...] rodopiando, tremendo aos compassos violentos do jazz-band”⁵⁰.

⁵⁰ A Tarde, 6 nov. 1926, p. 1.

Outra demonstração das transformações ocorridas na época proporcionadas pela chegada das jazz-bands foi veiculada pela *Revista Musical*, no ano de 1925, que apresenta definições dos novos estilos musicais aqui tocados e dançados em matéria que busca oferecer um panorama geral do que caracteriza o jazz, o ragtime, o blues e, conseqüentemente, as bandas de jazz. Ainda na mesma notícia, o jazz é descrito ora “[...] como um método de orquestração [...]” ora como “[...] uma orchestra composta de instrumentos que podem escorregar de um som a outro como as cordas e o trombone de vara”⁵¹.

O registro mais antigo encontrado durante esta pesquisa do uso do termo jaze para nomear estes grupos musicais foi encontrado no jornal *A Tarde* de janeiro de 1950⁵², na sessão “Avisos de Sociedades”, que exibe um anúncio de uma “festa carnavalesca”, que aconteceria no Pirajá Atlético Clube que traz a palavra “jaze”. Pertence, também, ao referido clube o segundo anúncio encontrado durante a pesquisa constando a mesma palavra. Desta vez, o anúncio noticiava o *Bonifácio e seus pupilos* como o jaze que animaria o grito de carnaval a ser realizado na referida agremiação.⁵³

Analisando outros anúncios veiculados nos jornais, é possível observar que outros clubes que, no ano de 1950, abrigavam os jazes em seu quadro de atrações ainda os nomeavam “jazz”, como podem demonstrar os anúncios encontrados na mesma sessão do já mencionado jornal *A Tarde* que anunciam o grito de carnaval do ano de 1950 do Clube Comercial com a presença da *Jazz-Orquestra Oceania* ou ainda, o anúncio da Sarrabulhada do Clube Fantoques da Euterpe, a ser realizada no dia 28 de janeiro, contando com a participação do jazz *Bahia Serenaders*, e do Clube Carnavalesco Cruzeiro da Vitória, que

⁵¹ Revista Musical, 15 nov. 1925, p. 20.

⁵² A Tarde, 27 jan. 1950, p. 7.

⁵³ A Tarde, 1 fev. 1950, p. 10.

promoveria gritos de carnaval nos quais tocariam os jazz *Cadetes do Ritmo*⁵⁴ e *Netinho e sua banda*⁵⁵.

No ano de 1951, ainda no mesmo jornal, foram encontradas ocorrências de duas grafias diferentes da palavra jaze. Uma, em um anúncio do Clube Comercial cujas atrações seriam os jazes *Oceania* e *Conjunto do Comercial*⁵⁶ e, em outro, que anunciava uma apresentação da Rainha do Carnaval, na Ladeira de São Bento. No local, também aconteceria a apresentação de um jazz⁵⁷. Em outros dois anúncios, o Clube Comercial anunciava o *Jazze*⁵⁸ *Oceania* e o *Jaze Escola* como atrações de suas festas⁵⁹.

Outro jornal da época, *O Estado da Bahia*, que anuncia as atrações do período carnavalesco na cidade, traz a grafia jaze para nomear um dos conjuntos musicais que se apresentariam durante os festejos.⁶⁰

Já no ano de 1952, foram encontrados anúncios sobre as festas de carnaval do Clube Espanhol⁶¹ e, ainda, sobre festas no Clube C. C. da Vitória⁶², ambos animados pelo *Jaze Álvaro Lima*. Ainda foram encontradas matérias sobre o grito de carnaval no Clube Império, que contou com a presença do *Jaze Alexandre e seu Ritmo* e sobre o primeiro grito de carnaval no Clube Comercial, que contaria com a participação do *Jaze Escola*⁶³. Nos anos seguintes, 1953 a 1955, a palavra jaze é encontrada relativamente com a mesma frequência, misturada ao uso da palavra jazz para denominar estes grupos musicais.

⁵⁴ A Tarde, 24 jan. 1950, p. 5.

⁵⁵ A Tarde, 4 jan. 1950, p. 5.

⁵⁶ A Tarde, 29 jan. 1951, p. 5.

⁵⁷ A Tarde, 30 jan. 1951, p. 10.

⁵⁸ Esta grafia da palavra jaze com duas letras “z”, constitui uma exceção entre os dados encontrados durante esta pesquisa.

⁵⁹ A Tarde, 29 mar. 1951 e 6 jul. 1951, p. 5.

⁶⁰ O Estado da Bahia, 20 jan. 1951, p. 8.

⁶¹ A Tarde, 10 jan. 1952, p. 5.

⁶² A Tarde, 11 jan. 1952, p. 5.

⁶³ A Tarde, 7 fev. 1952, p. 8.

Outro fato a ser pontuado é que os mesmos grupos que são chamados de jaze, em um momento, são chamados de jazz, em outros, o que pode demonstrar, em primeira análise, que o uso da aliteração não estava ligada a nenhum grupo ou contexto específico.

O que ocorre nas falas registradas nas entrevistas é algo diverso. Nelas, todas as pessoas se referem a essas agremiações musicais como jazes, também independente do nome, da composição instrumental, presença ou não de cantores etc.

A partir do que foi pontuado acima, pode-se discutir a apropriação e a desterritorialização do termo jaze, por parte da imprensa da época, que passou também a utilizá-lo em suas matérias e anúncios, apropriação no sentido dado por Kotarba e Vaninni (2009) em texto que discute a música popular à luz da Sociologia. Segundo os autores, a apropriação cultural se dá em um contexto em que um grupo ou cultura tenta cooptar algo produzido por outro grupo ou cultura. Ainda sobre este quesito, Canclini diz que “[...] as diferenças regionais ou setoriais, originadas pela heterogeneidade de experiências e pela divisão técnica e social do trabalho, são utilizadas pelas classes hegemônicas para obter uma apropriação privilegiada do patrimônio comum” (2013, p. 195).

Essa reflexão se mostra útil a esta discussão, já que esta apropriação pode ser entendida como realizada pela imprensa, compreendida como hegemonia intelectual, a partir da maneira como as jazz-bands eram chamadas popularmente. Aqui discuto a apropriação que se realiza a partir da popularização destes conjuntos musicais que haviam se tornado comuns naquele período. Neste caso, a apropriação pode ser compreendida como “um reflexo da comercialização da cultura, a mercantilização do estilo e da identidade e do desrespeito a alguns agentes sociais, tais como originalidade e individualidade [...]” (KOTARBA; VANNINI, 2009, p. 103).

Definindo então os jazes, Moura (2009) diz que eram assim denominados os grupos que tinham formação musical correspondente à de uma orquestra de jazz estadunidense: teclados, guitarra, contrabaixo e bateria. Também definindo-os, Lühning e Mata registram que:

os ‘jazis’ (era assim que se pronunciava), como eram chamadas, eram orquestras com várias formações, em especial com instrumentos de sopro. Elas tocavam em aniversários, bailes, e também nas casas de candomblé após as festas religiosas da noite anterior, como se fosse a parte social e profana, bem como tocavam em aniversários [...] (2010, p. 92).

Prosseguindo com as definições, passo a listar as que foram registradas no material etnográfico. Neles, os jazes são caracterizados das mais diversas formas. Trarei então, a partir deste ponto, algumas das que foram listadas pelos/as entrevistados/as:

– [...] *tinha sax... é..., flauta... bateria, já estavam começando naquela época. Me lembro de já ter ido a festas de bateria... pandeiro, usava também* (Odmir Seixas).

– *Jaze era o nome genérico de bandas que se apresentavam em toda parte entre os anos 30 e 70, com bateria, baixo, piano/teclado e saxofone. Apresentavam-se em festas de clubes e casas noturnas* (Milton Moura).

– *Tinha instrumento de sopro, tinha o violão que, naquela época, não tinha guitarra, cavaquinho e instrumento de sopro* (Maria das Dores de Ana da Silva).

– *Era tudo instrumento de sopro. Tinha aquele que toca assim [faz o gesto do trombone], o que toca pra frente [faz o gesto da clarineta]* (Maria Amélia de Ana da Cruz).

– *Instrumento era saxofone, quatro saxofone, três piston, dois trombones, contrabaixo, começou com o acústico, bateria, é, dois cantores, um cantor e uma cantora,*

timbau, pandeiro, contrabaixo acústico, de pobre, não existia esse contrabaixo, pandeiro, era... com certeza, o chefe era a bateria [...] (João Batista da Cruz).

– Era a instrumentação mesmo de uma orquestra: trombone, trompete, sax, violão, baixo, bateria, percussão (Claudete Macedo).

– O jaze era uma orquestra, era um grupo e tocava nas noites, nos bailes e nas gafieiras. [...] Só tinha instrumento sopro. [...] O jaze tinha o violão ou um banjo, qualquer coisa assim [...] (Carlos Lázaro da Cruz).

– [...] jaze foi o nome que se deu a orquestras durante um grande período de tempo, mas inspirado na música de jazz americana, que eram grandes orquestras de sopro e que tocavam jazz, e o nome jazz se transformou, eh... transferiu-se o nome de um estilo musical pr'a orquestra.[...] A instrumentação se conserva. Os metais, é... de embocadura metálica como o trompete, o trombone de vara, o trombone de pisto, os saxofones, a embocadura de... palheta. é... a bateria, o violão, o piano, é... o violão, o piano... e as tumbadoras (Almir Pereira).

Nota-se que as definições, tanto as retiradas de textos como as retiradas do material etnográfico, dão conta, além dos locais onde os jazes costumavam se apresentar, de sua instrumentação e do estilo de música executado. Descrevem, ainda, sua origem, apontada como sendo estadunidense como já mencionado acima.

Ainda discutindo este aspecto, em outros momentos de seus depoimentos, entrevistados/as descrevem a relação entre os jazes, as jazz-bands e o jazz estadunidenses.

Maria das Dores de Ana da Silva, lembrando o dia em que um jaze tocou na casa de seus pais, diz:

– *Lembrava muito o jazz dos Estados Unidos. Lembrava muito. Tô com a lembrança agora, ouvindo lá no Palmeiras. Era, dava a impressão. Se eu não me engano, ouvi até comentários, já com meus 12, 13 anos que os jaze daqui tocava igual aos americanos.*

Explicando a formação do *Brazilian Boys*, grupo no qual atuava, João Batista da Cruz lembra as influências sofridas pelo grupo de músicos apontando que elas seriam: *aquelas orquestra rica dos Estados Unidos é... Tommy Josh, Glenn Miller*. A partir destes dois relatos, podemos entender que a sonoridade produzida pelos jazes era similar à produzida pelas bandas de jazz estadunidenses, guardando as devidas características produzidas pela inserção de instrumentos de origem afro-caribenha e afro-brasileira.

Em texto que discute as influências da música caribenha na formação da identidade baiana, mais especificamente soteropolitana, Moura (2009) diz que estes grupos bem como seus repertórios chegaram a Salvador através do sucesso alcançado por ambos na Broadway. A propagação do jazz e das jazz-bands pelo mundo, a partir dos Estados Unidos, havia ganhado força a partir do final da Primeira Guerra Mundial e esses conjuntos musicais haviam, aos poucos, substituído as orquestras de baile e se apropriado de estilos musicais que constituíam novidade naquele momento cultural (HOMEM DE MELLO, 2007). Pode-se inferir então, que este processo se repetiu em Salvador, já que esta formação musical constituía uma nova maneira de obtenção de lazer ao redor do globo. Sobre isso, Homem de Mello diz:

Após a Primeira Guerra Mundial, cristalizaram-se, a partir da América do Norte, dois elementos fundamentais no crescente setor de lazer dos países do mundo ocidental: o cinema e os salões de dança animados por *jazzbands*. Esta nova expressão disseminou-se de tal forma que a década de 20 foi, por obra do escritor Scott Fitzgerald, chamada de Era do Jazz – entendendo-se tal conceito para muito além do jazz como forma musical originária de Nova Orleans, de forma a designar, com considerável abrangência, uma atitude de vida febril, na qual sobrava dinheiro e divertimento (2007, p. 71-72, grifo do autor).

Ainda sobre a expansão do jazz e das jazz-bands pelo mundo, trago aqui um relato realizado por Hobsbawm que reflete:

[...] o triunfo do jazz é ainda maior, mais universal e abrangente do que as linguagens comparáveis, surgidas anteriormente. Ele tornou-se, de forma mais ou menos diluída, a linguagem básica da dança moderna e música popular da civilização urbana industrial, na maioria dos espaços onde penetrou (2012, p. 34).

Refletindo ainda sobre este quesito, me utilizo, por fim, das discussões realizadas por Giller que assim analisa:

O jazz ditou mudanças no comportamento, principalmente nas grandes metrópoles que acompanhavam freneticamente os movimentos sociais. Ele atingiu principalmente os jovens por anunciar outra forma de vestir, de cortar os cabelos, de consumir, enfim, por vislumbrar uma maneira de modernização. Nota-se uma série de elementos diante da palavra *Jazz* e da ideia em relação a ela. Alguns elementos estão ligados diretamente ao fato sonoro, envolvem os músicos e suas histórias, os grupos musicais, os estilos musicais do gênero, a estrutura das composições, os arranjos e a instrumentação (GILLER, 2013, p. 52, grifo da autora).

Trago essas análises com o intuito de contribuir para as reflexões sobre as condições históricas da chegada dos jazes em Salvador, “que transformaram o dançar ao som dos jazes em uma atividade imprescindível e elegante para os salões de baile, praticadas por jovens e adultos, homens e mulheres”⁶⁴. Além disto, elas também ajudarão no entendimento do estabelecimento de sua posição de destaque na sociedade baiana e soteropolitana e da influência deles na vida social da cidade.

O jazz é contemporâneo da “revolução industrial” do entretenimento popular que começou seu desenvolvimento no início do século XX. Neste momento, o mercado nacional,

⁶⁴ A Tarde, 6 nov. 1926.

gradualmente, se transforma em internacional, internacionalizando também suas produções e ferramentas: circulação de atrações de teatro e *vaudeville*, surgimento de grandes agências de contratação, publicação e distribuição, mecanização da gravação e reprodução, popularização do rádio, toca-discos e filmes, entre outros (HOBSBAWM, 2012). E foi com a ajuda deste processo de expansão que as jazz-bands chegaram a Salvador onde passaram a ser conhecidas também como jaze.

Ainda discutindo esse processo de expansão e a chegada dessas formações musicais a Salvador, trago as reflexões produzidas por Appadurai (1999) que, discutindo as características e problemas das interações globais, pontua que, quando se faz referência aos processos de globalização, alguns a ela se referem utilizando o termo “americanização”. Esta observação pode ser útil na análise dos trechos de entrevistas transcritos anteriormente, que dão a mostra da influência exercida pela cultura estadunidense na formação destes grupos musicais, cultura esta que chega a Salvador através dos processos de globalização acima citados, que “se referem à dinâmica inerente às formas de cultura: movimento” (KOTARBA; VANNINI, 2009, p. 128).

No período que compreende esta pesquisa, o jazz ganha um importante aliado para a sua propagação, o governo estadunidense, que passa a enxergá-lo como eficiente agente propagador do seu modo de vida. Almir Pereira, em sua entrevista, chama a atenção para este aspecto, relacionando aspectos políticos e expansionistas aos processos de globalização e à chegada dos jazes a Salvador:

– [...] com a Segunda Guerra Mundial, o americano teve a necessidade de garantir as posições da América Latina favoráveis a ele [...] a Broadway começou a trazer atrações de vários países. Então, ela não ficou inspirada só nas orquestras americanas de jaze, que

tocavam jazz e foram trazendo várias orquestras, digamos assim, Perez Prado e outros grupos, grupos mexicanos. A Broadway se internacionaliza um pouco na questão musical.

Retornando aos apontamentos realizados por Hobsbawm, este reflete sobre a popularização do termo jazz dizendo que:

[...] o termo jazz (ou jass, jaz) passou a ser usado como um rótulo genérico para a nova música de dança. [...] Foi adotado rapidamente e quase que universalmente, sem dúvida porque, por volta de 1916-1917, a necessidade de um tal rótulo era óbvia. Antigas bandas de menestréis e paramilitares como as de Wilbur Sweatman, Isham Jones e de Paul Whiteman passaram a viajar em um novo estilo, e aqueles que não podiam simplesmente acrescentavam um saxofone a seus trios de cordas e se autodenominavam bandas de jazz da mesma forma (2012, p. 85).

Aponto que este fenômeno também foi registrado entre os jazes em Salvador. Este fato pode ser observado na inclusão da palavra jazz ou jaze nos nomes utilizados pelos grupos na cidade e encontrados durante a pesquisa em jornais, tais como *Cuba Jazz* ou *Cuba Jaze*, *Jaze Escola*, *Jazz Continental* ou *Jaze Marajoara*, entre outros. Existiam também os que adotavam nomes em inglês, tais como o *Blue Star*, *Golden Star*, *Bahia Serenaders*, *Brazilian Boys* e *Britinho e seus Stokers*, situação que pode ser compreendida a partir da, já citada anteriormente, leitura da “americanização” realizada por Appadurai (1999) Outros grupos ainda adotaram nomes de origem indígena como os jazes *Marajoara*, *Turuna*, *Guanabara* e *Maracanã*, ou em português, utilizando os nomes de seus maestros ou cantores principais, tais como *Bonifácio e sua orquestra*, *Alexandre e seu ritmo* e *Bonifácio e seus pupilos*.

Ainda listando os nomes dos jazes existentes na época, trago os citados pelos entrevistados. Os mencionados com mais frequência são *Britinho e seus Stokers* e *Cuba Jazz*, cujo nome anterior era *Belmiro e seu Conjunto* e que, com o tempo muda seu nome para *Brazilian Boys*. Além deles, outros nomes também foram mencionados, tais como *Gilberto*

Batista e sua Orquestra, Red Star Jaze, Nelson e seu Conjunto, Nelson Machado e sua Orquestra, Heitor e sua Orquestra e o único jaze chefiado por uma mulher, o *Marilda e sua Orquestra*.

O Quadro 2 traz o nome dos jazes encontrados durante a pesquisa em arquivo e os nomes citados durante as entrevistas. Nota-se que alguns dos nomes encontrados durante a pesquisa etnográfica foram citados também durante as entrevistas, podendo-se constatar, também, que o número de nomes mencionados durante os depoimentos é visivelmente menor.

Quadro 2 – Nomes de jazes em jornais e pesquisa etnográfica

ARQUIVOS		ENTREVISTAS
› Álvaro Lima e sua Orquestra	› Alexandre e seu Ritmo	› Belmiro e seu Conjunto
› Blue Star	› Jazz Vera Cruz	› Brazilians Boys
› Britinho e seus Stukas ou Britinho e seus Stokeres	› Isto sim é Carnaval	› Cuba Jaze
› Jaze Escola	› Jazz Continental	› Britinho e seus Stokeres
› Os Cadetes	› Bahia Serenaders	› Gilberto Batista e sua Orquestra
› Cuba Jazz	› Guanabara	› Red Star Jaze
› Cadetes do Ritmo	› Universal	› Heitor e sua Orquestra
› Penazzi	› Tabajaras	› Nelson Machado e sua Orquestra
› Bonifacio e sua Orquestra	› Titulares da Melodia	› Netinho e sua Orquestra
› Jazz Guarani	› Red Star Jazz	› Marilda e sua Orquestra
› Jaze Marajoara	› Oceania	
› Jazz Golden Star	› Netinho e sua Banda	
› Jazz Gilberto Batista e sua Orquestra	› Bonifácio e seus Pupilos	
› Jazz Orquestra Maracanã	› Ritmo e Alegria	
› Os Turunas	› Justino e seus Cadetes	
	› Heitor e seus Brotinhos	

2.5. Instrumentação e sonoridades

Nas definições transcritas anteriormente, detalhes sobre instrumentação também foram ventilados. É o que pode ser apreciado no Quadro 3 no qual são descritos alguns detalhes referentes à instrumentação fornecidos pelas pessoas entrevistadas:

Quadro 3 – Exemplos de instrumentação utilizada pelos jazes

NOME	DEFINIÇÕES
Maria das Dores de Ana da Silva	“Tinha instrumento de sopro, tinha o vilão que naquela época não tinha guitarra, cavaquinho e instrumento de sopro”
Carlos Lázaro da Cruz	“O jaze tinha o violão ou um banjo, qualquer coisa assim...”
Aginaldo Rafael da Cruz	“Violão teve Domingos, crooner teve Toninha Luna, Anízio. Outro que cantou muito foi Jai Miranda”
Maria Amélia de Ana da Cruz	“Era tudo instrumento de sopro. Tinha aquele que toca assim (faz o gesto do trombone), o que toca pra frente (faz o gesto da clarineta)”
Claudete dos Santos Macedo	“Era a instrumentação mesmo de uma orquestra: trombone, trompete, sax, violão, baixo, bateria, percussão. Todos dois. E outros também que eu passei”
João Batista da Cruz	“Instrumento era saxofone, quatro saxofone, três piston, dois trombones, contrabaixo começou com o acústico, bateria, é dois cantores, um cantor e uma cantora, tímbau, pandeiro, contrabaixo acústico, de pobre, não existia esse contrabaixo, pandeiro, era...”
Milton Araújo Moura	“Jaze era o nome genérico de bandas que se apresentavam em toda parte entre os anos 30 e 70, com bateria, baixo, piano/teclado e saxofone”
Almir Pereira	“Os metais, é... de embocadura metálica como o trompete, o trombone de vara, o trombone de pisto, os saxofones, a embocadura de... palheta. É... a bateria, o violão, o piano, é... o violão, o piano... e as tumbadoras”
Odmar Seixas	“...tinha sax..., é..., flauta... bateria, já estavam começando naquela época. Me lembro de já ter ido a festas de bateria”

Em seu texto, Milton Moura (2009) descreve como instrumentos componentes dos jazes os de teclado (piano), contrabaixo e bateria. A guitarra, que ainda não havia chegado a Salvador naquela época, era substituída pelo violão, como atesta a fala já citada de Maria das Dores de Ana da Silva: *tinha instrumento de sopro, tinha o violão que, naquela época, não tinha guitarra, cavaquinho e instrumento de sopro*. Instrumentos de sopro são mencionados em suas variadas formas. João Batista e Carlos Lázaro da Cruz, respectivamente, descrevem que no Brazilian Boys, grupo no qual atuaram, havia:

– *Trombone, saxofone. É isso assim, mas é que a gente tinha, a da gente tinha dois trombones, quatro saxofones, quatro piston de trombone [...]; O jaze tinha o violão ou um banjo [...] tinha instrumento de sopro.*

Ainda refletindo sobre esse campo, Almir Pereira relata:

– [...] *os metais, é... de embocadura metálica como o trompete, o trombone de vara, o trombone de pisto, os saxofones, a embocadura de... palheta.*

E Odmar Seixas, descrevendo a formação instrumental dos jazes que viu tocar relata que [...] *tinha sax... é... flauta... bateria, já estavam começando naquela época.*

Esses relatos demonstram a riqueza da instrumentação que compunha esses grupos musicais.

Entre os instrumentos de sopro, um dos citados com certa frequência durante as entrevistas é o saxofone, como pode ser observado nos trechos acima transcritos.

Segundo Hobsbawm (2012), o saxofone foi agregado tardiamente nas jazz-bands estadunidenses tornando-se central apenas no período do *swing*. Ele analisa que “isso certamente aconteceu porque ele se prestava a um virtuosismo técnico justificado musicalmente: ele representava as cordas no jazz” (2012, p. 162). E continua suas descrições acerca do instrumento dizendo que:

Os saxofones, no entanto, tinham efetivamente algumas possibilidades não exploradas. Seu som varia do *vibrato* mais característico da palheta até uma suavidade semelhante à da flauta, combinando uma flexibilidade incrivelmente adequada à expressividade do jazz com uma força e vigor que podiam torná-los os principais propulsores de bandas menores (HOBSBAWM, 2012, p. 162, grifo do autor).

No Brasil não é diferente. Para exemplificar o que acontecia aqui, recorro às reflexões produzidas por Zuza Homem de Mello que afirma:

A sonoridade ampla e flexível do sax, bem como o formato sinuosamente atraente, iriam franquear sua incorporação gradual ao jazz e à música dançante como um de seus símbolos mais originais, distinguindo-se por ser o único entre os quatro sopros que,

oficialmente, se situa na periferia de uma orquestra sinfônica (HOMEM DE MELLO, 2007, p. 72).

Trago também para exemplificar a importância deste instrumento para as jazz-bands, o artigo veiculado pela *Revista Ariel*, do estado de São Paulo, que traz o *saxophonio* como sendo o principal instrumento destas agremiações musicais, figurando junto a cornos ingleses, clarinetes e trombones. Os jazes em Salvador seguem a mesma tendência do período, trazendo o saxofone como um dos instrumentos importantes na constituição da sua sonoridade. Entre os saxofonistas citados estão Vivaldo Conceição, Orlando, Diego, Olindo e Netinho, descrito como grande saxofonista e regente do jaze *Netinho e sua Banda*. Além deles, foram citados, também, Tabaréu e Giacuni. Vivaldo Conceição é descrito também como regente e arranjador. Carlos Lázaro da Cruz descreve-o dizendo

– *Tinha um músico que se chamava Vivaldo Conceição, maestro Vivaldo, a gente pegava os discos e ele tirava as músicas. Escrevia. Tinha o disco, ele botava o disco ali e ia escrevendo, fazia a partitura. Aí dividia pra cada um do naipe dos instrumentos [...].*

E ainda que:

– *[...] na mão, ele escrevia pra piston, pra primeiro piston, pra segundo piston, terceiro piston, primeiro trombone, segundo trombone. Primeiro, segundo, terceiro saxofone e a harmonização. Vivaldo escrevia tudo, tirava tudo. Sentava aqui, escrevia a grade, depois da grade ele saía distribuindo.*

Já João Batista da Cruz nos conta sobre sua origem:

– *Vivaldo maestro da Conceição, foi um cobrão aqui da Bahia, lugar que deu os maiores músicos da Bahia foi o Órfãos de São Joaquim.*

Uma possível análise acerca deste fenômeno, que fez com que este instrumento tivesse para os jazes a mesma importância que tinha para as jazz-bands estadunidenses, é o

entendimento de que a globalização pode provocar, em alguma instância, uma homogeneização dos sistemas culturais que pode ser compreendida como resultado da ação de corporações globais já existentes na época e de instituições governamentais (APPADURAI, 1999; KOTARBA; VANNINI, 2009). Discorrendo sobre a expansão da indústria cultural e seus produtos, Adorno e Horkheimer (1997) dizem ser o processo de homogeneização próprio desta indústria, retirando o valor artístico das obras produzidas por ela.

Outros conceitos que podem ser usados como auxílio para a compreensão dos processos de incorporação de instrumentos nos jazes são os de desterritorialização e reterritorialização. Discutido por Appadurai (1999), o conceito de desterritorialização pode ser útil, na medida em que busca analisar expressões, culturais ou não, que são ressignificadas e vividas fora dos seus locais de origem. Já o termo reterritorialização (KOTARBA; VANNINI, 2009) pode nos ajudar a entender como essas práticas musicais foram reconfiguradas, ressignificadas em um espaço diferente daquele no qual foram criadas.

Outros instrumentos de sopro também faziam parte dos jazes. Os irmãos Carlos Lázaro da Cruz e João Batista da Cruz relatam a presença de pistons e trombones no *Brazilian Boys*, jaze onde atuaram juntos. A cantora Claudete Macedo cita trombone e trompete na formação do mesmo jaze, assim como Odmar Seixas e Maria das Dores de Ana da Silva, instrumentos estes também presentes nas jazz-bands estadunidenses e trazidos para cá, provavelmente, na esteira dos movimentos de interação global, e que são assim caracterizados por Hobsbawm (2012, p. 162): “os estilos naturais do trompete e do trombone são sóbrios. São fortes e rígidos em vez de serem instrumentos flexíveis”. Entre os músicos que executavam estes instrumentos foram citados Clóvis e Cocoró (piston) e Dagmar (trombone).

Por outro lado, esses instrumentos também eram parte integrante das filarmônicas e de bandas militares, instituições que mantinham estreita relação com os jazes. Almir Pereira

relata que músicos que tocavam em jazes também atuavam em bandas como a da Polícia Militar e do Corpo de Bombeiros. Aqui, menciono mais uma vez João Batista da Cruz, instrumentista atuante no jaze *Cubajazz*, posteriormente *Brazilian Boys*, que afirma:

– Aonde tinha um dos maiores músicos da Bahia foi do Colégio dos Órfãos de São Joaquim, era o pessoal da orquestra. Vivaldo Conceição, Dagmar, esse Sargento, todos eles do Órfãos de São Joaquim. E o colégio dos Órfãos de São Joaquim foi que deu os melhores músicos daqui. Teve muito músico bom aqui na Bahia, mas os melhores foram de lá.

Outro instrumento cuja inserção nos jazes pode ser entendida pelo prisma da expansão dos meios de difusão de cultura, da conseqüente chegada das jazz-bands até Salvador, e que pode ser compreendido como produto da homogeneização provocada pelos movimentos de intercâmbio cultural é a bateria, também citada, várias vezes, nas descrições sobre os jazes, como a fornecida por Odmar Seixas que, descrevendo os vários instrumentos constitutivos dessas agremiações musicais, diz: [...] *bateria, já estavam começando naquela época. Me lembro de já ter ido a festas de bateria*; e João Batista da Cruz que também menciona a bateria como instrumento presente e importante para os grupos musicais dizendo: *o chefe era a bateria*. Refletindo sobre a presença do instrumento nas jazz-bands, Hobsbawm afirma ser ele o centro, a base da organização musical dessas bandas. E continua sua análise:

A evolução da bateria no jazz começou com um paradoxo. Embora o ritmo de jazz seja, graças ao africanismo, muito mais complexo, vital e importante do que o ritmo europeu, ele também foi, para começar – e em grande medida ainda é – muito mais cru e simples de que os seus ancestrais africanos, graças ao seu caráter europeu. A história da bateria é a história da emancipação cada vez maior da banda de marcha militar, com a qual ela começou em New Orleans (2012, p. 171).

A frase final da citação acima pode auxiliar no entendimento da ligação entre as jazz-bands estadunidenses e as bandas militares, ligação esta assinalada desde os primeiros tempos

de jazz em New Orleans, momento em que as bandas de jazz executavam um repertório próximo ao que era executado pelas bandas militares daquela época (HOBSBAWM, 2012). Relaciono, também, a presença da bateria no jazz à ligação entre os jazzes e as filarmônicas e bandas nas quais a bateria constitui também base para a estruturação musical como demonstrado, por exemplo, na entrevista concedida por Fred Dantas. Citando o exemplo do jazz conduzido pelos músicos da *Filarmônica de Mestre Álvaro*, ele diz que sua bateria era montada a partir da base de instrumentos conseguida junto à instituição.

Prosseguindo com as análises acerca deste instrumento, trago aqui a contribuição de Homem de Mello para quem:

A mais relevante novidade do ciclo das *jazz bands* no Brasil foi um instrumento, ou melhor, um conjunto de instrumentos de percussão agrupados, aqui batizado de bateria, no qual o músico aproveitava também os pés para acionar um pedal conjugado ao bumbo disposto verticalmente. [...] Como se não bastasse, a posição vertical da membrana do bumbo, que podia ter até 80 cm de diâmetro, expunha uma área de grande visibilidade, utilizada para se escrever o nome da *jazz band*. Assim disposta, a bateria concentrava tamanha atenção que, nas fotografias, seguindo o modelo americano, o baterista figurava em destaque, ocupando a posição central como se fosse ele o líder do conjunto (HOMEM DE MELLO, 2007, p. 74, grifo do autor).

Tal análise corrobora as descrições já apresentadas, retiradas da fala do regente e compositor Fred Dantas, que descreve uma bateria montada a partir de instrumentos de percussão pertencentes à filarmônica de Mestre Álvaro e ainda, com a afirmação de João Batista da Cruz de que a bateria seria “o chefe”, comandando o grupo musicalmente. Além disto, a citação menciona as representações fotográficas dos grupos da época, onde a bateria podia trazer o nome do conjunto e o baterista figuraria em primeiro plano, como um líder. (Figura 13).

Figura 13 – The Jazz King, 1926



Fonte: <http://fashinate.wordpress.com/2013/05/>

Um exemplo disso, entre os jazes da cidade de Salvador, é a foto dos anos 40 de um conjunto ainda em atividade no período temporal que compreende esta pesquisa, parte integrante do em livro escrito por Lühning e Mata (2010) em que o bumbo da bateria, que está no centro da foto, carrega o nome do conjunto, *Jazz América*. (Figura 14).

Por fim, retorna à demonstração de que o modo estadunidense de organização destes conjuntos era utilizado como modelo, levando a pensar nos termos em que são definidos os processos de homogeneização, uma das facetas trazidas pela globalização (ADORNO; HORKEIMER, 1997; APPADURAI, 1999; KOTARBA; VANNINI, 2009).

Os instrumentistas citados relacionados a este instrumento foram João Batista da Cruz e Carlos Lázaro da Cruz, irmãos que foram entrevistados durante a realização desta pesquisa.

Figura 14 – Jazz América, anos 1940



Dando continuidade às descrições do instrumental utilizado pelos jazes, passo agora aos instrumentos de corda. O violão, o banjo e o contrabaixo também integravam estes conjuntos musicais. Presentes, também, nas jazz-bands, exerciam, nos dizeres de Hobsbawm (2012), em conjunto com o piano, outro dos instrumentos citados nas descrições, tanto funções rítmicas quanto melódicas. Os instrumentistas citados por Carlos Lázaro da Cruz, João Batista da Cruz e Almir Pereira foram: Belmiro (banjo), Domingos (violão) e Augusto (violoncelo).

Entre os instrumentos de percussão integrantes dos jazes estão os que não foram citados entre os constituintes das bandas de jazz estadunidenses e que podem ser entendidos como resultado da inserção de características locais entre os instrumentos constitutivos destes

grupos musicais (HOBSBAWM, 2012). Pandeiro, bongô e agogô estão entre estes instrumentos. Citados pelos entrevistados Carlos Lázaro da Cruz, João Batista da Cruz e Odmir Seixas, a entrada e a permanência deles nos jazes pode se dever à presença do samba no repertório, no caso do pandeiro, e à mescla de estilos afro-latinos, no caso dos bongôs e do agogô. Entre os instrumentistas mencionados estão Carlos Lázaro da Cruz, conhecido como Cacau do Pandeiro, João Batista da Cruz, também executando o pandeiro, e Everaldo, tocando bongô.

Prosseguindo neste setor, trago aqui a fala de Almir Pereira que, a partir de suas lembranças, menciona as tumbadoras como sendo os instrumentos simbólicos dos jazes:

– Porque o jaze tinha uma diferença básica das orquestras cubanas e até mesmo mexicanas: era a questão da percussão. Por exemplo, as tumbadoras, as grandes tumbadoras das orquestras cubanas são inspiradas nos atabaques do candomblé, o rum, o pi e o lé.

Trazendo esta reflexão para os jazes, a causa desta interlocução pode ser interpretada como resultante do trânsito dos músicos integrantes desses grupos musicais entre as casas de candomblé da cidade (LÜHNING; MATA, 2010).

Almir Pereira dá continuidade a suas reflexões dizendo que:

– As tumbadoras chegaram também nessa época, isso é uma coisa, por que nós somos um povo negro. A nossa música toda tem uma origem negra. Não era justo que você não trouxesse instrumentos básicos da percussão da música negra não fosse acrescentado à música.

A presença desses instrumentos nos jazes pode ser explicada, também, pela mescla de estilos afro-cubanos ao repertório dos jazes, mescla de gêneros que, por sua vez, pode ser compreendida pelo viés do que chamamos hibridação que “como processo de interseção e transação, é o que torna possível que a *multiculturalidade* evite o que tem de segregação e se

converta em interculturalidade” (CANCLINI, 2013, p. xxvi-xxvii, grifo do autor). Ainda analisando este aspecto, trago as discussões realizadas por Kotarba e Vannini (2009), que pensam a hibridação, ao contrário de um movimento promotor de uniformização cultural unilateral, como um complexo de troca de informações através do globo.

Os jazes contavam também com cantores e cantoras. Norma Deusdete de Seixas relata que:

– [...] em geral tinha sempre alguém que cantava. Esse alguém na época chamava ‘crooner’, né? Hoje deve ter outro nome, mas na época chamava ‘crooner’ [...].

Entre os nomes citados nesta função estão Tuninha Luna, Miriam Teresa, Eduardo Messenger, Antonio la Borda, Gilberto Batista, Bahia, Aluisio, Ray Miranda, Maria Cristina, Valmira, Maria Luiza, Claudete Macedo, Deni Pereira, Sandoval Caldas e Anízio.

CAPÍTULO 3

SEGUINDO OS CAMINHOS DOS JAZES: MÚSICA, HISTÓRIA E ESPAÇO URBANO

O estudo do espaço geográfico e social na atualidade tem buscado situar, analisar e compreender o espaço urbano moderno para além dos olhares e dos sujeitos/objetos que, tradicionalmente, servem de parâmetro para análises nesta área. Assim, busca a inclusão da história, da sociologia e de ocorrências socioculturais importantes – tais como os processos ligados à globalização – que exercem influência na sua configuração⁶⁵. Por sua vez, os movimentos musicais podem ser compreendidos como reflexos desta História em nosso meio social e veiculadores de comportamentos, aspirações sociais e culturais e orientações políticas e ideológicas (NAPOLITANO, 2005)⁶⁶.

Partindo para uma observação sociológica, recorro às análises realizadas por Adam Krims que, discorrendo sobre a importância das reflexões sobre música e constituição dos espaços urbanos, aponta que:

[...] qualquer pessoa interessada em compreender a produção musical contemporânea e sua recepção pode, pelo menos, levar em consideração as análises da então chamada musicologia cultural, vendo a música como um agente de socialização com seu próprio

⁶⁵ Sobre isso, Bauman (1999, p. 34) reflete que “a idéia de ‘espaço social’ nasceu [...] de uma transposição metafórica de conceitos formados na experiência do espaço físico, ‘objetivo’”. Já o historiador Milton Santos (1982, p. 1) diz que “[...] a História não se escreve fora do espaço e não há sociedade a-espacial. O espaço, ele mesmo, é social [...]”.

⁶⁶ Marcos Napolitano (2005, p. 5) continua sua reflexão apontando que, no Brasil, “[...] a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais”.

complexo de distribuição, e para a organização da sociedade como um todo⁶⁷ (KRIMS, 2007, p. XIX).

Os estudos acerca de espaço urbano e organização social têm como um de seus principais motes a cidade, espaço importante para a compreensão das interações existentes entre estes agentes e os jazes, que, “como solo do exercício da vida das pessoas na sociedade ocidental e do capitalismo, inscrevem em seu território e geografia diferentes modos de habitar e viver em seu espaço” (OLIVEIRA, 2013, p. 161). Já Gilberto Velho (2009) aponta as cidades como lugares importantes para a compreensão da sociedade moderno-contemporânea.

Para discutir os processos ligados à constituição do espaço urbano e o trânsito realizado pelos músicos dos jazes, tanto no que diz respeito a sua atuação quanto à apreensão de seus repertórios, recorro a abordagens dos conceitos de globalização, desenvolvimento urbano e identidade. Construindo uma ponte entre estas discussões e o desenvolvimento das cidades, trago Krims (2007) para quem o desenvolvimento abrupto das cidades serve para exemplificar as mudanças ocorridas na música, as contribuições que a música pode ter dado à formatação dos espaços urbanos e vice-versa.

Com o auxílio dos conceitos acima descritos, buscarei a compreensão das influências da conformação do espaço urbano e a construção musical dos jazes, entendendo ser esta uma via de mão dupla. Terei como base o trânsito de seus músicos a caminho de seus locais de trabalho e, também, em busca dos repertórios a serem executados. Ainda será levada em consideração a movimentação realizada pelo público que os acompanhava.

⁶⁷ “[...] anybody interested in understanding contemporary music production and reception may take at least one cue from so called cultural musicology, seeing music as a socializing agent with its own complex channeling from, and back into, the organization of society as a whole”.

3.1. Os jazes, seus locais de trabalho e o espaço urbano

Segundo as entrevistas realizadas, matérias e anúncios de jornal encontrados, os jazes atuavam em festas em residências particulares, nos estúdios das rádios e nos bailes realizados em clubes da capital baiana.

Maria das Dores de Ana da Silva, Carlos Lázaro da Cruz (o Cacau do Pandeiro) e João Batista da Cruz relatam a participação dos jazes em festas em residências, nas mais variadas ocasiões e em diversos pontos da cidade. Referindo-se a um desses momentos, Maria das Dores de Ana da Silva descreve, assim, a chegada dos músicos em sua festa de primeira comunhão realizada em sua casa, localizada no bairro da Barra, no ano de 1951:

– Me lembro dos músicos chegando. [...] Bem vestidos, paletó e gravata, terno, né? Alguns, assim, usavam chapéu. Acho que era Panamá⁶⁸ que usavam na época. Foi... a primeira comunhão das três. [...] Chegaram, era umas sete horas; foram embora depois de meia noite.

João Batista da Cruz também relata a participação do conjunto do qual fazia parte, o *Brazilians Boys*, em festas particulares.

Carlos Lázaro da Cruz e Amara Souza da Cruz contam sobre a presença dos jazes em festas religiosas que aconteciam também em residências:

– A trezena de Santo Antonio é que era um negócio sério... Fazia a festa [voz de D. Maura]... Levava jaze, levava... levava o violão, levava o pandeiro...

As famílias que contratavam os jazes para esses eventos tinham, geralmente, um bom poder aquisitivo para permitir que arcassem com o pagamento dos cachês destes grupos que, segundo Claudete Macedo, era acertado antes do acontecimento da festa.

⁶⁸ Tipo de chapéu fabricado com folhas de uma palmeira (CALDAS AULETE, 1958, p. 3.681).

Pode-se analisar a inserção dos jazes nesses espaços pelo prisma da ascensão dos conjuntos musicais ao posto de ícones da moda e de costumes, durante a primeira metade do século XX. Neste momento, que compreende o período temporal de minha pesquisa, era comum a realização de bailes ao som destes grupos, com a presença de um público que contava com um poder aquisitivo significativo⁶⁹. Não participar desta tendência significava estar fora dos padrões vigentes de urbanidade, civilidade e modernidade.

Espaços onde os jazes também atuavam, as rádios da época transmitiam programas de auditório com variada frequência. Para estes programas, os produtores convidavam os jazes. Os auditórios da Rádio Sociedade e da Rádio Excelsior estavam sempre cheios em dias de programa ao vivo com plateia⁷⁰. É o que noticia, por exemplo, a matéria trazida pelo jornal *Diário de Notícias*, do dia 8 de janeiro de 1952, que lista a programação da Rádio Excelsior, que contava, entre outras atrações, com a presença de um “jazz” e um regional⁷¹, bem como matérias veiculadas pelo jornal *A Tarde*, no ano de 1940, divulgando a programação do estúdio da Rádio Sociedade, conhecida por seu prefixo, PRA4. Nomes como os *Príncipes da Melodia* e *Jaze Band de Nazaré* figuram entre suas atrações.

Ainda sobre esse quesito, utilizo a fala de João Batista da Cruz que, perguntado sobre a possibilidade de os jazes tocarem nas estações de rádio da época, respondeu assim:

– *Tocava, tocamos em tudo quanto foi rádio. Rádio Sociedade, Rádio Cultura. Rádio Excelsior, Cultura e Sociedade naquele tempo tinha essas três. [...] Tocamos tudo, tinha esse negócio não.*

⁶⁹ Sobre esta ascensão, ver Hobsbawm (2012) e Homem de Mello (2007).

⁷⁰ Nas primeiras décadas do século XX, o rádio foi um importante meio de veiculação de informações, costumes e música. Sobre isto, ver Saroldi (2002-2003).

⁷¹ *A Tarde*, 8 jan. 1952, p. 2.

Essas três estações de rádio ficavam localizadas, respectivamente, na Rua Saldanha da Gama, no Centro Histórico; Campo Grande, largo situado entre os bairros de Vitória, Garcia e Canela; e na Avenida Carlos Gomes, que liga o Centro Histórico ao Campo Grande.

Indo ao encontro de outro espaço de atuação dos jazes, focalizarei a partir de agora os bailes que aconteciam em diversos clubes da cidade dentre os quais figuravam nomes como o Clube do Comércio, situado na Rua Chile, e o Clube Palmeiras da Barra, localizado em bairro homônimo. Durante as entrevistas concedidas no período em que fui aluna do Programa de Iniciação Científica na Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), entre os anos de 2009 e 2010, sob orientação da Profa. Dra. Angela Lühning, Agnalda Rocha⁷² narrou o baile que acontecia na Sociedade Beneficente Protetora do Engenho Velho de Brotas. Contou também detalhes sobre os bailes que aconteciam no Clube do Comércio, localizado na Rua Chile. Segundo ela, estes dois eventos eram realizados nas tardes de domingo.

Maria das Dores de Ana da Silva e Maria Amélia de Ana da Cruz relatam que os clubes Amazonas e Palmeiras, situados em outro ponto da cidade, no bairro da Barra, se revezavam na realização de seus bailes. Quando a festa acontecia em um, não acontecia no outro, em virtude da localização próxima de suas sedes. Outros clubes localizados em bairros como Pirajá e Itapagipe também realizavam festas animadas por jazes, como se pode observar nas Figuras 15 e 16. Nelas estão noticiados um grito de carnaval realizado no Pirajá Atlético Clube e a Festa de Reis que aconteceria no Clube de Regatas Itapagipe. Festas como estas aconteciam em outros clubes situados em áreas periféricas da cidade como nos dois exemplos acima citados.

⁷² Foi utilizado nome fictício por não haver sido pedida a autorização para o uso do nome original da entrevistada.

Figura 15 – Aviso de Sociedade: Grito de Carnaval – Salvador, 1950



Fonte: Jornal A Tarde, 3 fev. 1950, p. 8

Figura 16 – Aviso de Sociedade – Festa de Reis – Salvador, 1953



Fonte: Jornal A Tarde, 3 jan. 1953, p. 4

Os cinemas também se constituíam em locais de trabalho para os jazes, como demonstra notícia veiculada no jornal *A Tarde*, informando a realização de um festival no Cinema Olympia, capitaneado pelo *Jazz Ideal*⁷³, bem como para a apreensão do repertório retirado das trilhas musicais dos filmes neles veiculados.

⁷³ A Tarde, 5 out. 1926, p. 2.

O que chama a atenção nos relatos colhidos é a localização espacial desses ambientes. Lançando o olhar sobre a disposição do espaço urbano naquele momento histórico pode-se perceber a proximidade existente entre clubes, cinemas e estações de rádio e o Porto de Salvador e o atracadouro, na praia do Porto da Barra⁷⁴. O contexto, que envolvia grande movimento portuário, conseqüentemente, de marinheiros, e grande circulação de pessoas em busca de diversão que, neste período, era sinônimo da combinação salão de baile e jaze, pode ter favorecido a maneira como o espaço urbano se configurou nestas duas regiões da cidade.

Em vista dessas informações e reflexões, procurei, neste trecho do capítulo, elaborar uma discussão acerca das relações existentes na construção desses espaços urbanos, a expansão da indústria cultural, elemento que possibilitou a chegada dos jazes até Salvador, e o trânsito possibilitado pela configuração deste espaço. Para discutir este aspecto da pesquisa, dividirei as discussões em dois conglomerados urbanos: o complexo do Centro Histórico e o complexo do bairro da Barra.

3.2. Geografia musical dos jazes

3.2.1. Centro Histórico

Descrito como local de salvaguarda da Velha Bahia, o Centro Histórico de Salvador abriga um grande complexo arquitetônico contendo igrejas datadas do período barroco, além de casas construídas no mesmo período, algumas hoje transformadas em museus. Em trabalho apresentado no ano de 2012, informo que o Centro Histórico e suas imediações abrigavam parte dos clubes onde os jazes costumavam se apresentar, os locais onde os músicos se

⁷⁴ Este arranjo espacial pode refletir os processos de expansão da indústria cultural (ADORNO; HORKHEIMER, 1997; HOBBSAWM, 2012) e de globalização (BAUMAN, 1999; KOTARBA; VANNINI, 2009; YÚDICE, 2013) e suas ações no espaço urbano (VELHO, 2009).

reuniam à espera de uma apresentação ou de uma contratação e, também, alguns dos ambientes que serviam como ponto de partida para a busca de novos elementos para seus repertórios, a exemplo dos cinemas (SILVA, 2012). Moura assim descreve este ambiente:

Como espacialização, podemos tomar o ambiente musical construído em torno das casas noturnas de diversas magnitudes instaladas no Centro Histórico de Salvador, sendo as mais notáveis dentre elas o Monte Carlo, o Tabaris e o Rumbadance. A música, associada quase sempre a dança, tomava todas as ruas e becos, inclusive inúmeras casas de meretrício (2009, p. 367).

Ainda tratando das descrições desse complexo urbano, trago aqui as lembranças disponibilizadas por Carlos Lázaro da Cruz, o Cacau do Pandeiro. Neste quesito, percorrendo sobre a localização dos clubes no Centro Histórico e o público que os frequentava, ele relata:

– O Oceania era com o jaze... O Oceania era com o jaze, tinha gafeira. O Oceania era na Ladeira do Taboão... era um clube que era mais dos estivadores. Barão do Desterro era ali no... era em frente, na Baixa do Sapateiro, onde tinha o cinema Pax... Depois, veio outra gafeira que tinha jaze, no Dezoito, no Teatro Dezoito. Por que ali aconteceu aquelas gafeiras que vinha, de dança, que vinha muitos marinho... E depois, aí nasceu o Rumbadança... Rumbadança era na... no fundo da Prefeitura, uma rua que tem assim...

Marinheiros e músicos costumavam travar contato e, durante eles, promover a troca de músicas que alimentava os repertórios dos jazes que seriam executados nos bailes nos clubes acima citados. Sobre esta questão, Milton Moura relata:

Alguns músicos do Rumba Dance e do Tabaris [...] travavam contato com os marinho para copiar partituras e ouvir – várias vezes, até aprender de cor! - alguns artigos mais recentes que a indústria fonográfica norte-americana fazia divulgar pelo mundo inteiro. Os mais apreciados eram aqueles que traziam os ritmos do Caribe (2009, p. 373).

Continuando a tratar deste tópico, prossigo pontuando que esses marinheiros chegavam ao Porto de Salvador em navios advindos de várias partes do Brasil e do mundo, entrando em contato com os estivadores e com os integrantes dos jazes. O movimento portuário era intenso neste período, como demonstram dois anúncios publicados no jornal *Diário de Notícias*, no ano de 1951. No primeiro (Figura 17) foram disponibilizadas informações sobre a tonelagem movimentada no porto de 1913 a 1949: cerca de setenta e cinco mil e quinhentas toneladas e setecentos e nove mil e duzentas, respectivamente.

Figura 17 – Movimentação do Porto – Tonelagem desde 1913 – Salvador, 1951

na das Docas da Bahia No

mento de tonelagem desde 1913

ANO	TOTAL
1913	75.933
1914	152.896
1915	237.875
1916	303.250
1917	312.301
1918	378.929
1919	303.989
1920	363.969
1921	282.439
1922	406.442
1923	418.111
1924	477.610
1925	516.652
1926	440.916
1927	452.281
1928	476.401
1929	440.660
1930	400.628
1931	419.431
1932	427.400
1933	442.396
1934	456.446
1935	508.477
1936	615.266
1937	631.397
1938	697.975
1939	629.551
1940	587.865
1941	722.839
1942	672.651
1943	744.006
1944	707.201
1945	612.780
1946	663.596
1947	538.597
1948	620.381
1949	709.202

CO
RI
U

Fonte: Diário de Notícias, 1 mar. 1951, p. 8

O segundo anúncio (Figura 18) apresenta o movimentos de partidas, chegadas e destinos dentro do estado, mais especificamente para as cidades de Cachoeira e Santo Amaro, localizadas no Recôncavo baiano, constando as datas das chegadas e partidas, o porto e a quantidade de navios por dia, como se pode observar na primeira linha da tabela que mostra que, na terça-feira, dia 01 de maio de 1951, chegariam seis navios do Porto de Cachoeira e onze sairiam do Porto de Santo Amaro.

Figura 18 – Movimentação do Porto – Linhas Internas:
Partidas e chegadas – Salvador, 1951

tel. 6364,

Navegação Bahiana

HORARIO DAS LINHAS INTERNAS
M A I O

PARTIDAS DA CAPITAL		VOLTAS PARA CAPITAL	
Dias da Semana	CACHOEIRA STO. AMARO	Dias da Semana	CACHOEIRA STO. AMARO
Terça-feira	6	1	11
Quarta-feira	7	2	0
Quinta-feira	10	3	1
Sexta-feira	11	4	2
Sábado	9	5	3
Segunda-feira	12	6	4
Terça-feira	13	7	5
Quarta-feira	13	8	6
Quinta-feira	14	9	7
Sexta-feira	14	10	8
Sábado	15	11	9
Segunda-feira	15	12	10
Terça-feira	16	13	11
Quarta-feira	17	14	1
Quinta-feira	18	15	2
Sexta-feira	19	16	3
Sábado	21	17	
Segunda-feira	22	18	
Terça-feira	23	19	
Quarta-feira	24	20	

Fonte: Diário de Notícias, 1 mar. 1951, p. 8

Em texto publicado no ano de 2009, Moura discorre, entre outros tópicos, sobre a importância da proximidade entre o Porto e o Centro Histórico, onde ficavam situados os clubes, facilitando a circulação destes trabalhadores nos dois ambientes e, conseqüentemente, a troca de informações musicais entre eles. Sobre esta circulação, ele nos conta:

Acontecia irem os músicos à noite até os navios, de catraia, saveiro ou canoa, para ouvir música cubana, jazz e orquestras à Glenn Miller nos navios estrangeiros, sobretudo ingleses e norte-americanos. [...] escutavam sem cansar os temas mais *calientes*, de forma a gravá-los de memória (MOURA, 2009, p. 374).

Junto com os clubes, o Centro Histórico também abrigava outro meio importante para a chegada do repertório aos músicos: cinemas, a exemplo do Cine Excelsior, localizado na Praça da Sé, e do Guarani, na Praça Castro Alves, que recebiam integrantes dos jazes que iam até lá para assistir filmes e retirar deles músicas para o seu repertório. Esta informação é atestada pelos anúncios encontrados no jornal *Diário de Notícias* que circulou no ano de 1951. Alguns dos filmes anunciados eram musicais produzidos fora do Brasil, a exemplo dos importados da Broadway, Estados Unidos (MOURA, 2009). Musicais também foram mencionados por João Batista da Cruz:

– *Os músicos ia pro cinema Jandaia, Excelsior, que botava musical. Também com aquelas orquestras estrangeiras, todo mundo ia. E o cinema enchia. Aí, quando tocava aquelas músicas, a gente copiava e tocava.*

Discutindo música sob a ótica de Adorno, Krims (2007) reflete que iniciativas artísticas precisam ser pensadas também geograficamente, do contrário, correm o risco de se tornarem inviáveis. Levando em consideração a afirmação do geógrafo Milton Santos que nos diz que “cada sociedade veste a roupa de seu tempo” (1982, p. 2) e entendendo as influências dos processos históricos no espaço urbano, pode-se estabelecer uma importante ligação entre

a política de expansão cultural em voga naquela época, a configuração do Centro Histórico da cidade e as atividades exercidas pelos jazes. Ainda neste quesito, Ruben Oliven (1985) vê a cidade como uma força capaz de influenciar consequências da vida social e que, junto com a urbanização, constitui força desorganizadora social e cultural.

Gilberto Velho (2009) pensa ser a cidade importante para a compreensão da sociedade moderno-contemporânea. Para pensar esta questão, recorro à entrevista concedida por Carlos Lázaro da Cruz, que descreve os pontos de encontro dos músicos que compunham os jazes:

– E então, aquele foi um tempo muito bom e o encontro da gente, o encontro dos músicos, que é muito interessante você saber, era na Baixa do Sapateiro, na Baixa do Sapateiro [...] Quem ficava ali mais ou menos era a turma, era o grupo de segunda. Ia turma que tocava nos bailes quente, na Associação, se ajuntava no Café das Meninas [...].

E, fazendo distinção entre os lugares e os grupos que se reuniam em cada um deles, utilizando também componentes raciais, diz:

– Ali era o Café das Meninas. Ali nos fundos da Prefeitura. Os músicos de primeira ficavam ali. Que eram os brancos, que eram os músicos de primeira... Ficavam as estrelas, as estrelas, viu? [...] E depois, eles vieram ficar na frente do Palace Hotel. Na Rua Chile. Ali ficava um grupo. Se você queria um músico de primeira você ia pra lá, quando era um de segunda, você ia pra cá.

Para discutir essas questões, trago as reflexões elaboradas por Velho (2009, p. 15) que aponta que “o multipertencimento, a fragmentação de papéis e contextos, assim como outras análises e perspectivas, às vezes tendem a reduzir e minimizar a noção mais convencional de identidade individual a ponto de quase dissolvê-la, diluindo-a”. Utilizo esta perspectiva para analisar a formação destes agrupamentos, fragmentados racial e tecnicamente, embora

pertencentes à mesma classe profissional e, em alguns casos, dividindo o mesmo espaço de trabalho.

Ainda falando sobre essas distinções, João Batista da Cruz relata:

– O Brazilian Boys começou no Pelourinho, no Café Astúria. Já os Stokers, essa gente era cá em cima, na Rua Chile, o ponto deles era na Rua Chile. A gente era lá embaixo. Quando a gente foi crescendo, crescendo, achava que era igual a eles, a gente passou pra Praça da Sé. [...] A reunião dos músicos era ali: Brazilian Boys, Nelson Machado era ali. Britinho e seus Stokers era o bom, ficava na Rua Chile, né? Tinha essa distinção. A gente mesmo que fazia, né?

Dando continuidade às reflexões, neste ponto, recorro mais uma vez aos apontamentos de Gilberto Velho, que pensa que:

a ação social dos indivíduos, através de sua permanente interação, só é possível a partir de motivações que são encontradas num jogo entre mundo interior, subjetivo, e práticas e atividades no cotidiano, envolvendo redes sociais em níveis materiais e simbólicos, com especificidades e características próprias (2009, p. 15).

Na presente análise, penso a cidade como força reorganizadora, detentora de espaços nos quais ocorrem ressignificações do contexto sociocultural, de estruturação e reestruturação de relações culturais e de identidades e onde também se desenham cisões, separações das mais diversas ordens.

Recorrendo ainda às falas de Carlos Lázaro da Cruz e João Batista da Cruz, busco, neste instante, discutir suas observações ligadas às questões raciais. Carlos Lázaro se refere textualmente a essa distinção, ao falar do Café das Meninas e do Café Astúrias, pontos de encontro dos músicos integrantes dos jazes. Já João Batista da Cruz se refere apenas a dois grupos musicais, o *Brazilians Boys* e *Britinho e seus Stokers*. Durante o seu depoimento

reitera que [...] *o Brazilian Boys era uma orquestra tudo de escurinho*. Já outro entrevistado, Almir Pereira, que faz o contraponto entre os dois grupos, reflete: [...] *se eu não me engano o Brazilian Boys tinha mais negros do que Britinho, mas eu acho que isso não era um processo propositado*.

Recorro a essas afirmações para pensar as distinções raciais ligadas aos espaços físicos ocupados por esses músicos e também às possibilidades de ingresso nesse ou naquele grupo musical.

Discutindo as cisões ligadas às questões raciais existentes na cidade, sob a perspectiva de jovens negras residentes em São Paulo e em Paris, Regina Marques de Souza Oliveira aponta que “na cidade não há unidade. Não há uma cidade para todos. A cidade é partida, dividida e não compartilhada. Na mínima fronteira entre a rua, o asfalto e a viela da favela há diferenças drásticas” (2013, p. 164).

Enxergo estas mínimas fronteiras também nos espaços físicos ocupados por esses músicos, sendo estes clubes e cafés localizados no mesmo complexo urbano e, ao mesmo tempo, abertos a uns e fechados a outros. Utilizo-me ainda das reflexões de Oliveira nas análises destes aspectos levantados pelos/as entrevistados/as. Refletindo sobre as diferenças e cisões vivenciadas na cidade, Oliveira diz que “a condição de estigma, de valorização de si, de capacidade de superação dos contextos adversos são representativas da ordem social [...]” (2013, p. 164).

As relações constituídas a partir desses trânsitos foram de suma importância para a formação do repertório, do corpo instrumental e, também, para a construção das identidades desses conjuntos musicais que, de posse das informações conseguidas durante os momentos de contato com as tripulações dos navios e entre colegas de profissão, moldaram a estrutura musical que se tornou característica da sonoridade produzida por eles.

3.2.2. Barra

Em outro ponto da cidade, no bairro da Barra, possuidor de um pequeno porto, que dá nome à praia localizada na mesma região, que recebeu, em 1549, o então futuro governador geral do Brasil, Tomé de Souza, situação similar acontecia. A presença de um porto – menor em movimento e importância, mas que também permitia o trânsito de marinheiros e estivadores – fazia chegar aos clubes existentes nesta localidade um público análogo ao do Centro Histórico, oferecendo aos jazes que neles se apresentavam condições semelhantes às encontradas ali. No período em que os jazes realizavam suas atividades, este porto – já na época substituído em importância comercial pelo atual Porto de Salvador – recebia ainda o movimento de pequenas e médias embarcações. Estas informações foram transmitidas em entrevista por Maria das Dores, moradora do bairro na época e são ilustradas por uma foto do período (Figura 19), onde se pode visualizar um pequeno atracadouro.

Figura 19 – Porto da Barra em imagem da primeira metade do século XX



Fonte: <http://pt.slideshare.net/valtermn>

Em situação semelhante à do Centro Histórico, o bairro abrigava clubes em que bailes que contavam com a presença dos jazes costumavam acontecer. A programação de festas era regular, como pode ser observado nos diversos anúncios estampados no jornal *A Tarde*, na sessão Avisos de Sociedades. As Figuras 20 e 21 anunciam a realização de festas, respectivamente, na Associação Atlética da Bahia, onde se lê na quarta linha: “Ensaio do Carnaval [...] com a orquestra do clube Britinho e seus Stukas”, e no Bahiano de Tênis, onde se pode ler: “Grito (Baile) de Carnaval, Jazz: Netinho e sua Banda”, clubes estes localizados na região do bairro denominada Barra Avenida.

Figura 20 – Avisos de Sociedades: Ensaio de Carnaval – Salvador, 1950



Fonte: Jornal A Tarde, 5 jan. 1950, p. 5

Figura 21 – Avisos de Sociedades: Festas do Carnaval – Salvador, 1950



Fonte: Jornal A Tarde, 27 jan.1950, p. 7

Para me transportar para outro ponto do bairro, na região da atual Avenida Centenário, recorro ao depoimento de Maria das Dores de Ana da Silva, segundo quem as festas dos clubes localizados nesta região eram realizadas aos sábados, em finais de semanas alternados, dada a proximidade entre eles, sobretudo o Palmeiras da Barra e o Amazonas. Sobre isto, Maria Amélia de Ana da Cruz, outra moradora do bairro, relata que o Amazonas estava situado *em frente do Palmeiras, na rua de trás. Ainda tinha o Selecionado...* [em diálogo com Maria das Dores]. *Não tinha a oficina de Jurandir? Era ali. E ainda tinha o Olaria, que ficava perto da cantina de Vivi* [as duas contando]. *Era o Selecionado, o Olaria, o Palmeiras e o Amazonas [...]*.

Os clubes estavam localizados nas proximidades do terreno onde foi construído, posteriormente, o Shopping Barra, conhecido estabelecimento comercial da cidade. As ruínas do clube Palmeiras da Barra estão localizadas na Rua Marquês de Caravelas. Na rua paralela, está localizado o prédio onde ainda está em funcionamento o Amazonas Esporte Clube. No terreno onde foi construído o shopping, na atual saída do estacionamento, local conhecido como Baixa da Olaria, estava situado o clube Olaria. Por fim, na entrada do hoje Jardim Brasil funcionava o clube Selecionado.

Antigos músicos dos jazes também citam apresentações nestes clubes. João Batista da Cruz diz que os jazes tocavam no *Palmeiras, Amazonas esses clubes assim, que eram mais famosos*. Carlos Lázaro da Cruz diz que o Brazilians Boys, do qual fazia parte, era *a orquestra que mais tocava no Palmeiras [...]. No Palmeiras e no Amazonas. Depois é que veio o Selecionado*. Mais uma vez, a proximidade envolvendo um porto e os clubes localizados em seu entorno, espaços encontrados pelos jazes disponíveis para suas apresentações, se faz notar⁷⁵. O que também pode ser pontuado mais uma vez diz respeito às

⁷⁵ Levando mais uma vez em consideração a afirmação de Milton Santos, que reflete que “[...] uma sociedade existe sempre sob um invólucro histórico determinado” (1982, p. 2), unida à discussão encetada por este

tensões nas relações raciais envolvendo a ocupação desses espaços físicos. Carlos Lázaro da Cruz discorre dizendo que:

– [...] então, Baiano de Tênis e Associação contratava esses jazes pra tocar lá e pedia, eles pedia pra diretoria que não queria que levasse muita gente de cor. Era assim, mas alguns, como de coisa, levavam, como Britinho, só Netinho, que foi um grande saxofonista, tinha uma orquestra que só tinha branco [...].

Prosseguindo neste tópico, trago aqui as reflexões de João Batista da Cruz que pontua:

– Naquele tempo, você sabe, existia o preconceito, né? Então, aqui tinha Mauro Paiva, Britinho e seus Stokers pra tocar na Associação Atlética, no Baiano, nos clubes mais coisa, então, iam, tocavam lá na orquestra deles. A gente, que era escurinho, tocava nos clubes pequenos: Cruz Vermelha, Palmeiras, Amazonas, a gente tocava nesses clubes.

E arremata:

– Baiano de Tênis..., mas eles davam preferência ao pessoal de nome: Britinho, excelente... O que é que a gente ia fazer?! [risos] A discriminação sempre existiu. Não acabou não. Ainda existe!

Pode-se verificar, também, nessas falas, as tensões raciais existentes nas relações entre músicos e contratantes, que podem ser também compreendidas como reflexo das tensões e desigualdades existentes no conjunto das relações sociais da época.

O uso humano do espaço urbano pode ser interpretado como reflexo de condições estabelecidas social e culturalmente por um determinado momento histórico. Em se tratando das questões suscitadas acima, a compreensão da organização do espaço urbano e sua

mesmo pesquisador sobre a historicização da construção do espaço geográfico, pode-se avaliar como a proximidade entre os portos e as opções de lazer escolhidas pelos trabalhadores foi importante para a construção do ambiente no qual os jazes transitavam e trabalhavam.

historicidade se faz importante para a presente análise, sobretudo a que diz respeito aos espaços, que nomeei polos, nos quais acontecia a circulação dos jazes e de seu público.⁷⁶

O movimento portuário, grande àquela altura, fazia com que a circulação de marinheiros na cidade fosse considerável e constante, além de ser grande o número de trabalhadores ligados ao Porto de Salvador. Estes buscavam alternativas de entretenimento próximas aos locais de embarque e desembarque de carga e de passageiros. Foi então que foi constituída uma rede para, entre outras funções, atender a esta demanda. Clubes e cabarés, como testemunha Almir Pereira, formavam, assim, sua clientela, e os jazes, o seu público, concomitantemente. As falas dos músicos Carlos Lázaro da Cruz (Cacau do Pandeiro) e João Batista da Cruz, além dos apontamentos feitos por Maria das Dores de Ana da Silva e Maria Amélia de Ana da Cruz relatam a localização destes clubes no Centro Histórico e na Barra, dando conta da maneira como estas construções estavam dispostas no espaço urbano.

As questões e tensões raciais expostas também se ligam e se manifestam a partir da configuração desse espaço. Psicologizando a condição do negro da Martinica, Fanon (2008) discute as dificuldades de trânsito dos cidadãos deste país provocadas, geralmente, por sua cor, por sua cultura e por sua linguagem “inadequada” a outro círculo social que não o seu de origem. Transporto esta maneira de pensar para a Salvador na qual os jazes atuavam, onde músicos e grupos refletiam as dificuldades de convivência, que encontravam justificativas nas diferenças de raça, relações estas que eram também refletidas pelas experiências vividas durante a construção e execução de seus repertórios, sobre os quais passaremos a refletir a partir de então.

⁷⁶ Em suas reflexões, Milton Santos (1982) demonstra que a organização social local reproduz a ordem internacional vigente. Agrego às suas reflexões as realizadas por Adam Krims (2007) que apontam que determinados nichos musicais destinados a determinadas fatias de mercado são melhor aproveitados se pensados para uma determinada localização geográfica. Utilizo esta reflexão para pensar a configuração dos espaços descritos neste trabalho. Sua disposição pode também ser compreendida como resultante dos processos de globalização, que possibilitaram a expansão da indústria de entretenimento e seu instrumental, a exemplo do rádio e do cinema. Por sua vez, esta indústria proporcionou a chegada a Salvador do jazz e de sua popular formação instrumental, popularmente conhecida como jaze.

3.3. Ouvindo rádio, falando canção

Além de hospedarem relações socioculturais e as tensões nelas existentes e refletirem configurações espaciais produzidas pelo contexto histórico-cultural ao qual pertencem, os espaços em que os jazes atuavam, mais especificamente os clubes, também influenciavam e eram influenciados pela maneira como estes grupos musicais organizavam seus repertórios, que envolvia, além do próprio jazz (MOURA, 2009), sambas, valsas e gêneros afro-caribenhos⁷⁷. Almir Pereira exemplifica este fato em sua entrevista, dizendo que:

– Moonlight Serenade⁷⁸, que era uma música quase que obrigatória na abertura de determinados shows, por exemplo, quando Britinho e seus Stokers abria no Tabaris, ele abria com Moonlight Serenade. As cortinas se abriam e aí, era muito bonito. É..., a abertura do Monte Carlo, eu não me lembro qual era, e a do Rumba, eu não me lembro, mas a de Britinho, no Tabaris, era exatamente Moonlight Serenade.

E arremata:

– Essa daqui é a abertura, era uma música que Britinho abria, que abria o espetáculo. Toda casa que tinha um jaze e que esse jaze tocava com frequência, tinha uma abertura característica, que era como se fosse uma marca da orquestra, a abertura dela.

Continua, usando como exemplo um dos gêneros musicais executados por esses grupos musicais:

– A valsa, mas o repertório de valsa era um repertório de jazes mais requintados. Por exemplo, se você talvez chegasse nas casas noturnas dos grandes hotéis, eventualmente teria

⁷⁷ A intenção deste tópico é a realização de uma análise iconográfica do repertório utilizado pelos jazes descritos durante as entrevistas, discutindo as representações implícitas na execução dos exemplos apresentados.

⁷⁸ Composição de Glenn Miller, do ano de 1939. Gravada nos estúdios RCA, no mesmo ano, ficou entre as dez músicas mais executadas na Billboard do referido ano. Fonte: Wikipédia. Ouvir faixa 1 do DVD em anexo, executada pela The Glenn Miller Orchestra.

uma valsa, talvez, em momentos específicos. Eu nunca dancei valsa em dancing ou cabaret, nunca. Agora podia ser formaturas, ocasiões específicas, salão de festa no Hotel da Bahia, no Rio de Janeiro, talvez na boate Serrador, mas, em alguns momentos específicos, podia executar valsa, mas eu mesmo nunca vi a valsa ser executada nessas casas de dança.

Trazendo o pensamento de Rita Segato (1999) que busca, entre outros aspectos, discutir música como meio possível de análise do comportamento humano, utilizo estes dois exemplos musicais para embasar este ponto da análise. Como demonstrado pelas falas destacadas acima, uma música podia representar sonoramente a presença de um grupo ou, ainda, o local onde ele se apresentaria. Na memória auditiva de Almir, para cada local em que se apresentavam, havia uma música que representava o grupo *Britinho e seus Stokers*.

Analisando, então, a fala seguinte, em que se destaca a valsa, pode-se ver este gênero musical como próprio do repertório de grupos que se apresentavam em ambientes e situações diferentes dos usuais dos clubes e cabarés. Sendo assim, pode-se entender as apresentações dos jazes como um ritual e a música como um sistema de símbolos relevante para a sua compreensão. (SEGATO, 1999). Prosseguindo neste quesito, me apoio ainda nas observações de Almir Pereira que, relatando momentos específicos das apresentações dos jazes, lembra:

– Durante a noite haviam intervalos, que eram propositais para que os frequentadores saíssem e fossem consumir. Nessa hora, entrava uma música difícil de ser dançada, que os dançarinos aproveitavam, aqueles que eram, para dar seu show, aproveitavam pra dar seus shows, que eram a dança de salão hoje e, após essas pausas, o espetáculo seguia para todos. Eles tocavam as seguintes músicas: “Nigth and Day”, “Summertime”, “Besame mucho”⁷⁹ [...].

⁷⁹ *Nigth and Day* é uma composição de Cole Porter do ano de 1932. Já *Summertime* é uma composição de George Gershwin para a ópera *Porgy and Bess*, de 1935, interpretada por Ella Fitzgerald e Louis Armstrong; e *Besame mucho*, composta em 1940 por Consuelo Velázquez, interpretada por Toni Rossi. Faixas 2, 3 e 4 respectivamente do DVD (Apêndice E).

Odmar Seixas e Norma Deusdete de Seixas também relatam momentos em que o repertório executado demarca mudanças no ambiente sonoro de apresentação dos jazes:

– Tocava samba, mas o principal mesmo era bolero, que gostava pra dançar. Naquela época de encanto, de música, de poesia. [...]; Depois de uma certa hora da festa. Bolero não era logo no início não. Era mais pro fim.

Sobre esse aspecto trago, também, o depoimento da cantora Claudete Macedo. Ela descreve a maneira como era disposto o repertório:

– Eu cantava muito romântico, também misturava o samba. Por que começava romântico, romântico, romântico, cada sequência, por exemplo, de 45 minutos descansava 15. Cada sequência era um ritmo. Então, forçadamente, sem querer, eu tinha que aprender todos os ritmos. É tcha, tcha, tcha agora.

Estas falas, que pontuam apresentações realizadas em diferentes momentos e em diferentes ambientes, podem demonstrar o uso do repertório também como um demarcador temporal, reservando pontos da apresentação desses grupos musicais para partes determinadas do público frequentador, já que, segundo estes relatos, dançarinos/as profissionais e frequentadores/as eram chamados em momentos diversos para ocupar a pista de dança. Estes momentos eram demarcados pela música e o código implícito compreendido pelos/as presentes.

Milton Moura, também se referindo a esta questão, reflete sobre as conexões entre alguns dos gêneros musicais executados pelos jazes e a classificação social das casas onde eles seriam executados.

No Maciel, no São Miguel, no Julião, na Misericórdia, nas casas do baixo meretrício – o *brega*, a variação de música caribenha mais praticada era o merengue, notadamente picante, semelhante à lambada

e ao arrocha de nossos dias. Dizia-se que era *uma música esculhambada* – uma *baixaria* (MOURA, 2009, p. 367-368).

Continuando as discussões, diz:

Nas casas de clientela de classe média, o jazz, o samba rasgado, a rumba, o bolero, o mambo e o cha-cha-cha levavam vantagem com relação ao choro, ao baião e ao samba de roda. Os nomes *salsa* e *rumba* eram pronunciados com uma certa conotação de sofisticação; *merengue*, por sua vez, era dito de forma comicizante ou mesmo como derrisão, conotando a *baixaria* (MOURA, 2009, p. 368-369).

O repertório dos jazes pode ser pensado como icônico, simbólico de determinados ambientes de atuação, tomando-se ícone como “o resultado da escolha de algumas qualidades e relações de estrutura a serem exibidas, ao passo que outras qualidades e relações são expressas convencionalmente” (SEGATO, 1999, p. 244).

Uma discussão ligada a marcadores sociais de diferença pode também ser aplicada a este tópico, posto que adjetivos ligados à categoria classe social são citados nos dois trechos destacados anteriormente. A distinção claramente feita de repertórios nas casas do Pelourinho, bem como o uso restrito das valsas a ocasiões ligadas a festejos socialmente cunhados por um determinado segmento social, pode atestar a utilização da música também como demarcadora social nestes contextos.

Ainda dentro do campo de exploração de questões envolvendo repertório e as relações simbólicas que o permeavam, uma análise sobre as representações identitárias por ele espelhadas pode ser válida para este estudo. Sua variedade reunia uma diversidade de gêneros musicais geralmente representativos de identidade nacional em outros países. O merengue, um dos gêneros musicais executados pelo jaze, por exemplo, é citado por Peter Wade (2000), em menção a Pacini Hernández, como estilo escolhido durante o governo ditatorial na República Dominicana para ser utilizado como símbolo nacional.

O samba pode também ser compreendido neste contexto. Sendo um dos gêneros executados pelos jazes, foi utilizado na tentativa de estabelecimento de “uma” identidade nacional brasileira⁸⁰. Algo parecido acontece com o bolero que, com provável nascimento em Cuba, chega ao Brasil com a alcunha de “música romântica mexicana” (MOURA, 2009, p. 363-364) e desta forma é absorvido e incorporado ao repertório dos jazes. Faço uso destas discussões com a intenção de refletir sobre as possíveis ressignificações simbólicas feitas pelos músicos, cantores e cantoras atuantes nos jazes de gêneros representativos de identidades nacionais e que aqui receberam a função de embalar casais em pistas de dança espalhadas por diversos ambientes da cidade.

Os gêneros exemplificados acima e os demais já citados eram produzidos e reproduzidos pelos jazes sob o guarda-chuva do jazz. Sua utilização pode ser compreendida também como busca de alinhamento com o que se realizava musicalmente na época, aliado ao que simbolizavam o jazz e as jazz-bands. Durante a entrevista realizada com Maria das Dores de Ana da Silva, ela aponta que *o jaze tocava músicas da época, de cinquenta [...]*. Ao que Carlos Lázaro da Cruz, acrescenta:

– *Tocava todo tipo de música. Bolero, mambo, já foi os Brazilian Boys que veio toando os mambos, música de Marieta Ponce, aquela lá de Cuba, aquelas músicas cubana, aqueles bolero cubano, aquelas coisa [...]*.

⁸⁰ Nos dizeres de Elisabeth Travassos (2000), esse desejo já estava presente no século XIX, nas obras de Silvio Romero, e no século XX, em Graça Aranha e Gilberto Freyre, para citar alguns exemplos. Nas décadas subsequentes, o esforço de construção da “identidade nacional” ganha o reforço do pensamento de Mário de Andrade, que empreende viagens para o recolhimento de exemplos musicais que resultaram na publicação das *Missões de pesquisas folclóricas* (1938), da crônica *Música Nacional* (1939), além da realização do Congresso Nacional da Língua Cantada (1938), entre outras realizações (LÜHNING, 2004). Nesses trabalhos, o samba figurava como representativo do negro africano no conjunto de povos formadores da nação brasileira. Esses projetos, enquanto obras de arte, refletiam tensões produzidas pelas influências e pelas tradições históricas e culturais que encontraram na estrutura da produção cultural – a música, nesta presente análise – o veículo para sanar as questões de identidade da época (NAPOLITANO, 2005). Naquele instante a negritude tinha adquirido estatuto cultural fundador. “Denegá-la significaria colocar em xeque valores associados à pureza, à genuinidade e à própria brasilidade” (SANTHIAGO, 2009, p. 21).

Estes gêneros chegaram também a Salvador na esteira da mundialização da cultura estadunidense, junto com o jazz e a popularização da Broadway por países do Ocidente.

Outras afirmações ligam as interpretações e a sonoridade produzidas pelos jazes às sonoridades produzidas pelas jazz-bands estadunidenses: a fala de Maria das Dores de Ana da Silva diz que *os jazes daqui tocavam igual aos americanos!*; e o relato de João Batista da Cruz explica: *essa música a gente tocava assim. É isso mesmo: piston, saxofone, trombone*. O mesmo entrevistado comentando os motivos para esta escolha arremata: *Era o que tava no auge naquele tempo, né? É o que tava no auge naquele tempo, era isso. A gente tinha que acompanhar*. Ou seja, entrando em acordo com o “espírito da época” cujo símbolo era o jazz e as jazz-bands.

Focalizando ainda repertório, reitero que os jazes apreendiam as músicas utilizadas em suas apresentações dos mais diversos modos, desenvolvendo relações particulares com os meios de difusão de música desenvolvidos e popularizados na época. O contexto histórico no qual os jazes estiveram inseridos compreendia o momento de amadurecimento da indústria do entretenimento, aliado à difusão do jazz e das jazz-bands por vários países, tendo como ponto de partida os Estados Unidos. Este desenvolvimento possibilitou, também, a propagação de mecanização da reprodução e dos meios de gravação, dos toca-discos, cinema e rádio (HOBSBAWM, 2012)⁸¹. É também neste contexto que acontece a propagação da música latino-americana pelo mundo ocidental tendo como auxiliares a Broadway, o cinema e os discos.

No esforço de construção de sua lista de execução, que compreendia boleros, sambas, rumbas, salsas e valsas, os integrantes desses grupos musicais utilizavam os aparelhos de

⁸¹ Opinando sobre estes três instrumentos, Adorno e Horkheimer (1997, p. 113) apontam que “o cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto”.

rádios, os discos e as salas de cinema. Falando da utilização dos discos para este trabalho, João Batista da Cruz relata:

– *Essas músicas estrangeiras, New Cuba, esses negócios, ele [maestro Vivaldo da Conceição] tirava dos discos e tocava. [...] Quando não vinha a música, a gente tirava do disco, copiava e botava pra gente tocar.*

Ainda sobre o uso do disco neste processo, o músico Carlos Lázaro da Cruz (Cacau do Pandeiro), conforme já relatado, conta que: *Vivaldo Conceição, maestro Vivaldo, a gente pegava os discos e ele tirava as músicas. Escrevia. Tinha o disco, ele botava o disco ali e ia escrevendo, fazia a partitura. [...]. E o cantor também ouvia pra pegar a letra, a própria melodia.*

A necessidade da construção de uma relação entre o manuseio e as práticas de audição construídas pelos músicos, cantores e cantoras que integravam os jazes e este suporte, segundo Cougo Júnior:

dimensionam um caminho importante na compreensão do objeto material disco⁸² não apenas no sentido de compreendermos ações da indústria cultural fonográfica, mas também na pretensão de desvendarmos os diferentes destinos de um mesmo produto e as formas com as quais o receptor cria significados esperados ou novos no trato com os objetos (2011, p. 228).

A fala de Cacau do Pandeiro transcrita acima ilustra o modo como músicos/arranjadores utilizavam o disco na aquisição de novas canções para os seus repertórios. Enquanto para o público “as gravações musicais dispensaram ao artista de apresentar-se ao vivo e, ao ouvinte, de deslocar-se às casas de espetáculo” (COUGO

⁸² O disco de Berliner surgiu em 1894: era plano, tinha entre 76 e 78 rotações e era fabricado em vulcanite. Com o desenvolvimento da indústria fonográfica, ele passa a ser confeccionado em baquelite e, posteriormente, em vinil, tendo diversificado também o número de rotações: 78, 45 e 33^{1/3} rotações, popularizando, assim, este formato de audição (COUGO JÚNIOR, 2011).

JÚNIOR, 2011, p. 211), para os músicos elas representaram a possibilidade da reprodução de um repertório que se tornou fonte para seus trabalhos. João Batista da Cruz reafirma o comentário descrevendo assim o processo:

– *Ouvia a música, pegava a melodia, essas música de pagode que eles tocam aí, pegava uma música dessas e escrevia, fazia um arranjo pra dez, doze, quinze músicos. Entendeu? O negócio era assim. Chamava orchestrador”.*

Em outro momento da entrevista, ele pontua:

– *Esse povo antigo, a gente tocava tudo, tocava o repertório deles todos. Dizendo a você copiava do disco, botava no papel e tocava.*

E para ter acesso a esses discos, os músicos recorriam aos marinheiros, estivadores e às casas de disco, como nos conta Odmar Seixas:

– *Aí já era vendido em loja, loja própria de disco, loja própria de disco. Aí você ia e escolhia: Ângela Maria, discos grandes.*

Outros músicos e espectadores dos jazes relatam a prática frequente de audição e transcrição de músicas, fossem elas canções ou instrumentais, que envolvia a composição de arranjos para formações que chegavam a ter dezesseis músicos. Assim, levando em consideração o momento histórico no qual os jazes estão inseridos, reflito, auxiliada por Cougo Júnior que diz:

os discos abrem uma nova possibilidade para que os receptores participem do processo musical, seja propondo mudanças (já que os discos permitem a audição exaustiva das obras), seja impondo novos critérios de criticidade, ou ainda participando ativamente desse processo (2011, p. 222).

As músicas arranjadas e posteriormente executadas pelos jazes tinham por objetivo animar as noites, propiciando a dança aos frequentadores, através de seus repertórios. Relatos

dos/as integrantes e de frequentadores/as dão conta de que o público ia às apresentações dos jazes para escutar e dançar sucessos executados nas rádios da época, seja em programas ou novelas, como parte de trilha de filmes exibidos nos cinemas ou sucesso de vendagem de disco. Sobre isso, Fred Dantas relata:

– Ninguém contratava o jaze pra ficar escutando. Ficava uma galera que não sabia, não queria ou não tinha com quem dançar que se tornava plateia, como nas minhas festas, hoje, atuais, no Pelourinho, tem uma parte do público que dança e outra parte que vai curtir. Mas a finalidade declarada é fazer dançar.

Já Almir Pereira explica que:

– O jaze servia a um público. Ninguém ia ao cabaret por causa do jaze ou da orquestra. A pessoa ia pro cabaret por causa das mulheres pra dançar, os tímidos que queriam aprender a dançar. [...] o jaze não tinha o público dele. Ele panhava o público do momento, é... que frequentava o cabaret. Poucas pessoas iam ao cabaret por causa do jaze ou da orquestra.

Assim, os jazes assumiam também a função de propagar o que a indústria cultural cunhara como símbolo de modernidade e desenvolvimento tecnológico, transformando a dança em requisito social importante para as relações socioculturais da época. O fato de o repertório ser usado principalmente para dança também pode explicar a ausência de gravações sonoras realizadas pelos grupos.

Além dos discos, para poder executar essas músicas em suas apresentações, os/as integrantes dos jazes precisavam de algum tempo em contato também com os aparelhos de rádio.

Durante a primeira metade do século XX, o rádio era o veículo responsável pela divulgação de uma parte do que se produzia musicalmente no país. Com estações sediadas,

em um primeiro momento, na região Nordeste, sendo irradiada para todo o país, posteriormente, elas levavam aos públicos das localidades mais distantes do centro financeiro nacional as músicas que eram produzidas e eleitas, em momentos diferentes, como representativas da identidade nacional ou símbolo de modernidade e desenvolvimento. Assim, as estações de rádio se tornaram importantes, também, para a propagação do repertório utilizado pelos jazzes. A audição de programas veiculados por estas estações se tornou então parte importante do trabalho dos músicos, cantores e cantoras que formavam estes grupos musicais. Sobre a realização deste processo, João Batista da Cruz relata que:

– A gente pegava música de rádio, o cara pegava, escrevia tudo e fazia um arranjo grande pra orquestra tocar, pra orquestra grande.

E arremata, exemplificando os usos de temas de novela de rádio:

– Música de novela era principal naquele tempo, novela era o ponto alto naquele tempo. Música de novela, a gente fazia questão de aprender logo música de novela pra tocar pro pessoal dançar. [...] Era novela de rádio. Cada novela tinha uma música especial.

Outro entrevistado, Almir Pereira opina, acrescentando o cinema a esta equação:

– O rádio e o cinema foram os grandes inspiradores da música e foram aqueles que transmitiram, transferiram essa situação para que se tornasse, é... para que tornasse possível as orquestras estarem sempre renovando seus repertórios.

Sobre a importância do cinema neste processo, sendo ele um dos braços de propagação da indústria do entretenimento, João Batista da Cruz diz:

– Ia pro cinema Jandaia [parece Excelsior], que botava musical. Também, com aquelas orquestras estrangeiras, todo mundo ia. E o cinema enchia. Aí, quando tocava aquelas músicas, a gente copiava e tocava. Música de novela era principal naquele tempo,

novela era o ponto alto naquele tempo. Música de novela, a gente fazia questão de aprender logo, música de novela pra tocar pro pessoal dançar.

O músico Carlos Lázaro da Cruz também explica como o cinema influenciava a formação dos repertórios dos jazes:

– Que já tinha aquele cantor Canelinha, aquele lá do Rio de Janeiro, cubano, fazendo os bailes que a gente via fazendo tanto nos filmes. Isso tudo passava nos filmes. No Jandaia, no Pax, no Aliança. Então, foi uma coisa de louco... E os cantores, os cantores nossos aqui cantava muito em português e Cuba cantava em castelhano, aí o estudo deles era avançado não tinha problema. Num instante, eles pegava e cantava igual a eles.

Pode-se notar, então, a importância dessas três ferramentas de propagação da indústria cultural para a construção dos repertórios executados pelos jazes.

Retornando às análises ligadas ao rádio, construirei uma reflexão relacionando os números das paradas de sucesso das rádios nos anos 1950 e as músicas executadas por essas agremiações musicais, citadas pelos/as entrevistados/as.

3.4. Uma análise envolvendo as paradas de sucesso do rádio

Inspirando-me no recurso de análise sugerido por Cougo Júnior (2011)⁸³, procurarei refletir sobre as escolhas musicais realizadas pelos músicos, cantores e cantoras dessas agremiações musicais, construindo uma ponte entre elas e os índices de audição das emissoras de rádio da época. Para tanto, fiz uso de informações sobre esses índices encontradas no blog “Década de 50: quando a felicidade parecia bater às portas do Brasil”⁸⁴, que utiliza informações colhidas das paradas semanais da Revista do Rádio, circulante entre as décadas

⁸³ O texto engloba uma reflexão sobre as práticas de audição e índices de audiência de músicas nas rádios e televisões, tomando como exemplo o disco Xou da Xuxa.

⁸⁴ Disponível em: <<http://decadade50.blogspot.com.br/2006/09/parada-de-sucessos-1949-1960.html>>.

de quarenta e setenta, e também do site hot100brasil/timemachine⁸⁵. Confrontei, então, estes dados com as informações disponibilizadas durante as entrevistas.

Dando início a este prosseguimento, trago as falas de Odmir Seixas e Norma Deusdete Seixas que, citam alguns exemplos musicais:

– *Bolero mesmo em castelhano, boleros inesquecíveis...; “Pecadora”, “Maria”, “Quiçás, quiçás”, uma beleza!*

A música “Pecadora”⁸⁶, composição de Elvira Rios e Pedro Vargas, foi a 6ª colocada do ano de 1949. “Maria”⁸⁷, composta por Assis Valente, foi a 86ª colocada do ano de 1941. Já “Quiçás, quiçás, quiçás”⁸⁸ é uma composição do cubano Osvaldo Fárres que se tornou sucesso no ano de 1947. Odmir Seixas citou também outra composição, que se chama “Tá fartando coisa em mim”⁸⁹, composição de Ivon Curi, e que figurava em 59º lugar nas paradas das rádios de 1950.

– *Gilberto Batista tinha uma música famosa mesmo [e cantarola]: “tá faltando coisa em mim! Ah, Sadona! Eu não sei o que é. Ah Sadona! Tá faltando coisa em mim! Ah Sadona! Deve ser uma mulher”*.

Almir Pereira também cita exemplos musicais. Ele exemplifica, falando de um momento específico nas apresentações dos jazes no Tabaris, conhecida casa noturna de Salvador naquela época:

⁸⁵ Disponível em: <<http://www.hot100brasil.com/timemachinemain.html>>.

⁸⁶ Faixa 5 do DVD (Apêndice E), pertencente ao filme *Vítimas do Pecado*, produção mexicana do ano de 1951. A interpretação é feita por uma orquestra de violinos, bateria, violoncelo e maracas.

⁸⁷ Faixa 6 do DVD (Apêndice E), interpretada por John Farfan.

⁸⁸ Faixa 7 do DVD (Apêndice E). Esta gravação é interpretada por Nat King Cole e é parte integrante do álbum *Cole Español* (1958), gravado em Havana, Cuba (orquestra) e Los Angeles, Califórnia (vocais).

⁸⁹ Não foram encontrados registros dessa canção durante a realização desta pesquisa, porém, ela mantém sua importância enquanto referência nesta pesquisa como ajuda à compreensão da influência da audiência das rádios na confecção dos repertórios executados pelos jazes.

– *Nessa hora, o mestre de cerimônias subia no palco e desviava a atenção do problema, fazendo uma peripécia e anunciando uma música mais agitada, por exemplo Mambo nº08⁹⁰, Mambo nº05⁹¹, Mambo-Jambo⁹².*

Mencionadas também por Frederico Meireles Dantas, Agnaldo Rafael da Cruz, Maria Amélia de Ana da Cruz e Maria das Dores de Ana da Silva, as três músicas, composições de Damaso Perez Prado, estavam, segundo a lista disponibilizada pelo blog acima citado, no 6º e no 22º lugar de audiência do ano de 1951 (as duas últimas). Mambo nº 08 não figura nas paradas das rádios dos anos pesquisados. Almir Pereira cita também outra composição, desta vez uma composição de Glenn Miller, do ano de 1939. *Moonlight Serenade* foi a 23ª colocada do ano de 1940 e 19ª colocada, em 1941.

Pode-se, então, refletir, tendo como aliadas as falas já transcritas e os dados encontrados referentes aos índices de audiência, sobre a importância do rádio e das relações construídas com as composições veiculadas por ele, na difusão de músicas e, por conseguinte, na entrada destas para a lista de execução dos jazes da época, posto que as composições aqui citadas fizeram parte da lista das cem músicas mais executadas nas rádios do país de cada um dos anos citados. Isto mostra a importância deste veículo como difusor de música e deixa entrever a sua influência e importância para os jazes e seu processo de aquisição de repertório. Também permite vislumbrar o processo de recriação feito para permitir a execução destas músicas, já que algumas obedecem à forma canção e/ou não seguem a instrumentação geralmente utilizada pelos jazes: instrumentos de sopro, cordas e percussão, como é o caso da canção *Besame mucho*, composição de Consuelo Velázquez. A versão utilizada como exemplo neste trabalho é interpretado por Tino Rossi, um cantor italiano, acompanhado por

⁹⁰ Faixa 8 do DVD (Apêndice E).

⁹¹ Faixa 9 do DVD (Apêndice E).

⁹² Faixa 10 do DVD (Apêndice E).

uma orquestra de cordas e piano, orquestração diferente da utilizada pelos jazes: instrumentos de sopro, cordas e percussão.

Outra composição executada por esses grupos musicais, *Mambo jambo*, composição de Damaso Perez Prado, tem como orquestração instrumentos de sopro e percussão, sendo assim mais próxima da utilizada pelos jaze. Já a música *El macinero*, do mesmo compositor, é executada, basicamente, por trompetes, guitarra e percussão enquanto a versão reproduzida pelos/as músicos/musicistas da Oficina de Frevos e Dobrados baseada nas lembranças de Frederico Dantas, é tocada por instrumentos de sopro (tuba, trompetes, trombones e saxofones) e percussão (bumbo e caixa clara). Percebe-se que a execução é mais acelerada na versão baseada nas memórias de Frederico Dantas do que na versão do próprio Damaso Perez Prado. Também que o tema é executado a cada momento por um instrumento de sopro diferente, o que não acontece na versão de Perez Prado.

Por fim, volto a chamar atenção para riqueza da instrumentação utilizada por essas agremiações musicais e o trabalho de recriação/reorquestração realizado por estes grupos, na busca pela reinterpretação dos sucessos das rádios da época.

CAPÍTULO 4

QUEM FALA SOBRE OS JAZES? A INVESTIGAÇÃO SOBRE OS JAZES E PROCESSOS ETNOGRÁFICOS

4.1. A construção dos processos etnográficos na investigação sobre os jazes

Sendo o trabalho de campo ferramenta das mais pessoais e um dentre os importantes estágios dos processos etnomusicológicos⁹³, estudos sobre ele têm sido desenvolvidos ao longo do estabelecimento desta área de conhecimento que demonstram, entre outros aspectos, que a passagem do tempo trouxe transformações na maneira como estes processos são realizados⁹⁴, na busca de adequação à mudança de pensamento ocorrida com o amadurecimento da etnomusicologia enquanto disciplina. Definições variadas do termo etnografia foram dadas ao longo do desenvolvimento dos estudos etnomusicológicos, tais como “a etnografia da música é escrever sobre as maneiras como as pessoas fazem música”⁹⁵ (SEEGER, 1992, p. 89) ou, ainda, a concepção de Nettl (2005, p. 13)⁹⁶, que acredita ser o

⁹³ “[...] *fieldwork is the most personal task required of the ethnomusicologist. Fieldwork is also the most critical stage of ethnomusicological research—the eyewitness report, the foundation upon which all result rest.* (MYERS, 1992, p. 21).

⁹⁴ Para exemplificar essas transformações, mais especificamente aquelas ocorridas no campo da música, cito as coletas realizadas por viajantes, comerciantes, padres e religiosos em geral e também por curiosos, geralmente europeus, que embarcavam a serviço de instituições de seus países de origem ou por sua própria conta, para diversos países, sobretudo fora do continente europeu, alguns deles suas colônias. Durante estas viagens, muitas vezes eram colhidos dados, confeccionados relatos que satisfaziam curiosidades tanto de governos como de cidadãos comuns, nos quais constavam as mais diversas informações, incluindo música, que só pôde ser gravada em campo a partir da criação do fonógrafo de Edison, no ano de 1877 (LUHNING, 1991; MYERS, 1992). Esta prática perdurou até o final do século XIX (PINTO, 2008). Posteriormente, estes materiais foram organizados e, a partir disto, foram criados vários museus e arquivos sonoros (HORNBOSTEL, 2000; PEGG et al., 2001; SACHS, 1910). Destacam-se os esforços dos pesquisadores Erich Honsborstel (1909), Curt Sachs e Carl Stump.

⁹⁵ “*The ethnography of music is writing about the ways of people make music*”.

⁹⁶ “*Principally, ethnomusicology is study with the use of fieldwork. We believe that fieldwork, direct confrontation with musical creation and performance, with the people who conceive of, produce, and*

trabalho de campo o meio de confrontação com a concepção, produção, consumo, criação musical e performance. Estas modificações conceituais foram sendo incorporadas com o passar do tempo ao seu escopo epistemológico.

As reflexões sobre a realização e a importância da pesquisa de campo, que vinham sendo feitas desde a viagem de Bronislaw Malinowski, em 1926, ao Pacífico Sul, culminaram na absorção desta ferramenta de trabalho pela Antropologia, influenciando também pesquisadores/as em etnomusicologia na América Latina, e se encaminharam, por sua vez, para território brasileiro (ARETZ, 1980; BASTOS, 2005; BÉHAGUE, 1999; PINTO, 2008). Atualmente, acompanhamos uma mudança dos procedimentos tecnológicos bem como das definições dos processos etnográficos que se deram com a chegada das discussões sobre etnografia virtual (AMARAL, 2009; CAROSO, 2008; LYSLOFF, 2003; MAYANS I PLANELLS, 2002).

O relato feito acima apresenta este capítulo, que trará uma descrição e análise dos processos etnográficos realizados durante esta pesquisa. Além disto, serão relatadas as visitas realizadas aos arquivos de documentos antigos da cidade de Salvador, para a coleta de informações sobre os jazes em jornais e revistas. Os materiais encontrados também serão mencionados.

O processo de entrevistas se iniciou com minha mãe, Maria das Dores de Ana da Silva, informalmente, com as histórias contadas quando eu era criança. Ela, mulher negra, nascida na cidade de Salvador, Bahia, onde mora até hoje, aos 71 anos, desenvolveu gosto por contar histórias em um curso para confecção de teatro de sombras, no período em que foi professora no município de Simões Filho, Região Metropolitana de Salvador (RMS). Exerceu

consume music, is essential, and we prefer concentration on intensive work with small numbers of individual informants to surveys of large populations”

esta profissão até se aposentar, há vinte anos. Nestas histórias, vez por outra, o nome “jaze” se fazia ouvir.

A não existência de jazes em atividade em Salvador no momento em que as histórias me eram contadas e a saudade que emanava das lembranças trazidas por minha mãe me fizeram encantada por eles, também. Mais tarde, os jazes voltaram a ser mencionados por outras mulheres, majoritariamente negras, em entrevistas realizadas no período em que era estudante de iniciação científica, em um projeto de pesquisa que tratava de memórias musicais do Engenho Velho de Brotas, também localizado em Salvador.

As memórias produzidas por essas mulheres se mostraram importantes para a realização deste trabalho, haja vista a menção aos jazes por parte de Nivalda Souza⁹⁷, parda⁹⁸, idade não revelada, que diz que os jazes tocavam *muito bolero, samba-canção, fox e também samba. [...] Era bolero, valsa, samba-canção...* E continua, ligando, através deste repertório, estes grupos musicais a outros movimentos: *A porta-estandarte* [um dos elementos componentes dos ternos de reis] *era a pessoa que sabia dançar valsa, tango e samba-canção. Se não soubesse, não saía!* Sublinho a informação racial destas mulheres que trouxeram importantes contribuições para esta pesquisa tendo em vista que, especificamente as negras produziram práticas, experiências e modos de interpretação diferenciados marcados por suas realidades diferenciadas, produzindo discursos diferenciados (CARDOSO, 2012; WERNECK, 2007).

Juntas, as histórias que lembrava ter ouvido de minha mãe e, tempos depois, no período em que era estudante voluntária no projeto de iniciação científica acima mencionado, o surgimento de falas de outras mulheres também negras como minha mãe, me mostraram a importância dos jazes enquanto movimento musical relevante para a compreensão de um

⁹⁷ Nome fictício.

⁹⁸ As declarações raciais se deram de forma espontânea. As pessoas que não se sentiram à vontade para declarar sua raça não foram constrangidas a fazê-lo, sendo colocadas como não declaradas.

momento da história cultural e musical da cidade. Este aspecto e minha condição, também, de mulher negra e instrumentista, atuante em filarmônicas e em uma banda de samba na cidade de Salvador⁹⁹, me levaram a considerar o tema para um maior aprofundamento durante a realização das pesquisas integrantes do período de mestrado do qual esse trabalho faz parte.

4.2. A realização das entrevistas

As entrevistas são parte fundamental deste trabalho. Elas “[...] revelam eventos desconhecidos ou aspectos desconhecidos de eventos conhecidos: elas sempre lançam nova luz sobre áreas inexploradas da vida das classes não hegemônicas” (PORTELLI, 1997, p. 30). Assim, reflito que esta pesquisa se refere a um movimento musical que ressignificou hábitos culturais e musicais apontados por entrevistados/as e por pesquisas realizadas anteriormente como oriundos, *a priori*, dos Estados Unidos e, ainda, que agregou em seu escopo gêneros musicais vindos de países da região caribenha. Estes grupos se tornaram populares em Salvador, entre as décadas de 1920 e 1960, inclusive entre parte da população de baixa renda, majoritariamente, negros e negras, e ainda hoje são pouco explorados pelas diversas áreas de pesquisa acadêmica. Neste sentido, as entrevistas são importantes para a inserção de informações que ainda não foram abarcadas por pesquisas já realizadas a respeito do tema¹⁰⁰.

Os critérios utilizados para a escolha dos/as entrevistados/as foram delineados pelas características peculiares do tema de pesquisa, tais como a presença de testemunhas da atuação dos jazes entre meus familiares – minha mãe, tia, tio e parentes distantes; a distância temporal entre a realização do trabalho de pesquisa e a existência física de boa parte destes

⁹⁹ Segundo entrevistas colhidas até o presente momento, músicos atuantes em filarmônicas atuavam também em jazes.

¹⁰⁰ Sobre isso ver: Araújo (2010), Costa Júnior (2008), Giller (2013), Homem de Mello (2007), Ikeda (1984), Labres Filho e Santos (2011) e Moura (2009; 2010).

grupos musicais na cidade de Salvador, área geográfica de minha pesquisa; e também, a ausência de arquivos sonoros deixados por eles, ao menos no que tange à busca realizada durante a realização desta pesquisa. A escassez de documentos escritos sobre estas agremiações musicais motivaram o uso da memória como principal ferramenta para a reconstrução do ambiente sonoro e cultural no qual estavam imersos, ditando os procedimentos de busca durante o processo.

A memória é um elemento, segundo José Carlos Sebe Bom Meihy (2005, p. 61), dinâmico “[...] mutável e sofre variações que vão desde a ênfase ou a entonação até os silêncios e disfarces”. Não é “apenas um depósito passivo de fatos, mas também um processo ativo de criação de significações”, segundo Portelli (1997, p. 33), que ainda pondera que a memória humana funciona como um processador que transforma continuamente os dados, descartando os que não têm sentido ou que têm sentido demais para serem revelados, para, depois, completar os vazios.

Sendo assim, para o tratamento devido das memórias colhidas durante o período de pesquisa, justifica-se o uso de procedimentos utilizados pela história oral na realização deste trabalho. Sobre esta modalidade da História, Meihy (2005, p. 24) diz que ela “responde à necessidade de preenchimento de espaços capazes de dar sentido a uma cultura explicativa dos atos sociais [...]” e Portelli (1997) a define como “uma modalidade centrada em aspectos específicos da comunicação oral e o tipo de informação que a oralidade privilegia”. Dando continuidade a esta discussão, trago a reflexão realizada por Cardoso para quem a história oral “requer, ainda, uma reflexão sobre a memória, uma vez que possibilita transitar entre várias temporalidades do vivido, demarcando subjetividades construídas nas trajetórias de vida” (2012, p. 29-30).

Durante o período de realização de entrevistas, devido à necessidade de uniformização dos procedimentos metodológicos e para o bem da coleta e análise de dados, além de utilizar as histórias ouvidas durante a infância, uma entrevista semiestruturada foi realizada com minha mãe (Apêndice C), dentro dos moldes utilizados com os/as outros/as entrevistados/as. A escolha por esta modalidade de entrevista se deu pelo fato de ela se mostrar mais flexível, guardando a possibilidade do surgimento de informações interessantes para o/a pesquisador/a e, também, porque “[...] entrevistas rigidamente estruturadas podem excluir elementos cuja existência ou relevância fossem desconhecidas previamente *pelo/a entrevistador/a*¹⁰¹ e não contempladas nas questões inventariadas” (PORTELLI, 1997, p. 35).

Para a realização de tais entrevistas, foram previamente formulados dois questionários distintos, um para os/as músicos/musicistas que compuseram os grupos musicais (Apêndice B) e outro para os frequentadores/as ou observadores/as das festas onde eles/elas atuavam (Apêndice C). De um modo geral, as perguntas envolviam questionamentos acerca da formação geral e musical dos/as entrevistados/as e definições do que seriam os jazes. Foram também formuladas questões sobre sua instrumentação, sonoridade e locais de atuação, além de perguntas envolvendo o público destes locais, a performance dos músicos¹⁰², cantores/as e marcadores sociais de diferença (raça/etnia, classe social, gênero, geração), que permeiam todos os aspectos citados nas questões.

Para os músicos, além das questões já descritas, foram formuladas perguntas sobre a sua entrada nos jazes, a permanência ou a frequência com que tocavam ou cantavam neles e sobre trabalhos realizados com outros grupos. No Roteiro a eles aplicado (Apêndice B) constavam também perguntas específicas para as mulheres envolvendo a aceitação de sua participação seja como público ou como cantoras por parte da família e do público.

¹⁰¹ Grifos e plurais acrescentados por mim.

¹⁰² Até o final desta pesquisa foi averiguado que, geralmente, eram homens que atuavam como músicos nos jazes.

Para a definição de quais seriam os/as outros/as entrevistados/as, o critério utilizado foi o da indicação. Por não conhecer músicos, cantores ou cantoras que tivessem atuado nos jazes e também por não conhecer muitas pessoas que houvessem testemunhado a atuação dos mesmos, estas indicações trouxeram importantes contribuições durante todo o período da pesquisa¹⁰³.

Ainda durante o primeiro ano de realização do Curso de Mestrado, recebi indicações de minha orientadora. Nesse momento, entrei em contato com os indicados e assim, iniciei a realização das entrevistas. A partir delas, fui levada a adotar como procedimento de escolha de entrevistados/as também as indicações dos/as músicos/musicistas e possíveis frequentadores das casas onde os jazes se apresentavam, que pudessem conceder informações. Conteí, portanto, com a memória destas pessoas, homens e mulheres, negros/as, brancos/as, de diversas classes sociais e níveis de escolaridade e, também, com a colaboração do tempo, que conservou vivos acontecimentos passados¹⁰⁴ que “*contidos* na memória são *dinâmicos* como a própria memória individual ou grupal” (MEIHY, 2005, p. 61). Algumas pessoas foram estimuladas a buscar lembranças de fatos ocorridos há setenta ou oitenta anos.

Foi durante a entrevista com Carlos Lázaro da Cruz, o Cacau do Pandeiro, que soube que outras pessoas de minha família poderiam ter informações sobre a ação dos jazes ou ter participado diretamente deles. Sendo o entrevistado meu parente, também (primo em terceiro grau), ele indicou seu irmão, que havia tocado com ele em um grupo formado por um terceiro irmão, já falecido, chamado Belmiro. Além disto, lembrou que eu teria um tio e uma tia que haviam testemunhado apresentações destes grupos musicais.

¹⁰³ As primeiras delas foram dadas por minha orientadora, Angela Elisabeth Lühning, no período de iniciação científica, durante a graduação. Foram indicados por ela o percussionista Carlos Lázaro da Cruz e o jornalista Perfilino Neto, que não foram contatados naquele momento por falta de tempo hábil para tanto.

¹⁰⁴ Prefiro a referência no plural fazendo alusão às diferenças provocadas pelas diferentes situações sociais que podem ser analisadas através dos marcadores de diferença (raça/etnia, classe, gênero, sexualidade, geração).

Ainda que não seja alvo desta pesquisa, essas vivências familiares e os laços de parentesco foram preponderantes para moldar o ambiente durante as entrevistas, sempre amistoso, divertido, rodeado de carinho e atenção. Batalha (1995), expondo considerações sobre o estudo antropológico do parentesco, traz o termo enquanto conceito culturalmente definido e resultante dos princípios de afinidade e consanguinidade. Já Kikumura (2003) tecendo análise a partir de sua vivência como pesquisador em seu próprio contexto familiar, se coloca como um *insider*, sendo, ao mesmo tempo, um *outsider*. Isto se deve, segundo o autor, à diferença de geração entre ele e os membros de sua família entrevistados, o estilo de vida escolhido por eles, entre outros fatores. Coloco-me na mesma posição de Kikumura, como *insider* e *outsider* no meu contexto de pesquisa, dadas as diferenças geracionais, de estilo de vida e de concepção de mundo entre os sujeitos da pesquisa e eu.

No decorrer de cada uma das entrevistas realizadas, ao menos um nome relacionado a essas agremiações musicais e suas práticas foi lembrado e então registrado para posterior contato. Nem todos/as os/as entrevistados/as foram contatados/as, por motivos diversos. A falta seja de um endereço, do telefone ou do e-mail foi um dos fatores que dificultaram alguns encontros, já que estes foram os meios eleitos por mim para serem utilizados para contatar os/as possíveis entrevistados/as. Tentativas de contato através de outros/as entrevistados/as também foram feitas, sem sucesso. Estas dificuldades não impediram, porém, a realização de nove entrevistas, contando com doze entrevistados/as. Estes números são justificados pela realização de três sessões de entrevistas com casais.

Somando todo o material, tenho por volta de doze horas de gravações em formato mp3, bem como, vídeos em alta definição. Todas as entrevistas foram transcritas e revisadas várias vezes. Tendo em vista que “a transcrição transforma objetos auditivos em visuais, o que inevitavelmente implica mudanças e interpretações” (PORTELLI, 1997, p. 27), recorri

várias vezes às gravações durante o período de análise para retificar uma entonação ou a intenção com a qual alguma coisa era dita.

Apesar de “a fileira de *tons* e *volumes* e o ritmo do discurso popular carregarem implícitos significados e conotações sociais irreproduzíveis na escrita [...]” (PORTELLI, 1997, p. 28), os maneirismos próprios das falas de cada uma das pessoas que participaram desta pesquisa foram reproduzidos nas transcrições, na medida do possível, guardando o cuidado de não serem deturpados nem dificultarem a compreensão do discurso escrito.

Mantive, também, os silêncios, que demonstram a mutabilidade e as variações sofridas pela memória (MEIHY, 2005). Estes podem ser provocados por um momento de retomada de ideias, pela necessidade de recordar um nome, pela emoção trazida por alguma lembrança... e foram, então, representados graficamente pelo uso de reticências [...], como sugerido por Cardoso (2012). Neste ponto, recorro novamente às reflexões realizadas por Portelli (1997) acerca das consequências, para a interpretação do discurso, das transferências das falas para a escrita. Segundo ele, é necessário levar em consideração, nas transcrições e posteriores análises, que:

[...] cada sinal tem um lugar convencional, significação e comprimento. Estes quase nunca coincidem com os ritmos e pausas dos sujeitos falantes, e, portanto, terminam por confinar o discurso dentro de regras gramaticais e lógicas não necessariamente seguidas por ele (PORTELLI, 1997, p. 28).

Os contatos iniciais foram realizados, na maioria das ocasiões, por telefone e, dentre estes, em alguns casos, por motivos de saúde, foi necessária a intermediação de parentes próximos aos contatados ou a mim. Os/as intermediários/as colaboraram de bom grado com a realização das entrevistas. Houve momentos, porém, em que a intermediação foi realizada pessoalmente. Foi o caso da entrevista com Claudete Macedo, a quem fui previamente

apresentada por outro dos entrevistados, Frederico Meireles Dantas, conhecido como Fred Dantas. Outra situação especial foi a entrevista realizada por e-mail com Milton Moura, intermediada por minha orientadora, Laila Rosa.

As entrevistas foram realizadas no período de um ano, entre julho de 2012 e julho de 2013, totalizando o número mencionado anteriormente. Todas foram realizadas no município de Salvador, Bahia, à exceção da entrevista com Almir Pereira, feita no município de Vera Cruz, localidade de Itaparica, e a entrevista com Milton Moura, via e-mail, como já mencionado. Usei os mesmos meios para posteriores complementações.

Durante a realização das sessões de entrevistas, busquei interromper os/as entrevistados/as o mínimo possível, deixando livre o curso de seus pensamentos, o que me rendeu algumas surpresas e motivos para rever alguns conceitos que, até aquele momento, pareciam estar consolidados. Em sua tese, Cardoso (2012) relata acontecimentos importantes para a revisão dos métodos utilizados por ela durante sua pesquisa, demonstrando, assim, que tanto os caminhos seguidos durante as entrevistas quanto os resultados que serão obtidos ao final de todo o processo são construídos pelos/as entrevistados/as em conjunto com o/a pesquisador/a. Esta é também a opinião de Portelli demonstrada quando este diz que “o resultado final da pesquisa é um produto de ambos, narrador e *pesquisado*” (1997, p. 36).

Cada uma das entrevistas foi realizada em um dia, exceto no caso de Claudete Macedo que, por necessidade de horário, aconteceu em dois dias, e com Fred Dantas, que organizou uma reprodução da sonoridade dos jazes, com a participação dos músicos/musicistas integrantes da filarmônica regida por ele, a *Frevos e Dobrados*, performance importante para a pesquisa, na medida em que, na ausência de gravações da época de atuação destes grupos musicais na cidade de Salvador, auxiliou-me a compreender melhor sua sonoridade e instrumentação. Isto comprova o que diz Portelli (1997, p. 36) quanto a “ser impossível

exaurir a memória completa de um único informante, dados extraídos de cada entrevista são sempre o resultado de uma seleção produzida pelo relacionamento mútuo”.

Todos/as os/as entrevistados/as se mostraram solícitos/as e dispostos/as a contar um pouco de suas trajetórias, entremeadas às lembranças dos jazes dos quais participaram, aos quais assistiram ou ao som dos quais dançaram. As entrevistas foram marcadas com presteza, sem imposição de barreiras ou preocupações. Passemos, então, à apresentação dos/as entrevistados/as:

1 – Maria das Dores de Ana da Silva: professora aposentada, pianista e acordeonista, 71 anos, negra, uma filha. A primeira entrevista realizada com Maria das Dores, minha mãe, sobre meu tema de pesquisa, na verdade, foi um momento “contando histórias antes de dormir”, quando eu ainda era criança. A partir de então, os jazes passaram a fazer parte do meu imaginário. Ela acompanhava estes grupos musicais dos muros do clube Palmeiras da Barra ou de dentro de sua casa, invadida pelos sons vindos do Clube Olaria, próximo ao imóvel ou, ainda, durante a festa de sua primeira comunhão, realizada na sala do mesmo imóvel. Estas histórias foram atualizadas e acrescidas de outros detalhes, em dois dias de entrevistas, na casa em que moramos, realizadas a partir do questionário elaborado para a sua realização. De início, tímida, minha mãe foi se acostumando com o formato e com o fato de a filha estar realizando uma entrevista com ela. Eu me diverti e emocionei, ouvindo nossas lembranças entremeadas, compondo a paisagem musical dos jazes.

Data e Local de realização: 24 de abril, 31 de julho e 21 de agosto de 2013, em nossa casa, em Salvador.

Duração: 46 minutos.

2 – Carlos Lázaro da Cruz: instrumentista, negro, 87 anos, casado, quatro filhos, quatro netos. Conhecido como Cacau do Pandeiro, é músico atuante na cidade de Salvador,

desde a década de quarenta, tendo iniciado suas atividades no jaze que seu irmão Belmiro formou nesta mesma época e, que mais tarde, passou a se chamar Brazilian Boys. Logo depois, foi convidado para tocar no Rumbadance, importante casa de shows da época. Atuou, também, no Tabaris. Trabalhou como percussionista na Rádio Sociedade e na Orquestra de Carlos Lacerda. Já visitou vários países, a trabalho, sempre acompanhado de seu pandeiro. Atualmente, trabalha em projetos ligados ao choro na cidade.

É um senhor simpático e descontraído. A proximidade com minha família (ele é primo das minhas primas, portanto, meu primo também, mesmo que distante) fez com que a entrevista, realizada na sala de sua casa, em um fim de tarde ensolarado de julho, transcorresse tranquilamente e com toques de bom humor, embora só tenhamos nos conhecido efetivamente naquele momento.

Data e Local de realização: 27 de julho de 2012, em sua casa, na cidade de Salvador.

Duração: 01h e 27 minutos.

3 – Amara Souza da Cruz: casada, dona de casa, três filhos, três netos, idade e identidade racial não declaradas. Esposa de Cacau do Pandeiro, ela o acompanhava nas ocasiões em que o músico ia se apresentar. Assim, testemunhou momentos diversos da atuação dos jazes na cidade. Foi quem, com perguntas veladas e lembranças carinhosas, avivou a memória do marido sobre suas vivências com estes grupos musicais, sendo de grande auxílio durante a entrevista e, por sua vez, concedendo também informações valiosas. Sua participação foi indicada por Cacau, que a apontou como sabedora de detalhes importantes daquela época.

Durante a entrevista revelou, bem humorada, que chegou a Salvador para ser freira, mas conheceu o carnaval e Cacau, desistindo então do seu primeiro intento.

Data e Local de realização: 27 de julho de 2012, em sua casa, na cidade de Salvador.

Duração: 01h e 27 minutos.

4 – Agnaldo Rafael da Cruz: carpinteiro aposentado, identidade racial não declarada, 75 anos, casado, seis filhos, cinco netos. Sendo jovem e, segundo ele, “festeiro”, frequentador de clubes da cidade na época em que os jazes atuavam, Moreno, como é conhecido, acompanhou de perto a atuação desses grupos, sobretudo dos Brazilians Boys, em que tocavam seus primos, João Batista da Cruz e Carlos Lázaro da Cruz. Este grupo foi muito citado em sua entrevista. As circunstâncias em que esta se deu foram diferentes das demais. A conversa começou de repente, advinda de outro assunto iniciado por minha mãe e minha tia, recordando os tempos de escola. Daí surgiram as lembranças relativas aos jazes que, então, foram complementadas por meu tio. Emocionei-me várias vezes no decorrer dela. Era um dia de domingo, em que fomos visitar meu primo, seu neto, que iria completar cinco meses no dia seguinte. Então, a entrevista foi marcada por risos, choros de criança e risos dos adultos, a cada nova festinha feita por Ruan.

Data e Local de realização: 29 de março de 2013, na casa dele, em Salvador.

Duração: 40 minutos.

5 – Maria Amélia de Ana da Cruz: contadora aposentada, 73 anos, negra, casada, três filhos, um neto. Quando criança, Maria Amélia, minha tia, fugia, em companhia de minha mãe e de minha outra tia, Maria Augusta Gonzaga Diana, para ouvir a música produzida pelos jazes por sobre os muros do clube Palmeiras da Barra, localizado próximo à casa onde moravam com meus avós e mais três irmãos. Quando não empreendiam fugas, ouviam, de casa, a música vinda do clube Olaria, mais próximo de sua casa que o Palmeiras e, por isto mesmo, evitado, já que Luiz Gonzaga de Ana, meu avô, não gostava de vê-las observando as festas dos adultos.

Esta entrevista foi concedida no mesmo contexto descrito na entrevista de Agnaldo Rafael da Cruz. Ela sorriu e se empolgou em vários momentos com as lembranças despertadas.

Data e Local de realização: 29 de março de 2013, na casa dela, em Salvador.

Duração: 40 minutos.

6 – Claudete dos Santos Macedo: cantora, solteira, negra, 77 anos, dois filhos. Claudete Macedo, nome pelo qual é conhecida, iniciou suas atividades como cantora ainda menina, na escola, estimulada por professoras e colegas que admiravam sua voz. Desde então, não parou mais de cantar. Apresentou-se em pequenas festas, até ir passar uma temporada no Rio, nos anos cinquenta. Lá, trabalhou em uma fábrica de bolsas e foi manicure. Em suas andanças, passava pela Rádio Nacional para assistir aos programas veiculados. Quando voltou a Salvador, no mesmo período, foi trabalhar, cantando na Rádio Excelsior e na Rádio Sociedade. Em novo retorno ao Rio, foi indicada por um amigo para o programa de calouros de Ary Barroso, na Rádio Nacional, onde obteve sucesso. Em 1962, gravou a primeira música, “Amanhecer de Carnaval”, composta por Walmir Lima. Depois veio “Marinheiro d’água doce”, de Rubem Santiago. Em 1963 gravou, pela Continental, seu grande sucesso “Flor de Laranjeira”, composição de Zé Pretinho da Bahia. Com ela, se apresentou na Espanha e em Portugal. E, enquanto administrava sua carreira como cantora, atuando em casas como a Cantina da Lua e o Roda Viva, formou um grupo de mulatas chamado “Samba, suor e alegria”, que se apresentava em clubes e redes de televisão. Hoje, se apresenta em bailes, acompanhada por orquestras, a exemplo da Orquestra de Fred Dantas.

A entrevista com Claudete foi realizada em dois dias, na sala de sua casa, em Salvador. Nos dois momentos, ela se mostrou carinhosa e solícita, feliz mesmo em poder

relembrar momentos de sua vida profissional e poder compartilhá-los comigo. Senti-me acolhida e creio que iniciamos ali uma terna amizade.

Data e Local de realização: 19 e 26 de abril de 2013, em sua casa em Salvador.

Duração total: 01h e 15 minutos.

7 – Frederico Meireles Dantas: 53 anos, branco, cinco filhos, trombonista da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Bahia, etnomusicólogo, fundador, regente e mantenedor da Sociedade Musical Oficina de Frevos e Dobrados e da Orquestra Fred Dantas. Começou sua vida musical aos onze anos, tocando trombone na Banda 21 de Abril, da cidade de Caetité-Ba. Conta que ganhou seu primeiro cachê tocando em um jaze, em uma festa de São João. Já aqui em Salvador, em 1982, fundou a Sociedade Musical Oficina de Frevos e Dobrados. Em 1992, criou o Encontro de Filarmônicas, realizado como parte dos festejos de 2 de julho na cidade. Conhecedor do universo das filarmônicas e bandas de sopro, presenciou as atividades dos jazes em sua cidade, Urandi, e em Caetité, cidade próxima.

A entrevista foi realizada na Casa das Sete Mortes, conjunto arquitetônico localizado no Pelourinho, em Salvador, onde acontecem os ensaios da Oficina de Frevos e Dobrados. Conversamos antes de um desses ensaios, amistosa e animadamente. Fred Dantas, como é conhecido, e eu, somos colegas no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia e fui flautista da Oficina, conhecendo-o assim já há algum tempo. Ao final da entrevista, ele me preparou uma grata e emocionante surpresa: reproduziu, com os músicos e musicistas da Oficina presentes naquele dia no ensaio, uma performance do jaze, a partir das lembranças suscitadas durante a nossa conversa.

Data e Local de realização: 26 de abril de 2013, na Casa das Sete Mortes, Pelourinho, na cidade de Salvador.

Duração: 45 minutos.

8 – João Batista da Cruz: carpinteiro aposentado, 90 anos, negro, viúvo, dez filhos, quinze netos. Irmão de Cacau do Pandeiro, João começou seu aprendizado instrumental estudando banjo com um amigo e na companhia de seu outro irmão Belmiro, aos dezesseis anos. Quando Belmiro formou “Belmiro e sua orquestra”, João passou a tocar bateria. Esteve no grupo durante todo o seu tempo de duração e diz que, após o término do grupo, nunca mais pegou a bateria ou o violão para tocar. Hoje, aposentado da profissão de carpinteiro, dedica seus dias a passeios pela cidade e ao futebol, acompanhando partidas pela televisão. Estava fazendo isto quando cheguei à sua casa para entrevistá-lo.

A entrevista, em seu início, contou com a intermediação de uma de suas filhas que, após perceber que eu estava à vontade e conversava com ele animadamente, nos deixou sozinhos.

Data e Local de realização: 12 de maio de 2013, em sua casa, em Salvador.

Duração: 02h e 02 minutos.

9 – Milton Araújo Moura: professor e pesquisador, associado da Universidade Federal da Bahia, Departamento de História, identidade racial não declarada. Milton Moura é professor da graduação de História e da Pós-graduação de Ciências Sociais e História. Atuando como pesquisador, estuda a identidade soteropolitana sob o viés do carnaval, além de empreender estudos sobre o caboclo de Itaparica. Foram seus artigos publicados pela Revista Brasileira do Caribe que me proporcionaram os primeiros contatos com textos que descreviam e discutiam a atuação dos jazes na cidade de Salvador. Nosso contato se deu por intermédio de minha orientadora, Laila Rosa. Ele se mostrou disposto a ajudar, falando sobre o que sabia mas, por uma questão de agenda, nossa entrevista não pôde ser realizada pessoalmente como

as outras. O meio escolhido foi o e-mail, respondido com presteza e atenção. Foi Milton quem me pôs em contato com Almir Pereira, sobre o qual falarei logo a seguir.

Data e Modo de realização: entrevista realizada por e-mail entre os dias 26 de 28 de maio de 2013.

10 – Almir Pereira: bandolinista, identidade racial não declarada, aposentado e microempresário. Como bandolinista, atuou na Noite do Chorinho e com o grupo que mantinha com Pedro Sete Cordas. Como ouvinte, frequentou a noite de Salvador, nas décadas de cinquenta e sessenta, presenciando apresentações de jazes em clubes como o Tabaris, Rumbadance e Palmeiras da Barra. Conhecedor dos acontecimentos daquela época, gentilmente guiou sua fala com vídeos e uma pequena narrativa que fez, contando o que viu naquelas noites passadas em claro na Velha Bahia, como, carinhosamente, é chamada a Salvador daquela época. Aliás, toda a entrevista foi uma aula de história.

Realizada parte na Biblioteca de Itaparica, parte em uma praça da mesma localidade do município de Vera Cruz, rodeada pelo mar da Baía de Todos os Santos, foi recheada de dados sobre o cotidiano social e cultural de Salvador das décadas de cinquenta e sessenta e também de um pouco da história de Itaparica. Tudo isto transmitido pelo bom papo de Almir, um simpático contador de histórias, com certeza.

Data e Local de realização: 7 de junho de 2013, na Biblioteca Pública de Itaparica, Localidade de Itaparica, município de Vera Cruz.

Duração: 02 horas e 07 minutos.

11 – Odmar Seixas: contador e administrador aposentado, 77 anos, casado, três filhos, uma neta, branco. Odmar foi (e ainda é, segundo ele) frequentador assíduo de festas em clubes de Salvador, nas décadas de quarenta e cinquenta, presenciando, então, a atuação de jazes, como o Britinho e seus Stokers, frequentemente citado em sua entrevista. O acesso a

ele e a sua esposa, que será mencionada logo mais, se deu através do filho mais velho do casal, Claudio Seixas, meu colega no Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFBA que, tomando conhecimento do meu tema de pesquisa, gentilmente, intermediou o encontro com seus pais. Simpático, Odmair mostrou fotos do casal e recortes de jornal que remetiam ao contexto de atuação dos jazes. Também lembrou costumes da vida na cidade pacata que era a Salvador de então. Encantou-me a singeleza dessas recordações e o cuidado com que as contava, como se fossem joias raras. E o são, de fato.

Data e Local de realização: 17 de julho de 2013, em sua casa, na cidade de Salvador.

Duração: 57 minutos.

12 – Norma Deusdete de Seixas: professora de história, aposentada, 78 anos, branca, casada, três filhos, uma neta. Acompanhou, também, festas em clubes e grêmios estudantis em Salvador, entre as décadas de quarenta e cinquenta, tendo acesso aos jazes e à música produzida por eles.

Durante a entrevista, cantarolou canções que lembrava ter ouvido e dançado, falou sobre cantores, cantoras e músicos e sobre o público que frequentava os clubes, dando detalhes sobre roupas, penteados, modo como chegavam. Sempre simpática, lembrava ao marido, Odmair, detalhes que passavam despercebidos por ele durante a nossa conversa. Senti-me bastante acolhida, aconchegada mesmo, por ela e Odmair que, simpáticos, me deixaram à vontade, colocando-se à disposição caso precisasse de mais alguma informação para complementar o trabalho.

Data e Local de realização: 17 de julho de 2013, em sua casa, na cidade de Salvador.

Duração: 57 minutos.

4.3. O que emerge das falas? discussões tendo como base dados etnográficos

Para realizar as análises das entrevistas depois de devidamente transcritas, utilizei categorias analíticas baseadas no conceito de “marcadores sociais de diferenças”, sendo eles raça/etnia, classe social, sexualidade, geração e gênero. Sobre isto, Alda Motta discorre:

A vida social é estruturada em conjuntos de relações que, em interface, ou articuladas dinamicamente, lhe dão sentido (ou ensinam ao analista entrever um sentido...). Os mais determinantes desses sistemas de relações são as classes sociais, os gêneros, as idades/gerações e as raças/etnias. Cada conjunto desses constitui-se, então, numa dimensão básica da vida social, mas nenhum deles, analisado isoladamente, dá conta da complexidade (1999, p. 193).

Continua refletindo que:

Essas categorias realizam-se no cotidiano e na História e podem ser também definidas como categorias relacionais e de experiência. Expressam diferenças, oposições, conflitos e /ou alianças e hierarquias provisórias... Do ponto de vista de cada indivíduo ou grupo, isso significa a múltipla pertinência de classe, de sexo/gênero, de idade/geração e de raça/etnia, com a formação de subjetividades e identidade correspondentes. (MOTTA, 1999, p. 193).

Apresentando essas discussões, buscarei utilizar, neste trabalho, os marcadores de diferença como ferramenta de auxílio, com a intenção de compreender, com maior clareza, o universo que circundou os jazes. Ainda com esta intenção, me apoio em Cardoso (2012) e em seu trabalho sobre o pensamento de mulheres negras no Brasil, que menciona, para lembrar a diversidade de pensamento existente entre as mulheres negras, as discussões realizadas por Patrícia Collins acerca da pluralidade de pontos de vista e da impossibilidade da existência de uma única representação do conhecimento.

Guacira Lopes Louro, em livro que trata sobre construções de gênero e sexualidade dentro do ambiente escolar, lembra que tais marcadores são intimamente ligados à construção e à manutenção de relações de poder¹⁰⁵ dentro das quais “[...] trocas e jogos que constituem o seu exercício, são instituídas e nomeadas as diferenças e desigualdades” (1997, p. 43).

Dando continuidade às reflexões sobre este aspecto, trago as análises de Boaventura de Souza Santos (2004, p. 2) que afirma que “[...] a experiência social em todo o mundo é mais ampla e variada do que a tradição científica ou filosófica ocidental conhece e considera importante” e, prosseguindo, acena com a necessidade da constituição de outra racionalidade, diferente da que se construiu até então, calcada em apenas um modo de entendimento de mundo. Para tanto, demonstra outras possibilidades de produção de conhecimento a partir da perspectiva da “sociologia das ausências e das emergências” e utilizando-as, reflete que:

Enquanto a sociologia das ausências expande os domínios das experiências sociais já disponíveis, a sociologia das emergências expande o domínio das experiências sociais possíveis. As duas sociologias estão estreitamente associadas, visto que quanto mais experiências estiverem hoje disponíveis no mundo mais experiências são possíveis no futuro. (SANTOS, 2004, p. 28).

Penso, então, ser possível analisar os discursos presentes nas entrevistas, suas diferenças e similaridades a partir dos diferentes marcadores sociais utilizados. Para isto, discutirei os marcadores que emergem das falas através de quadros na tese de Laila Rosa (2009) e, também, de trechos de entrevistas que reafirmem os mesmos. Construindo o “campo social” como meio de classificação das diversas experiências que podem contribuir para a

¹⁰⁵ Discutidas por pesquisadores como Pierre Bourdieu e Michel Foucault constituem um sistema organizado para a manutenção da rede de privilégios que rodeiam as classes hegemônicas através da história. Para se alimentar, este sistema naturaliza, biologiza, essencializa e põe as vivências dessas categorias no binarismo permitido/proibido, produzindo, então, matrizes sociais de diferença, tais como sexismo e racismo.

construção de novos modos de conhecimento, Santos diz que será neles que “a multiplicidade e diversidade mais provavelmente se revelarão [...]” (2004, p. 27).

Avalio desta mesma forma as contribuições que podem ser dadas pelo uso dos marcadores sociais de diferença neste trabalho. Em geral, os pontos de vista apresentados não se referem à música, mas trazem aspectos também importantes para a análise. Destas contribuições, pode-se apreender as relações existentes entre os sujeitos que frequentavam os ambientes de atuação dos jazes, preferencialmente clubes e residências, e suas funções dentro deste universo, estando, também, presentes impressões sobre performance (musical, de gênero, classe, corporal) e construções de identidade.

A partir daqui serão apresentados quadros referentes a cada um destes marcadores e, em seguida, discussões sobre o conceito que guiou a construção de cada um. O Quadro 4 se refere à categoria gênero:

Quadro 4 – Representações de gênero

SUJEITOS	GÊNERO
Músicos	Predominantemente masculino. Descritos pelos entrevistados/as como elegantes, virtuosos e admirados e respeitados pelos/as frequentadores/as
Cantores/as	Feminino e masculino; descritos/as como talentosos/as, bonitos/as, vaidosos/as e elegantes; as mulheres de vestido de baile, os homens de terno
Frequentadores/as	Majoritariamente feminino. Segundo os/as entrevistados/as estavam “sempre acompanhadas” por homens. Dependendo da situação, consideradas “de menos valor”, em outras, “de família”. Os homens podiam estar sozinhos ou acompanhados. Presença de transgêneros
Dançarinos Profissionais	Masculino, alguns considerados gigolôs, bons performers, exploradores/ protetores das dançarinas
Dançarinas Profissionais	Feminino. Descritas como sensuais, “espontâneas”, “que tinham prazer em dançar”; híbrido entre “a mulher de pouco valor e a “mulher de família”

Entre os/as entrevistados/as predomina a percepção da presença de mulheres e homens no universo dos jazes em lugares bem definidos. Mulheres estavam presentes, nos ambientes onde os jazes atuavam, como cantoras, frequentadoras ou dançarinas.

Ao iniciar o processo de entrevistas, diferentes percepções nos discursos tanto de homens quanto de mulheres, no que tange à presença ou não destas últimas atuando junto a estes grupos musicais ou presentes nos ambientes onde se apresentavam, começaram a surgir. Em todos estes ambientes – clubes, bailes em residências e rádios, como já discutido acima – as mulheres estavam presentes, mas havia diferenças na maneira como sua presença era expressa, percebida e compreendida. Estar e não estar, ser vista ou não dependia de condições sociais próprias daquele momento e da posição que estas mulheres ocupavam em relação ao contexto – se cantoras, frequentadoras das casas onde os jazes se apresentavam ou dançarinas – condições estas que poderiam conferir respeitabilidade à mulher que lá estava ou permitir a sua desqualificação por estar em lugar não permitido. Além disto, é propósito deste tópico a discussão sobre a ausência de mulheres no corpo de instrumentistas destes grupos musicais.

Sobre este quesito, Maria das Dores de Ana da Silva respondeu: *Mulher no jaze? Nem pensar!* E complementou: *Naquela época, as mulheres não tocavam em público; as mulheres só tocavam em família!* Frederico Meireles Dantas também opina dizendo: *Só cantando! Mulher musicista é a coisa mais difícil do mundo, só veio aparecer agora nos últimos tempos, que tem esse negócio de mulher tocar. Mulher canta!*

Utilizo-me, então, da relação existente entre os jazes e as filarmônicas nas reflexões acerca dessas duas falas. Analisando a presença e a ausência de mulheres nas filarmônicas brasileiras, Moreira (2013) problematiza a questão sublinhando as dificuldades encontradas por elas, desde a formação instrumental até a sua inclusão efetiva no corpo de instrumentistas destas sociedades musicais. Pontuando algumas razões para tais dificuldades, cita, entre outros exemplos, o pensamento que liga a profissão de instrumentista ao universo masculino e a proibição da execução, por mulheres, de alguns instrumentos, sobretudo os pertencentes à família dos sopros. Sendo os jazes grupos musicais que reuniam, entre outros, instrumentos da

referida família, mantendo relações com as filarmônicas e também bandas de música militares, tanto por receber músicos vindos destas instituições como por tomar emprestados instrumentos que pertenciam a elas, julgo importante a reflexão sobre a ausência de mulheres no corpo destes grupos musicais também a partir desta discussão.

Na busca de ampliar as discussões neste âmbito, continuo me apoiando nas observações de pesquisadoras feministas feitas em torno do campo científico que podem ser úteis no entendimento de como as estruturas sociais foram organizadas, não incluindo as mulheres nas mais diversas áreas de trabalho e convivência, ponto que será importante, sendo realizado o devido transporte, para a compreensão da sua não participação na função de instrumentista nos jazes. Trago, então, a fala de Sandra Harding para quem:

Tecnologias relativas à reprodução, habitação e local de trabalho, arquitetura e paisagismo urbano foram concebidas sem muita preocupação com a saúde, segurança e bem-estar das mulheres. Abordagens da tecnologia, feministas construtivistas, geraram análises esclarecedoras que foram obstruídas por concepções mais antigas de tecnologia como ‘máquinas e equipamentos’ neutros culturalmente (HARDING, 2007, p. 164).

E continuando suas reflexões, complementa:

Opiniões sexistas e racistas não são invenções de indivíduos ou grupos de pesquisa; são suposições amplamente sustentadas por instituições e pela sociedade como um todo que, antes do surgimento de feminismos e anti-racismos [sic], pareciam perfeitamente naturais para quase todo mundo (HARDING, 2007, p. 165).

Transpondo esta análise realizada por Harding (2007), discuto as opiniões formadas sobre segmentos específicos de frequentadoras das festas animadas pelos jazes. Maria das

Dores de Ana da Silva relata referindo-se especificamente aos clubes Amazonas, Palmeiras, Olaria e Selecionado que:

– É porque, naquela época, nos clubes lá perto, ia muita empregada doméstica e empregada doméstica era tida como mulher de menos valor. E não iam desacompanhadas, não.

Essas mulheres eram geralmente negras. A situação era diferente quando se tratava de mulheres que não se enquadravam neste perfil. Norma Deusdete de Seixas descreve esta situação: *Às vezes um cara, a moça, as amigas, né, uma delas tinha um namorado. Então, o namorado era cavalheiro das outras, levava todo mundo.* E Odmar Seixas completa: *Não tinha problema quem tava acompanhada.*

Retomando os termos “neutro” e “natural”, citados nos parágrafos anteriores, penso ser importante para este trabalho refletir sobre a maneira como estas impressões de neutralidade e naturalidade foram criadas e legitimadas por um sistema ideológico e como eram refletidas nas práticas e comportamentos ligados aos jazes. Este sistema metafórico “fez surgir as ‘lentes’ através das quais as pessoas experimentaram e ‘viram’ as diferenças entre classes, raças e sexos; entre o homem civilizado e o selvagem; entre ricos e pobres; entre a criança e o adulto” (STEPAN, 1994, p. 77).

Retornando às questões suscitadas pela ausência das mulheres no corpo de instrumentistas, trago aqui, mais uma vez, a fala de Maria das Dores de Ana da Silva em que ela lembra como entrava em contato com os jazes, já que não podia estar presente nos bailes:

– Éramos fugitivas de casa. Enquanto seu avô cochilava, a gente fugia. [...] Ele sentado cochilando: “Cadê as meninas?”; “Tão aí fora!”. Maria Amélia de Ana da Cruz reforça esta observação: – A gente só ouvia o som [falando do Palmeiras]. Mas, no Amazonas, a gente via, porque era mais baixo.

Para discutir as relações construídas por essas mulheres e os jazes recorro ao conceito de acusmática sobre o qual Jorge Sad Levi diz que “entre as diferentes acepções do termo, designa o ato de escutar sem ver as causas (2012, p. 80)¹⁰⁶. O conceito foi utilizado também por Maria Ignez Cruz Mello (2006) para designar a relação desenvolvida entre as mulheres waujá e as flautas kawoká no ritual Iamurikumã em que, na impossibilidade de ver as flautas tocadas pelos homens, essas mulheres ouvem as músicas que consideram vir delas e criam seu próprio repertório a partir da memória.¹⁰⁷ Maria das Dores de Ana da Silva e Maria Amélia de Ana da Cruz, na impossibilidade de verem os jazes ouviam suas músicas e recriaram a sonoridade própria destes grupos a partir da memória.

Porém, havia espaços utilizados pelos jazes onde o trânsito de mulheres era permitido. Para exemplificá-los, recordo Frederico Meireles Dantas que pontua que as mulheres estavam presentes nos jazes somente como cantoras e Carlos Lázaro da Cruz que diz:

– *Quando tinha mulher, era mais cantora. Toninha Luna cantou um monte de coisa com a gente. Tem Tuninha, tem coisa que morreu... Maria Luiza. [...] Tinha aquela que cantava na rádio, Miriam Tereza, Miriam Silva [...].*

Falando ainda sobre Toninha Luna, Agnaldo Rafael da Cruz lembra:

– *Vi Toninha Luna quando começou. Era mulher de Clóvis, que tocava piston.*

Tocavam nos mesmos lugares, nos mesmos grupos.

Sobre como elas eram tratadas pelo corpo de músicos, João Batista da Cruz comenta:

¹⁰⁶ “*Es recordar que ‘theaomai’ significa en griego ‘ver’ y theatron designa lo que se ve, el teatro*” (DUVIGNAUD, 1976, p. 5); “*y que, justamente, acusmático, entre las diferentes acepciones del término, designa el acto de escuchar sin ver las causas. Ló que la acusmática hace, y en eso consiste su radicalidad, es expulsar lo teatral, la teatralidad del hecho musical*” (LEVI, 2012, p. 80). Seus estudos giram em torno do uso da acusmática no teatro.

¹⁰⁷ Segundo a pesquisadora o termo “acusmático” foi utilizado pelo compositor e teórico de música concreta Pierre Schaeffer para explicar as relações estabelecidas entre nós e fontes sonoras como rádio e gravações na impossibilidade de vermos os objetos sonoros geradores. As mulheres que, porventura, vissem as flautas poderiam ser punidas com o estupro coletivo.

– *Ensaiaava as músicas da orquestra, ensaiava. Só não podia cantar na orquestra sem ensaiar. Ensaiaava depois... Tem muita cantora aqui de orquestra aqui.*

E Claudete Macedo, cantora que atuou com o *Cubajaze* e *Brazilian Boys* completa:

– *[...] o pessoal ia lá em casa pra me buscar. Dia de festa, todo mundo sabia e pensava que eu era assim, eu não. Eles vinham: “Olha, tal dia tem festa, mas a gente vem te buscar aqui, vem falar com sua mãe, senão a gente vai perder você!”.*

Em trabalho que descreve a trajetória de cantoras negras brasileiras atuantes na segunda metade do século XX, Santhiago analisa a postura dessas cantoras:

[...] a opção de cantoras negras brasileiras que fazem mais que samba reflete, nas fronteiras da música, o arrojo de uma movimentação maior que coloca mulheres e homens negros no primeiro escalão de governos, no corpo diretivo de grandes empresas, em programas jornalísticos, em papéis de destaque em filmes e novelas, em esportes diferenciados (2009, p. 19).

Sendo as cantoras atuantes nos jazes abordadas nesta pesquisa negras e intérpretes dos mais variados gêneros musicais executados por esses grupos musicais, a reflexão demonstrada acima pode ser importante norteadora das discussões sobre este quesito. Mantenho-me no mesmo aspecto buscando as reflexões realizadas por Jurema Werneck sobre a invisibilidade das mulheres negras na historiografia do samba. Ela aponta:

*as mulheres negras seriam provocadas a produzir práticas inovadoras que podem resultar em instabilidades, ou mesmo em mudanças (se pensarmos no longo prazo e na coexistência de outras estratégias contestatórias), do *status quo*. Daí buscar conhecer, entre as estratégias empreendidas, os recursos, os elementos que utilizam, bem com o grau de sucesso que tais elementos de contranarrativa propiciam (WERNECK, 2007, p. 2).*

Continuando neste quesito, reflito acerca do pensamento social que permitia a presença de mulheres em alguns postos e em outros não, resultando, referindo-me aos jazes, na possibilidade de atuar como cantora e na impossibilidade de fazê-lo como instrumentista. Reflito ainda sobre as práticas inovadoras mencionadas por Werneck (2007), recorrendo a menções a uma cantora chamada Marilda feita por alguns dos/as entrevistados/as. Odmir Seixas diz:

– *Marilda... Interessante, era a única orquestra criada por mulher. Marilda [...] Alta, morena, bonita, cantava bem [...] Cantora e dona da orquestra.*

João Batista da Cruz comenta:

– *Teve Marilda, teve muita gente mesmo, que tinha orquestra, tinha tudo certinho, tinha os músicos tudo certinho...*

Almir Pereira também fala sobre Marilda:

– *Brazilian Boys, já falei, Britinho e seus Stokeres, depois teve Marilda e sua Orquestra [...].*

E finaliza, descrevendo o momento em que Marilda se estabelece como dona de orquestra:

– *Marilda e sua orquestra já vem numa época onde já estava começando a, não era mais a mesma coisa. As orquestras já estavam começando a perder mais espaço, os grupos de... os Beatles, esses grupos começam..., é aí que Marilda chega pra complementar [...].*

Norma Deusdete de Seixas e Odmir Seixas comentam também sobre Marilda e a recepção recebida por ela por parte do público:

– *[...] gostavam da voz dela. [...] da voz e do gênero de música que ela cantava. Boleros... As escolhas que ela fazia também eram boas.*

Segundo o demonstrado nas falas aqui expostas, Marilda era cantora e a única mulher a ocupar o posto de dona de orquestra, posição ocupada somente por homens, segundo o apurado durante este trabalho. Sua presença, então, inverte as representações de gêneros vigentes na época. Penso esta postura como uma prática inovadora, como o explanado por Werneck (2007) em fala citada anteriormente.

Retornando à descrição da presença de cantoras à frente dos jazes e do tratamento geralmente recebido por elas, Odmar Seixas pondera:

– Não, não tinha isso não. E era também época de Dalva de Oliveira e outras cantoras famosas. As cantoras daquela época faziam muita música assim, por exemplo, Erivelton Martins e Dalva de Oliveira, por exemplo. Eles se separam, separam e faziam cartas amorosas através da música. “Que será?” aquele negócio todo.

Claudete Macedo complementa esta visão, lembrando o apoio que recebia da família:

– Eu nasci, cresci com minha mãe, então, minha mãe, quando sabia que eu ia cantar em algum lugar na rua, no carnaval, baile, na Rádio Sociedade, essa coisa toda, quando o ônibus chegava com o pessoal todo, ela já tava lá com as amigas.

Para pensar essa questão, faço uso dos apontamentos realizados por Marilda Santanna (2009), em seu trabalho que analisa a trajetória de cantoras baianas e o universo do axé. Apoiada nas análises de Edgar Morin, a pesquisadora traça um panorama acerca da construção da imagem midiática geralmente veiculada a respeito das cantoras no Brasil. Segundo ela:

Diferente das narrativas míticas tradicionais, nas quais não é possível precisar as origens, a era das estrelas, no entanto é historicamente determinada a partir de 1913, tanto dos Estados Unidos quanto na Europa com a consolidação do *star system*. No Brasil esse fenômeno é deflagrado não só no cinema, com os padrões de beleza inicialmente norte-americano e posteriormente europeu, mas também nas

companhias de revistas espanholas, portuguesas e francesas que aportam principalmente no Rio de Janeiro com suas vedetes inatingíveis ao contato físico, mas acessíveis aos olhos dos fãs.

Diversamente do mundo dos mitos das sociedades chamadas tradicionais, o mundo das estrelas é como um Olimpo, constituído pelos meios de comunicação; entretanto aí o culto é profano, podendo se consubstanciar numa infinidade de objetos que vão desde um simples autógrafa, fotografias, bottoms, revistas, Cd e DVD, sites, blogs etc. (SANTANNA, 2009, p. 22).

Essas diferentes posições ocupadas pelas mulheres, fossem elas brancas, negras, pobres ou de classe média, geram, conseqüentemente, diferentes formas de pensar e entender o mundo – o que também ocorreu com os jazes. Para problematizá-las, exponho então as discussões feitas por Boaventura de Sousa Santos (2004) que, trazendo reflexões sobre a invisibilidade da pluralidade de pensamentos e comportamentos que influenciam as constituições sociais, políticas e econômicas nas mais diversas culturas, apresenta as sociologias das ausências e das emergências, conceituando-as da seguinte forma:

Enquanto a do presente é obtida através da sociologia das ausências, a contracção do futuro é obtida através da sociologia das emergências. A sociologia das emergências consiste em substituir o vazio do futuro segundo o tempo linear (um vazio que tanto é tudo como é nada) por um futuro de possibilidades plurais e concretas, simultaneamente utópicas e realistas, que se vão construindo no presente através das actividades de cuidado. (SANTOS, 2004, p. 21).

E completa:

A sociologia das emergências é a investigação das alternativas que cabem no horizonte das possibilidades concretas. Enquanto a sociologia das ausências amplia o presente, juntando o real existente, o que dele foi subtraído pela razão metonímica, a sociologia das emergências amplia o presente, juntando ao real amplo as possibilidades e expectativas futuras que ele comporta. Neste último caso, a ampliação do presente implica na contracção do futuro na medida em que o Ainda-Não, longe de ser um futuro vazio e infinito,

é um futuro concreto, sempre incerto e sempre perigoso (SANTOS, 2004, p. 24).

Trago aqui esses apontamentos realizados por Santos (2004) para sublinhar a importância da consciência da existência das múltiplas vozes, dos múltiplos discursos presentes nos jazes. Utilizo-os, também, como forma de reconhecimento da importância da não invisibilização destes discursos que trazem, em sua multiplicidade, variadas e enriquecedoras formas de compreensão destes grupos musicais e do ambiente que os cercava.

Seguindo as análises deste aspecto, estes mesmos depoimentos trazem que, como instrumentistas, atuavam majoritariamente homens.

Homens e mulheres fossem músicos, cantores/as, dançarinos/as ou frequentadores/as, são descritos como “elegantes”, “vaidosos/as”, vestidos/as conforme os conceitos de moda seguidos durante o período pesquisado. Percebe-se, também, nas falas, algumas nuances relativas às relações entre homens e mulheres que giravam em torno da proteção, vigilância e exploração.

Norma Deusdete de Seixas, descrevendo as relações que percebia dentre a plateia frequentadora das festas em clubes, das quais também participava, relata:

– Tinha mais mulher do que homem por que muitas e muitas vezes um homem ia levando uma porção de mulher [...].

Almir Pereira, em suas lembranças sobre as noites de dança e música passadas no Tabaris, famoso *nigth club* de Salvador, relata:

–Mulheres que ganhavam a vida dançando, podendo também manter relações sexuais com homens que simpatizavam, mas este tipo era, em geral, das que tinham o prazer de dançar.

Sobre isto, Costa Silva (2000) diz ser comum a presença de dançarinas profissionais, chamadas *taxi-girls*, em casas de show como o Rumba Dancing, além do Tabaris citado anteriormente.

Claudete Macedo, descrevendo sua relação com os músicos dos jazes nos quais atuou relata: [...] *o pessoal ia lá em casa pra me buscar [...] E eu mesmo tava lá prontinha esperando. Saia com eles.*

Esses apontamentos podem demonstrar como eram construídas, vistas e refletidas as relações de gênero que, a despeito das tensões, eram, até um certo ponto, aceitas, toleradas.

Para discutir sobre os conceitos apresentados acima, recorro a Verena Stolcke¹⁰⁸ que, definindo o conceito, diz que ele “se destina a desafiar a máxima essencialista e universalista de que a biologia é o destino” (1991, p. 103). Louro entende o conceito como ferramenta analítica e como ferramenta política e diz que “o conceito pretende se referir ao modo como as características sexuais são compreendidas e representadas ou, então, como são trazidas para a prática social e tornadas parte do processo histórico” (1997, p. 22). Um dos intentos do presente trabalho portanto, é discutir os pontos de vista que são apreendidos das falas dos/as entrevistados/as acerca do conceito, das construções de gênero e das conseqüentes relações que nascem no entorno dos jazes.

Ainda sobre a conceituação do termo gênero, trago ainda mais uma reflexão de Nancy Stolcke que indica que:

o conceito de gênero como forma sociohistórica de desigualdade entre mulheres e homens chama a atenção para outras categorias de diferença que se traduzem em desigualdade, tais como raça e classe, e coloca a questão de como elas se cruzam (1991, p. 104).

¹⁰⁸ A pesquisadora relata que o conceito “gênero” passou a ser utilizado nos estudos feministas no início da década de oitenta.

Logo, podemos observar que este quadro busca demonstrar a maneira como eram construídas as relações e percepções de gênero, baseadas no que socialmente era posto na época, seguindo as normas de construção de performance corporal culturalmente aceitas, misturadas a padronizações ligadas a categorias como raça e classe social.

Em seguida, serão apresentados os Quadros 5 e 6 referentes a raça e classe social, respectivamente:

Quadro 5 – Representações raciais/étnicas

SUJEITOS	RAÇA/ETNIA
Músicos	“Mulatos”, “pardos”; negros, descritos como “refinados, embranquecidos na forma de usar os cabelos e bigodes, “latinizados”, “com mais balanço”, “espontâneos”; brancos, com perfil de orquestra de jazz americano, acadêmicos
Cantores/as	Mulatos/as, negros/as e brancos/as, com perfil similar (embranquecido/a, em alguns casos) ao dos músicos.
Frequentadores/as	Dependendo do clube frequentado, negros/as embranquecidos/as, descritos/as como “refinados/as”. Os/as pardos/as foram qualificados por um dos entrevistados como não tendo nível cultural para frequentar os lugares onde os jazes costumavam atuar.
Dançarinos Profissionais	Não mencionado
Dançarinas Profissionais	Foi mencionada por um dos entrevistados a presença de argentinas entre o corpo de bailarinas, mas suas identidades raciais não foram mencionadas.

O que se pode inferir das entrevistas é que a música e a performance produzidas pelos jazes refletia a identidade etnicorracial de seus integrantes que, em alguns casos, por questões raciais, não atuavam juntos. Discorrendo sobre os grupos Brazilian Boys e Britinho e seus Stokers, Almir Pereira aponta o seguinte:

– O Brazilian Boys tinha mais latinidade. Eu vou retirar a palavra “latinidade” vou botar mais negritude, mais balanço. [...] a orquestra de Britinho tinha mais o perfil das orquestras de jazz americano. Brazilian Boys fugiu mais disso, deu um tom mais negro, mais balanço.

E arrematando sua fala: [...] *se eu não me engano o Brazilian Boys tinha mais negros do que Britinho, mas eu acho que isso não era um processo propositado.*

Raça é vista, então, como viabilizadora de representações distintas de traços culturais. O negro sendo, então, ligado à latinidade, ao balanço, e o branco, ao academicismo, ao tradicional, na produção do seu discurso musical, já que em contextos como o brasileiro:

quando as pessoas ingressam a um espaço publicamente compartilhado, classificam primeiro – imediatamente depois da leitura de gênero – binariamente, os excluídos e os incluídos, lançando mão de um conjunto de vários indicadores, entre os quais a cor, isto é, o indicador baseado na visibilidade do traço de origem africana, é o mais forte. Portanto, é o contexto histórico da leitura e não uma determinação do sujeito o que leva ao enquadramento, ao processo de outrificação (SEGATO, 2005, p. 4).

São descritas, também, durante os depoimentos, tensões raciais referentes ao público que costumava frequentar os clubes onde os jazes atuavam. Norma Deusdete de Seixas lembra a exclusão sofrida pelos/as negros/as que, segundo sua percepção, era comum naquele momento histórico. Ela diz:

– Pouquíssimos negros a gente via nas festas, pouquíssimos. Alguns clubes, inclusive, acho que não aceitavam negros, não era? Parece que tinha uma certa restrição, eu não sei. Mas é de chamar atenção mesmo. Você não via um negro.

Almir Pereira reflete sobre aspectos de construção de identidade racial relativos aos frequentadores do clube Palmeiras da Barra, um dos palcos das apresentações dos jazes, dizendo:

– [...] Palmeiras da Barra equivalia ao Renascence [clube localizado na cidade do Rio de Janeiro] que, a despeito de ser negro, tinha refinamento. Não era aquele negro lá do... do estivador. Não, não... Eram pessoas mais, era uma cópia, uma cópia, aí, depois, eles se

tornam decadentes e, aí, já vai outro tipo de gente. Até os anos sessenta, Palmeiras da Barra era de gente negra.

Já comentando sobre os músicos, falando especificamente do jaze Brazilian Boys, em que acontecia o oposto do que foi descrito acima, João Batista da Cruz afirma:

– E digo uma: no Brazilian Boys só tinha gente de cor queimada. Não tinha branco.

O músico Carlos Lázaro da Cruz também afirma ser o Brazilians Boys formado somente por negros.

Note-se então a articulação da categoria raça com a categoria classe, marcador que será tema do Quadro 5, que dará continuidade a esta discussão, interseccionalidade importante de ser pontuada visto que os marcadores sociais de diferença, separadamente, não explicam satisfatoriamente comportamentos ou situações.

Para pensar sobre essas falas apresento a seguinte reflexão: “Raça constrói a identidade tanto de sujeitos negros como de sujeitos brancos” (CARDOSO, 2012, p. 61). Pode-se ler, nas falas, as interpretações e construções identitárias presentes entre músicos e frequentadores, que conectam raça a aspectos ligados a classe social e, mesmo, ao modo de interpretação musical. Além disso, estruturas que sustentam as matrizes de desigualdade, neste caso o racismo, também se fazem notar nos depoimentos. Isto posto, considero que as conceituações de raça são auxiliares da construção de pensamento e discussão de discurso na presente pesquisa.

É possível realizar também intersecções entre raça, estruturas de poder e construção de identidade nacional. Em seu trabalho sobre música e construção desta forma de pensar identidade, Wade conceitua raça como sendo:

uma categoria e um conceito primariamente criado pelos Europeus como resultado do seu contato com, e subordinação de povos não europeus através do colonialismo e do imperialismo. Esta categoria

foca em diferentes aspectos físicos salientes (em primeiro lugar cor de pele, textura de cabelo e certos traços faciais) e os trabalha dentro de significados raciais que vêm junto com uma vasta rede de pensamento social e cultural organizada por hierarquia de exploração de trabalho, poder e valor (WADE, 2000, p. 15)¹⁰⁹.

Continuando a conceituar raça, desta vez em uma visão diaspórica, recorro a Stuart Hall. Para ele, “‘raça’ é uma construção política e social. É a categoria discursiva em torno da qual se organiza um sistema de poder socioeconômico, de exploração e exclusão – ou seja, o racismo” (HALL, 2009, p. 66), aspecto ressaltado quando Norma Deusdete de Seixas diz que pouquíssimos negros eram vistos em festas que contavam com a participação dos jazes, principalmente aquelas realizadas em clubes, tais como Associação Atlética e Baiano de Tênis, como relatado por Carlos Lázaro da Cruz e João Batista da Cruz.

Penso que, bem como a categoria gênero, raça também é naturalizada ideologicamente. Stolcke reflete que este conceito foi construído social e historicamente, bem como “os sistemas de desigualdade e exclusão, ligados às diferenças raciais [...]” (1991, p. 106).

Finalmente, trago as reflexões de Cardoso (2012) que pensa a identidade etnicorracial como um importante fator para as análises de discurso e na construção do movimento de mulheres negras no Brasil, foco de sua pesquisa. Assim como ela, considero esta categoria importante para a análise das performances, dos discursos trazidos pelas entrevistas concedidas e do contexto sociocultural e histórico de Salvador na década de 1950. Exemplifico esta análise utilizando as falas de Carlos Lázaro da Cruz que lembra:

¹⁰⁹ “*Let me be clear about what I mean by ‘race’. I am referring to the changing categories and concepts created primarily by Europeans as a result of their contact with, and subordination of, non-European people through colonialism and imperialism. These categories focused on aspects of physical difference deemed salient (primarily skin color, but also hair texture and certain facial features) and worked them into “racial signifiers which came to bear a vast load of social and cultural meanings organized primarily by hierarchies of labor exploration, power and values”.*”

– [...] naquele tempo, tinha muito preconceito. [...] então, Baiano de Tênis e Associação contratava esses jazes pra tocar lá e pedia, eles pedia pra diretoria que não queria que levasse muita gente de cor.

Almir Pereira, por sua vez, opina sobre o mesmo quesito:

– [...] eu concordo, mas eles tinham outros lugares pra tocar que não eram negros.

Penso que essas duas falas explicitam duas leituras diferentes sobre a mesma situação: uma afirma e discute; a outra circunda e oferece alternativas para minorar possíveis danos, sem porém discuti-la.

Realizadas essas discussões, apresento o Quadro 6 referente à categoria classe social.

Quadro 6 – Representações de classe social

SUJEITOS	CLASSE SOCIAL
Músicos	Baixa renda ou pertencentes à classe média, moradores de bairros hoje chamados “populares” de Salvador. Alguns exerciam outras atividades profissionais, além dos jazes (policiais, por exemplo) ou eram músicos em outras agremiações musicais.
Cantores/as	Baixa renda ou pertencentes à classe média, moradores/as de bairros chamados “populares” de Salvador, exercendo, algumas delas, outras atividades profissionais como cabeleireiras e manicures.
Frequentadores/as	Variava entre todas as classes sociais, dependendo da festa ou clube descrito. Foram descritos como funcionários públicos, comerciários, bancários, empregadas domésticas, estivadores, marinheiros, prostitutas.
Dançarinos Profissionais	Foram classificados quanto a suas escolhas profissionais. Alguns dançarinos profissionais, boa parte amadores. Presença de gigolôs, que tinham como profissão “agenciar” mulheres.
Dançarinas Profissionais	Foram classificadas como dançarinas profissionais e professoras de dança, que eram remuneradas pelos clubes, a cada noite, por número de dança que realizassem, que não necessariamente correspondiam ao número de pares. A quantidade de danças era contabilizada a partir de cartões que eram perfurados a cada música dançada

A depender do contexto geográfico urbano público, músicos, cantores e cantoras são colocados como pertencentes a diferentes classes sociais. Maria Amélia de Ana da Cruz enfatiza que os frequentadores de clubes como o Selecionado, Olaria, Palmeiras e Amazonas, todos localizados no bairro da Barra, em um quarteirão próximo ao hoje Shopping Barra,

eram frequentados por pessoas de menor renda. Diz ainda: *onde tinha pobre era jaze*. Ela lista, ainda, os clubes que eram frequentados por “ricos”: Baiano de Tênis, Associação Atlética e Espanhol, também localizados no mesmo bairro, porém, em outras localidades. Os dois primeiros na Barra Avenida e o último na orla do referido bairro. Sobre isto, Norma Deusdete de Seixas relata:

– A classe alta frequentava o Iate Clube, uma classe média mais alta, a Associação Atlética, e esses outros, o clube, por exemplo, Espanhol era um clube mais assim, realmente voltado às famílias, espanhóis, raízes espanholas. Mas a tônica mesmo era a classe média, eram estes outros clubes. Ainda tinha aqueles Inocentes em Progresso, que era em Nazaré.

Maria das Dores de Ana da Silva também comenta indo nesta direção:

– Diziam que os dois clubes eram o clube das graxeiras, Palmeiras e Amazonas, clube das graxeiras. Ia muito pobre, pobre se entende, eram as pessoas mais pobres. Porque tinha o clube Português, o Espanhol, Baiano de Tênis e Associação Atlética que era dos ricos. Lá na Barra, era a Associação e o Baiano de Tênis. Então..., mas vinha gente de fora de outros bairros pra festa. Não era só gente do bairro não, que eram pessoas do bairro, que eram pessoas mais humildes. Ai dizia: “Só tem graxeira”. Tinha todo tipo de profissão, mas aquelas mulheres que trabalhavam por ali, as famílias eram ricas, que empregavam, né? E elas não perdiam, era a diversão delas.

Nesta parte destacada do depoimento, os componentes classe social e raça estão imbricados, visto que estas mulheres denominadas graxeiras eram empregadas domésticas, em boa parte negras e em situação de baixa renda. Ainda segundo Maria das Dores de Ana da Silva: *Negras. Dificilmente se encontrava uma empregada branca, quando muito, mulata.*

Ainda neste quesito, Norma Deusdete de Seixas, analisando a construção da identidade de classe dos frequentadores, pontua:

– Era até um pouco de status, não era? Por que as moças que frequentavam eram as que podiam. Você não ia pra duas festas com a mesma roupa. Se eu vou pra festa hoje, então, se, na outra semana, tem outra festa, você não ia com a mesma roupa. Então, uma moça pobrezinha, coitada não tinha essa condição. Então, era até status ir pra essas festas.

Continuando a descrição social dos/as frequentadores/as dos clubes, Almir Pereira registra: *A grande maioria dos clientes eram funcionários públicos, bancários, comerciários, geralmente bem trajados.*

Era necessária a compra de ingressos para ter acesso às festas realizadas em clubes, como indicam as entrevistas e os anúncios encontrados nos jornais da época, como demonstrado na Figura 22. Nela se pode ver o preço de mesas com quatro lugares para a Tradicional Festa de Reis realizada no Clube de Regatas Itapagipe, com cruzeiros. Assim, se pode inferir uma seleção de frequentadores/as baseada na categoria classe social.

Figura 22 – Avisos de Sociedades: Festa de Carnaval – Salvador, 1953

Clube Carnavalesco Inocentes em Progresso
DIA 3 DE JANEIRO — Festa de CARNAVAL do ano de 1953
 HORARIO: — Das 10:30 às 4 da madrugada
 TRAJE: — Panteiro,
Com BRITINHO E SEUS STUKAS.
 Homenagem ao sr. José Traveira Filho, sr. Mário Silva Cravo, sr. Agnecy Pita Lima, sr. Aluísio Brandão, Eudécio dos Empreendedores do Comércio, sr. Cornélio Alves Franco.
 Patrocinadores: — Casa Alberto, Estas Bandeirantes, Banco de Administração S. A., Empresa Construtora e Imobiliária Ltda., Nelson Pinheiro Chaves & Cia. Ltda., e Cia. Cervejaria Brahma.
 Nelsan Pinheiro Chaves & Cia. Ltda. e Filhos da Liberdade — A
 Clubes Carnavalescos, Cavaleiros da Liberdade e Filhos da Liberdade — A
 Beneficente — Depósito de Sêdas e Algodão — Loja Lady.
 RECIBO N.º 12.
 MEZAS com o sr. Waldemar Silva — TELEFONE: 1078.
 Convites para os Comerciários com o sr. José Traveira Filho — TEL.: 1443.
 N. 8030-4 vs.

CLUBE DE REGATAS ITAPAGIPE
DIA 5 — TRADICIONAL FESTA DE REIS
 (Segunda-feira — 5 de Janeiro)
 Horário das 22 horas às 4 horas.
 Mesas com 4 lugares — Cr\$ 100,00.
 Carteira social e recibo n. 1.
 Afraidíssimo Jaze.
 Traje — panteiro — preferência: branco.
 DIA 31 — GRITO DO CARNAVAL
 Encerramento de sócios a encerrar-se no dia 20 de JANEIRO.
 N. 25-1 v.

Fonte: A Tarde, 3 jan. 1953, p. 4

Sobre os músicos, Almir Pereira analisa:

– Teve muito músico desempregado que a Polícia Militar só contratou pra tocar na banda deles. Na minha época de geração, a Polícia Militar foi um grande celeiro de músicos e o 19º Batalhão de Caçadores do Exército teve uma enorme banda [...].

Grande parte dos/as entrevistados/as são moradores de bairros conhecidos como populares da cidade de Salvador e o eram no momento em que participavam, direta ou indiretamente, desses grupos musicais, bairros estes nomeados como de *baixo status* por Antônia dos Santos Garcia (2010), expressão que a autora usa para denominar bairros compostos por pessoas que possuem renda mensal menor ou igual a um salário mínimo e cuja população é composta, majoritariamente, por negros e negras.

Em conjunto com os outros marcadores de diferença e suas matrizes de desigualdade, classe social se faz um importante conceito de análise para este trabalho, na medida em que situa, social e economicamente, os indivíduos participantes dos jazes, seja como músicos, cantores/as, profissionais de dança ou frequentadores/as. Utilizo-o, também, aqui, como ferramenta de análise destes dados, que apresentam, além de classificação social, colocação profissional, fator que pode guiar o entendimento do comportamento de classe dos indivíduos implicados, direta ou indiretamente, nos jazes.

Dando prosseguimento às discussões, apresento o Quadro 7, que trará conceitos referentes à categoria sexualidade:

De um modo geral, foram descritas, durante as entrevistas, relações e comportamentos heterossexuais. Com frequência, foi citada a presença de casais heterossexuais nos ambientes em que os jazes se apresentavam. Estas citações, porém, não invalidam, embora possam invisibilizar, a presença de outras formas de orientação sexual.

Quadro 7 – Expressões de sexualidade

SUJEITOS	SEXUALIDADE
Músicos	Não foi feita nenhuma menção à sexualidade. Os depoimentos dão conta de relações heterossexuais
Cantores/as	Não foi feita nenhuma menção à sexualidade. Os depoimentos dão conta de relações heterossexuais e são citados casamentos entre músicos e cantoras.
Frequentadores/as	As relações são descritas como heterossexuais, monogâmicas, com perspectivas de casamento. As mulheres são descritas com “moças de família” ou “de pouco valor”, a depender do contexto (clube); prostitutas, entendidas como sexualmente livres. Transgêneros estão presentes, e gozando da condescendência das mulheres
Dançarinos Profissionais	Alguns dançarinos são descritos como gigolôs, exploradores de dançarinas e prostitutas, mantendo algumas relações sexuais com elas
Dançarinas Profissionais	Descritas por dois dos entrevistados como sexualmente livres, podendo manter romances com frequentadores das casas se assim desejassem

A prostituição também estava representada nestes ambientes, como cita Almir Pereira:

– Prostitutas frequentavam, geralmente; as prostitutas geralmente apareciam quando o movimento das casas de tolerância, brega, estava fraco. Ia até o Rumba, acompanhada de algum cliente preferencial, ou mesmo um gigolô para fazer uma noite dançante se divertindo.

Sendo os jazes pertencentes também ao mundo da dança, com seu repertório composto por músicas trazidas, em sua maior parte, do arquipélago caribenho, penso que “a conexão entre música, dança, o corpo e sexualidade fazem da música um evocativo e poderoso mediador de diferenças localizadas na topografia cultural sexualizada da nação” (WADE, 2000, p. 21)¹¹⁰. Em se tratando desta pesquisa, substituo nação por cidade.

Almir Pereira também aponta a presença de transgêneros, descrevendo desta forma as relações estabelecidas:

– Os primeiros transformistas, travestis que se vestiam de mulher, a quarenta anos atrás, isso acontecia lá. Quarenta não, cinquenta anos atrás, isso acontecia lá no Tabaris. [...] quando um travesti vinha, Carlan vestia de mulher e cantava [cantarola] ‘C’est si bon...’

¹¹⁰ “[...] the connexion between music, dance, the body e sexuality made of music an evocative and powerful mediator of the difference located in the sexualized cultural topography of the nation”.

e quando ele cantava, os homens ficavam “Ah! viado!”. As mulheres faziam: “Oh, tadinho! Que nada! Você é linda!” Tinha um... é... a noite tinha uma certa humanidade e fraternidade.

Buscando a compreensão do conceito, refiro-me à reflexão trazida por bell hooks que nos diz que a “sexualidade tem fornecido metáforas gendradas para a colonização” (apud WADE, 2000, p. 18). Sendo assim pode-se inferir desta fala a identificação entre mulheres e transgêneros, aproximados pela situação de exclusão, muitas vezes vividas por ambos.

Entendendo o contexto estudado como susceptível às construções socioculturais hegemônicas naquele momento histórico, penso serem as conceituações listadas acima importantes na busca da compreensão de como seria construído o pensamento sobre sexualidade envolvendo as performances no entorno dos jazes.

Trago, em seguida, o Quadro 8 relativo à categoria geração.

Quadro 8 – Aspectos geracionais

SUJEITOS	GERAÇÃO
Músicos	Jovens, arrojados, destemidos, desinibidos, virtuosos
Cantores/as	Jovens, vozes vigorosas, “bonitas”. Descritas pelos/pelas entrevistados/as como refinados/as e elegantes
Frequentadores/as	Jovens, moças e rapazes descritos pelos entrevistados/as como dispostos, alguns descritos como tímidos, raramente casais de pessoas “de mais idade”
Dançarinos Profissionais	Jovens, elegantes. Segundo os/as entrevistados/as estavam geralmente “vestidos a rigor”, exibicionistas, exploradores, protetores, “profissionais”, “malandros”
Dançarinas Profissionais	Jovens, bonitas, ágeis

Os participantes dos jazes, músicos, cantores e cantoras assim como os/as frequentadores/as são descritos como jovens. João Batista relata que começou a ter aulas de banjo com outros amigos quando ainda era menor de idade e que o irmão, Carlos Lázaro da Cruz (Cacau do Pandeiro), ingressou no grupo *Cuba Jazz* do qual fazia parte, por volta dos

dezoito anos. Norma Deusdete aponta: *Geralmente, era a juventude mesmo que frequentava. Um ou outro casal de mais idade, mas o que predominava era gente jovem.*

Para discutir as falas apresentadas acima, utilizo-me dos argumentos construídos por Alda Motta. Em texto do ano de 1999, a pesquisadora analisa o conceito de geração dizendo:

A categoria idade/geração, como as outras categorias sociais referidas, também se expressa nos marcos das relações sociais de poder. É grande sua complexidade analítica: além de referir-se a uma dimensão fundante de relações sociais, em articulação inextricável a outras categorias de semelhante magnitude, projeta-se, mais que aquelas, em uma outra dimensão (ou abrangência), a temporal ao mesmo tempo natural e social, através da qual faz e refaz seus sentidos (1999, p. 202).

Era costume da juventude de Salvador, da década de 1950, frequentar bailes, festas em clubes, com o intuito de dançar ao som de Glenn Miller e também organizar encontros, às vezes com a intenção de namorar (COSTA LEAL, 2000; SALLES, 2010). Isto também acontecia em relação aos/às frequentadores/as das festas onde os jazes figuravam como atração, como relatado nas entrevistas.

Por outro lado, no momento em que foram concedidos os depoimentos nos quais apoio minhas análises, algumas das pessoas entrevistadas, que têm idades que variam entre os cinquenta e três e noventa anos, já eram idosas. Sendo assim, o fator experiência se torna importante dentro da análise da categoria geração. Este fator “é particularmente útil no estudo do envelhecimento, mas é também de importância geral, para pensar similitudes e diferenças de vivências no interior de cada categoria social” (MOTTA, 1999, p. 197).

Foi possível, através destas análises, perceber e compreender a variedade de pensamentos acerca das construções e representações relativas a classe social, raça/etnia, gênero, geração e sexualidade presentes no universo dos jazes. Homens e mulheres, negros e negras, brancos e brancas circulavam no entorno destes conjuntos musicais, demonstrando em

um microuniverso, algumas das possíveis vivências sociais existentes no período estudado, relativas aos marcadores apresentados. Ao final dessas análises, ressalto que, apesar da apresentação e análise de cada quadro ter sido realizada separadamente, é importante perceber as intersecções entre cada um desses marcadores sociais de diferença. Esta interseccionalidade, presente nas falas apresentadas, é relevante no entendimento das variadas nuances que emergem nestes discursos. Também é válido ressaltar aqui que o olhar da pesquisadora está presente na análise destes discursos, trazendo com ele as diferenças produzidas por questões de ordem geracional e de percepção de mundo.

4.4. Pesquisa em arquivo

Foram realizadas, além das entrevistas, visitas a instituições que disponibilizam ao público acesso a jornais e revistas de diversas épocas, locais de suma importância na busca do necessário diálogo com os relatos apreendidos durante as entrevistas e os registros encontrados nestas publicações. Esta interação se torna importante na tarefa de preenchimento das lacunas existentes tanto em um quanto no outro já que “fontes escritas e orais não são mutuamente excludentes” (PORTELLI, 1997, p. 26).

É preciso ter em mente, no momento das análises desses documentos, que eles estão sujeitos a distorções provocadas por sua construção, distorções estas que podem ser produzidas pela ausência de quem as escreveu no momento do relato do acontecimento, por questões políticas que podem sugerir distorções ou omissões e ainda questões relacionadas à manutenção de visões hegemônicas.

Essa fase da pesquisa ocorreu na Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, setor de obras raras e de jornais

digitalizados do jornal *A Tarde*, na Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia e na Fundação Pierre Verger, nos arquivos disponibilizados por Profa. Angela Lühning, entre os meses de março e novembro de 2013.

Inicialmente foram pesquisados os jornais *Diário de Notícias*, *Estado da Bahia* e *A Tarde*, dos anos de 1950 e 1951. Posteriormente, somente o jornal *A Tarde*, de 1952, 1953, 1954 e 1955, majoritariamente, dos meses de janeiro, fevereiro e março. A escolha se justifica pela maior concentração de notícias a respeito dos jazes nos meses acima citados e por ter sido a primeira metade da década de 1950 o período áureo destes grupos musicais, segundo as entrevistas colhidas. É importante ressaltar que este recorte temporal não é de modo algum estanque, visto que as entrevistas concedidas abordam momentos anteriores e posteriores àquele pesquisado nos arquivos. Ao período acima citado foram acrescentadas informações encontradas no *Jornal da Bahia*, de 1989, *Revista Ariel*, de 1924 a 1926, e notícias veiculadas pelo *Jornal A Tarde* e *Diário de Notícias*, das décadas de 20, 30 e 40.

A escolha pelo jornal *A Tarde* como principal fonte se deu em razão da presença de uma coluna nomeada “Avisos de Sociedades”, que concentrava anúncios de festas de clubes em funcionamento na época. Neles, os estabelecimentos faziam convocações de reuniões aos associados, avisavam sobre o pagamento de mensalidades, além de listarem locais para compra de ingressos e seus preços, horários, principais atrações – muitas vezes jazes –, tipo de traje, além de endereço e telefone para reserva de mesas. Com o passar do ano esses anúncios vão se tornando cada vez mais raros, restringindo-se ao anúncio de alguma festa, em especial, como aniversários de associados influentes ou de pessoas da diretoria desses clubes.

Nos outros jornais, foram encontradas notícias dessas agremiações musicais misturadas às grandes matérias de cobertura carnavalesca. Deste material, extrai nomes de jazes, de clubes onde trabalhavam, além de um panorama de horários, frequência e dias em

que as festas ocorriam, como o exemplificado na sequência de anúncios apresentada na Figura 23. O Clube Fantoques da Euterpe, por exemplo, mostra uma matinée infantil que aconteceria no dia 13 de janeiro, animada pelo *Jazz Blue Star*, com mesas gratuitas para os sócios.

O processo analítico deste material foi feito a partir de fotos e de cópias tiradas das matérias relacionadas ao tema. O processo de apreensão destes materiais é digno de ser mencionado. A impossibilidade de retirada de fotos ou de qualquer outro tipo de cópia que não fosse manuscrita, imposta pelas normas do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (IHGB) tornaram o trabalho de coleta de dados lento, demandando mais tempo e idas sucessivas ao local¹¹¹.

Figura 23 – Avisos de sociedades



Fonte: Jornal A Tarde, 11 jan. 1952, p. 5

¹¹¹ O horário de funcionamento da instituição – das 14 às 18 horas – também concorreu para a morosidade do trabalho. Como a Biblioteca Pública do Estado (BPEB) oferecia materiais similares, embora em piores condições, permitia a retirada de fotografias e dispunha de horários que propiciavam maior flexibilidade, optei por permanecer mais tempo frequentando este espaço, agilizando, assim, o processo de pesquisa. O mesmo critério foi utilizado na escolha da Escola de Música como segundo espaço para a coleta dos dados necessários.

Dos dados encontrados nas matérias, além dos citados anteriormente, destaco referências frequentes, nos jornais mencionados, a apresentações de jazes em cortejos organizados por diversos clubes da cidade nos meses de janeiro e fevereiro, período que compreende a preparação e realização do carnaval. Nelas são descritos os festejos realizados em clubes e nas ruas da cidade no período, como se pode ler na seção Grito do Carnaval da Calçada, parte integrante da Figura 24, onde se apresentaria “mavioso jazz” em homenagem ao Dr. Leonardo Pereira de Freitas, no clube Democrata, localizado no bairro referido no título da seção, além de apresentações em festas oferecidas por diversos clubes da cidade.

Figura 24 – Matéria sobre o Carnaval – Salvador, 1953

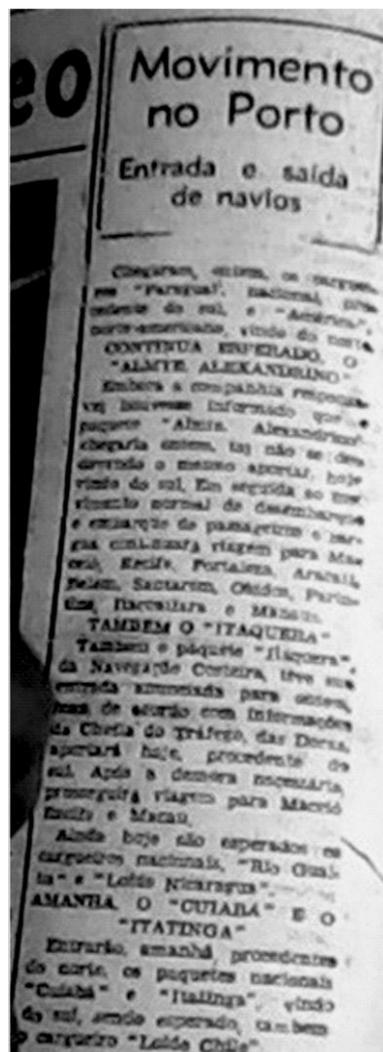


Fonte: Jornal A Tarde, 23 jan. 1953, p. 5

Outras matérias, que narram o cotidiano da cidade, relatam o movimento portuário, como a matéria que, descrevendo a movimentação portuária, diz serem esperados no Porto da

capital baiana os navios Almirante Alexandrino, Itaquera, Cuiabá e Itatinga, além dos Loides Nicarágua e Chile (Figura 25); e descrevem a programação de clubes e rádios e outras atrações artísticas que se apresentavam na cidade, como os dois anúncios (Figuras 26 e 27) pertencentes um à Rádio Sociedade, citando o cantor Marcos Ayala, descrito como o “mais perfeito cantor de boleros”, o outro se referindo à presença do grupo *4 Azes e um Coringa* nos estúdios da Rádio Excelsior. Estas foram colhidas para auxiliar na compreensão do contexto e do ambiente sociocultural em que estavam imersos os jazes.

Figura 25 – Matéria sobre a movimentação do porto – Salvador, 1953



Fonte: Jornal Diário de Notícias, 2 de março de 1951, p. 7

Figuras 26 e 27 – Atrações artísticas na cidade – Salvador, anos 1950

Radio Sociedade da Bahia
 ANUNCIO PARA BILHETE AS 21,30 HORAS
 SENSACIONAL ESPERANÇA DE

Marcos Ayala



"O mais perfeito cantor de boleros"
 Artista exclusivo da Tupi de São Paulo

Patrocínio de F. Costa Freire & Cia. — Rua Tomé de Sousa 11, Laje Bahia — Rua Pinto Martins 1, Ao Mundo Elegante — Rua Cima, Dantas 29 e outras importantes firmas e desta graça.

PROGRAMAÇÃO NOTURNA DE HOJE

- As 20 horas
CONJUNTO MELODICO
- As 20,30 horas
CARNAVAL DA CASA CLEMENS
- As 21 horas
SESSÃO DAS NOVE
- As 21,30 horas
MARCOS AYALA
- As 22 horas
GRANDE JORNAL A.
- Das 22,30 às 24 horas
RADIO BAILE

Fonte: Jornal Diário de Notícias, 10 fev. 1951, p. 8

4 Azes e 1 Coringa na Bahia



QUATRO EXCELSOS DA BAHIA e um quinto, conforme havia prometido, terão a sua estreia de hoje, 10, em uma sessão de rádio, como um conjunto formado de 1953, a mais famosa e conhecida banda brasileira, os 4 AZES e 1 CORINGA, em três excelentes programas de audição, onde serão os melhores cantores para o próximo Carnaval. HOJE, às 11 e às 21 horas e amanhã às 21 horas, de amanhã, sábado, com o RADIO NACIONAL DO RIO.

Fonte: Jornal A Tarde, 10 jan. 1953, p. 2

Não tendo sido encontrados registros de atividades dos jazes em Salvador durante esta pesquisa nem de gravações deixadas por eles, a pesquisa virtual foi utilizada como importante ferramenta na reconstituição sonora do ambiente em que estavam imersos esses grupos musicais. Diante disto, vale ressaltar a reflexão de Caroso (2008) sobre a importância do desenvolvimento tecnológico para o avanço dos estudos etnomusicológicos¹¹².

A possibilidade de empreender análises utilizando gravações musicais executadas ou contemporâneas dos jazes embora não executada por eles foi sugerida, durante conversas realizadas com Maria das Dores de Ana da Silva, minha mãe, sobre o tema.

Em uma delas, ela cantarolou a canção “El Macinero”, composição de Dámaso Perez Prado. Localizei-a no Youtube¹¹³, mostrando-a, posteriormente, para minha mãe que, rapidamente, a identificou. Então, busquei, no mesmo site, outra canção que sabia ter sido gravada e amplamente executada na época, “Perfidia”. Repeti o procedimento e obtive o mesmo resultado.

A partir de então, passei a levar estas duas gravações para as entrevistas que realizaria e elas foram prontamente identificadas pelos/as entrevistados/as, que cantarolavam outras canções que lembravam ter ouvido algum jaze executar. Assim, a lista de músicas sofria acréscimos, a cada entrevista realizada. Boa parte dos exemplos musicais foi extraída do Youtube ou do 4shared, formando, assim, um pequeno repertório de oito canções, até então. Não só as canções são de suma importância. Os contextos nos quais elas estão inseridas também o são, portanto, os vídeos também são importante material de análise.

¹¹² As primeiras análises de exemplos musicais de países não europeus só puderam ser realizadas por conta do desenvolvimento do fonógrafo, criado por Thomas Edison, em 1877, possibilitando aos/às antropólogos/as o registro de músicas dos povos que visitavam (PINTO, 2001). Nos anos subsequentes, o desenvolvimento dos aparelhos de gravação facilitou sua portabilidade e manuseio, trazendo dinamismo ao registro das práticas musicais pesquisadas. Atualmente, o desenvolvimento do computador, em seus vários modelos, e o surgimento de ferramentas de busca virtual e das redes sociais vêm possibilitando a gradativa tomada de consciência sobre a relevância dos usos de arquivos e comunidades virtuais para fins acadêmicos e educacionais.

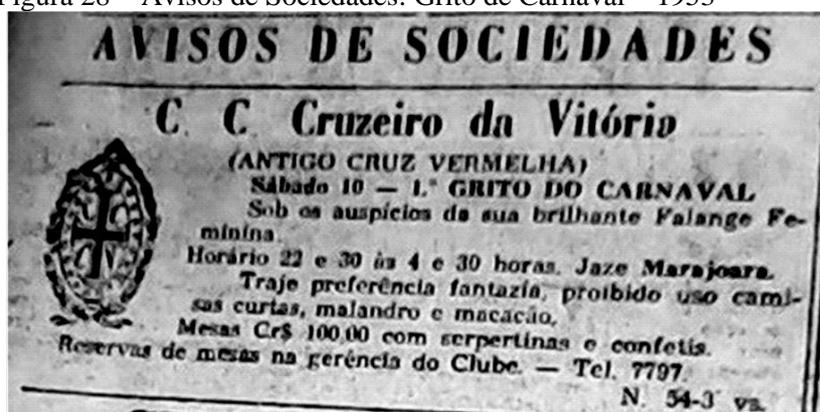
¹¹³ Uma parte da lista de músicas recolhidas durante a pesquisa estará gravada em DVD, anexado ao trabalho (Apêndice E).

Usei, ainda, em auxílio a estas análises, o blog “Década de 50: quando a felicidade parecia bater às portas do Brasil”¹¹⁴, que se baseia nas paradas musicais veiculadas pela Revista do Rádio entre as décadas de quarenta e sessenta e o site Hot 100 Brasil¹¹⁵.

A análise da sonoridade produzida pelos jazes através desse procedimento tem respaldo nas falas dos músicos, cantores, cantoras e frequentadores/as entrevistados/as. Vários deles relataram, durante a audição dos exemplos musicais exibidos, que a sonoridade produzida por estes grupos musicais era semelhante àquela encontrada nas gravações mostradas por mim.

Dos documentos colhidos em jornais, emergem aspectos como os trajés que deveriam ser usados nas festas, que deviam ser criteriosamente observados sob pena do impedimento de acesso ao/à associado/a, demonstrando, assim, nuances pertinentes à categoria classe social, ligadas aos clubes onde os jazes se apresentavam. A Figura 28 traz a informação relativa ao traje “de preferência fantasia, proibido camisas curtas, malandro e macacão”, ao que se pode inferir uma tentativa de padronização das vestimentas, a exclusão de um determinado segmento de fantasias e trajés (a proibição de camisas de manga curta), sobretudo no que diz respeito aos homens.

Figura 28 – Avisos de Sociedades: Grito de Carnaval – 1953



Fonte: Jornal A Tarde, 8 jan. 1953, p. 8

¹¹⁴ Disponível em: <<http://decadade50.blogspot.com.br/2006/09/parada-de-sucessos-1949-1960.html>>.

¹¹⁵ Disponível em: <<http://www.hot100brasil.com/timemachinemain.html>>.

Das fotos colhidas na internet, nos jornais e em livros, surgem construções de performance de gênero, raça e classe. Das mulheres, tanto negras quanto brancas, algumas candidatas em concursos de beleza que, por vezes, eram animados por esses grupos musicais, nota-se que seguiam os padrões socialmente aceitos na época: cabelos lisos e compridos, sobancelha marcada, vestidos longos usados em festas de gala, homens, também brancos ou negros, tinham finos bigodes, usavam ternos, cabelos curtos e bem penteados e finalizados com gel, haja vistas as Figuras 29 e 30, que retratam duas importantes figuras da música da época em performances como as geralmente difundidas naquele momento.

Figura 29 – Foto da cantora Linda Batista, expoente dos programas de rádio da época



Figura 30 – Fotos de Netinho, do jaze Netinho e sua banda



Fonte: Jornal A Tarde, 6 fev. 1952

Nestas fotos, os músicos aparecem ao lado de seus instrumentos, tocando-os ou apenas mostrando-os para as lentes, em poses demonstrando o comportamento de grupo, importante para a realização da performance musical. O aspecto geracional também está presente. São jovens tanto os músicos, cantores e cantoras, e também as candidatas dos concursos ou as pessoas que frequentavam as festas, que volta e meia era fotografada para as matérias.

Os vídeos mostram construções parecidas com as descritas acima, ligadas também às categorias listadas. Mulheres, negras ou brancas, utilizando o mesmo estilo de cabelo (lisos, compridos ou curtos) em trajes de gala ou maiôs, homens de terno ou smoking, ambos geralmente jovens, dançando ou assistindo a números de música e dança. Os músicos, com seus instrumentos, demonstram habilidade na execução instrumental.

Ao fim deste capítulo, volto a ressaltar a importância da interação entre fontes orais, virtuais e documentos escritos, em prol de uma análise que abarque um maior espectro de características e definições apresentadas neles, na busca de um entendimento mais completo do tema que se está pesquisando.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, que tem como tema os jazes na cidade de Salvador na década de 1950, teve início antes mesmo do meu ingresso no curso de Mestrado. As histórias que ouvi durante a infância, contadas por minha mãe, Maria das Dores de Ana da Silva, e, mais tarde, o surgimento de informações sobre estes grupos musicais durante o período em que fui orientanda no programa de iniciação científica, trouxeram a esta pesquisa uma multiplicidade de visões acerca destas agremiações. Frequentadores/as, cantoras, músicos, dançarinos/as e mulheres que reconstruíram a sonoridade dos jazes a partir da escuta e da memória fizeram emergir, além dos repertórios executados pelos grupos, características históricas, sociais e culturais que permeavam o ambiente onde eles se apresentavam e por onde seus músicos, cantores e cantoras transitavam. De posse destas informações foi possível cumprir o principal objetivo do trabalho: descrever e investigar os jazes atuantes em Salvador no período delimitado.

Como ponto de partida, busquei a compreensão do que seriam esses grupos musicais e quais as suas principais características. Para tanto, o trabalho etnográfico e em arquivos, tanto físicos como virtuais, foi de suma importância. Durante ele pude compreender o alcance destes grupos na vida cultural da cidade, estando eles presentes nos mais diversos locais, nas mais variadas ocasiões, constituindo, assim, um espelho do momento sociocultural vivido por parte da população de Salvador naquele momento.

Salvador vivia um período de expansão populacional, econômica e estrutural. A vida na cidade começava a ganhar maior movimento, com a construção de prédios de arquitetura futurista, o surgimento de novos bairros, o reordenamento dos já existentes e a abertura de novas avenidas, para citar alguns exemplos. Neste cenário, a cidade bem como os veículos de

comunicação e difusão de cultura, sofria forte influência da cultura estadunidense, de onde vieram o jazz e as jazz-bands, transformando-os em símbolos de requinte e modernidade. Com sua popularização, o nome escrito ganhou a forma da fala e eles passam a ser conhecidos como jazes.

Sua instrumentação trazia especificidades que os ligavam a outros gêneros musicais e a manifestações culturais existentes na cidade e os diferenciavam das jazz-bands que atuavam em outras partes do país. Além dos instrumentos de sopro, tais como saxofones e trompetes, violão e banjo, estes grupos musicais traziam, na percussão, instrumentos como o pandeiro, ligado ao samba e ao choro, e as tumbadoras, derivadas de instrumentos utilizados nos cultos afro-brasileiros, o rum, o rumpi e o lé.

Os jazes, em Salvador, tomaram também formas peculiares das jazz-bands em atividade em outras partes do mundo e do Brasil em outros aspectos. O seu repertório se diversifica e, além do jazz e foxtrot, passam a executar também gêneros musicais vindos da região do arquipélago do Caribe: salsa, merengue, bolero, rumba e tcha-tcha-tcha. Estes gêneros chegavam a Salvador através de musicais produzidos pela Broadway, de programas, novelas de rádio e discos.

A atuação desses grupos musicais se espalhava pela cidade, estando os jazes presentes em festas populares, como os festejos de Reis e o Carnaval, tanto em clubes como nas ruas, em festas religiosas ligadas à Igreja Católica, assim como em festas de aniversário, casamento e outras comemorações diversas, em clubes e residências. Eram solicitados, também, por importantes *night clubs*, a exemplo do Tabaris e do Rumbadance. Apresentavam-se, ainda, em auditórios de estações de rádios, estando assim inseridos em parte importante da vida cultural da cidade, como atestam inúmeros anúncios que os clubes publicavam, diariamente, nos

jornais, especialmente no período antecedente e durante o carnaval, e as matérias jornalísticas produzidas no mesmo período.

Foi notória a concentração de clubes, “night clubs” e rádios onde essas agremiações se apresentavam e dos cinemas aos quais iam para retirar dos filmes as músicas que faziam parte de seus repertórios, no Centro Histórico e no bairro da Barra. Estas duas localidades se situam nas proximidades do Porto de Salvador e do Porto da Barra, respectivamente, possibilitando o trânsito de músicos, cantores e cantoras e de música, também. Esta proximidade do Porto facilitava, igualmente, a circulação de seus/suas frequentadores/as, dentre eles trabalhadores do porto, marinheiros, prostitutas e empregadas domésticas que, juntos, evidenciavam construções e relações de gênero, representações de classe social, de sexualidade e de geração vigentes na época.

Essas representações espelhavam as tensões presentes nas relações entre os/as frequentadores/as, tais como hostilidades dirigidas às dançarinas, que trabalhavam nos “night clubs”, e às empregadas domésticas, que frequentavam os clubes localizados na Barra; e entre os músicos, que se autodenominavam de primeira ou de segunda, correspondendo esta classificação tanto à capacidade técnica de execução musical como à cor de suas peles que, por sua vez, possibilitava ou impossibilitava o acesso aos locais de reunião frequentados nos momentos de espera por trabalho ou lazer e determinava os locais onde os jazes poderiam se apresentar: um jaze que tivesse músicos negros não poderia tocar em um clube onde seus associados fossem majoritariamente brancos, caracterizando, assim, situações de racismo.

Chamou a atenção, durante a realização da pesquisa, a ausência de matérias em jornais e em revistas que trouxessem descrições mais detalhadas sobre essas agremiações musicais. Das matérias e anúncios encontrados, retirei nomes de jazes e de clubes, além de breves notícias sobre suas atuações durante as festas populares, sobretudo o carnaval.

A maior fonte de informações foram as entrevistas das quais extrai definições, repertórios, instrumentação e detalhes envolvendo as apresentações e os locais onde estas ocorriam. Tal fato demonstra a importância das fontes orais para este trabalho que, aliadas às fontes escritas, contribuíram para a compreensão das circunstâncias vivenciadas por estes grupos musicais.

Outra fonte de informações importante para este trabalho foram os arquivos virtuais. Deles foram extraídas as músicas citadas pelos/as entrevistados/as, o que possibilitou a construção de uma lista de músicas tocadas pelos jazes naquele momento histórico. Esta possibilidade me é muito cara, já que não foram encontrados até o fim das pesquisas, registros sonoros deixados pelos grupos musicais atuantes em Salvador e, sem estas indicações, teria somente o auxílio das memórias das pessoas entrevistadas nesta reconstrução sonora. Essas duas fontes juntas me auxiliaram a vislumbrar como soariam os jazes naquele momento.

Também foram encontradas fotografias através das quais pude perceber as representações de raça e de gênero protagonizadas pelos músicos, vestidos com ternos ou figurinos iguais, cabelos arrumados com gel e uma preocupação em exibir os instrumentos e nome do grupo, algumas vezes escrito no bumbo da bateria. Nestas fotos, percebe-se a tendência à imitação da postura dos músicos em fotos tiradas nos Estados Unidos, local de nascimento das jazz-bands e, também, das tiradas em outros pontos do país, reafirmando, desta maneira, a tendência, neste caso, de alinhamento com o que acontecia no mundo e nos outros estados. Além disso, foram analisadas também fotografias de Salvador que auxiliaram a reconstituição do contexto histórico e cultural da cidade na década de 1950.

Lembrando que cada trabalho/pesquisa se propõe a discussão de determinados aspectos do tema escolhido, sem contudo pretender sanar todos os questionamentos surgidos, ponto que questões relativas aos jazes ficaram por serem exploradas. Uma delas é a que diz

respeito ao fim de suas atividades em Salvador. Em algumas entrevistas a chegada do rock à cidade e as transformações ocorridas na vida noturna da cidade foram apontadas como responsáveis pela extinção de suas atividades, porém não foram encontradas informações mais aprofundadas sobre este ponto. Outra questão diz respeito à conexão entre os músicos, outros movimentos culturais e religiosos existentes na cidade na década de 1950 e as influências que essas conexões teriam sobre o desenvolvimento de performances e repertórios, sobretudo na entrada de instrumentos típicos dos cultos afro brasileiros, para citar um exemplo. E no que diz respeito à inserção das mulheres nestes grupos musicais, a existência da Orquestra de Marilda suscita questionamentos acerca do período de seu surgimento que, segundo as entrevistas data do momento de declínio dos jazes, e sobre o que representaria naquele momento a presença de uma mulher como chefe de um jaze, espaço ocupado geralmente por homens.

Por fim, observa-se a contribuição de minha pesquisa em torno dos jazes para a compreensão da situação social, cultural e histórica da população e da cidade de Salvador, espelhando hábitos de escuta musical, de entretenimento, além de representações de relações de gênero, sexualidade, raça, classe social e geração. Espero que esta pesquisa venha a contribuir, também, para a quebra do silenciamento que permeia estas relações, sobretudo no que diz respeito ao racismo e ao sexismo. Além disto, a pesquisa acerca deste tema demonstra os reflexos produzidos na vida cultural da cidade pelas influências vindas dos Estados Unidos e a maneira como estas foram ressignificadas na prática destes grupos musicais que, incorporando novos elementos à sua instrumentação e repertórios, produziram uma releitura do que era produzido nas mais diversas localidades do país e do mundo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max [1947]. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: _____; _____. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 361-387.

ALCÂNTARA, Paulo Henrique; COUTINHO, Simone; RUBIM, Antônio Albino Canelas. Salvador nos anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura. *Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Salvador, UFBA, v. 0, n. 1, p. 30-38, 1990. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/view/3104>>. Acesso em: 24 dez. 2013.

ALMEIDA, José Coelho de. O ensino coletivo de instrumentos musicais: aspectos históricos, políticos, didáticos, econômicos e sócio-culturais: um relato. In: ENCONTRO NACIONAL DE ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTO MUSICAL, 1, 2004, Goiânia. *Anais...* UFG, 2004. p. 11-29.

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. *Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia*: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – UFRGS, Porto Alegre, 2009.

APPADURAI, Arjun. Disjuncture and difference in the global cultural economy. In: DURIN, Simon (Ed.). *The cultural studies reader*. London and New York: Routledge, 1999. p. 220-232.

ARAÚJO, Samuel. Movimentos musicais: Guerra-Peixe para ouvir, dançar e pensar. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 98-109, 2010.

ARETZ, Isabel. *Síntesis de la etnomusica em America Latina*. Caracas: Monte Avila, 1980.

ATKINS, E. Taylor (Ed.). *Jazz planet*. University Press of Mississippi, 2003.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje. ENCONTRO NACIONAL DA ABET, II. *Anais...*, 2005. p. 89-102.

BATALHA, Luis. *Breve análise do parentesco como forma de organização social*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 1995. p. 749-762.

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BÉHAGUE, Gerard. A etnomusicologia latino-americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, II. *Anais...* Curitiba, 1999. p. 41-69.

BENEDITO, Celso José. *Apostila Curso de Mestres: História e Didática*, 2009.

BLACKING, John. *How music is man?* 2. ed. Washington: University of Washington Press, 1974.

CALDAS AULETE. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1958. v. 3, p. 2303; 3681.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CARDOSO, Claudia Pons. *Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras*. Tese (Doutorado em Estudos de Gênero, Mulheres e Feminismo) – UFBA, Salvador, 2012.

CAROSO, Luciano. Práticas musicais em comunidades virtuais: etnomusicologia do ciberespaço? In: CONGRESSO DA SIBE, X. *Anais...* Salamanca, 2008. Disponível em: <<http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/por-uma-etnomusicologia-no-ciberespaso-extratextualidade-virtualidade-e-materialidade/612/>>. Acesso em: 5 dez. 2012.

CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 7, n. 15, p. 107-147, jul. 2001.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema da Bahia, memórias da cidade de Salvador. *Tabuleiro de Letras – Revista de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens*, Salvador, UNEB, n. 7 (esp.), 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/132/83>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

COSTA JÚNIOR, Antônio Braga da. *O imaginário religioso na musicalidade dos artistas de Abaetetuba (1930-1955)*. SANTOS, Antônio Maria de Souza (Ed.); WGW, 2008. (Coleção Cultura Ribeirinha, v. 1).

COSTA LEAL, Geraldo. *Perfis urbanos da Bahia: os bondes, a demolição da Sé, o futebol e os gallegos*. Salvador: Gráfica Santa Helena, 2002.

COSTA LEAL, Geraldo. *Salvador dos contos, cantos e encantos*. Salvador: Gráfica Santa Helena, 2000.

COSTA SILVA, Raimundo Dalvo da. *Cotidiano, memórias e tensões: a trajetória artística das cantoras do rádio de Salvador de 1950 a 1964*. Dissertação (Mestrado em História Social) – PUC, São Paulo, 2000.

COUGO JÚNIOR, Francisco Alcides. Risco no disco: a valorização do objeto-disco na relação entre história e música. *Revista Outros Tempos – Dossiê de História e Música*, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, v. 8, n. 11, p. 207-231, 2011.

DANTAS, Frederico. *Exercícios diários com o instrumento e leituras complementares contendo: lições para desenvolvimento dia a dia, treinamento uníssono em conjunto, duos e trios*. Salvador: Casa das Filarmônicas, jul. 2005.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDEZ, Raúl A. Si no tiene swing no vaya' a la ruma: cuban musician and jazz. In: ATKINS, E. Taylor (Ed.). *Jazz Planet*. University Press of Mississippi, 2003.

GARCIA, Antonia dos Santos. *Relações de gênero, raça e classe e desigualdades socioeconômicas em Salvador*. In: PLURIS2010. *Actas do Congresso Luso-Brasileiro para o Planejamento Urbano, Regional, Integrado, Sustentável*. Universidade do Algarve, Faro, Portugal, 6-8 out. 2010. p. 1-12.

GILLER, Marília. *O jazz no Paraná entre 1920 e 1940: um estudo da obra O Sabiá, fox trot shimmy de José da Cruz*. Dissertação (Mestrado em Musicologia Histórica e Etnomusicologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: 34; Rio de Janeiro: UCAM, 2012.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine la Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HALL, Stuart. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (Ed.) et al., 2010.

HARAWAY, Donna. Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of the partial perspective. *Feminist Studies*, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988. Disponível em: www.jstor.org/stable/3178066. Acesso em: 15 out. 2008.

HARDING, Sandra. Gênero, democracia e filosofia da ciência. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação e Inovação em Saúde*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 163-168, 2007.

HEROLD, Marc W. Entre o açúcar e o petróleo: Bahia e Salvador 1920-1960, 2004. *Revista Espaço Acadêmico*, n. 42, 2004. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/042/42cherold.htm>>. Acesso em: 9 jan. 2014.

HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. Tradução Angela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HOMEM DE MELLO, Zuza. *Música nas veias: memórias e ensaios*. São Paulo: 34, 2007.

HORNOSTEL, E.M. The preservation of unwritten music. In: SIMON, Artur. *The Berlin Phonogram Archive 1900-2000*. Berlin: VWB, 2000. p. 90-95. Disponível em: <<http://www.vwb-verlag.com/>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

HORNBY, A. S. *Oxford advanced learner's dictionary of current english*. WEHMEIER, Sally (Ed.). Oxford University Press, 1995, p. 637.

HORNBY, A. S. *Oxford advanced learner's dictionary of current english*. WEHMEIER, Sally (Ed.). Oxford University Press, 2000, p. 725.

IKEDA, Alberto. Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos. *Revista de Comunicação e Artes*, USP, ano 10, v. 13, p. 111-124, 1984.

KIKUMURA, Akemi. Family life histories: a collaborative venture. In: THOMSOM, Alistair (Ed.). *The oral history readers*. London, New York: Routledge, 2003. p. 140-144.

KOTARBA, Joseph; VANNINI, Phillip. *Understanding society through popular music*. London and New York: Routledge, 2009.

KRADER, Bárbara. Ethnomusicology. In: SADIE, Stanley; TYRELL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. v. 6, p. 275-282.

KRIMS, Adam. *Music and urban geography*. New York, London: Routledge, 2007.

LABRES FILHO, Jair Paulo; SANTOS, Rael Fiszon Eugenio dos. Jazz-Bands no Brasil: modernidade, raça, nacionalidade e política na década de 1920. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, XXVI. *Anais...* São Paulo, 2011. p. 1-15.

LAFERL, Christopher F. *Record it, and let it be known: songs lyrics, gender and ethnicity from 1920 to 1960*. Viena: Lit Verlag, 2005.

LANDES, Ruth. *Cidade das mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro. UFRJ, 2002.

LEVI, Jorge Sad. Acusmática e interacción musical. In: SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA TECNOLOGIA, IV – Fronteiras e Rupturas. *Anais...* 2012. p. 79-86.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

- LÜHNING, Angela. Métodos de trabalho na etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais. *Revista de Comunicações Sociais*, Fortaleza, p. 105-126, 1991.
- LÜHNING, Angela. Os sons da Bahia: pesquisas etnomusicológicas. *Revista da Bahia*, p. 38-48, 2004.
- LÜHNING, Angela; MATA, Sivanilton Encarnação da. *Casa de Oxumarê: os cânticos que encantaram Pierre Verger*. Salvador: Vento Leste, 2010.
- LÜHNING, Angela; ROSA, Laila. Música e cultura no Brasil: da invisibilidade e inaudibilidade à percepção dos sujeitos musicais. In: ALVES, Paulo César (Org.). *Cultura: múltiplas leituras*. São Paulo/Salvador: EDUSC/EDUFBA, 2010, p. 319-348.
- LYSLOFF, René T. A. Musical Community on the Internet: an on-line ethnography. *Cultural Anthropology*, v. 18, n. 2, p. 233-263, 2003.
- MALINOWSKI, Bronislaw. Os argonautas do pacífico ocidental; Introdução: Objeto, método e alcance desta investigação. *Ethnologia*, n. 6-8, p. 17-37, 1997.
- MAYANS I PLANELLS, Joan. Nuevas tecnologías, viejas etnografías: objeto y método de la antropología del ciberespacio. *Revista Quaderns de l'ICA*, n. 17-18, p. 79-97, 2002. Disponível em: <<http://www.cibersociedad.net/archivo/articulo.php?art=23>>. Acesso em: 30 mar. 2013.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Manual de história oral*. São Paulo: Loyola, 2005.
- MEIHY, José Carlos Seibe Bom; HOLANDA, Fabíola. *História Oral: como fazer, como pensar*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- MELLO, Maria Ignez Cruz. O ciúme-inveja na música e nos rituais Wauja. In: SANDRONI, Carlos (Ed.). *Antrhopológicas*, Recife: UFPE, 2006. ano 10, v. 17, p. 66-80.
- MENANTEAU, Álvaro. Jazz em Chile: su historia y función social. *Revista Musical Chilena*, Santiago del Chile, Universidad de Chile, n. 210, p. 26-38, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/pdf/rmusic/v62n210/art03.pdf>>. Acesso em: 13 nov. 2013.
- MENEZES, Jaci Maria Ferraz de. *Educação e cor de pele na Bahia: o acesso a educação de negros e mestiços*, 2002. p. 1-12. Disponível em: <<http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema6/0601.pdf>>. Acesso em: 9 jan. 2014.
- MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Northwestern University Press, 1964.
- MOREIRA, Marcos dos Santos. *Mulheres em bandas de música: relações de gênero em filarmônicas do nordeste brasileiro e do norte português*. Tese (Doutorado em Educação Musical) – UFBA, Salvador, 2013.

MOTTA, Alda Brito da. As dimensões de gênero e classe social na análise do envelhecimento. *Cadernos Pagu*, Campinas, UNICAMP, n. 13, p. 191-221, 1999. (Dossiê Gênero em Gerações).

MOURA, Milton. Notas sobre a presença da música caribenha em Salvador, Bahia. *Revista Brasileira do Caribe*, Brasília, v. 9, n. 18, p. 361-387, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159113069003>>. Acesso em: 30 mar. 2012.

MOURA, Milton. Os ritmos calientes do Caribe num Carnaval Brasileiro. *Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, v. 10, n. 20, p. 331-362, 2010. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=159113601002>>. Acesso em: 30 mar. 2012.

MYERS, Helen. Field technology. In: _____. (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W. W. Norton, 1992. p. 50-87.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2. ed. rev. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

NORTON, Pauline. Foxtrot. In: ROOT, Diane L. *Grove Music Online*. Oxford Music Online; Oxford University Press, 2010. Disponível em: <www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/10075>. Acesso em: 29 jun. 2012.

OLIVEIRA, Regina Marques de Souza. Identidade do jovem negro e metrópoles: enunciados da diáspora em São Paulo e Paris. In: OLIVEIRA, Reinaldo José de. *A cidade e o negro no Brasil: cidadania e território*. São Paulo: Alameda, 2013. p. 161-226.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: UNESP, 2000.

OLIVEIRA, Sheila Borges de. O rádio na região metropolitana de Recife. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, XXXIV. *Anais...* Recife, 2011. p. 1- 14. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1376-1.pdf>. Acesso em: 06 mar. 2014.

OLIVEN, Ruben George. *A antropologia de grupos urbanos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.

ORAL HISTORY ASSOCIATION. *Institucional*. Disponível em: <<http://www.oralhistory.org/about/do-oral-history/>>. Acesso em: 15 nov. 2011.

PEGG, Carole et al. Ethnomusicology. In: SADIE, S. *The Revised New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. Londres: Macmillan, 2001. v. 8, p. 367-403.

PEIRANO, Mariza G. S. *A alteridade em contexto: a antropologia como ciência social no Brasil*. Brasília: UNB, 1999.

PINTO, Tiago de Oliveira. Ruídos, timbres, escalas e ritmos: sobre o estudo da música brasileira do som tropical. *Revista da USP*, São Paulo, n. 77. mar./maio 2008. p. 98-111.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, n. 1, v. 44, p. 221-286, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n1/5345.pdf>>. Acesso em: 15 nov. 2011.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente? *Projeto História*, São Paulo, PUC, n. 14, p. 25-39, 1997. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233/8240>>. Acesso em: 4 out.2013.

ROSA, Laila Andresa Cavalcante. *As juremeiras da Nação Xambá (Olinda, PE): músicas, performance, representações de feminino e relações de gênero na jurema sagrada*. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/9151/1/Tese%2520Laila%2520Rosa%2520seg.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2013.

SALLES, Mecenaz Marcos. *Aconteceu na Bahia: o movimento artístico e outras histórias*. Salvador: Presscolor, 2010.

SAMSON, Jim. *Genre*. In: GROVE MUSIC ONLINE. Oxford Music Online; Oxford University Press, 2006. Disponível em: <www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/10075>. Acesso em: 29 nov. 2013.

SANDRONI, Carlos. Apontamentos sobre a história e o perfil institucional da etnomusicologia no Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 66-75, mar./maio 2008.

SANTANA, Charles d'Almeida. As filarmônicas e a música urbana no Recôncavo. In: ANDRADE Leal, Maria das Graças de et al. (Org.). *Capítulos de História da Bahia: novos enfoques, novas abordagens*. São Paulo: Annablume; UNEB, 2009.

SANTANNA, Marilda. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Salvador: EDUFBA, 2009.

SANTHIAGO, Ricardo. *Solistas dissonantes: história (oral) de cantoras negras*. São Paulo: Letra e Voz, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: _____. (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente*. São Paulo: Cortez, 2004. Disponível em: <http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/sociologia_das_ausencias.pdf>. Acesso em: 17 dez. 2013.

SANTOS, Milton. Sociedade e espaço: formação espacial como teoria e como método. In: _____. *Espaço e sociedade: ensaios*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982. p. 1-16.

SAROLDI, Luiz Carlos. O rádio e a música. *Revista USP*, São Paulo, n. 56, p. 48-61, dez./fev. 2002-2003.

SEEGER, Anthony. Ethnography of music. In: MYERS, Helen (Ed.). *Ethnomusicology: an introduction*. New York: W. W. Norton, 1992. p. 88-109.

SEGATO, Rita. *Raça é signo*. Brasília: UnB, 2005. Série Antropologia n. 372.

SEGATO, Rita. Okarilé: uma toada icônica de Iemanjá. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, v. 28, p. 237-253, 1999.

SILVA, Joseli Maria. Gênero e sexualidade na análise do espaço urbano. *Geosul*, Florianópolis, v. 22, n. 44, p. 117-134, 2007.

SILVA, Laurisabel Maria de Ana da. Vou buscar música no mar: breve análise sobre os processos de globalização e a formação do jaze em Salvador. In: ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DA ABET, III; ENCONTRO REGIONAL NORTE DA ABET, I. *Anais...* Salvador, 2012. p. 285-290.

STEPAN, Nancy Leys. Raça e gênero: o papel da analogia na ciência. In: HOLLANDA, H. Buarque (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 72-96.

STOLCKE, Verena. Sexo está para gênero assim como raça para etnicidade? *Estudos Afro-Asiáticos*, 20, São Paulo, USP, 1991. p. 101-119.

STUMPF, Carl. The Berlin Phonogrammarchiv. In: SIMON, Arthur. *The Phonogram Archive 1900-2000*. Berlin: VWB, 2000. p. 90-95. Disponível em: <<http://www.vwb-verlag.com/>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

TALENTO, Biaggio; COUCEIRO, Luiz Alberto. *Edison Carneiro, o mestre antigo: um estudo sobre a trajetória de um intelectual*. Salvador: Assembléia Legislativa da Bahia, 2009. (Coleção Gente da Bahia, 11).

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone*, Pernambuco, v. 10, n. 2, p. 1-12, 2008. Disponível em: <<http://www.icone-ppgcom.com.br/index.php/icone/article/viewFile/23/29>>. Acesso em: 4 dez. 2013.

TUCKER, Mark. *Jazz*. In: GROVE MUSIC ONLINE. Oxford Music Online; Oxford University Press, 2006. Disponível em: <www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/10075>. Acesso em: 29 nov. 2013.

VELHO, Gilberto. Antropologia urbana: encontro de tradições e novas perspectivas. *Sociologia, Problemas e Prática*, n. 59, p. 11-18, 2009.

WADE, Peter. *Music, race, nation: música tropical in Colombia*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

WERNECK, Jurema Pinto. *O samba segundo as ialodês: mulheres negras e a cultura midiática*. Tese (Doutorado em Comunicação) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Tradução Marie-Anne Kremer. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

JORNAIS E REVISTAS

A Tarde, década de 50. Biblioteca Pública do Estado da Bahia.

A Tarde, anos 1924, 1925, 1926, 1930, 1931, 1936, 1946, 1944, 1949. Acervo Fundação Pierre Verger.

Diário da Bahia, anos 1950, 1951, 1952, 1953. Biblioteca Pública do Estado da Bahia e Biblioteca do Instituto Geográfico e Histórico.

Diário de Notícia, anos 1950, 1951, 1952. Biblioteca Pública do Estado da Bahia e Biblioteca do Instituto Geográfico e Histórico.

Estado da Bahia, ano 1951. Biblioteca do Instituto Geográfico e Histórico.

Fragmentos Musicais Curitiba: Boletim Informativo, 2013. Disponível em: <<http://curitibafragmentosmusicais.blogspot.com.br/>>.

Revista Ariel, anos de 1924, 1925, 1926. Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

SITES

Almanaque Década de 50. Disponível em: <<http://almanaquedec50.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 25 dez. 2013.

Década de 50: quando a felicidade parecia bater às portas do Brasil. Disponível em: <<http://decadade50.blogspot.com.br/2006/09/parada-de-sucessos-1949-1960.html>>. Acesso em: 29 jul. 2013.

É gol do Santa. Disponível em: <<http://egoldosanta.blogspot.com.br/2014/02/03022014-sai-do-ar-radio-clube-de.html>>. Acesso em: 6 mar. 2014.

Enciclopédia Nordeste. Disponível em:

<http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=R%C3%A1dio+Clube+de+Pernambuco<r=r&id_perso=782>. Acesso em: 6 mar. 2014.

Entrelaçando conhecimentos históricos. Disponível em: <<http://entrelaandoconhecimentos-rosangela.blogspot.com.br/2011/09/salvador-nos-anos-40-50-e-60.html>>. Acesso em: 25 dez. 2013.

Hot 100 Brasil. Disponível em: <<http://www.hot100brasil.com/timemachinemain.html>>. Acesso em: 24 dez. 2013.

Mais de Salvador. Disponível em: <<http://maisdesalvador.blogspot.com.br>>. Acesso em: 25 dez. 2013.

Observatório das Metrópoles. Disponível em:

<http://www.observatoriodasmetropoles.ufrj.br/como_anda/como_anda_RM_salvador.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2014.

Slide share. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/?ss>>. Acesso em: 25 dez. 2013.

Youtube. Disponível em: <www.youtube.com>. Acesso em: 9/10 jan. 2014.

APÊNDICE A

MODELO DE DECLARAÇÃO DE PERMISSÃO PARA USO DE INFORMAÇÃO

DECLARAÇÃO

Declaro ter concedido entrevista a Laurisabel Maria de Ana da Silva, no dia ___/___/____, referente à realização de sua pesquisa de mestrado. Autorizo também por meio desta, a utilização de meu depoimento e (ou) imagem na produção dos resultados dessa pesquisa, sejam ele escritos ou em formato de áudio e (ou) vídeo.

Salvador, ___/___/____,

APÊNDICE B

ROTEIRO DE ENTREVISTA

MÚSICOS/MUSICISTAS:

- 1° Nome, idade, estado civil, ocupação profissional atual
- 2° Endereço
- 3° Formação musical e qual/quais instrumento(s) toca?
- 4° Com que idade iniciou sua formação musical?
- 5° Quais as influências musicais nortearam o início de sua formação musical?
- 6° Para você o que é o jaze? Já ouviu falar?
- 7° Como se deu sua entrada no jaze?
- 8° Trabalhava em outros conjuntos musicais enquanto instrumentista/cantor(ora) do jaze?
- 9° Quais os critérios para um jaze ser considerado bom? Qual os “top” de linha?
- 10° Qual a instrumentação do jaze?
- 11° Quais os espaços nos quais os jazes atuavam? Descreva o cenário de atuação dos jazes na época em que você atuava como instrumentista/cantor(ora).
- 12° Qual o perfil sociocultural, econômico, de gênero, étnico/racial e de geração dos músicos/musicistas atuantes nos jazes?
- 13° (para as mulheres) Descreva o início de suas atividades com o jaze. Alguma dificuldade em ser aceita nessa fase?
- 14° (para as mulheres) Como era vista pela família/ vizinhos/amig@s a sua presença no jaze? E pela plateia?
- 15° Como os músicos adquiriam o repertório tocado nos jazes?
- 16° Descreva as sonoridades presentes no jaze.

Playlist:

- 1° Quais estilos musicais você se lembra de ouvir/ver o jaze executar?
- 2° Quais músicas se lembra de ter ouvido/visto os jazes executarem?

APÊNDICE C

ROTEIRO DE ENTREVISTA

NÃO MÚSICOS/ NÃO MUSICISTAS

- 1° Nome, idade, estado civil, ocupação profissional atual
- 2° Endereço
- 3° Teve algum contato com educação musical formal ou informal?
- 4° Descreva como se dava sua escuta musical.
- 5° Para você o que é o jaze? Já ouviu falar?
- 5° Como se deu seu primeiro contato com o jaze?
- 6° Qual a instrumentação do jaze?
- 7° Em quais espaços costumava ouvir/ver os jazes?
- 8° Qual eram os jazes mais falados na época?
- 9° Qual o perfil sociocultural, econômico, de gênero, étnico/racial e de geração dos músicos/musicistas que você via/ouvia atuar nos jazes?
- 10° (para as mulheres) Descreva de que maneira se dava o seu contato com os jazes.
- 11° (para as mulheres) Como era vista pela família/ vizinhos/amig@s a sua presença nos locais em que os jazes atuavam?

Playlist:

- 1° Quais estilos musicais você se lembra de ouvir/ver o jaze executar?
- 2° Quais músicas se lembra de ter ouvido/visto os jazes executarem?

APÊNDICE D**MODELO DOS QUADROS UTILIZADOS NO CAPÍTULO 4**

SUJEITOS	CATEGORIAS (Gênero, raça/etnia, classe social, sexualidade, geração)
Músicos	
Cantores/as	
Frequentadores/as	
Dançarinos Profissionais	
Dançarinas Profissionais	

APÊNDICE E

DVD (ÁUDIO)

- Faixa 1 Moonlight Serenade (Glenn Miller)
- Faixa 2 Nigth and Day (Cole Porter)
- Faixa 3 Summertime (George Gershwin)
- Faixa 4 Besame mucho (Consuelo Velázquez)
- Faixa 5 Pecadora (Elvira Rios e Pedro Vargas)
- Faixa 6 Maria (Assis Valente)
- Faixa 7 Quiçás, quiçás, quiçás (Osvaldo Fárres)
- Faixa 8 Mambo nº08 (Damaso Perez Prado)
- Faixa 9 Mambo nº05 (Damaso Perez Prado)
- Faixa 10 Mambo-Jambo (Damaso Perez Prado)
- Faixa 11 El Macinero (Damaso Perez Prado)
- Faixa 12 El Macinero (Damaso Perez Prado), interpretação Oficina de Frevos e Dobrados