

# **JAZZ-BANDS NO BRASIL: MODERNIDADE, RAÇA, NACIONALIDADE E POLÍTICA NA DÉCADA DE 1920**

JAIR PAULO LABRES FILHO\*  
RAEL FISZON EUGENIO DOS SANTOS\*

G. R. D. Brinco de Princeza  
Chá dançante

(...) Esse festival teve início às oito horas ao som do conhecido e bem organizado Jazz Band sob a direção do competente musicista Sr. Afonso Dias que se apresentou com excelentes números de novidades musicais (...) (O Clarim da Alvorada, 4/10/1926)

Esta notícia, encontrada numa edição do periódico *Clarim da Alvorada* em 1926 relatando a apresentação de uma jazz-band num *chá dançante* do Grêmio Recreativo Brinco de Princeza, é apenas uma das muitas encontradas na imprensa negra de meados da década de 1920 ao início da década de 1930. Pode-se dizer que a maioria das notícias, na imprensa negra do período, referentes a bailes, festas, ou qualquer outro evento de alguma associação negra que contava com música ao vivo, fazia referência a alguma *jazz-band*.

Antes de iniciar, precisamos fazer algumas considerações de efeito metodológico sobre os diferentes sentidos assumidos pelo conceito de *jazz* ou *jazz-band* no decorrer deste texto. Após ler diversos autores do período falando sobre *jazz-bands*, observamos o uso deste mesmo conceito com diferentes definições, e decidimos adotá-las para esta pesquisa, visando uma relação mais estreita com as concepções de *jazz* destes autores. Quando falamos de *jazz-band* no feminino estamos nos referindo basicamente às orquestras denominadas como *jazz-bands*. Se tratado no masculino, *jazz-band* assume um sentido mais holístico, representando todo um conjunto de valores e sentidos sócio-culturais atrelados à idéia de modernidade e *jazz*, sendo que este não se trata necessariamente do *jazz* negro norte-americano, mas sim de um *jazz* amplamente comercializado. E esta é uma dicotomia básica estabelecida no conceito de *jazz*, a do “original” negro contra a versão aceita e disseminada comercialmente, onde há uma

---

\* Mestrandos do Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense.

predominância de músicos brancos. Quando falamos em *jazz*, entendemos esta dicotomia e, quando ela estiver em questão, chamaremos atenção para o seu caráter racial. Portanto, preferimos utilizar *jazz* com um sentido mais amplo, nos referindo, principalmente, a uma cultura musical norte-americana, externa à brasileira.

Para José Ramos Tinhorão as *jazz-bands* são uma clara influência norte-americana no Brasil, para o autor a “música urbana de país subdesenvolvido, deveria sofrer logicamente no curso da sua evolução a influência dos gêneros de música em voga nos centros mais desenvolvidos” (TINHORÃO, 1967: 45). Fazendo um panorama evolutivo e superficial do *jazz* nos Estados Unidos, Tinhorão afirma que este estava destinado à rápida comercialização devido ao “*rush* industrial” norte-americano após a Primeira Guerra Mundial. A influência do *jazz* no Rio de Janeiro “se revelaria inicialmente avassaladora em face ao conjunto de circunstâncias representado pelo advento do gramofone, das vitrolas, das orquestras de cinema mudo” (TINHORÃO, 1967: 46). De maneira demasiada purista e depreciativa, Tinhorão analisa esta influência como um parasita introduzido na cultura brasileira através dos mercados criados pelo “gosto alienado da classe que mantinha os olhos fixos nos modelos norte-americanos” (TINHORÃO, 1967: 47).

Quando pensamos em *jazz* no Brasil na década de 1920 é óbvia a dedução de que esta é uma influência norte-americana na cultura brasileira, já que o *jazz* é uma cultura musical negra do sul dos Estados Unidos. Mas esta relação de influência não é tão simples quanto afirma Tinhorão.

Durante a década de 1920 as *jazz-bands* se tornaram cada vez mais populares em grandes cidades brasileiras, em especial Rio de Janeiro e São Paulo. O período entre 1917 e 1930 é considerado a “era do *jazz*”. Entretanto, não estamos falando do “*jazz* negro” norte-americano, saído diretamente de Nova Orleans. Para Eric Hobsbawm, esta “era do *jazz*” é baseada em uma nova linguagem musical, influenciada pelo *jazz*, mas que tinha pouco a ver com este. Para ele, este *jazz* popularizado na Europa e Américas é “uma conversão em massa da música pop e de dança comum para uma ideia lembrando, remotamente, síncope, ritmo, novos efeitos instrumentais na base de sons caseiros e coisas do gênero” (HOBSBAWM, 2009: 83).

Ao vermos danças embaladas por *jazz-bands* da primeira metade do século XX<sup>1</sup> lembramos da afirmação de Marshall Berman de que “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, auto-transformação e transformação das coisas ao redor” (BERMAN, 1987: 15). Esta poderia ser a definição de um baile embalado por um *jazz-band*. Eric Hobsbawm fala do *jazz* como “a linguagem básica da dança moderna e música popular da civilização urbano industrial, na maioria dos espaços onde penetrou” (HOBSBAWM, 2009: 34). E, sem dúvida, as *jazz-bands* também penetraram na cultura urbana das cidades brasileiras na década de 1920. O *jazz* se apresentava, nesta década, como a grande novidade da cultura urbana ocidental.

Portanto, quando falamos de *jazz-bands* no Brasil, estamos falando mais especificamente deste *jazz* híbrido (como chama Hobsbawm), este *jazz* popularizado nos Estados Unidos e Europa a partir das danças de salão, onde as bandas eram caracterizadas pela atitude espontânea e repertórios que apresentavam ritmos dançantes e animados. Para São Paulo e Rio de Janeiro era este *jazz* híbrido a referência. Podemos constatar isto pelo fato de o *fox-trot* e as danças como o *shimmy* e o *charleston* terem sido um fenômeno de grande impacto também nos salões brasileiros.

Em resumo, as *jazz-bands* brasileiras se espelharam mais em um modelo de formação instrumental e de performance do que em um modelo propriamente musical. O *jazz* se inseriu na cultura brasileira se apropriando de muitos elementos musicais desta, e isto é visível pelo seu próprio repertório, que também era construído com base em ritmos que estavam em voga naquele momento no Brasil e que são considerados como “tipicamente brasileiros”: o maxixe, o samba, a marcha. Além disto, as polcas e valsas francesas eram gêneros musicais muito tocados nos salões antes das *jazz-bands* (além das modinhas, lundus e maxixes de salão), e também foram incorporados ao repertório, afim de abranger um público mais amplo. Também, as partituras, que funcionavam como um importante meio de circulação das músicas na década de 1920, permitiam interpretações próprias por parte dos músicos. Com isso, foi produzida uma conjuntura musical que, apesar de estar repleta de influências estrangeiras, ainda podia ser interpretada como “legitimamente” brasileira.

---

<sup>1</sup> Pesquisa feita no sítio do *youtube* em janeiro de 2010.

Neste sentido, nos indagamos sobre a relação que se estabeleceu entre Estados Unidos, França e Brasil quando nos referimos ao *jazz-band*. Em discurso pronunciado em 1922, o modernista português Antônio Ferro fala sobre a relação criada entre a América (Estados Unidos) e a Europa, se tratando do *jazz-band*. Para ele, o *jazz-band* foi criado na “América”, e foi esta, que em relação à Europa “injetou, nas veias murchas, a vida artificial do jazz-band” (FERRO, 1923: 65). Mas foi a Europa quem valorizou em primeiro lugar este gênero, pois nos Estados Unidos o *jazz* era considerado inferior e vulgar por ser música tocada sobretudo por negros. Portanto, foi a Europa que “ensinou à América as virtudes desse remédio, deu-lhe relevo, aperfeiçoou-o. (...) Na América, o jazz-band é uma marcha. Na Europa é um hino. A Europa desmoralizou, admiravelmente, o jazz-band: pôs febre onde havia saúde.” (FERRO, 1923: 65). Quando Ferro fala de desmoralização do *jazz* e da “febre”, se refere diretamente à discussão sobre a sensualidade que está intrínseca ao *jazz*. Ele se refere ao crescimento e disseminação da prática do *flirt* nos salões, que no seu ponto de vista é algo positivo.

Neste discurso, Antônio Ferro fala sobre o amor e o valor da sua época, a chamada por ele, “Idade do Jazz-Band”. Para ele, esta é a época da valorização da humanidade e da valorização do corpo, ele afirma que a “Dança triunfa como nunca trinfou, porque a dança desarticula os corpos, emboneca-os, liberta-os do peso da alma, desmascara-os...” (p. 42), considerando por isto, o ritmo do *jazz-band* o maior fruto de sua época. E o modernista português não fala apenas de um novo gênero ou estilo de música e dança, ele fala sobre um novo comportamento dos homens e mulheres em relação aos relacionamentos sociais, é o que chama de uma artificialização das relações, para a qual o *jazz-band* contribuiu muito. Segundo ele, “o *Jazz-Band*, frenético, diabólico, destrambelhado e ardente, é a grande fornalha da nova humanidade. Por cada rufo sinistro de tambor, por cada furiosa arcada, há um corpo que se liberta (...), o *Jazz-Band* é o triunfo da dissonância, é a loucura instituída em júízo universal, essa caluniada loucura que é a única renovação possível do velho mundo...” (FERRO, 1923: 54).

Este sentimento enchia os salões na década de 1920, o *flirt*, um sentimento de libertação das correntes das tradições cristãs em relação ao amor e ao relacionamento entre homem e mulher. No seu discurso, Antonio Ferro descreve as danças modernas e como comportam-se os seus praticantes em relação ao amor.

Amor nascido numa valsa é amor que casa, amor para sempre. Amor nascido no fox-trot é amor que morre no fox-trot, amor que dura um beijo (...), O maxixe é uma aliança de corpos. E finalmente, o *Schimmy*, é a dança livre, a dança em que os braços e pernas se encontram como camaradas e se embriagam juntamente no Champagne dos gestos, no opio dos olhos furiosos, na eletricidade metálica dos corpos (FERRO, 1923: 62).

A sensualidade que enchia os salões, atribuída ao ritmo do *jazz-band*, foi um debate intensamente realizado, não apenas aqui, mas também nos Estados Unidos. E por isto, muitos intelectuais, defensores da “moralidade”, combatiam o *jazz-band* através de suas publicações. Na revista *Electron* de 1926, veiculada entre os sócios da *Rádio Sociedade*, encontramos uma referência de um autor não identificado na coluna “Alto Falante” dizendo que o público do rádio começa “a reagir nos Estados Unidos contra o abuso do '*jazz-band*' em suas emissões diárias”. Após isto, o autor ainda coloca que “o gosto pela música verdadeira, muito mais desenvolvida do que se pensa na Europa, se impõe cada vez mais” (*Revista Electron*, 16/03/1926, nº 4, p. 4). A intenção do autor, ao publicar esta nota, é claramente de combate ao *jazz-band*, considerado por ele, em uma publicação anterior, como “uma das mais frisantes demonstrações de grosseria musical” (*Revista Electron*, 01/02/1926, nº 1, p. 2). Ele ainda faz uma referência negativa ao gosto pelo *jazz-band* na Europa, que neste período estava em alta, e que era uma forte influência para o gosto da elite carioca.

A *Rádio Sociedade* foi criada com o intuito de ser uma rádio de caráter puramente educativo, segundo as ideias do seu criador, Roquette Pinto. Mas até esta rádio, considerada pelos próprios desenvolvedores como uma forma de “receber em casa o que é preciso para sua elevação intelectual e moral” (*Revista Electron*, 01/03/1926, nº 3, p. 12), não conseguiu resistir à potência que teve o *jazz-band*. Na programação da tarde (das 17 horas até as 18 horas e 15 minutos) deste mesmo ano, é uma *jazz-band* (Oriental Jazz-Band) que se apresenta com frequência no espaço destinado à música.

No *Jornal do Brasil*, pesquisamos principalmente na coluna chamada “Sociedades Recreativas”, onde são anunciados os eventos sociais dos *clubs*, recreios e associações do Rio de Janeiro. Nesta coluna trabalhavam jornalistas que normalmente eram convidados a participar dos eventos, para que este fosse mencionado e divulgado na próxima edição do jornal. A partir desta fonte, é possível ter a visibilidade do

contexto e da sociabilidade dos salões. Por exemplo, o jornalista descreve o “vesperal de domingo” no Recreio dos Artistas:

Pelo vasto salão de baile viam-se graciosas senhoritas, ostentando custosas 'toilettes', emprestando com isso um cunho de verdadeira distinção. As danças transcorreram animadas ao som da afinada Orchestra Schubert e eram constantemente bisadas pelos numerosos pares que enchiam por completo os salões do Recreio (Jornal do Brasil, 22/05/1923)

No jornal do mesmo dia, o anúncio do baile do dia 26 no “Commercial Club” na mesma coluna, onde “além da família dos sócios, acorrerão os elementos de destaque da elite carioca”, curiosamente o mesmo grupo é anunciado, mas com outra denominação. “O início da festa está marcado para as 22 horas e que se prolongará até o amanhecer de domingo, devendo animar as danças a 'Jazz-Band' Schubert”. Isto nos permite refletir sobre os sentidos sociais que os termos “jazz-band” e “orchestra” assumem, além de nos dar informações importantes sobre costumes e redes de sociabilidade nas primeiras décadas do século XX.

Portanto, percebemos que a entrada do jazz-band no Brasil ao longo da década de 1920 foi complexa e cercada de nuances. Símbolo da modernidade da época, o jazz-band penetrou na cultura urbana brasileira dialogando e polemizando com nosso contexto sócio-cultural.

Passaremos agora ao debate gerado pela entrada da jazz-band no Brasil e suas relações com as discussões, na época acaloradas, sobre nacionalidade e raça. Para tanto, nos debruçaremos na análise de dois ícones do modernismo brasileiro e pensadores da nacionalidade brasileira através da música, Mário de Andrade e Renato de Almeida e, em seguida, abordaremos duas visões sobre o tema presentes na imprensa negra paulista, mais especificamente no jornal *O Clarim da Alvorada*.

Mário de Andrade (1928) discorre sobre as influências étnicas que produziram a música popular brasileira. Para ele, a expressão e originalidade da música popular brasileira está na miscigenação entre três principais, que contribuíram de maneiras diferentes, e em diferentes proporções: “a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta” (ANDRADE, 1928: 9). Sendo que a maior contribuição “africana” está diretamente

ligada aos ritmos, com referência especial à sincopa. Nesta obra, ele define um projeto de construção de uma música nacional (erudita), onde o artista deve buscar os elementos regionais e étnicos para misturá-los e produzir a música que seria legitimamente brasileira.

Sua posição é clara e rígida frente esta questão: “Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente e com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta” (ANDRADE, 1928: 5). Mas ao mesmo tempo que fala de uma “arte brasileira”, ele acusa que “os processos do *jazz* estão se infiltrando no maxixe”, e declara que “os processos polifônicos e rítmicos do *jazz* que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo” (ANDRADE, 1928: 9).

Para entender esta posição aparentemente contraditória, precisamos considerar que Mario de Andrade está inserido no seio do movimento modernista do período. O manifesto da antropofagia<sup>2</sup> buscou incorporar elementos estrangeiros à nossa cultura, mas antes pretendia digeri-los, isto é, simultaneamente que os artistas modernistas propunham uma nova maneira de produzir a arte brasileira, voltada para os problemas do povo brasileiro, de suas inquietações, eles também aceitavam as influências de outros movimentos culturais, provenientes do estrangeiro. No entanto, o movimento antropofágico brasileiro tinha por objetivo a deglutição da cultura do outro externo, como a norte-americana e europeia e do outro interno, a cultura indígenas, dos negros, ou seja, não se deve negar a cultura estrangeira, mas ela não deve ser imitada.

Além disto, ele ainda considera que “de certo seus passados se coincidem...”, ambos, o *jazz* e o maxixe, possuem uma forte raiz “africana” e provavelmente é por esta proximidade que a originalidade e nacionalidade do ritmo do maxixe permaneceu intacta. Portanto, para Mario de Andrade, a penetração e apropriação do *jazz-band* na cultura musical brasileira representa uma continuidade musical, se tratando do maxixe e levando em consideração as semelhanças raciais “primitivas” e miscigenadas que ambas manifestações musicais comportam em suas raízes.

Já Renato Almeida (1926), que também se insere no contexto intelectual do movimento modernista, possui uma tendência mais acentuada à teoria do determinismo

---

<sup>2</sup> O "Manifesto antropofágico"(1928), sugeria um projeto de reconstrução da cultura nacional. Metaforicamente, deveríamos devorar e absorver de maneira crítica as influências do "outro" externo.

racial e do darwinismo social. Seu modelo nacionalista para a música popular no Brasil envolvia a ideia de que ela havia surgido da miscigenação entre o primitivo e dócil indígena, o corajoso e nobre português e o sensual africano que nos trouxe o ritmo sincopado. E é a cultura “branca” e europeia, que a partir da miscigenação, está purificando e refinando diversos elementos de nossa cultura inferior. Estas tendências ficam claras quando ele fala sobre o maxixe, que é considerada por ele como a mais característica das nossas danças.

A princípio, o maxixe permaneceu “nas esferas mais baixas, como indigno de penetrar nos salões” (ALMEIDA, 1926: 45), mas quando, afinal, foi aceito, seus passos foram “naturalmente” modificados para “lhe tirar o cunho obscuro” (ALMEIDA, 1926: 46), e para que pudesse “civilizar-se”. Mas mesmo depois que se “civilizou”, o maxixe manteve o mesmo calor e sensualidade, que para ele, é o que representa a influência negra e, conseqüentemente a sua legitimidade como uma dança essencialmente brasileira. Em outro trecho, ele identifica essa sensualidade no samba:

nas notas quentes dos sambas, nos seus compassos agitados e febris, movem-se desejos, ardores e vibrações, a as danças, meneiadas com desenvoltura, acompanham o capricho do batuque (...) Essa música constitui-se de motivos puramente brasileiros, sentindo-se a influencia africana que predomina (ALMEIDA, 1926: 52)

Ele acredita que das três raças, a que mais contribuiu para a construção da música popular nacional foram os negros com seus “batuques” e timbres. E estas diferentes sonoridades foram “de uma riqueza admirável e, modernamente, quando a música busca a expressão nas formas puras dos sons, são fontes de inspiração que não seria lícito desprezar”(ALMEIDA, 1926: 32). Entretanto, mesmo que valorize a influência do negro para a construção de uma música nacional, considera que o negro brasileiro possui uma “mentalidade rudimentar e grosseira” (ALMEIDA, 1926: 32). Portanto, ele acredita que somente a partir da mestiçagem é que o maxixe se aprimorou “perdendo um pouco o batuque, para dar lugar à melodia langorosa e sensual” (ALMEIDA, 1926: 32).

Diferente de Mario de Andrade, Renato Almeida não cita as “influências atuais” do *jazz* na música popular nacional, mas compara qualitativamente os negros brasileiros e estadunidenses se tratando de sua música. Para ele, mesmo que os ritmos dos negros brasileiros apresentassem um “caráter bárbaro, rico e múltiplo, com um

delicioso colorido, sobretudo nos instrumentos de percussão, de uma opulência magnífica” (ALMEIDA, 1926: 31), eles não tinham a “força e a variedade que apresentam os do negro americano do norte, dos quais surgiu esse prodigioso mundo sonoro que é o *jazz*” (ALMEIDA, 1926: 31). Ele considera uma superioridade do negro estadunidense, e o *jazz-band* para ele “é, sem dúvida, muito mais rico, porque o ritmo é extremamente mais variado, enquanto o samba está dentro da consonância comum” (ALMEIDA, 1926: 53).

Se tratando de maxixe, é perceptível no discurso de Renato Almeida a necessidade de uma mudança musical para que possamos ter uma música legitimamente brasileira. De acordo com ele, foi preciso “civilizar” o maxixe, mantendo apenas as qualidades essenciais do negro, que são o ritmo e a sensualidade. Ou seja, enquanto o ritmo permanecer “nas esferas mais baixas”, será considerado como “indigno de penetrar nos salões”. Diferente de Mario de Andrade, que fala da influência do *jazz* na música nacional como uma continuidade musical, levando em consideração que ambos são produtos de uma miscigenação com forte raiz negra, e por isso semelhantes, Renato Almeida se coloca em uma diferente posição. Apesar de não falar diretamente sobre a influência do *jazz*, ele cita a superioridade musical do *jazz* frente à música brasileira, e o primitivismo do negro brasileiro em comparação ao negro estadunidense, explicitando a divergência frente a posição de Mario de Andrade.

Fica claro a junção entre raça, música e nacionalidade no debate em que o maxixe aparece como a música “típicamente brasileira”, formada pela união das três raças formadoras da nacionalidade brasileira. O *jazz*, estrangeiro, aparece ligado a cultura e raiz negra. Nesse sentido achamos interessante incorporar na discussão o(s) ponto(s) de vista de intelectuais do meio negro brasileiro sobre a temática, já que o debate sobre música, *jazz-band*, nacionalidade e raça também se faz presente neste meio, através da imprensa negra paulista. Mas antes de tudo, é preciso contextualizar este meio negro paulista que estamos nos referindo.

Num contexto de marginalização do negro no pós-abolição da escravatura, muitos “homens de cor” em São Paulo se mobilizaram em torno de associações basicamente de cunho assistencialista, recreativo e/ou cultural (PETRÔNIO, 2007: 103). A partir dessas associações surge o que convencionou-se chamar de *imprensa negra*. Até a década de 1920, a linha editorial dos periódicos desta imprensa focava nas

atividades das associações A partir da década de 1920 é que a mobilização em torno da identidade negra assume caráter explicitamente político. Começam a surgir então jornais que tratam de questões como o preconceito de cor de forma sistemática. O primeiro importante jornal desta fase é o *Clarim da Alvorada*, criado em 1924 por, entre outros, José Correia Leite.

Já a criação de uma organização política voltada para os problema dos negros ocorreu dois anos depois. O Centro Cívico Palmares (CCP), fundado em 1926 e dissolvido em 1929, é considerado a primeira grande tentativa de militantes negros de organizarem uma entidade com caráter eminentemente político. Em 1931 surge a Frente Negra Brasileira (FNB), maior entidade política voltada para resolução dos problemas da população negra e que tinha no periódico *Voz da Raça* seu meio de comunicação oficial. Em 1936 a FNB se torna legalmente um partido político mas já em 1937 é extinta pelo recém instaurado Estado Novo.

Este conjunto de associações políticas, culturais e recreativas formavam em São Paulo um meio negro que podemos investigar através da *imprensa* negra. É evidente que o meio negro não escapou à popularização dessa cultura musical: a maioria das festas e bailes noticiados tinham em sua programação a apresentação de alguma *jazz-band*<sup>3</sup>. Como a apresentação noticiada em junho de 1928 pelo *Clarim da Alvorada* que anunciava os festejos em comemoração ao aniversário do Grupo Carnavalesco Campos Elyseos e afirmava que “depois dessas cerimônias, dar-se-á começo ao baile, ritmado pelo jazz do Sr. Benedicto dos Santos” (*Clarim da Alvorada*, 1928, ano 1, n.1)

Voltando ao nosso debate iniciado com Mario de Andrade e Renato Almeida, em edição de abril de 1927 do *Clarim da Alvorada*, Horácio Cunha fala aos “pretos brasileiros” para refutar uma afirmação feita por um maestro de que “o *jazz-band* é música de negro”. Destacamos uma passagem interessante para nossa discussão:

---

<sup>3</sup> E eram muitas as associações negras voltadas para as atividades culturais em São Paulo na passagem da década de 1920 para a de 1930. Cito alguns com referência no *Progresso*: 28 de Setembro F.C.; G. Dramático Kosmos, que promovia reuniões domingueiras, soirées e espetáculos dramáticos; Clube 15 de Novembro; Sertanejos Piraporanos; Grupo dos Motoristas; Gremio R. de Damas Brinco das Princesas, que proporcionava “magníficas reuniões dançantes”; Centro Recreativo Auriverde, que proporcionava “magníficos festivais literários e dançantes”; Centro Recreativo Paulistano, que tinha “ótimas festas, apreciáveis ensaios domingueiros, ao som de afinado jazz”; Grupo Carnavalesco Barra Funda; Sociedade União da Mocidade; Centro Recreativo 6 de Maio...

Chegando em Paris, uma caravana de músicos americanos, com um Jazz-Band, cujos instrumentos excêntricos, compondo-se de Bozina de automóvel, campanha, lata de querosene e chacoalho, etc. Paris a cidade das luzes das belezas, das músicas e dos luxos.

Pois bem; Paris, aplaudiu com entusiasmo o Jazz-Band; dali esses instrumentos excêntricos invadiram toda América do Sul.

Aqui, em nossa paulicéia, essa música teve a maior aceitação, nos salões, em casas das mais distintas famílias da capital e do interior, é Jazz-Band ao almoço, ao jantar, ao chá e à ceia.

Portanto, essa música não é só para o negro como dissera esse ilustre maestro. É somente famílias de bom gosto que estão sentados em Cruzeiros.

Nós, os pretos brasileiros, sempre fomos apreciadores da música clássica; e com orgulho da nossa raça negra, podemos apresentar diversos músicos pretos que muito honraram e honra ainda a nossa raça. (Clarim da Alvorada, 1927, ano 4, n.31).

Note-se que Cunha busca valorizar as *jazz-bands*, afirmando a grande aceitação daquele estilo musical pelos paulistas, e os pretos, afirmando que sempre foram apreciadores de música clássica, ao mesmo tempo que nega o *jazz-band* como “música de negro”. Isto traz a tona a sua preocupação com a dicotomia existente entre música popular e erudita, onde a expressão “música de negro” se refere necessariamente a uma música de origem popular ou folclórica, que comparada com a erudita é considerada, dentro dos padrões desta mesma, de baixa qualidade técnica. Sua preocupação neste discurso está mais em mostrar que os “pretos brasileiros” também se inserem, contribuem e apreciam a música erudita, do que em negar o *jazz-band* como “música de negro”.

Comentando este mesmo texto de Cunha, o historiador Antônio Pires explicou o desconforto por parte de Cunha com a utilização da categoria “música de negro” pela negação, muito presente na *imprensa negra*, das práticas sociais de base cultural africana (PIRES, 2006: 62). Diferentemente de Almeida e Andrade, que tinham como objetivo político a formulação de determinada imagem da nacionalidade brasileira onde a raiz “africana” exerce papel relevante, este movimento negro paulista, em seu contexto político, como veremos, tende a esvaziar esta raiz “africana”.

Cabe salientar aqui que não encontramos, até o momento, nenhum artigo ou notícia nesta imprensa negra que tente interpretar o *jazz-band* como “cultura negra” ou utilizá-lo como meio de valorização do negro. Esta constatação se torna interessante quando sabemos que o *jazz-band* estava se espalhando pelas grandes cidades brasileiras e suas origens remetem, pública e notoriamente, ao meio negro estadunidense. Mesmo no *Clarim da Alvorada*, cujos editores mantinham contatos com a situação dos negros

estadunidenses e os tinham como referência, não encontramos este tipo de politização do *jazz-band*.

O artigo de Horácio Cunha nos dá algumas dicas sobre o motivo para tal afastamento. Assim como Pires já afirmou a negação das práticas sociais de base africana, podemos ir no mesmo sentido e afirmar que não fazia parte da linha política deste movimento negro a afirmação de uma “cultura negra”. Este movimento negro, a qual a imprensa negra está vinculada, como bem aponta Guimarães, se identificava muito mais como mestiço ou brasileiro, não desenvolvendo um nacionalismo negro, muito comum no Caribe, nos EUA e na Europa (GUIMARÃES, 2002).

É consenso na historiografia que na primeira metade do século XX o movimento negro paulista tinha como objetivo político central a integração do negro na sociedade brasileira através da valorização da disciplina, do trabalho e da educação. Diferente do que ocorreu a partir da década de 1960 e mais aprofundadamente na de 1970, quando há a defesa de uma modernidade alternativa como forma de valorização do negro (expressas no diálogo com o movimento da negritude, do pan-africanismo, do Black-Power), no período anterior a linha geral baseou-se na defesa da capacidade do negro brasileiro em se integrar a modernidade ocidental. Por isto, no nosso entender, Horácio Cunha rejeita o rótulo dado ao *jazz-band* de “música de preto”, afirmando a generalização do jazz-band para além do meio negro e afirmando a capacidade do negro em apreciar a “música clássica”.

Outro ponto de vista presente no meio negro que relaciona música e política pode ser encontrado na edição anterior do *Clarim*. O artigo denominado “Cultura musical e identidade racial” exalta o livro “Edição Pedagógica de Músicas Modernas”, do professor Carlos de Campo. No texto, conecta-se música e nacionalismo brasileiro. Temos ali uma pequena amostra da relação entre nacionalismo, música e a construção de significados do termo *raça* na *imprensa negra*, além de termos conhecimento de ritmos comuns no meio negro, considerados “tipicamente brasileiros”, e que eram valorizados à época. Segundo o *Clarim*, o livro pedagógico era essencial “por dar ao estudante a compreensão perfeita da diferença fundamental entre cadência das músicas bem nossas como o maxixe, o samba e o cateretê” e por procurar a “forma pura” que define o Brasil, “caracterizar o que é profundamente nosso”, o que “vai muito da

eternização da alma da sua raça, da nossa raça”. (*Clarim da Alvorada*, 1928, ano 4, n.28)

Note-se que “raça” é entendida aqui como “raça brasileira”, ou seja, nacionalidade. Maxixe, samba, cateretê são colocados pelo *Clarim* como grandes símbolos musicais da nacionalidade brasileira. Seria, segundo o jornal, algo que é “profundamente nosso”.

Portanto, percebemos que as noções de raça, no que se refere ao *jazz*, possuem diferentes propostas se compararmos as idealizações nacionais de Mario de Andrade e Renato Almeida, onde o *jazz* é um elemento cultural negro e externo á cultura brasileira, com os discursos da imprensa negra. Pode-se dizer que as noções de Almeida e Andrade estão de acordo com as tendências modernistas europeias quando se trata de *jazz*, sendo caracterizado, principalmente, como de origem negra. Verificamos isto, por estar em consonância com o discurso do modernista português Antonio Ferro. Para ele, “há negros em batuque, suados e furiosos, negros em vermelho, negros em labareda. O momento é negro. O *jazz-band* é o xadrez da Hora” (FERRO, 1923: 66), ele considera que “a influência da arte negra sobre a arte moderna torna-se indiscutível” (FERRO, 1923: 67), sendo que o *jazz-band* é para ele uma legítima manifestação desta arte. Enquanto Horácio Cunha fala de *jazz-band* considerando apenas a sua influência e apropriação em São Paulo pelo público em geral, sem tratar de sua “origem negra”, e se aproximando mais da realidade verificada a partir dos periódicos do período.

Focar nossa análise do *jazz* no meio negro nos possibilita entender melhor como esta cultura musical foi apropriada no Brasil e, em especial, como o meio negro da década de 1920 via este elemento cultural que nos dias de hoje é profundamente identificado com o que chamamos de *cultura negra*. Elemento importante da cultura musical urbana da década de 1920, símbolo da modernidade ocidental da época, o *jazz* foi apropriado pelas cidades brasileiras dialogando com o nosso contexto musical e político, e levantando uma série de questões envolvendo raça e nacionalidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 1ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet e CIA. Editores, 1926.
- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre Música Popular*. 1ª ed. São Paulo: I. Chiarato & CIA. Editores, 1928.
- ANDREWS, George. *Negros e Brancos em São Paulo (1888-1988)*. São Paulo: EDUSC, 1998.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- FERRO, Antonio. *A Idade do Jazz-Band*. Off. Graph. São Paulo: Monteiro Lobato, 1923.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio. *A modernidade negra*. Texto apresentado na reunião da ANPOCS, Caxambu, 2002.
- HOBBSAWM, Eric. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- IKEDA, Alberto. *Apontamentos Históricos sobre o Jazz no Brasil*. Separata de Comunicação e Artes, USP, V. 13, 1984.
- MARZANO, Andrea. *Práticas esportivas e expansão colonial em Luanda*. In: MELO, Victor; BITTENCOURT, Marcelo; NASCIMENTO, Augusto (orgs). “Mais que um jogo: o esporte e o continente africano”. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.
- MELO, Victor Andrade de. *Esporte e lazer: conceitos – uma introdução histórica*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- OLIVERIRA, Laiana Lannes. *Entre a miscigenação e a multirracialização: brasileiros negros ou negros brasileiros? Os desafios do movimento negro brasileiro no período de valorização nacionalista (1930-1950) – A Frente Negra Brasileira e o Teatro Experimental do Negro*. Tese de Doutorado, UFF, Departamento de História, Niterói, 2008.
- DOMINGUES, Petrônio. *A insurgência de ébano: a história da Frente Negra Brasileira*. Tese de Doutorado, USP, Departamento de História, São Paulo, 2005.

---

\_\_\_\_\_. *Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos.*  
**Revista Tempo**, Niterói, n.23, p. 100-122.

PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. *As associações dos homens de cor e a imprensa negra paulista: movimentos negros, cultura e política no Brasil Republicano (1915 a 1945)*. Belo Horizonte: Editora Gráfica Daliana, 2006.

STEARNS, Marshall. *A História do Jazz*. São Paulo: Ed. Martins, 1956.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966.

### PERIÓDICOS CONSULTADOS

*Progresso, O Clarim da Alvorada, A Voz da Raça.*

In: Biblioteca Nacional, seção de periódicos: “Jornais da Raça Negra”

*Jornal do Brasil*

In: Biblioteca Nacional, seção de periódicos.

*Revista Electron*

Digitalizada pela Fiocruz

In: <http://www.fiocruz.br/radiosociedade/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=61>