

Ruídos de uma metrópole: *jazz bands* e modernidade no Rio de Janeiro dos anos 1920

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Música popular

Cauê de Souza Benetti
Unicamp
benetti.caue@gmail.com

Resumo. O presente artigo investiga como as *jazz bands* atuaram como mediadoras culturais entre a produção musical popular do Rio de Janeiro dos anos de 1920 e a elite carioca. Com isso pretendemos mostrar de que maneira uma elite historicamente racista veio a consumir uma manifestação popular afro-brasileira. A interpretação desse processo histórico se dará a partir de recortes de periódicos da época e da leitura de textos que abordem tanto a sociedade carioca dos anos de 1920 como estudos sobre a incipiente cultura transnacional urbana do período. Entender os processos históricos que estão envolvidos na construção da indústria fonográfica é extremamente necessário para entendermos como conflitos raciais e identitários foram diluídos na música popular brasileira.

Palavras-chave. Jazz Bands, Cosmopolitismo, Indústria fonográfica.

Title. **The Noises of a Metropolis: Jazz Bands and Modernity in 1920's Rio de Janeiro**

Abstract. This article investigates how jazz bands acted as cultural bridges between Afro-Brazilian music production in Rio de Janeiro in the 1920s and the city's economic elite. With this, we intend to show how a historically racist elite came to consume an Afro-Brazilian popular manifestation. The interpretation of this historical process will be based on clippings from periodicals and the reading of texts that address both Rio's society in the 1920s and studies on the incipient transnational urban culture of the period. Understanding the historical processes that are involved in the construction of the phonographic industry is extremely necessary to understand how racial and identity conflicts were diluted in Brazilian popular music.

Keywords. Jazz Bands, Cosmopolitanism, Phonographic industry.

1- Introdução

Ao longo das primeiras décadas do século XX observa-se o surgimento da indústria fonográfica brasileira e uma rápida expansão desse incipiente mercado, como a instalação de fábrica de chapas em território nacional (1917), introdução do sistema elétrico de gravações ¹

¹ “Com a capacidade de transdução do acústico para o elétrico da nova tecnologia, opera-se uma melhoria considerável na qualidade da captação, tanto em relação à intensidade sonora, quanto à extensão da faixa de frequências” (BENETTI, 2017, p. 17).

(1927), legislações que profissionalizaram o mercado ² (1924), surgimento de publicações voltadas para a crítica e promoções dos últimos lançamentos do mercado (como a phonoarte em 1928), entre outros. Uma questão, no entanto, paira no ar: quais foram as condições em que se formaram o público consumidor desse novo mercado? Como a indústria fonográfica resolveu o impasse entre uma elite marcadamente racista e uma produção cultural negra? Acreditamos que a chave para entender essas complexas negociações está na entrada das grandes cidades brasileiras num circuito transnacional de cultura urbana, o cosmopolitismo, e em uma de suas manifestações musicais, as *jazz bands*.

2- O Rio civiliza-se

Na virada do século XIX para o século XX, a cidade do Rio de Janeiro passou por profundas transformações sociais, sanitárias, econômicas, urbanísticas e culturais. Para citar algumas: a abertura da avenida central e a consequente expulsão da população humilde da zona central, os diversos “bota abaixo” de cortiços, a expansão do porto e da zona portuária. Esse processo de intensa urbanização pode ser observado não apenas na cidade do Rio de Janeiro, mas também em outras cidades como Paris, Buenos Aires, Viena e Nova York. Para Nicolau Sevcenko, o epicentro desse processo foi a “nova estrutura produtiva desenvolvida no Norte da Europa na segunda metade do século XIX” (SEVCENKO, 2003, p. 59). A segunda revolução industrial impôs uma nova organização no processo produtivo mundial; o crescimento da produção e da demanda fez com que fosse necessária a expansão do mercado consumidor para além das fronteiras europeias:

(...) o crescimento da produção e da demanda abriram caminho para o desdobramento espacial do sistema capitalista, que, baseado no implemento das técnicas de comunicação e transporte, estendeu sua ação por todo o mundo, minando e destruindo os impérios fechados e as economias pré ou não capitalistas à sua passagem (SEVCENKO, p. 60).

Porém, para que a expansão do mercado europeu se desse em sociedades rurais como a do Brasil, era essencial a instalação de uma infraestrutura que diminuísse as diferenças de tecnologia, comunicação e transporte entre novo e velho mundo.

² Como o decreto 4790 de 1924 onde os “direitos autorais passaram a ser pagos de acordo com número de partituras impressas ou de chapas prensadas” (BESSA, 2010, p. 170).

As reformas que ocorreram no Rio de Janeiro durante o mandato de Pereira Passos (1902 – 1906) se inserem dentro dessa lógica, o que contextualiza em parte a urgência e a brutalidade com que foram feitas as obras de “Regeneração” da cidade. O capital que financiava essas reformas era justamente capital europeu, obtido através de empréstimos governamentais, aumentando ainda mais a influência europeia ao redor do mundo:

Esse processo de desestabilização das regiões periféricas ao desenvolvimento industrial consagrou a hegemonia europeia sobre todo o globo terrestre, que viu seus modos de vida, usos, costumes, formas de pensar, ver e agir sufocados pelos padrões burgueses europeus. Tende a realizar assim um processo de homogeneização das sociedades humanas plasmado pelas potências do Velho Mundo (SEVCENKO, p. 62).

“O Rio civiliza-se”, esse era o bordão repetido na capital durante o período das grandes reformas (MORAES, 2001, p. 62) e civilizar-se, nesse caso, seria mimetizar hábitos europeus. A busca por esse ideal de civilização continha uma negação da cultura afro-brasileira, de suas músicas, de suas festas e de seus costumes. A elite brasileira da época via justamente nessas manifestações o atraso, a barbárie, algo que maculava suas pretensões modernas e civilizadas. Cordões de carnaval, por exemplo, só podiam desfilarem se fossem devidamente registrados e autorizados pelo poder público. Os bairros cariocas Cidade nova e Cidade velha, redutos da população humilde e negra, foram alvo de diversas demolições para a abertura e alargamento de ruas, sendo assim mais um exemplo claro de ataques do poder público e da elite contra os estratos mais pobres da sociedade carioca.

A consequente homogeneização das experiências dos habitantes das cidades cosmopolitas era tanta que Olavo Bilac, poeta e cronista, afirma que ao caminhar pela cidade do Rio de Janeiro pode rapidamente ir para “(...)Paris, Roma, Nova York e Milão”³. Essa troca de experiências e repertórios entre grandes centros urbanos que compartilhavam dos mesmos complexos industriais e de infraestruturas urbanas comuns põe em marcha questões de identidade e alteridade entre as populações citadinas. Essa rede complexa de cultura urbana é o que chamaremos de cultura cosmopolita e cosmopolitismo⁴.

Ao ingressar nesse universo cosmopolita, uma cultura cosmopolita também começa a ser forjada, cultura essa que fica explícita nos hábitos e costumes da classe média carioca: na

³ BILAC apud MAGALDI, 2013, p. 4.

⁴ Sobre o tema ver MAGALDI, Cristina. *Cosmopolitismo e world music* no Rio de Janeiro na passagem para o século XX.

nova organização da cidade, na maneira como se consome e nas produções culturais do período.

Sobre isso, Cristina Magaldi sintetiza:

Se a transformação da paisagem urbana pode ser vista como um exemplo tangível da tentativa do governo republicano de conectar o Rio de Janeiro com um circuito internacional de cultura cosmopolita, então um “estado de espírito cosmopolita” era também alcançado através de uma paisagem sonora – repertórios, práticas performáticas e experiências auditivas – que fomentava fortes ligações entre habitantes da capital brasileira e aqueles de outras cidades contemporâneas (MAGALDI, 2013, p. 46).

As noções de modernidade e civilização que orientam o mercado do entretenimento carioca nas primeiras décadas do século XX, portanto, são largamente baseadas em ideais europeus. Posteriormente, em meados dos anos de 1920 as cosmópolis idealizadas pela classe média carioca serão as cidades estadunidenses, em especial, Nova Iorque. A entrada do Rio de Janeiro, no início do século XX, na *Belle Époque* (e por consequência na cultura cosmopolita) acaba por colocar seus hábitos, costumes e principalmente sua produção musical nessa arena transnacional. Antes de ser absorvida por discursos identitários nacionalistas, a música carioca foi cosmopolita, com forte relação com o mercado. Entendemos que as reformas de Pereira Passos na capital carioca e os cosmopolitismos presentes nos arranjos e composições do período são gestos análogos, gestos que marcam a entrada do Brasil numa precoce cultura globalizada.

2.2- Cultura de massa na década de 1920 e espaços de divertimento popular

No início do artigo falamos sobre a relação da música popular urbana carioca com o cosmopolitismo. Essa relação é essencial não só para entendermos os meios de divulgação e consumo da nascente indústria do entretenimento, mas também para compreendermos a importância das *jazz bands* como importantes peças na cultura de massa da década de 1920. A maneira como nos relacionaremos com o termo “cultura de massas” e a maneira como ela se dá no período pós Primeira Guerra Mundial também precisa ser apresentada, vejamos.

A sociedade brasileira da década de 1920 ainda estava distante dos grandes meios de comunicação de massa como o rádio ou a mídia impressa, que surgiram apenas em meados do próximo decênio. Tampouco os ídolos do mercado do entretenimento, como nomes ligados ao teatro de revista ou à música popular, tinham destaque nacional. Quando alcançavam certo destaque eram um fenômeno regional, local. Ou seja, uma ideia de “cultura de massas” que dependa de uma estrutura que possibilite um “gerenciamento industrial do mundo cultural a

partir de seu monopólio por grandes empresas de comunicação de massa (...)” (GOMES, 2003, p. 6) não existia nessa época. No entanto, essa visão de “cultura de massas” tem suas restrições. As novidades tecnológicas do período, como o cinema e o gramofone, traziam consigo imagens que eram compartilhadas por todo o globo. A indústria fonográfica e a música popular desempenharam um papel importante nesse processo. Nos cinemas, por exemplo, circulavam ideias e informações que propagavam ideologias e nacionalismos, signos culturais de identidade e alteridade. Uma discussão à cerca dos limites e das estruturas necessárias para a implantação de uma “indústria cultural” ou sobre a precisão do termo “cultura de massas” no Rio de Janeiro dos anos 1920, embora riquíssima, fugiria dos limites do presente artigo. Independente das estruturas que gerenciavam a produção cultural ou comunicacional do período, o foco aqui são os signos que estavam em circulação. Em suma, “cultura de massas” será um campo de circulação de um grande fluxo de informações, “(...) um campo próprio de articulação de identidade e diferenças” (GOMES, p. 10).

Dentre os espaços de entretenimento popular, o cinema era o divertimento que mais contribuía para esse sentimento cosmopolita de “pertencer ao mundo”. As primeiras exhibições datam de 1897, mas somente em meados da primeira década do século XX, com a introdução e regularização do sistema de distribuição de energia elétrica, é que o cinema tem possibilidade de ser popularizado. O cinema também era acessível a toda população carioca, seus ingressos eram baratos e se espalhavam por todo o Rio de Janeiro. Era difícil encontrar um bairro que não contasse com uma sala de exibição. No início dos anos de 1920 eram aproximadamente 76 salas de exibição espalhadas pela cidade (GOMES, p. 29) que além de criarem um “repertório comum” (GOMES, p. 29) entre os habitantes da cidade, estabeleciam uma arena transnacional de “cultura de massas”.

3- Jazz Bands

Os ritmos e gêneros norte-americanos estão presentes no cenário brasileiro desde os primeiros anos do século XX, em razão do mercado de partituras e da atividade da indústria fonográfica. Segundo a historiadora Virgínia Bessa, há registros de partituras contendo ritmos norte-americanos que remontam a meados da década de 1910 e, em relação às gravações, o primeiro fonograma a ser gravado no Brasil que contém a palavra *foxtrot* (um dos gêneros de música norte-americana/dança praticados no período) é de 1917, gravado pela “Orquestra

Pickman” e distribuído em discos da Odeon, na época administrada por Fred Figner⁵ (BESSA, 2010, p. 105). Ainda segundo a autora, o primeiro conjunto a circular no Brasil com a formação de *jazz-band* é a banda de Harry Kosarin. É atribuída também a esse conjunto a introdução no Brasil de outro instrumento essencial na instrumentação das *jazz-bands*, a bateria. No entanto, somente na década de 1920 é que as *jazz-bands* se tornam uma tendência na indústria fonográfica e no mercado do entretenimento (BESSA, p. 105).

O repertório apresentado por esses conjuntos não estava ligado somente a danças americanas, já que eram formações comuns a todas as cidades inseridas na cultura cosmopolita. Como veremos, apesar da expectativa que o nome sugere, a maior parte do repertório gravado pelas *jazz-bands* no Brasil na década de 1920 era composto de ritmos como o samba e o maxixe. Elas gravavam e tocavam majoritariamente ritmos locais dos países em que atuavam, imbuindo o repertório de signos da modernidade cosmopolita que os cinemas e teatro de revista disseminavam. Um dos traços característicos desses conjuntos era a instrumentação utilizada na execução das músicas: trompete, bateria, saxofone, banjo e tuba, sendo a bateria o elemento chave que distinguia as *jazz-bands* das bandas militares de início do século XX, como as bandas conduzidas por Anacleto de Medeiros e gravadas pela Casa Edison nos anos iniciais das gravações mecânicas. Em síntese:

Cada *jazz-band*, dentro de suas possibilidades, pode usar uma formação instrumental própria, desde que use instrumentos do grupo dos metais, uma bateria, um baixo (ou tuba) e um banjo(...) Desde que se “globalizou”, o *jazz-band* não é um formato de banda ou orquestra, mas um formato de apresentação. O seu repertório varia conforme o contexto sociocultural no qual está inserido, conforme os gêneros musicais valorizados nesse contexto; a única regra que identifiquei até o momento é a de que os ritmos devem ser animados e tidos como modernos. As *jazz-bands* no Brasil não reproduziam o mesmo repertório das *jazz-bands* europeias e estadunidenses, mas apenas as músicas e danças de maior popularidade. Elas se espelharam mais em um modelo de formação instrumental e de performance do que em um modelo vinculado diretamente a um gênero (LABRES FILHO, 2014, p. 122).

A dança é um ponto de distinção importante: enquanto as bandas militares executavam um repertório ligado às danças de salão de fins do século XIX (polcas, mazurcas e schottisch) e aos gêneros praticados em desfiles militares (dobrado), as *jazz-bands* se associavam às danças

⁵ Frederico Figner (1886 – 1947), foi um empresário ligado a indústria fonográfica, importante para a implementação da mesma no Brasil.

modernas da década de 1920 (shimmy, charleston, maxixes e fox trot) e à “moderna” indústria do cinema norte-americano. Ainda que se encontre valsas executadas por *jazz-bands*, ou *charleston* gravados por bandas militares, a maior parte de suas gravações são ligadas aos universos relacionados acima.

O repertório gravado pela orquestra Pan American de Simon Bountman⁶ e os fonogramas gravados pela Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro com regência de Anacleto de Medeiros ilustram bem esse cenário:

Tabela 1 – Músicas da *jazz band* Pan American (1928-1930)

Orquestra Pan American como intérprete (1928-1930)	
Título da música	Gênero musical
A warbling booklet	Balada
Alegria	Foxtrot
Amanhã tem mais	Samba
Boêmia	Maxixe
Camafeu	Choro
Charming	Foxtrot
Christina	Valsa
Côr de Canela	Maxixe
Craddle of love	Foxtrot
Desprezado	Choro
Gato velho	Samba
Hino republicano rio-grandense	Hino
Iaiá (linda flor)	Samba Canção
If you believed in me	Foxtrot
I'm on a diet of love	Foxtrot
Ipanema	Marcha
Jura	Samba
Loiras e morenas	Foxtrot

⁶ Simon Boutman (1900 – 1977) violinista palestino que atua intensamente nos anos 1920 – 1930 como arranjador de centenas de gravações.

Magnifico	Maxixe
Mexe baiana	Maxixe
Minha vida pela sua	Valsa
Mona	Foxtrot
Noêmia	Valsa
Odeon	Maxixe
Paulicéia como és Formosa	Maxixe
Pérola do Japão	Foxtrot
Pierrot 1950	Foxtrot
Proeminente	Maxixe
Rapsódia Brasileira (1ª parte)	(Não identificado)
Rapsódia Brasileira (2ª parte)	(Não identificado)
Rayon d'or	Polca-Tango
Red Hot & Blue Rhythm	Foxtrot
Samba de verdade	Maxixe
Sevilla	Marcha
Só no Brasil	Samba
Sorrindo e chorando	Choro
You'll find the answer in my eyes	Valsa

Fonte: (BENETTI, 2017, p. 60)

Tabela 2 – Músicas da banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro

Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro (Série 40.000 – Odeon)	
Título da música	Gênero musical
13 de julho	Dobrado
A turuna	Quadrilha
Antisezônico	Valsa
Avenida	Dobrado
Bombeiros municipais	Dobrado
Brejeiro	Tango
Cabeça de Porco	Maxixe

Caressante	Valsa
Depois do casamento	Polca
Diva	Valsa
Fantasia do Luar	Choro
Farrula	Valsa
Hino nacional brasileiro	Hino
Hino Português	Hino
Implorando	Valsa
Itararé	Choro
Jandira	Scottish
Jubileu dos bombeiros do Rio	Dobrado
La lepanto	Dobrado
Lídia	Dobrado
Marcial	Dobrado
Marília	Valsa
Mimô	Valsa
Nair	Scottish
Não me olhes assim	Scottish
Sinfrosa	Mazurca
Talento e Formosura	Scottish
Turuna	Maxixe
Tzardas	Dança Húngara
Zacatecas	Dobrado

Fonte: (BENETTI, 2017, p. 60)

Ao cruzarmos os dados fica evidente a orientação eurocentrista dos anos iniciais do século XX, orientação totalmente contemplada no repertório da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Dado que nos anos iniciais da indústria fonográfica as gravadoras não produziam demanda e sim acompanhavam as tendências da sociedade, é de se esperar que as bandas militares gravassem músicas que seguissem essa orientação eurocentrista da sociedade carioca, independente do contexto em que elas atuavam. Já o repertório de Simon está repleto de *foxtrot*, maxixe e samba, apontando o caráter local e transnacional presente nas *jazz-bands*. A atuação desse tipo de conjunto tem como traço marcante a forte relação com a cultura

cosmopolita, propagando tanto as últimas tendências do cinema internacional como modas e danças locais. Esses contatos se dão em diversos eixos, não apenas “centro x periferia” (*grosso modo*, o mercado brasileiro se relaciona com diversas cidades cosmopolitas, não somente com a cultura norte-americana), como nos mostra Jair Paulo Labres Filho em sua dissertação de mestrado “Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920”. Na pesquisa, Labres Filho investiga justamente esses traços transnacionais presentes nas *jazz-bands*, levantando um inventário que corrobora a ideia de que as *jazz-bands* atuaram como pontos de contato transnacionais da cultura cosmopolita no período do pós Primeira Guerra Mundial. Sendo assim, ele nos mostra maxixes e sambas gravados por conjuntos americanos e argentinos, como é o caso da *Carabelli Jazz Band*, que durante a década de 1920 registrou tanto maxixes de compositores brasileiros (“Não te quero mais” de Donga e “Tem papagaio no poleiro” e “Viva a penha” de Sinhô), como maxixes de compositores argentinos (“A luz da lua” de Antenor B. Cañas e “La chicharra” de Ramón Collazo).

Na década de 1920, acompanhando essa tendência cosmopolita, as *jazz-bands* começaram a se proliferar na indústria fonográfica carioca. Jazz Band Sul Americano Romeu Silva, Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana, Brazilian Jazz Band, Jazz Band Kosarin, Jazz Band Sinfônica Pan Americana, Jazz Band Imperador, Jazz da Banda Musical Giuseppe e Jazz Band Columbia são alguns exemplos dessa “febre” das *jazz bands* (LABRES FILHO, p. 85). As mais atuantes no mercado fonográfico eram: Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino de Copacabana, Orquestra Pan American do cassino de Copacabana e Orquestra Pan American (todas dirigidas pelo mesmo arranjador, Simon Bountman), com 199 gravações; a Jazz Band Sul Americano Romeu Silva, com 73 gravações; e a Orquestra Rio Artists com 34 gravações. A “febre” das *jazz bands* pode ser explicada por ser um símbolo da inserção da sociedade carioca “em uma modernidade cosmopolita vigente tanto nos Estados Unidos quanto na Europa” (LABRES FILHO, p. 75).

4- Maxixe, autoexotismo e *jazz bands*

Sábado, 7 de fevereiro. Artístico e “raffiné” cotillon baile à fantasia idealizado pela Legião dos Vampiros, a selecta e entusiástica coorte dos “novos” da “CAVERNA”, que se propõe a modificar as normas anti-diluvianas dos bailes carnavalescos. ESTAMOS EM PLENO SÉCULO XX!!! SÉCULO DA JAZZ BAND! O nosso temperamento ardente e irrequieto não é compatível com o mesmo ambiente arcaico e bolorento em que farreavam nossos respeitáveis antepassados.

VIVAMOS O DIA DE HOJE! Deixemos para os “outros” as bandas de músicas prehistoricas, enquanto nós dansaremos ao som de uma vasta e afinada JAZZ-BAND (JORNAL DO BRASIL, 07/02/1925).

Esse anúncio de jornal, de 1925, de uma sociedade carnavalesca do Rio de Janeiro é extremamente revelador da polifonia da sociedade do período. Entre o refinamento europeu e a modernidade estadunidense está a expressão carnavalesca negra apropriada pelo salão branco. Segundo o anúncio, a *jazz band* seria o som do presente e do futuro, seria a sonoridade adequada para quem faz parte dessa agremiação. Para os “outros” as “bandas de músicas prehistoricas”. E esse repertório, provavelmente, era composto de ritmos locais e transnacionais, como nos mostra um levantamento de Labres Filho sobre os gêneros gravados pelas *jazz bands*:

Tabela 3 – Gêneros gravados por jazz bands (1921 – 1932)

Orquestras	Período	Samba	Maxixe	Foxtrot*	Marcha	Valsa	Canção	Tango	Modinha	Outros**	Total
Jazz Band Sul Americano Romeu Silva	1921 – 1925	22	23	10	7		3	3	2	3	73
Jazz Band do Batalhão Naval	1921 – 1926			2							2
Orquestra Eduardo Souto	1921 – 1926	1	3	1	6					2	13
Orquestra Augusto Lima	1921 – 1926	1		4	1			2			8
Grupo do Pimentel	1921 – 1926									1	1
Grupo Campista	1921 – 1926		2	2		1		1			6
Eleutério Yribarren Jazz Band	1923		1	2							3
American Jazz Band de Sílvio de Souza	1925 – 1927	11	10		2	1		1		1	26
Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana	1925 – 1927	4	1	1	1		1	1	1		10
Orquestra Pan American do Cassino Copacabana	1925 – 1928	11	4	10	7	4	4	3		4	47
Orquestra Pan American	1928 – 1930	68	9	17	19	9	2	1		17	142
Brazilian Jazz Band	1925 – 1929	2	3		1						6
Carabelli Jazz Band	1925 – 1927		5	1							6
Jazz Band Kosarim	1925 – 1927			3	1						4
Jazz Band Sinfônica Pan Americana	1928				1	1				2	4
Orquestra Rio Artists	1928 – 1930	2	1	1		5	9	5		11	34
Jazz Band Imperador	1925 – 1929		2							1	3
Jazz da Banda Musical Giuseppe	1928 – 1932						1			1	2
Jazz Band Columbia	1930	6	2		6					4	18
Jazz Band	1927 – 1929			4							4
Total		128	66	58	52	21	20	17	3	47	412

Fonte: (LABRES, p. 92)

Outros recortes de jornais do período apontam tanto o repertório praticado por estas formações como para os diversos contextos que as apresentações se davam:

Promette ser deslumbrante o grande baile infantil à fantasia organizado pela empresa do cine Jovial, à rua Assis Carneiro ponto dos bondes de Piedade e marcado para o dia 22 do corrente domingo de carnaval, às 14 horas. (...) Concurso de maxixe, tango e fox trot. Com lindos prêmios para os pares que se destacarem durante o baile infantil. A empresa do Cine Jovial contratou uma *jazz band* para abrilhantar a festa das crianças (JORNAL DO BRASIL, 12/02/1925).

E ainda:

Presidente Feliciano Sodré esperado em Cantagalho

(...) Depois da inauguração da estrada, que receberá o nome de Feliciano Sodré, terá lugar a instalação do sétimo distrito de Boa Sorte. Além do espetáculo de gala organizado pelos amadores cantagalenses, com uma peça da poetisa Gandia Aracy Dantas Gusmão, haverá um baile oferecido pela sociedade de Cantagalho, no qual tocará um esplendido *jazz band*, vindo do Rio especialmente para este fim (JORNAL DO COMMERCIO, 25/08/1926).

As *jazz bands* legitimavam, dentro dos diversos espaços de entretenimento das elites, o repertório afro-brasileiro, popular. A ponto de figurar tanto em salões carnavalescos de bailes infantis, quanto em eventos de Estado. A situação era bem diferente na primeira década do século XX, a ponto do então ministro da guerra, Hermes da Fonseca, baixar um decreto proibindo as bandas militares de tocarem maxixe em seu repertório.

Seramente incomodado porque, nas manobras de Santa Cruz, o adido militar alemão pediu que uma das bandas de música tocasse o “Vem cá, mulata”, o Sr. Ministro da Guerra resolveu que fosse banida do repertório das fanfarras toda peça de música que tivesse o andamento do fandango. Em boa hora, S. Ex ordenou que só façam parte do arquivo musical das bandas do corpo do exército Beethoven, Gluck, Mozart, Bach e talvez Scarlatti (...) (FON FON, 21/09/1907).

Uma das marcas do cosmopolitismo era justamente o exotismo, um conjunto de práticas que tinham por objetivo “tornar exótico o Outro europeu” (MAGALDI, p. 7). Acreditamos que a mudança do comportamento da elite brasileira em relação às danças e músicas afro-brasileiras se dá a partir da percepção que estas seriam a chave para entrar nessa rede cultural das grandes cidades:

Se de um lado os africanismos musicais no *cakewalk* e no *ragtime* disfarçados como o Outro exótico serviam como uma forte ferramenta de marketing para as danças da moda estrangeiras, por outro lado o *cakewalk* e as danças e canções do *ragtime* eram particularmente úteis para validar a produção do maxixe por destacar os africanismos locais como sendo modernos e desejáveis por todos. Visto primeiramente como mais um elemento no vasto leque de possibilidades ofertadas pela circulação internacional da música e pelo difundido cosmopolitismo cultural, as canções e danças populares saturadas com síncopes adquiriram vida própria na capital brasileira. Fazendo parte de um discurso internacional de expressões africanas e afro-americanas que tinham emergido como representações do Outro dentro dos “limites de uma bem definida e rentável convenção de entretenimento de massa” (HICK, 2003, p. 98) elaborados por europeus brancos, elas se

transformaram em conspicuamente celebrados significantes da música do Rio de Janeiro – significantes que efetivamente e convenientemente diluíram conceitos de raça, cosmopolitismo e singularidades locais num discurso único (MAGALDI, p. 79).

As *jazz bands* atuavam então imbuindo uma produção local de signos transnacionais, tidos como modernos, civilizados. É importante enfatizar que a sonoridade desses conjuntos não se enquadra num entendimento de *jazz* como uma música essencialmente improvisada, mas como uma representação de um tipo de *jazz mainstream* na década de 1920 nos EUA e em muitas outras cidades da cultura cosmopolita, incluindo o Rio de Janeiro. Sobre essa concepção do termo/gênero *jazz* na cultura cosmopolita da década de 1920, o pesquisador Carlos Calado comenta:

Poucas dentre as músicas que eles achavam tão excitantes seriam consideradas como “jazz” hoje em dia, mas a verdade é que a palavra “jazz” foi sempre usada negligentemente. O mundo das diversões sempre se apressa em adotar a moda popular em voga e, desde o começo da década de 20, pouco do que foi chamado “jazz” teve mais do que uma semelhança superficial com a música animada e espontânea que é o verdadeiro “jazz” (CHARTERS e KUNSTADT *apud* CALADO, 1990, p. 133).

Apesar desse relato esbarrar em questões de legitimidade, valendo-se de termos como “verdadeiro jazz”, ele nos revela um estranhamento com relação ao jazz praticado na indústria do entretenimento norte-americano dos anos de 1920, especialmente quando confrontado com a prática tradicional do gênero. Esse estilo de *jazz*, largamente propagado pelo cinema e pelos teatros da *Broadway* nos anos de 1920, foi tocado e gravado por orquestras de músicos brancos, como “Paul Whiteman Orchestra”, “Jan Garber & his orchestra” e “Ben Selvin’s Orchestra”. No entanto, parece mais um exemplo da cultura negra sendo retratada a partir da ótica branca europeia, traço também presente na sociedade e no mercado fonográfico brasileiro, como apontado acima. Encontramos ecos dessas associações entre noções de modernidade em diversos recortes de revistas de comportamento e crônicas do período como esse texto de 1929 de João Luso, onde um casal de classe média discute sobre as preparações elementares de uma festa *chic*:

(...) – Deixe-se de brincadeira. Escute! E uma boa victrola?
- Ah! Temos outra!
- Está na moda. :Outro dia, até numa Legação...
- Ora, adeus

- Daquellas ortophonicas! Com um repertorinho escolhidos a capricho...Alugava-se o instrumento e o repertório...
- Não perca mais uma palavra, meu velho: Precisamos de uma jazz band, pelo menos.
- Pelo menos?
- Sim, porque se quizermos um baile bem animado, bem moderno, bem chic, temos que mandar vir dois (JORNAL DO COMMERCIO, 03/03/1929).

Ou ainda este poema de 1932, publicado na Fon Fon, uma revista de comportamento do período:

Iluminada a luz electrica
E perfumada gasolina:
A orgia moderníssima das claxons.
Rapazes, alegres e sinceros
Como as verdes ideias de Dekobra,
Ouvem na radio uma jazz band yankee,
Discutem futebol, aviação e box,
Comentam Kayserling, Pitigrilli, Gandhi,
A reação amarela, o direito soviético
E as ultimas conquistas hertzianas...
Passa um garoto de jornal apregoando
As vitorias politicas
De diversos partidos feministas
E a vibração do século me empolga... (FON FON, 09/07/1932).

Aqui tanto a associação de diversos pontos de uma cultura transnacional e urbana são listados, como o som da buzina dos carros (as claxons), esportes modernos como futebol e boxe, fatos da vida política mundial e a ligação destes com noções progressistas como “as vitórias políticas de diversos partidos feministas”. Tudo isso embalado pelos sons de uma *jazz band*.

5- Conclusão

“De uma hora para outra, a antiga cidade [do Rio de Janeiro] desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na cousa muito de cenografia” (BARRETO apud SEVCENKO, p. 36). A entrada do Brasil na *Belle Époque* foi muito violenta, um processo de intensa urbanização que foi feito às custas da expulsão das populações pobres e um silenciamento profundo das manifestações negras. Ao estudarmos a polifonia de vozes da sociedade carioca dos anos de 1920 acreditamos que estamos buscando os termos em que esses silenciamentos se deram, em quais contextos, quais foram os agentes que atuaram nesse processo. Entender as demandas de uma sociedade que se via em meio a um processo de

violenta e rápida modernização é importante para entendermos a historicidade da construção de nossa indústria fonográfica e da produção musical brasileira. Ao enxergarmos a produção cultural de início do século XX como parte de uma polifonia urbana, transnacional, muito se revela também sobre os processos históricos e os procedimentos que diluíram, alienaram e incorporaram noções de identidade e raça. Uma dinâmica complexa que coloca num mesmo palco transnacional produções culturais locais de diversas cidade e sociedades.

Referências

BENETTI, Cauê. *Simon Bountman e a Formação da Linguagem Fonogênica Brasileira*. Campinas. 102 f. Dissertação (Mestrado em Música Popular). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2017.

BESSA, Virginia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha: História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. SP: Ed. Alameda. 2010. 348 p.

CALADO, Carlos. *O Jazz como espetáculo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990. 175 p.

GOMES, Tiago de Melo. *Como eles se divertem (e se entendem): teatro de revistas, cultura de massas e identidade sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920*. Campinas, 2003. 422 f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp, 2003.

LABRES, Jair Paulo Filho. *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920*. Niterói, 2014. 152 f. Dissertação. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

MAGALDI, Cristina. Cosmopolitismo e world music no Rio de Janeiro na passagem para o século XX. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 2, p. 42-85, jan. -jun. 2013.

MORAES, José Geraldo Vinci e SALIBA, Elias Thomé (orgs.) *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. 406 p.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão - tensões sociais e criação cultural na primeira república*. 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 456 p.