



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Rafael do Nascimento Cesar

***Swing dos trópicos:
arranjos transnacionais na música popular***

Campinas

2022

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Rafael do Nascimento Cesar

***Swing dos trópicos:
arranjos transnacionais na música popular***

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Antropologia Social.

Orientadora: Profa. Dra. Heloisa André Pontes
Coorientador: Prof. Dr. Luís Felipe Bueno Sobral

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO
RAFAEL DO NASCIMENTO CESAR, E
ORIENTADA PELA PROFA. DRA. HELOISA
ANDRÉ PONTES

Campinas

2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

C337s Cesar, Rafael do Nascimento, 1989-
Swing dos trópicos : arranjos transnacionais na música popular / Rafael do Nascimento Cesar. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Heloisa André Pontes.
Coorientador: Luis Felipe Bueno Sobral.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Música popular - Brasil. 2. Jazz. 3. Relações raciais. 4. Identidade. 5. Nacionalismo. I. Pontes, Heloisa André, 1959-. II. Sobral, Luis Felipe Bueno. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Swing of the tropics : transnational arrangements in popular music

Palavras-chave em inglês:

Popular music - Brazil

Jazz

Race relations

Identity

Nationalism

Área de concentração: Antropologia Social

Titulação: Doutor em Antropologia Social

Banca examinadora:

Heloisa André Pontes [Orientador]

Maria Alice Rezende de Carvalho

Fernanda Arêas Peixoto

Dmitri Cerboncini Fernandes

Luiz Gustavo Freitas Rossi

Data de defesa: 11-03-2022

Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-4901-346X>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.orp.br/7412915912663888>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos(as) Professores(as) Doutores(as) a seguir descritos, em sessão pública realizada em 11/03/2022, considerou o candidato Rafael do Nascimento Cesar aprovado.

Profa. Dra. Heloisa André Pontes

Profa. Dra. Maria Alice Rezende de Carvalho

Profa. Dra. Fernanda Arêas Peixoto

Prof. Dr. Dmitri Cerboncini Fernandes

Prof. Dr. Luiz Gustavo Freitas Rossi

A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações e Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós Graduação Em Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

A Lígia (*in memoriam*), por ter me ensinado a
primeira palavra de meu léxico familiar;

A Marília, por tê-lo expandido.

AGRADECIMENTOS

Transnacional de nascença, a primeira ideia desta tese surgiu em uma viagem. Eu estava em meu segundo ano de mestrado em antropologia quando uma grande amiga sugeriu-me aplicar para uma bolsa de estágio no exterior concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) a bolsistas regulares. Àquela época, meados de 2014, vivíamos o fim de um curto, porém intenso, período de internacionalização acadêmica no Brasil que mudou sensivelmente a experiência universitária na pós-graduação. De modo que, não demorou muito, fui contemplado com cinco meses na Universidade de Princeton, nos Estados Unidos. Para meus familiares mais velhos, alguns deles acostumados ao privilégio de ingressar em universidades públicas, a possibilidade de “estudar fora” mesmo que por pouco tempo trazia algo de inusitado, parecendo-lhes distante de suas expectativas de classe média. Para mim e meus colegas, a notícia já não trazia mais nenhuma surpresa: era a realização de algo que, sabíamos, ocorreria mais cedo ou mais tarde em nossas trajetórias universitárias rumo à profissionalização.

Em Princeton tive contato, pela primeira vez, com uma rede de pesquisadores e estudantes de pós-graduação amplamente internacionalizada, a começar por meu supervisor, Pedro Meira Monteiro, também brasileiro. Professor do departamento de Espanhol e Português, Pedro integrava o projeto Race and Citizenship in the Americas ao lado de nomes como Arcadio Diaz-Quinones e Lilia Schwarcz. Um dos objetivos do projeto era observar a circulação de “*ideas of*

race” [ideias de raça] nos Estados Unidos, Caribe e Brasil, e embora minha pesquisa de mestrado não tratasse diretamente de relações raciais, o teor das discussões travadas em palestras e seminários impactou-me sobremaneira. À parte isso, chamava-me a atenção a presença notável de estudantes não brancos no campus de uma universidade de “espírito meio aristocrático”, segundo a definiu Gilberto Freyre no início do século passado, e que “no verão não tinha cheiro de nada”, escreveu Chimamanda Adichie no início deste. No entanto, por estar fora de meu país e ter experienciado no corpo os efeitos de algumas dessas “ideias de raça”, logo vi ser possível explorá-las tendo como suporte empírico a música popular, tema com o qual me via às voltas desde o ensino médio, quando o desejo de me tornar músico profissional ainda parecia realizável.

Mas o engate entre raça e música popular só aconteceu de fato devido à amizade e ao convívio diário com Gustavo Rossi, à época pós-doutorando em Princeton no mesmo departamento que me acolhera. Estudioso da temática racial desde o mestrado e obcecado – como eu – por blues, jazz e MPB, Gustavo foi esboçando comigo, talvez sem o saber, as coordenadas que viriam balizar a primeira versão do projeto de *Swing dos Trópicos*, escrito por mim cerca de um ano depois e entregue à comissão examinadora do processo de seleção do doutorado. A honra de tê-lo na Banca Examinadora é o tipo de realização feliz que os norte-americanos costumam chamar de “*full circle*”, e é por isso que o agradecimento a ele precede os demais e, como numa reação em cadeia, convoca-os todos ao papel.

Defendida a dissertação, meu ingresso no doutorado foi marcado pelo choque de acontecimentos opostos. Por um lado, a implementação de cotas etnicorraciais em diversas pós-graduações do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp; por outro lado, um golpe parlamentar que destituiu via impeachment a então presidenta Dilma Rousseff em agosto de 2016. Contudo, a simultaneidade dos avanços e dos retrocessos não nos paralisou; ao contrário, nos fez reassumir o compromisso com as ciências sociais em nosso país. Dividindo salas de aula, corredores e uma infinidade de espaços públicos e privados, pude aprender com minha turma que a produção do conhecimento, seja ele qual for, jamais deve andar separada de uma postura autorreflexiva responsável. Vindos/as de estratos sociais e lugares diversos, meus colegas de pós-graduação estimularam em mim uma compreensão acerca de minha própria posição de antropólogo (e) branco, bem como as limitações e as possibilidades imanentes a essa posição. A eles/elas sou, portanto, extremamente grato. Alguns de seus nomes, falados no léxico e na flexão da afetividade – Nata (Nathanael Araújo), Isa (Isabela Venturoza), Cris (Cristiano Sobroza), Bru (Brunela Succi),

Lóri (Lorena Aragão), Candinho (José Candido Lopes Ferreira), Huguinho (Hugo Ciavatta) e Xuxa (Rodrigo Caravita) – trazem-me lembranças e promessas, ambas doces.

Desde sua concepção original, portanto, a pesquisa implicava um deslocamento para além das fronteiras nacionais. O interesse pelo jazz e sua relação com a construção de identidades locais e globais me conduziria mais uma vez à “América”, dessa vez por mais tempo e levando mais ambições na mala. Com uma nova bolsa de estágio no exterior da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – a quem agradeço pelo suporte financeiro para a realização do doutorado (Processo nº 2016/02062-1) –, vinculei-me como pesquisador visitante do Lemann Institute for Brazilian Studies, na Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, duas cidadezinhas geminadas no coração do estado de Illinois e cercadas por milhares até onde a vista alcança. Ao chegar na universidade, fui recebido pelo professor Marc Hertzman, meu novo supervisor no estrangeiro. Mesmo antes de nos conhecermos pessoalmente, Marc já havia se mostrado dono de uma generosidade tocante, respondendo a todos os meus ansiosos e-mails e acompanhando, passo a passo, a longa caminhada burocrática que me conduziria finalmente até ali. Por dez meses, tempo que durou o estágio, sua atenção a mim e a meu trabalho, lendo e discutindo comigo esboços da tese, foi mais que o suficiente para nutrir por ele uma gratidão duradoura e o desejo de parcerias futuras.

Para além do frio inumano e da paisagem fóbica dos *suburbs* do meio-oeste norte-americano, Urbana e Champaign reservaram-me alguns tesouros preciosos. José Emílio Gobbo, o músico de quem eu, por ironia do destino, vim a ser vizinho e amigo, é um deles. Certamente, aprendi mais sobre jazz em nossas conversas madrugadas adentro (e afora) que nos muitos livros que li na *Music and Performing Arts Library*. Ortodoxo, Zé Emílio orgulha-se da fidelidade aos grandes gênios da música e dificilmente concordaria com os argumentos desta tese, embora eu saiba que ele a lerá um dia. Outro tesouro foram as amizades que, de uma maneira ou de outra, voltaram comigo para o Brasil. Larissa Mazzuchelli, Juliana Bonomo, Daiane Goulart, Kinsey Fitzgerald, Alexandra Lima e Renata Siqueira tornaram calorosos os dias abaixo de zero com sua empolgação, fosse para discutir textos e ideias, fosse para etnografar, no melhor sentido do termo, os *dive bars* da cidade. A boemia, inclusive, levou Renata e eu a conhecermos juntos a louca cidade de Nova Orleans e a afinarmos nossas pesquisas no mesmo tom. A ela sou especialmente grato por isso.

Mas nada me prepararia para o encontro com Cassie Osei. Estudiosa das questões raciais brasileiras e pesquisadora do Lemann Institute, Cassie compartilhava comigo uma aparente afinidade que, entretanto, restringiu-se num primeiro momento à formalidade das convenções acadêmicas norte-americanas. Com o passar das semanas, o mesmo gelo que se acumulava à minha porta quebrou-se entre nós, e logo vimos uma forte amizade germinar no solo improvável das diferenças que nos constituíam. De maneira sincera, reflexiva e por vezes tensa, a elaboração mútua dessas diferenças se tornou uma característica de nossa relação e, sem dúvida, abriu-nos a uma possibilidade de amar ainda desconhecida por nós. Muito desta tese tem a ver com a Cassie.

A volta para o Brasil, em meados de 2019, foi cravada de dificuldades. Além de viver sob os desmandos de um presidente que fez do ódio à universidade, à ciência e à cultura a sua plataforma de governo, precisei enfrentar a despedida definitiva de minha mãe, Lígia, em julho daquele ano. Das inúmeras lições que aprendi com ela, a mais difícil continua sendo a finitude, tema sobre o qual conversávamos com frequência em casa. Psicóloga e psicanalista, minha mãe escrevia pouquíssimo, mas lia com interesse meus textos (acadêmicos ou não) e, uma vez, deu-me de presente a palavra que faltava ao final de um artigo – “melancolia”. Foi quando entendi que entre nós sempre houvera uma relação não apenas de amor e de amizade, mas de coautoria. Com minha mãe, escrevi as linhas mestras da minha vida. E simplesmente não há palavra que dê conta disso.

Por falar em coautoria, o tempo do doutorado foi marcado por muitas parcerias felizes, tanto intelectuais quanto afetivas. A primeira e mais marcante delas foi a que estabeleci com Heloisa Pontes, minha orientadora. Trabalhando juntos desde 2013, decidimos experimentar a escrita “a quatro mãos” em 2017, repetindo a dose cerca de um ano depois. Em ambas as ocasiões, o privilégio de testemunhar em tempo real o processo criativo de uma intelectual da sua envergadura me fez respirar tranquilo quanto às escolhas feitas a respeito da academia. A sofisticação e o rigor de Heloisa, mas também a generosidade e o respeito com os quais ela cria e mantém relações no espaço acadêmico, são de fato um “bálsamo”, como ela costuma dizer, para enfrentar as agruras cotidianas da pós-graduação. Tê-la ao meu lado, bem como meu coorientador Luís Felipe Sobral, foi o bastante para escrever mil teses.

As amigas e amigos do Ateliê de Produção Simbólica e Antropologia (APSA) relevaram-se, mais que um grupo de pesquisa, um refúgio. Ao longo de seis anos, tive o prazer de pensar e escrever com Gustavo Rossi, professor de antropologia do IFCH; Vítor Queiroz, professor

de antropologia da UFRGS; Carolina Branco Ferreira; professora de antropologia do IFCH; Larissa Nadai, pós-doutoranda na USP; Cilmaria Veiga, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, e Nathanael Araújo, doutorando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Com Gustavo Rossi, inclusive, dividi a sala de aula no primeiro semestre de 2020 ministrando a disciplina “Raça, Etnicidade e Identidade”, e mesmo sob o impacto desorganizador da pandemia de covid-19, pude gozar da alegria de aprender muito com ele e com a perseverante turma de Graduação que topou conosco essa parada. Ainda no clima estimulante e democrático do APSA estão colegas cujas menção é necessária e o carinho, evidente: Prof. Dr. Cristiano Tambascia, Brunela Succi, Bernardo Machado, Bárbara Luísa Pires, Ana Carolina Rodegher, Julian Simões, Tatiana Massaro e Gabriela Limão. Obrigado por fazerem a diferença!

Refúgio encontrei também nas pessoas que dividiram comigo seus dias e noites durante a pandemia. Julian Simões certamente foi o amigo (e vizinho) mais presente. Em nossas caminhadas matinais e em nossos jantares, muito foi debatido, zombado e, às vezes, lamentado. Munido de um senso de humor afiado e uma inteligência luminosa, Julian povoou minha casa com risadas (minhas e de minha companheira), música e garrafas de vinho portugueses. Nesse gesto, ele cuidou de mim, e eu dele. Camila Góes foi outra pessoa de quem não desgrudei. Fosse em longos telefonemas ou em seu apartamento em Santo André – cidade onde não nasci, mas me criei –, Lila e eu compartilhamos desde detalhes triviais a grandes elaborações sobre a vida e o trabalho. Sem dúvida, seu talento para a prosa e sua paixão pelo pensamento tornaram essa partilha leve e prazerosa. Adjetivos, aliás, muito adequados à nossa amizade, longa e improvável a ponto de ter apagado as próprias origens. Clécia Gomes, a querida Claire, também cuidou e inspirou cuidado, confidenciou-me inquietações e sempre se dispôs a encontros fartos, daqueles que postergam o seu fim agarrando-se aos últimos fios da madrugada. E Lis Blanco, com seu raro talento para os prazeres da vida, me ensinou que leveza e intensidade são pratos do mesmo banquete.

Por fim, minha família possibilitou que eu chegasse até aqui inteiro, mesmo quando isso pareceu-me distante. De um lado, Marília, minha companheira, construiu comigo um lar. E embora cultivemos com esmero as pequenas e grandes alegrias da vida doméstica, entendi que não é aí onde está verdadeiramente um lar. Marília é meu lar. Tal tem sido a constatação, reiterada dia após dia, dos últimos dois anos. De outro lado, Marcelo, meu pai, continua a me surpreender com sua irresignação diante da vida e sua dedicação a nós dois. Concluído em agosto de 2020, o

processo de filiação socioafetiva que nos fez oficialmente pai e filho após 24 anos de padrasto e enteado apenas comprova o que minha mãe sempre soube: sua maior virtude é o amor.

Agora, chegando o momento de concluir mais um ciclo, agradeço a disponibilidade da Banca Examinadora de verificar o resultado desta pesquisa. À Profa. Dra. Maria Alice Rezende de Carvalho, que conheci pessoalmente em 2017 já fascinado com sua visão sobre a história do pensamento social brasileiro; à Profa. Dra. Fernanda Arêas Peixoto, presença marcante em minha formação desde os tempos de Graduação na USP; ao Prof. Dr. Dmitri Cerboncini Fernandes, com quem espero ainda aprender e trocar muito, e ao Prof. Dr. Gustavo Rossi. Agradeço também às queridas Profa. Dra. Natália Corazza Padovani, do Núcleo de Estudos de Gênero PAGU, e a Profa. Dra. Daniela Vieira dos Santos, da Universidade Estadual de Londrina, por aceitarem ser suplentes da Banca Examinadora.

*It is only in his music, which Americans are able to
admire because a protective sentimentality limits their
understanding of it, that the Negro in America has been
able to tell his story.*

JAMES BALDWIN

*No. I'll never never be
In Colour Line Land.*

MÁRIO DE ANDRADE

Resumo

Nesta tese, investigo a relação entre a música popular brasileira e o jazz estadunidense elegendo como objeto principal os discursos sobre raça, nacionalidade e cultura em circulação no Brasil e nos Estados Unidos entre as décadas de 1920 e 1960. Percorrendo as narrativas responsáveis por erigir nos dois países tradições musicais consideradas “autênticas”, considero não apenas o compartilhamento de práticas e saberes relacionados a seus universos culturais, mas as maneiras pelas quais os intelectuais encarregados de tais tradições as puseram em relação, ora aproximando-as, ora afastando-as uma da outra. A compreensão da produção social da categoria “música popular”, aqui e nos Estados Unidos, é feita a partir de uma perspectiva transnacional, atenta aos princípios hierárquicos e aos regimes de historicidade que dão concretude a essas tradições musicais. Sem descurar do conjunto mais amplo das assimetrias de poder, decorrentes das posições de raça, gênero, classe, geração e nacionalidade dos músicos e dos críticos envolvidas na construção dessas tradições musicais, a tese procura ampliar o escopo de análise da música popular investindo em objetos e dimensões analíticas pouco exploradas: performatividades de gênero e raça, fotografias de artistas, domesticidade, consumo de bebidas alcoólicas e a constituição de arquivos de história oral da música popular tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.

Palavras-chave: Música popular – Brasil; Jazz; Relações raciais; Identidade; Nacionalismo.

Abstract

In this dissertation, I investigate the relationship between Brazilian popular music and North American jazz focusing on the discourses on race, nationality, and culture circulating in Brazil and in the United States between 1920 and 1960. Going through the narratives regarding the construction of “authentic” musical traditions in both countries, I consider not only the sharing of knowledge and practices related to these cultural universes, but the ways in which the intellectuals responsible for such traditions put them in relation to one another. In order to do so, I chose to comprehend the social production of the category “popular music” from a *transnational* standpoint, in which the hierarchical principles and regimes of historicity are apprehended in the broader spectrum of power asymmetries regarding subjects positioned in terms of race, gender, class, and nationality differences. Moreover, I focused on the interrelations between popular music and understudied analytic dimensions such as gender and race performativities, images of artists, domesticity, consumption of alcoholic beverages, and the constitution of oral history archives located in Brazil and the United States.

Keywords: Popular music – Brazil; Jazz; Race relations; Identity; Nationalism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: TRADUÇÕES ARRANJADAS	17
QUASE IRMÃOS	17
PROBLEMAS DE TRADIÇÃO	26
AUTORRETRATO EM TRÊS CORES.....	33
LADO A	39
O PARADIGMA DA INFLUÊNCIA	40
MÚSICA INFERNAL	40
JAZZ COM ACENTO.....	53
UMA SÍNTESE IMPOSSÍVEL.....	71
INTERPRETAÇÕES EM VIAGEM	90
O POETA, O PLAYBOY E O JORNALISTA	90
NO BOSQUE SAGRADO	101
PANORAMA DE UM PLAYBOY	114
SAMBA E SWING	128
CARIOCAS DE NEW ORLEANS	142
FONTES DE INSPIRAÇÃO	142
REVIVALISTAS E <i>JAM SESSIONS</i>	151
COM O PROPÓSITO DE CONSTRUIR.....	172
LADO B	188
FUGA	188
INTIMIDADE E INTIMISMO	189
<i>PLENTY OF LOVE, BUT HIDDEN</i>	189
MODOS DE COMPOR, MODOS DE MORAR	198

BOSSA NOVA, BOSSA NEGRA	215
TRABALHAR BEBENDO, BEBER TRABALHANDO	233
VOZES ASSOMBRADAS	241
“O SISTEMA CULTURAL”	241
“OS CRIADORES DO JAZZ”	250
“NA BASE DO AMOR E DO IDEALISMO”	265
“REMOENDO SAUDADES”	276
CONCLUSÃO.....	288
ARRANJOS TRANSNACIONAIS	288
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	293

INTRODUÇÃO

TRADIÇÕES ARRANJADAS

*Meu samba é batucajê,
Um híbrido banto nagô,
Com a raiz em New Orleans
É tudo que a gente afrolatinou
O samba pinta três vezes trinta
E sempre com o mesmo gás
Não tem estresse
Não envelhece
O samba é primo do jazz.*

Alcione, “Primo do jazz”

QUASE IRMÃOS

O sambódromo da Marquês de Sapucaí e o French Quarter têm pouco em comum. O primeiro, símbolo do carnaval carioca projetado pelo arquiteto moderno Oscar Niemeyer no início dos anos 1980, foi a princípio recebido com certo ceticismo pela população do Rio de Janeiro ao ter despojado as escolas de samba dos desfiles na avenida Presidente Vargas e redefinido a folia sob o signo da *apoteose* – pirotecnia, movimentos cronometrados, câmeras de TV, camarotes e multidões de pagantes. O segundo, bairro histórico que marca a ocupação francesa de Nova Orleans no século XVIII, é atualmente o principal destino de turistas ansiosos em consumir produtos da cultura local, como as especialidades da culinária *cajun*, os cortejos das bandas de metais e os desfiles do *Mardi Gras* realizados por associações tão antigas quanto exclusivas. Enquanto um é reputado por elevar o espírito carnavalesco a proporções espetaculares, o outro busca emular um passado intimista e idealizado sob os auspícios da gentrificação.¹

¹ Kevin Gotham, no livro *Authentic New Orleans*, afirma que os moradores do French Quarter, diante do avanço do turismo e da gentrificação, passaram a “cultivar um repertório de autenticidade [...] ao produzirem diversas narrativas que enfatizam temas como nostalgia, exploração, vitimização e o empoderamento do bairro” (2007, p. 150).

Ambos os espaços, no entanto, parecem conjurar o mesmo encantamento ou, segundo a preferência de alguns porta-vozes desse meio, compartilhar a mesma “essência”. Tal é o argumento do documentário *Samba & Jazz* (2014), dirigido pelo brasileiro Jefferson Mello. Justapondo o Rio de Janeiro e Nova Orleans a partir de pessoas, objetos, imagens e sons, o diretor nos convida a traçar semelhanças entre inúmeros aspectos presentes nos gêneros musicais que dão nome à película. Para além da Sapucaí e do French Quarter, tornadas metonímias do carnaval carioca e do *Mardi Gras* respectivamente, outras conexões são sugeridas. Territórios como a Pedra do Sal, na Gamboa, e a Praça do Congo [*Congo Square*] são equiparados um ao outro como importantes escoadouros de heranças africanas; “jazz funerals” e gurufins¹ compõem o mesmo cerimonial fúnebre prestado a personalidades conhecidas; velhas e jovens lideranças comunitárias são descritas em termos de seu compromisso com a continuidade de práticas e saberes locais relacionados à música; e até a indumentária típica do “malandro” carioca – terno de linho, gravata, sapatos e chapéu – é aproximada àquela do jazzista de Nova Orleans.

Tudo isso, na visão do diretor e dos entrevistados, localizaria a “essência” partilhada por brasileiros e norte-americanos justamente naquilo que, por décadas, foi utilizado para separá-los – a música popular. “Coexistência, e jamais amigação”, bradou certa vez o editor Henrique Pongetti a esse respeito, “Nosso nosso, deles deles, e com muita honra para todos”.² O escritor estadunidense James Lincoln Collier, por sua vez, afirmou que o surgimento do jazz foi tudo menos acidental: “aconteceu na América e somente lá poderia ter acontecido”.³ Essa espécie de “*separate but equal*”⁴ musical vigorou como uma petição de princípio para nacionalistas nos dois países. Misturando excepcionalismo com uma obsessão pela originalidade, essas ideias se colam à retórica oficial presente em políticas culturais e discursos identitários ao longo do século XX, e a qual o documentário busca interpelar com seus cortes, justaposições e jogos de câmera. Com efeito, o objetivo do diretor é mostrar que a história de tal partilha seria, por definição, uma contranarrativa

¹ Segundo Nei Lopes, gurufim é o nome dado à “vigília fúnebre observadas nas comunidades negras do Rio de Janeiro e de São Paulo. Consta de troca de adivinhas e outros passatempos, no curso dos quais são servidos pães, bolos, café, bebidas alcoólicas, sendo que, muitas vezes, se o defunto era sambista, cantam-se sambas em sua homenagem” (*Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana* 2011, p. 608).

² Henrique Pongetti, “Revista da Música Popular”, *Radiolândia*, 20 de nov. 1954, p. 54.

³ James Lincoln Collier, *Jazz: the American theme song*, 1993, p. 3, tradução e grifos meus.

⁴ A frase “*separate but equal*” (“separados, mas iguais”) refere-se à doutrina jurídica que implementou a segregação racial entre brancos e negros nos Estados Unidos em 1896. Entendida pelos magistrados da época como um ato condizente com a Constituição norte-americana por não ferir os direitos dos cidadãos de obter serviços de órgãos públicos e privados, essa doutrina, também conhecida como *Jim Crow*, foi anunciada no veredito do caso *Plessy versus Ferguson* e vigorou até 1955 com a decisão do caso *Brown vs. Board of Education*.

subterrânea e ocultada do senso comum. A partir dessa “essência” trazida para o Novo Mundo pelas rotas físicas e imaginadas da colonização, culturas teriam florescido em paralelo nos respectivos países para onde foram levados à força trabalhadores/as escravizados/as de África. Por séculos a cruzar o Atlântico, ela teria sobrevivido apesar das especificidades históricas e dos descaminhos vividos pelos povos que a carregaram nos porões dos navios, e uma vez sedimentadas nas colônias, essas culturas a remontariam até hoje na forma de gestos, rituais, sons e silêncios.

O documentário interessa na medida em que atualiza a suspeita de uma relação íntima entre o samba e o jazz. Em 1949, o compositor e radialista Fernando Lobo já lhes evocava as semelhanças ao dizer aos ouvintes: “Lá no morro, se tem festa, [o homem] esquentava os tambores e canta. Outras terras, se tem jazz, estoura o peito soprando pistom que é um grito. É o mesmo negro aqui e além; curvado diante do senhor do Bonfim ou curvado folgando a dobra do Mississippi”.⁵ A suspeita tampouco era prerrogativa “nossa”. Em sua estadia na capital fluminense, o diretor de cinema Orson Welles, então embaixador da Política da Boa Vizinhança entre Estados Unidos e Brasil durante a IIª Guerra, também ponderou sobre “o parentesco entre o Rio e a velha Nova Orleans”. Empenhado na filmagem de *It's All True*, um documentário sobre o carnaval carioca jamais aprovado pelo *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*, ele assim escreveu em um dos roteiros enviados a RKO Pictures: “chegamos à conclusão de que essas cidades são mais próximas do que vemos no mapa, que entre o jazz *americano* e o samba *americano* há muito em comum”.⁶ Tanto para Lobo quanto para Welles, algo unia os dois gêneros musicais, ultrapassando as fronteiras geopolíticas vistas “no mapa” e vividas no cotidiano nas formas reconhecíveis da cultura nacional: era o “negro aqui e além”, criador de uma música a qual se atribui nomes diferentes, mas cujo adjetivo poderia ser um só – *americano*.

De fato, para quem gosta de coincidências, recusando-se a ver nelas o mero engenho do acaso, samba e jazz impõem-se quase irresistíveis à imaginação. Em 1917, enquanto a canção “Pelo Telefone” ia a público no Rio de Janeiro às vésperas do carnaval, o foxtrote “Livery Stable Blues” chegava aos ouvidos da população nova-iorquina tornando-se uma “sensação da noite para o dia”.⁷ Apenas um mês separou o lançamento das duas músicas nos respectivos países. Em janeiro daquele ano, logo após o jovem Donga (1890-1974) ter registrado a partitura de “Pelo Telefone”

⁵ Fernando Lobo *apud* Theophilo Augusto Pinto, *Gente que brilha quando os maestros se encontram: Música e músicos da 'Era de Ouro' do rádio brasileiro (1945-1957)*, 2010, p. 168, grifos meus.

⁶ Orson Welles *apud* Luís Felipe Hirano, *Grande Otelo*, 2019, p. 180, grifos meus.

⁷ Marc Myers, *Why Jazz Happened?* 2013, p. 1, tradução minha.

junto à Biblioteca Nacional, a Casa Edison, pioneira da indústria fonográfica no Brasil, incumbiu-se do que, décadas mais tarde, seria considerado o primeiro samba gravado. A milhares de quilômetros dali, no estúdio da Victor Talking Machine Company em Manhattan, os cinco rapazes brancos da Original Dixieland Jass Band preparavam-se para introduzir às audiências norte-americanas “uma música de sua própria criação – o jazz”.⁸

Sucesso e controvérsia acompanharam de perto a história de ambas as obras. Para Donga, rapaz negro criado entre as tias baianas da Praça Onze, no Rio de Janeiro, os problemas começaram tão logo foram vendidas as primeiras cópias de “Pelo Telefone”. Ao constar nos registros oficiais como o único autor da canção, ele recebeu duras críticas acerca da legitimidade de sua suposta autoria.⁹ Àquela época, samba de um autor só, sobretudo de alguém que, como Donga, andava sempre acompanhado de outros músicos e apreciadores/as do gênero, era algo incomum o bastante para gerar boatos e semear desavenças, o que de fato aconteceu. De modo semelhante, “Livery Stable Blues” também foi alvo de disputas em torno de seu legítimo criador. Conta-se que, após uma exigência da Victor Talking Machine Company, a música foi rebatizada de “Barnyard Blues” sob a justificativa de que o termo “Livery Stable” (“estrebria de libré”, em português) soava vulgar demais aos diretores da gravadora. Porém, um descuido na prensagem do disco fez com que o título original aparecesse no lançamento, deixando Dominick “Nick” LaRocca (1889-1961), autor da música, sem qualquer garantia legal sobre sua criação. Não demorou muito até que um ex-integrante da Original Dixieland Jass Band, Alcide “Yellow” Nunez, registrasse a música em seu nome, dando início a uma batalha judicial entre LaRocca e a gravadora.¹⁰

Querelas envolvendo direitos autorais seriam apenas o começo de algo muito maior. Segundo Kathy Ogren, a difusão do jazz nos Estados Unidos através de mídias como o disco, o rádio e o cinema, não promoveu apenas o aumento do número de ouvintes. “Historiadores e críticos”, afirma ela, “concordam que conforme o jazz alcançou um público maior, os andamentos diminuíram e grandes orquestras substituíram bandas menores, tornando a música mais palatável ao gosto da classe média branca”.¹¹ O que antes era apreciado em pequenos clubes, salões e muitas

⁸ Harry O. Brunn, *The Story of the Original Dixieland Jazz Band*, 1960, p. xv. A controvérsia envolvendo a ODJB e a criação do termo “jazz” será explorada em detalhe no capítulo 5 desta tese.

⁹ O radialista e pesquisador da música brasileira Henrique Foréis Domingues, o Almirante, transcreve os versos de uma paródia de “Pelo Telefone” publicada em 4 de fevereiro no *Jornal do Brasil* e aparentemente dirigida a Donga: “Ô que caradura/ De dizer nas rodas/ Que este arranjo é teu/ É do bom Hilário/ E da velha Ciata/ Que o Sinhô escreveu” (*No Tempo de Noel Rosa*, 2012 [1963], p. 45).

¹⁰ Harry O. Brunn, op. cit., pp. 75-78.

¹¹ Kathy Ogren, *The Jazz Revolution*, 1989, p. 87.

vezes no meio das ruas de cidades como Nova Orleans – onde, por sinal, foi formada a Original Dixieland Jass Band –, estava agora ao alcance de grupos sociais tanto maiores quanto mais heterogêneos. As “grandes orquestras” (ou *big bands*) surgidas nesse processo, se impulsionaram de vez os músicos ao mundo do *show business*, enfrentaram o ceticismo melancólico de tradicionalistas quanto às origens do jazz “desaparecendo na névoa do passado recente”.¹²

No Brasil, o começo das gravações fonográficas também se fez notar, fomentando discussões acaloradas a respeito dos impactos da nova tecnologia. Havia quem a julgasse bem vinda à luz do progresso e da parafernália que a acompanhava; outros, contrários ao seu passo veloz, vituperavam contra “a condenável vitrola, que condenou os músicos à fome”.¹³ Inevitavelmente, discos e fonógrafos projetaram a música popular para além da Praça Onze e dos morros em festa, e no final da década de 1920, quando o rádio se tornou o maior meio de difusão musical dos grandes centros urbanos, a polêmica não mais girava em torno de gravações apenas, mas do modo “correto” de se tocar nelas. Enquanto o samba “Na Pavuna”, de Almirante e Homero Dornelas, inovava ao levar para o estúdio a percussão das escolas de samba, outras convenções estilísticas davam ao gênero uma roupagem “sinfônica” que, embora também muito apreciada pelos ouvintes, fazia torcer o nariz de alguns críticos. Vistos como “jazzificados” por incorporarem ao repertório popular instrumentos característicos das orquestras norte-americanas, os arranjos de Pixinguinha (1897-1973) e Radamés Gnattali (1906-1988) ocupavam um lugar de desconfortável ambiguidade. Interpondo-se ao talento desses arranjadores e supostamente desviando-os da música desinteressada e nacionalista estaria o perigo da “influência do jazz”.¹⁴

Se o aparecimento simultâneo de gravações de samba e jazz pode ser visto sob o viés da coincidência, o mesmo não acontece com a bossa nova. Para intérpretes, especialistas e diletantes, a ideia de que a influência do jazz estaria na origem desse estilo é tão batida quanto o “cantinho” e o “violão” imortalizados na letra de “Corcovado”. Edu Lobo, por exemplo, a qualificava “altamente benéfica”, e Carlos Lyra, mesmo tendo composto “Influência do jazz” em defesa de um samba que “foi se modernizando e se perdeu”, chegou a julgá-la “determinante” para

¹² Theodor Adorno, “On Jazz”, 2002 [1936], p. 470.

¹³ Francisco Guimarães (Vagalume), 1978 [1933], p. 117.

¹⁴ A famosa canção “Carinhoso”, de Pixinguinha, foi duramente criticada por José da Cruz Cordeiro, cuja opinião em 1929 era que “o nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos rythmos e melodias da música de jazz” (*Phonoarte*, 1929, p. 32). Dez anos depois, o crítico modernista Mário de Andrade, em um artigo intitulado “Música nacional”, congratulava Radamés Gnattali por suas habilidades de regente, mas fazia uma ressalva: “É certo que [Gnattali] ‘jazzifica’ um pouco demais para o meu gosto defensivamente nacional” (Mário de Andrade, *Música doce música*, 1976, p. 286).

a geração de bossa novistas da qual fez parte.¹⁵ Outro argumento amplamente aceito por quem entende do assunto propõe que, em dado momento, a música influenciada passou, ela mesma, a influenciar.¹⁶ Depois do estouro da bossa nova nos Estados Unidos no início dos anos 1960, algo teria mudado na maneira de se conceber, tocar e ouvir jazz. Para o maestro Júlio Medaglia, a interpretação de João Gilberto (1931-2019), Astrud Gilberto (1940) e Tom Jobim (1927-1994) “mostrou à música norte-americana as versões mais simples, espontâneas, menos artificiosas e mais *relaxed* de canções, em torno das quais os grandes músicos do *jazz* construíam verdadeiros cavalos-de-batalha”.¹⁷ De acordo com o maestro, a bossa nova, com sua vocação para a horizontalidade entre harmonia, ritmo e canto, seria mais fiel ao estilo “*cool*” (tranquilo) que seus próprios criadores norte-americanos, inclinados a improvisações pessoalíssimas e arrebatadoras.

Teria o fenômeno mudado de direção? O que, décadas antes, era visto como a “americanização” da música brasileira passou a sinalizar o “abrasileiramento” da música norte-americana. Como consequência, o medo da descaracterização e da supressão da cultura popular, alardeado por críticos obstinados em delimitar as feições e as fronteiras da brasilidade, converteu-se no orgulho de uma geração vivendo em grandes cidades e cultivando valores modernos no auge de um desenvolvimentismo que pouco tinha de nacionalista. “Bossa nova é a nova inteligência, o novo ritmo, a nova sensibilidade, o novo segredo da mocidade do Brasil”, definiu o poeta Vinicius de Moraes (1913-1980) no calor do momento.¹⁸ Era como se, pela primeira vez, a música popular brasileira fosse vista e ouvida em pé de igualdade com a música norte-americana. Talvez por isso a exaltação da “novidade” trazida pela bossa nova jamais tenha perdido um certo sabor bilíngue, devendo “muito pouco ao samba de morro” e bem mais “às lojas de discos importados que distribuíam Stan Kenton e Frank Sinatra.”¹⁹

¹⁵ Zuzi Homem de Mello, *Música Popular Brasileira*, 1976, pp. 65-67.

¹⁶ No depoimento que deu ao Museu da Imagem e do Som, Tom Jobim reforça essa tese: “A bossa nova influenciou muito mais o jazz do que o jazz influenciou a bossa nova. E isso é facilmente explicável porque o Brasil é aquele país rico de temas e de assuntos que outros países não são” (Museu da Imagem e do Som, 1967). Abordarei esta questão em detalhe no capítulo 1.

¹⁷ Júlio Medaglia, “Balanço da bossa nova”, *Suplemento Literário*, 1966, p. 4, grifos do autor.

¹⁸ Vinicius de Moraes, *Samba falado*, 2008, p. 143.

¹⁹ Lorenzo Mammi, *A fugitiva*, 2017, p. 17.

Na história da música popular brasileira, os perigos e os prazeres envolvendo a “influência” de gêneros e estilos estrangeiros estão longe de constituir um capítulo à parte.²⁰ Nos escritos mais fundamentais do gênero eles estão lá, às vezes para precaver a classe artística contra possíveis “excessos”, como no caso do famoso *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade (1893-1945), às vezes propondo uma reação direta a um inimigo real, na visão radical de Heitor Villa-Lobos.²¹ Duradoura, a ideia de que o Brasil teria enfrentado (e fatalmente se rendido) à influência do jazz, salvo raros momentos de resistência heroica, seguiu firme por boa parte do século XX. José Ramos Tinhorão (1928-2021), talvez o seu adepto mais enérgico, afirmava com segurança em fins dos anos 1960: “No Rio [de Janeiro], essa influência se revelaria inicialmente avassaladora em face do conjunto de circunstâncias representado pelo advento do gramofone, das vitrolas, das orquestras de cinema mudo e do próprio cinema falado e, finalmente, das gafieiras”.²² Mesmo com o sucesso estrondoso da bossa nova dentro e fora do Brasil, para figuras como Tinhorão (e ele não está sozinho) a penetração da música norte-americana representava não apenas uma ruptura com as tradições locais, mas uma verdadeira guerra cultural em que “todos os países foram progressivamente levados a sufocar a expressão de sua cultura, no campo da música popular, para dar lugar a ritmos, melodias e harmonizações cujas *raízes* não estão mais na música tradicional de seus povos, mas na música norte-americana”.²³

Os *insights* de Paul Gilroy sobre as formações culturais do chamado “Atlântico negro” incidem nessa problemática com notável brilho. Buscando uma alternativa às correntes interpretativas consideradas “essencialistas” na área dos estudos culturais anglo-americanos, ele recorre aos exemplos do *hip hop*, do *soul* e também do jazz para rebater os “absolutismos étnicos” que pautaram por tanto tempo as políticas culturais nos Estados Unidos e no Reino Unido. De acordo com o autor, a tendência a ver e a ouvir na música popular os caracteres fundantes de uma cultura que se quer autointegrada pressuporia, em alguma medida, a subsunção dela à categoria

²⁰ Esta afirmação faz eco com a de Adalberto Paranhos: “Por vezes, repito, a impressão que se tem é a de que a ‘influência do jazz’ se expressaria especialmente no período bossa-novista. Ledo engano” (2020, p. 229).

²¹ Mário de Andrade, em certo momento do *Ensaio*, afirma que “Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe” (1972 [1928] p. 25), chamando a atenção para presença, observada por ele, de aspectos polifônicos e rítmicos próprios da música norte-americana no maxixe, gênero musical urbano de muito sucesso no início do século XX. Já Villa-Lobos propôs, em 1941, a aplicação de um questionário – de caráter muito mais retórico que investigativo –, no qual perguntava se “deveríamos nos sujeitar sem reagir à [influência da música estrangeira]?” (*apud* Dmitri Fernandes, *Sentinelas da tradição*, 2018, p. 95).

²² José Ramos Tinhorão, *Música popular: um tema em debate*, 2ª ed. 1968, p. 46.

²³ *Id.*, *O samba agora vai...*, 2015 [1969], p. 12, grifo meu.

nação, entendida “como um objeto etnicamente homogêneo”²⁴ de onde as identidades emanariam de modo inextricável à “premissa de um eu ‘racial’” coerente e sem fissuras.²⁵

O desafio de Gilroy é contrapor-se aos “essencialismos ontológicos”, calcados na metáfora das raízes [*roots*] comum a todas as formas de cultura negra, sem cair na tentação inversa de ver nelas apenas os sinais de um hibridismo total ou de mera “contestação estratégica” entre grupos avessos à unificação.²⁶ Para isso, o autor lança mão do conceito de *diáspora*. A meio caminho entre o local e o global e atento às rotas transatlânticas [*routes*] estabelecidas pelo comércio escravista euro-americano, a ideia de diáspora permite, por um lado, pôr em xeque a pretensa homogeneidade de que gozariam as culturas “pan-africanas” e, por extensão, a experiência de sujeitos negros/as pertencentes a essas culturas; por outro lado, o conceito de diáspora manteria no horizonte os efeitos concretos do pan-africanismo em termos tanto das alianças no combate ao racismo produzidas em escala mundial quanto da afirmação de memórias solapadas pelo legado escravista. Dessa forma, o problema da variação cultural no interior das comunidades negras escaparia ao menosprezo levado a cabo em prol de uma negritude una e protegida dos brancos, mas nem por isso seria convertido em signo neutro de uma estética “mestiça” globalizada. Contrária a essas duas formas de ortodoxia, a contribuição de Gilroy procura conciliar raízes e rotas, fazendo dos antagonismos típicos da crítica cultural – identidade *versus* diferença, arte *versus* folclore e tradição *versus* modernidade – as linhas de força de um programa de pesquisa abrangendo trajetórias intelectuais e artísticas em contextos e itinerários diversos.

O conceito de diáspora é indispensável à tarefa assumida por mim nesta tese de pensar a música popular como um fenômeno que, embora pareça ligado umbilicalmente à nação, é constituído por rotas transnacionais e histórias dispersas de intercâmbio cultural nas Américas. A pergunta “Que problemas analíticos especiais surgem se um estilo, gênero ou desempenho particular de música são identificados como expressivos da essência absoluta do grupo que os produziu?”²⁷ norteou tal tarefa ao direcionar meu interesse ao mesmo tempo para os casos do Brasil e dos Estados Unidos. Ao longo da pesquisa, pude notar como argumentos essencialistas e antiessencialistas presentes na fala de sujeitos situados em ambos os países agiram na construção

²⁴ Paul Gilroy, *O Atlântico negro*, 2001, p. 37.

²⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 84.

²⁶ Stuart Hall, *Da diáspora*, 2009, p. 323.

²⁷ Paul Gilroy, *op. cit.*, p. 163.

de um imaginário em que o “nosso” e o “deles” aparecem sempre em relação, seja de rivalidade ou de “amigação”.

Mais e mais a perspectiva transnacional vem sendo empregada em pesquisas interessadas nas dinâmicas sociais envolvendo a circulação de pessoas, saberes e práticas em contextos globais de deslocamento. As abordagens variam conforme os interesses e as especificidades disciplinares, mas ao menos duas características comuns a elas podem ser aqui assinaladas. A primeira baseia-se na crítica à ideia de nação como argumento fundacional de processos identitários, genealogias e tradições culturais. Tudo aquilo considerado indisfarçavelmente nacional pelo senso comum, e muitas vezes corroborado por narrativas históricas que cavam fundo na memória coletiva de um povo a ponto de se tornarem “a-históricas”, é objeto de escrutínio por quem elege a transnacionalidade como ponto de vista. E não porque o nacionalismo seja um disfarce ideológico a serviço das classes dominantes, devendo ser desprezado. Segundo Micol Seigel, “o valor do método transnacional é sua habilidade de examinar e criticar o nacionalismo que continua sendo uma força política e intelectual poderosa”.²⁸ Ignorar essa força implicaria, no limite, desconsiderar a assimetria abissal nas relações de poder que fundaram sistemas imperiais de dominação e troca no Ocidente, recaindo no hibridismo despolitizante contra o qual nos adverte Gilroy em *O Atlântico negro*.

Derivada da primeira, a segunda característica detectada nos trabalhos de orientação transnacional se refere ao lugar das fronteiras e das margens na constituição de tecnologias de poder e modos de resistência, processos de subjetivação e de convencionalização de linguagens e repertórios culturais.²⁹ Entendendo-as como produtos de uma história colonial inacabada e repleta de angulações locais, a perspectiva transnacional se interessa pelo constante atravessamento de fronteiras construídas para circunscrever e separar física ou simbolicamente mundos sociais em permanente contato, permitindo-nos aquilatar as zonas fronteiriças nas quais corpos são marcados seja em suas relações com aparatos burocráticos do Estado, seja nas dimensões privadas do amor,

²⁸ Micol Seigel, *Uneven Encounters*, 2009, p. xiii.

²⁹ Os trabalhos de Christophe Charle e Heloisa Pontes são exemplares neste sentido. Em *A gênese da sociedade do espetáculo*, o historiador francês focaliza a importância do teatro nas principais capitais europeias do século XIX. Adotando uma metodologia contrária à divisão do trabalho entre, de um lado, os críticos teatrais, interessados nas obras consideradas de alto valor literário, e, de outro, historiadores e sociólogos da cultura, Charle se detém sobre a relação entre “a sociedade real do público e a sociedade representada” (2012, p. 210) para compreender o processo de circulação de convenções narrativas e repertórios culturais. Também tratando de teatro, Heloisa Pontes, em *Intérpretes da Metrópole* (2010), mostra como a renovação do teatro paulista da primeira metade do século XX dependeu em grande parte das companhias e dos diretores estrangeiros que, em razão da IIª Guerra Mundial, encontraram no Brasil um refúgio e uma oportunidade de seguirem com seus ofícios artísticos.

do sexo e da amizade. Como bem apontou a antropóloga Natália Padovani, as “fronteiras marrons”, forjadas no contato contínuo entre migrantes e viajantes das mais variadas origens, ora os fazem pessoas “suficientemente brancas” para ocupar e transitar por determinados espaços, ora os relegam a posições de subalternidade, fazendo-os alvo de intensa e constante vigilância.³⁰ Seja na diáspora de populações negras escravizadas, seja na condição privilegiada de elites brancas em viagem, a premissa de que os sentidos atribuídos a categorias da vida social se produzem na circulação de sujeitos e discursos se mantém operante nas análises independentemente do recorte temático.

Tendo em vista esse debate, *Swing dos trópicos* investiga a longa e intrincada relação entre a música popular brasileira e o jazz estadunidense tendo como foco principal o entrecruzamento de discursos sobre raça, nacionalidade e cultura em circulação no Brasil e nos Estados Unidos. Por boa parte do século XX, as narrativas referentes à construção de tradições musicais “autênticas” pareceram-me o lugar por excelência desse encontro. Seja no sentido programático de Mário de Andrade e dos folcloristas que o seguiram, seja no sentido crítico do filósofo afro-americano Alain Locke (1885-1954), fica evidente a importância de se delinear uma tradição capaz de expressar valores de nações despontando para a modernidade – sem descambar, no caso do Brasil, no “exotismo divertido”³¹ que tanto agradava aos europeus e, no caso dos Estados Unidos, na “glorificação do passado da música negra”.³² Notando a renitência desse tema na história cultural e intelectual dos dois países, procurei levar em consideração as maneiras pelas quais tais tradições foram postas em relação à medida que se constituíam, sendo ora afastadas ora aproximadas uma da outra. Neste movimento analítico de ida e volta, os princípios hierárquicos e os regimes de historicidade que dão concretude à categoria “música popular” foram apreendidos no conjunto mais amplo da circulação de pessoas e ideias para além de fronteiras geopolíticas e linguísticas, descentrando assim o “olhar nacional” próprio da literatura sobre o tema.

PROBLEMAS DE TRADIÇÃO

³⁰ Natália Corazza Padovani, “É Possível Fazer Ciências Sociais sem uma Análise Crítica das Categorias de Diferenciação? Uma Proposição Feminista”, 2017, p. 25.

³¹ Mário de Andrade, op. cit., p. 15.

³² Alain Locke, “Toward a Critique of Negro Music”, 2012 [1934], p. 136.

Ler em conjunto tradições musicais distintas coloca à pesquisa algumas questões de método. A primeira delas diz respeito ao modo como as ciências sociais em geral, e a antropologia em particular, lidaram com a relação entre cultura e nacionalidade, a saber: através da comparação.³³ Uma rápida espiada em nossa história intelectual é o bastante para notar que contrastes entre Brasil e Estados Unidos foram ressaltados inúmeras vezes em diversas ocasiões. Dentre os aspectos considerados dignos de serem comparados, a questão racial obteve um lugar de especial relevo, uma vez que ansiedades relativas ao contato interracial no contexto pós-abolição e a incerteza a respeito do futuro assombravam setores da intelectualidade de ambos os países. A ideia de um “paraíso racial” no qual negros e brancos viveriam em harmonia e do qual o Brasil seria a manifestação mais acabada foi endossada com entusiasmo por intelectuais e lideranças negras nos Estados Unidos durante a primeira metade do século XX.³⁴ Para alguns deles, a ausência de uma legislação segregacionista amparada por simbólicas do sangue e da pele como a “regra da uma gota de sangue” [*one-drop rule*] e a “linha de cor” [*color line*] tornava plausível a existência de uma “oportunidade de ouro” para afro-americanos na América do Sul.³⁵ É bom lembrar que a “democracia racial” advogada por Gilberto Freyre e outros cientistas sociais brasileiros durante a Era Vargas consistia no anverso desse fenômeno.

No entanto, a comparação tem sua própria história. Segundo Ann Laura Stoler, o ato de comparar nunca é isento de motivações políticas, assim como não o são os saberes produzidos por meio dele. Central à configuração do Estado moderno, ele está presente nas mais diversas formas de autoridade imperial, regulando os corpos e as subjetividades de colonizadores/as e colonizados/as, servindo à produção e manutenção de regimes de verdade. Além disso, como bem mostrou Anne McClintock, as tecnologias de poder elaboradas no cotidiano da administração colonial através da comparação e dos critérios de comensurabilidade que a tornam possível foram imprescindíveis na organização da vida na metrópole, sobretudo no que se refere aos âmbitos da raça, do gênero e da sexualidade.³⁶ Para evitarmos tomar por discretas realidades sociais construídas reciprocamente ao serem comparadas, Stoler sugere pensarmos a comparação em

³³ Cf. João Pompeu de Souza Brasil, “O método comparativo em Antropologia: contribuição e deficiências da abordagem transcultural”, 1971.

³⁴ Cf. David Hellwig, *African-American Reflections on Brazil's Racial Paradise*, 1992.

³⁵ Clara Beasley Reynolds, “The Black Man in Brazil”, *The New York Amsterdam News*, 4 de abr. 1928, p. 13.

³⁶ Anne McClintock, *Couro Imperial*, 2010. Diz McClintock: “Estigmas raciais foram usados sistematicamente, ainda que muitas vezes contraditoriamente, para elaborar mínimas nuances de diferenças em que as hierarquias sociais de raça, classe e gênero se sobrepunham num gráfico tridimensional da comparação” (p. 93).

contextos (pós)coloniais não como “um problema metodológico, mas como um objeto histórico”.³⁷ Dessa forma, o que é (e também o que *não* é) comparado seria alvo de interesse analítico tanto quanto quem compara e quando.

A segunda questão está relacionada com a noção de *autenticidade*, peça-chave no processo de constituição das tradições musicais. Conforme argumentam Bruce Raeburn, no caso do jazz, e Dmitri Fernandes, no caso do choro e do samba, o engajamento progressivo de intelectuais nas disputas simbólicas em torno do “bom” e do “ruim”, do “verdadeiro” e do “falso”, do “puro” e do “impuro”, mostra como processos de autenticação converteram-se em um móvel indispensável na afirmação da autonomia relativa do campo musical popular. Como resultado, as hierarquizações e julgamentos estéticos decorrentes dessas disputas balizaram entendimentos, sensibilidades e atitudes acerca do que era – e do que deveria ser – a música nacional. Enquanto às manifestações “autênticas” reputou-se a capacidade de expressar a “essência absoluta do grupo que as produziu”, as “inautênticas”, por outro lado, foram relegadas à ilegitimidade, à cópia e ao interesse econômico. Não por acaso Mário de Andrade chamou de *popularesco*, em sentido pejorativo, o tipo de música “influenciado pelas modas internacionais”,³⁸ e os críticos Charles E. Smith e William Russell acusaram “o verdadeiro jazz” [*the real jazz*] de ser constantemente “degradado pelo vestuário maltrapilho e sujo da música de dança”.³⁹

Um dos argumentos centrais desta tese defende que somente quando as formas “autênticas” de expressão cultural puderam ser separadas do “resto” e avaliadas segundo parâmetros julgados objetivos por aqueles que os empregavam foi possível aproximar as tradições musicais brasileira e norte-americana com o objetivo de um reconhecimento mútuo que assegurasse a legitimidade de seu conteúdo e de sua história.⁴⁰ Em ambos os países esse processo será capitaneado por intelectuais ligados de maneira mais ou menos direta aos estudos folclóricos, com

³⁷ Ann Laura Stoler, “Tense and tender ties: the politics of comparison in North American (post) colonial studies”, 2006, p. 55.

³⁸ Mário de Andrade, op. cit., p. 167.

³⁹ Charles E. Smith e William B. Russell *apud* Bruce Raeburn, *New Orleans Style and the writing of American jazz history*, 2009, p. 48, tradução minha.

⁴⁰ A *Revista de Música Popular*, editada entre 1954 e 1956 pelo crítico carioca Lúcio Rangel, é um bom exemplo de como a identificação do jazz enquanto música folclórica (ou “folcmúsica”, na terminologia de alguns de seus colaboradores, muitos deles folcloristas) permitiu a valorização do gênero entre os puristas do samba e do choro. Já nos Estados Unidos, foi a institucionalização da etnomusicologia enquanto subcampo da antropologia cultural que se encarregou desse papel. Antropólogos como Alan Merriam e Richard Waterman, alunos de Melville Herskovits, consideravam que “Na população negra do Brasil, todos os traços da música africana foram preservados” (Richard Waterman, 1967, p. 215), algo que a aproximava de um ideal de música folclórica segundo esses especialistas. Isso será explorado em pormenor no terceiro capítulo desta tese.

a diferença que, nos Estados Unidos, a criação de instituições existentes até hoje como o *Institute of Jazz Studies* (1952) e o *William Hogan Jazz Archive* (1958) conferiu estabilidade ao trabalho de pesquisadores interessados em estabelecer uma tradição “autêntica” para o jazz. No Brasil, ao contrário, conforme o movimento folclórico foi perdendo espaço para as ciências sociais,⁴¹ o trabalho simbólico de autenticação da música popular brasileira se fez longe das universidades e centros de pesquisa, ficando a cargo de críticos de formações variadas.

Políticas de autenticidade também são inseparáveis das normativas de raça, gênero e sexualidade que estruturam a vida social. Ronald Radano explicita esse vínculo ao retomar os sentidos conferidos à “música negra” [*Black music*] nos Estados Unidos de fins do século XIX, mostrando que a “força” dessa noção advém de sua relação com um tipo de “experiência corpórea” situada além da linguagem.⁴² Os chamados “ritmos quentes” [*hot rhythms*] performados por bandas afro-americanas no início dos anos 1920 e dançados por audiências brancas – *ragtime*, *one step*, *shimmy*, *black bottom* – alimentavam fantasias acerca de uma licenciosidade intrínseca aos corpos negros e “transmissível” aos corpos brancos – sobretudo os das jovens – caso não fossem tomadas medidas estritas de vigilância e controle. Essa qualidade supradiscursiva da música negra seria responsável, diz Radano, por produzir uma “saturação de significados” que o racismo moderno tentou conter e estabilizar com teorias de degenerescência, medição de crânios e himens e uma série interminável de interdições à comunidade negra.

No entanto, sendo uma modalidade expressiva com convenções próprias, a música – em especial a música denominada negra – pôde desenvolver-se em contraposição a esse controle utilizando-se, não obstante, da terminologia racialista. A ideia de uma verdade racial engastada no corpo passava a admitir sentidos ambivalentes, podendo o estigma associado à negritude ser revalorizado nos termos da identidade. Quando Louis Armstrong (1901-1971) diz a famosa máxima “Se você precisa perguntar o que é jazz, você nunca saberá”, ele lança mão dessa “saturação de significados” inarticuláveis na fala com o intuito de demarcar tanto as especificidades da música quanto daqueles que podem de fato conhecê-la. Por isso, prossegue Radano, “o poder da música negra não deriva somente do fato de ela marcar a diferença, mas de sua habilidade de

⁴¹ Cf. Luís Rodolfo Vilhena, *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*, 1997.

⁴² Gilroy aproxima-se desse argumento ao afirmar que a “música – uma forma não figurativa, não conceitual – evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético” (op. cit., p. 163).

significá-la de modo a depender de uma experiência e uma história comuns e, ao fazer isso, revelar uma crença interracial partilhada a respeito do mito racial americano.⁴³

Assim como os mitos raciais, as tradições musicais são fundadas em crenças partilhadas para além das fronteiras nacionais. Noções como a inferioridade intelectual dos negros/as em comparação aos brancos/as e a predisposição “natural” dos primeiros ao canto e à dança integravam o ideário racista em ação tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos dos séculos XIX e XX.⁴⁴ Para os “sentinelas da tradição”, na expressão de Dmitri Fernandes, essas noções acabaram fazendo parte do caminho que levava à autenticidade. Isso porque identificar a “boa” música (ou a música “pura”) era também definir o tipo de artista certo para tocá-la e, em um sentido mais amplo, o público capaz de apreciá-la sem precisar, digamos, perguntar o que ela é.

Conforme dá para imaginar, esse consenso não foi tramado de uma hora para outra. Se nos anos cinquenta grande parte dos críticos brasileiros concordava com a origem e o valor do “verdadeiro jazz”, interpretações divergentes pululavam trinta ou vinte anos antes. Andamentos acelerados, improvisações coletivas, instrumentos de sopro imitando sons de animais, tudo isso dava ao público brasileiro da década de 1920 a sensação de não se tratar de música, ou no máximo, de uma música *infernal*. Sabendo disso, atentar para os desdobramentos políticos dessa atividade ao longo do tempo motivou-me a ir além da noção de “tradição” sustentada por aqueles que a defenderam, atacaram e disputaram. Longe de corresponder à sucessão de eventos considerados relevantes em si mesmos ou à continuidade de linhagens perigando desaparecer, a tradição, segundo a entendo, é um regime discursivo articulado por (e articulador de) temporalidades e espacialidades; parcerias e rivalidades; convenções artísticas e narrativas; noções de sagrado e profano; lembrança e esquecimento. Por se configurar como um regime discursivo, a tradição é permeada por relações de poder entre quem narra e quem é narrado; quem documenta e quem é documentado; quem silencia e quem é silenciado (ou prefere não tomar a palavra). Nesse jogo assimétrico, diferenças de raça, gênero, classe e geração se articulam de maneira decisiva. O fato de pessoas negras figurarem invariavelmente no topo dos *rankings* da música popular por vezes obscurece outro fato – o de que tais *rankings* são quase sempre obra de homens brancos das classes médias. De maneira análoga, a presença maciça de cantoras negras e brancas no panteão das “divas” do jazz e das “rainhas” do samba contrasta de maneira gritante com a ausência de

⁴³ Ronald Radano, *Lying up a nation*, 2003, p. 21-2, tradução minha.

⁴⁴ Sobre a difusão do chamado “racismo científico” no Brasil, conferir sobretudo os trabalhos de Mariza Corrêa (*As ilusões da liberdade*, 2013) e Lília Schwarcz (*O espetáculo das raças*, 1993).

compositoras e instrumentistas. Essas e outras “lacunas” não são, a meu ver, falhas de um trabalho amadoresco, mas um dos efeitos principais das relações de poder que estruturam os “arranjos” da tradição tal como a conhecemos.

Falo em arranjos como uma alternativa ao esquema dualista “nosso nosso, deles deles” através do qual a relação entre diferentes gêneros musicais e suas tradições foi encarada pela historiografia especializada. Como se pode notar, a alusão à musicologia não é fortuita. Arranjos denotam deslocamentos, transformações em uma composição preexistente e reorganizada mediante intenções particulares. Em um arranjo, adicionam-se ou subtraem-se instrumentos, vozes e texturas; paródias e pastiches são feitos com múltiplas finalidades; aspectos formais e estilísticos podem ser torcidos, distorcidos e subvertidos. Assim, arranjar uma obra vai além da adaptá-la a um novo contexto. Posta sob a escuta do arranjador/a, ela é recomposta (ou composta outra vez), modificando a relação entre compositor/a e audiência. É a isso que Peter Szendy se refere quando afirma que a força do arranjo repousa em sua capacidade em nos fazer “ouvir dobrado” [*hearing double*]. Ao nos depararmos com a obra arranjada, reconhecê-la e estranhá-la tornam-se ações inseparáveis, que acabam por dissolver na plasticidade do material sonoro a noção de um sentido original inalterável.⁴⁵

De maneira análoga, a noção de *arranjos transnacionais* se atém aos processos de criação e circulação da música popular nos Estados Unidos e no Brasil sem separá-los, isto é, tomando-os como constitutivos um do outro. É importante deixar claro que, assim como a música popular brasileira possui uma pluralidade semântica detectável pela maioria dos brasileiros e brasileiras, o termo jazz encontra-se saturado de significados e referências cuja complexidade é difícil de apreender. Os artistas, discos e canções que nos vem à mente em conversas casuais quase sempre dizem respeito a um momento preciso da história do jazz – a “revolução do bebop”⁴⁶ – ou ao que veio depois dele. Naturais para quem aprecia o gênero, esses significados e referências marcam descontinuidades promovidas pela construção da tradição, embora pareçam corresponder ao progresso inevitável de uma “linha evolutiva”.⁴⁷

⁴⁵ Peter Szendy, *Listen*, 2008, p. 36.

⁴⁶ A ideia de que o bebop, estilo jazzístico criado no contexto do pós IIª Guerra, teria correspondido a uma revolução na história do jazz é defendida desde a década de 1960 por estudiosos e ativistas políticos, sendo Amiri Baraka (Leroi Jones) o mais destacado deles (cf. Leroi Jones, *Blues People*, 2002[1963]).

⁴⁷ A expressão “linha evolutiva” foi utilizada por Caetano Veloso em um debate promovido pela *revista Civilização Brasileira* em 1966 sobre as novas tendências da música popular no Brasil. Grosso modo, ela privilegia a continuidade sobre a descontinuidade, conciliando modernidade e tradição sem abrir mão de uma identidade brasileira bem definida. Nas palavras de Caetano: “Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela não só teremos de senti-

Mais que inventadas,⁴⁸ portanto, as tradições musicais foram continuamente arranjadas a partir dos discursos sobre raça, nacionalidade e cultura em circulação no século XX. Sob esse enfoque, *Swing dos trópicos* analisa a constituição dessas tradições. Porém, ao invés de recorrer ao método comparativo, observando o que ambas teriam de diferente e em comum, busquei empreender uma *história transnacional da comparação*, dando ênfase a um enquadramento analítico capaz de reconstruir a complexa trama de relações que fez dessa técnica específica um móvel indispensável à compreensão da música popular nas Américas e da tremenda força social a ela infundida. Assim, minha ambição foi revisitar o jazz estadunidense e a música popular brasileira a partir dos modos como (não) foram comparados e pelos quais foi (im)possível compará-los.

Ao invés de tomar o problema da “influência do jazz” como ponto de partida, preferi seguir o caminho inverso, o que requereu certas escolhas metodológicas. Em primeiro lugar, foi preciso tratar a documentação de forma crítica, lendo-a não só a contrapelo, mas também no sentido pretendido por seus autores. Isso significou circunscrever a autoria dos textos – estabelecendo mediações entre o momento em que foram escritos, a quem se destinavam e por quê –, sem negar de saída as “verdades” ali postas ou reduzi-las a conteúdos ideológicos datados. Pois se a etnografia é “um dispositivo privilegiado para apreensão de interações sociais”,⁴⁹ ela não se limita às observações participantes, podendo ser empregada no estudo de categorias de pensamento e trajetórias situadas no tempo que iluminam o presente.⁵⁰

Em segundo lugar, a infinidade de documentos pesquisados inspirou-me a seguir o conselho de Erich Auerbach de “deixar-me ser guiado” por alguns deles de modo a reconstruir a totalidade de uma experiência social abrindo mão de sua “completude”.⁵¹ Como consequência, pude me dedicar a certas questões ainda pouco exploradas no estudo da música, tais como o silêncio, a fotografia, a viagem, a domesticidade e até mesmo o consumo de whisky, evitando assim percorrer trilhas já traçadas pela historiografia ou pela sociologia da cultura. Conforme percebi, aprofundar-me nessas questões não implicava contrapor-me às análises de trajetórias, o que de fato fiz com um punhado de artistas e intelectuais, mas reconceber a ideia de tradição à luz de práticas

la, mas conhecê-la [...] Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação” (1966, p. 4).

⁴⁸ Faço alusão aqui ao famoso trabalho de Eric Hobsbawm e Terence Ranger, *The invention of tradition*, 1983.

⁴⁹ Heloisa Pontes, op. cit., 2010, p. 41.

⁵⁰ Ver Heloisa Pontes, op. cit.; Gustavo Rossi, *O Intelectual Feiticeiro*, 2015; Luís Felipe Sobral, *Fronteiras da Europa*, 2015; Vítor Queiroz, *Dorival Caymmi*, 2018.

⁵¹ Erich Auerbach, *Mimesis*, 2003, p. 548-9.

cotidianas às quais, às vezes, a música era algo secundário. Se minhas escolhas metodológicas apresentam limitações no que se refere à historiografia da música popular brasileira ou ao campo dos *Jazz Studies*, espero que os rendimentos desta tese contribuam para novas formas de abordar o problema, articulando-o ao aporte oferecido pela antropologia tal como praticada no Brasil.

AUTORRETRATO EM TRÊS CORES

Apesar da literatura sobre transnacionalidade enfatizar a legibilidade racial de nossos corpos variar conforme atravessamos fronteiras, foi somente dando-me a essa experiência que pude atinar para o significado de tal enunciado. Brasileiro de nascimento e pouco viajado até então, eu jamais havia posto em dúvida minha branquitude, tampouco presenciara alguém marcar-me racialmente de modo contrário à minha convicção. Porém, em um bar de jazz na cidade de Trenton, estado de Nova Jérsei, na companhia do antropólogo Gustavo Rossi, da socióloga Marília Giesbrecht e de outros estudantes brasileiros, vi isso mudar pela primeira vez.

O “Candlelight Lounge”, lugar de prestígio entre os músicos da região, é conhecido pela hospitalidade de seus donos, um casal afro-americano, e pelos preços acessíveis à população local, motivos suficientes para ser frequentado tanto por amantes de jazz (nosso caso), quanto por quem busca abrigo do frio e uma refeição quente e gratuita. Entre uma música e outra, fui abordado por um homem negro de meia idade. Bem vestido e com um drinque nas mãos, apresentou-se como Mr. West e, provavelmente notando meu sotaque, perguntou-me de onde eu vinha. Quando eu lhe disse que era do Brasil e realizava um estágio de pesquisa na Universidade de Princeton, ele espantou-se com a primeira parte de minha resposta e emendou: “Eu não sabia que no Brasil havia gente de pele clara” [*“I didn’t know there were light skinned people in Brazil”*].

A expressão “gente de pele clara”, embora de fácil tradução, trazia sentidos muito diferentes para nós dois. Para mim, remetia ao imaginário racial brasileiro, no qual a prática da mestiçagem, aparente causa histórica das “peles claras”, figurava como fiel escudeira de uma política de embranquecimento não declarada.⁵² Para Mr. West, “*light skinned people*” assinalava

⁵² Abdias Nascimento situa a prática do embranquecimento (ou “branqueamento”) como uma das estratégias empregada pelo Estado brasileiro no genocídio do povo negro. Apesar de sistemático, no entanto, o embranquecimento foi difundido e dissimulado no tecido social sob o manto ideológico da “democracia racial”. (*O genocídio do negro brasileiro*, 2020). Retomando esse argumento Liv Sovik fala da “invisibilização do branco brasileiro no discurso

uma área cinzenta e escalonada entre dois polos – branco e não-branco –, onde eu ocupava o último. Tendo crescido em um ambiente em que a palavra *white* designava não apenas um fenótipo, mas um lugar social de pertencimento e privilégio, meu interlocutor era familiarizado o bastante com os códigos raciais locais para não confundir um “branco” com alguém de “pele clara”. Era provável que sua surpresa a respeito de minha origem remontasse à velha ideia de um “paraíso racial” de natureza exuberante e povo miscigenado, afetuoso e mais escuro que claro. Talvez por isso a cor de minha pele não fosse, ali, um atributo inegável de ser branco e, sim, um signo sob rasura: ao interpelar o caráter “não declarado” de minha branquitude suspeitando dela, Mr. West descortinava a porosidade semântica assumida pela categoria raça em diferentes situações. O fato de eu ter sido “lido” como não branco implicava estar em um estabelecimento onde a esmagadora maioria das pessoas era negra e se reconhecia como tal. A racialização não se dava, portanto, apenas em função da epiderme, mas de outras superfícies igualmente preñhes de sentido. Tão relevante quanto minha “*light skin*”, o modo de me portar, de falar inglês com sotaque e vibrar a cada improvisação dos músicos, compunha uma figura ambígua em relação aos modos socialmente reconhecidos de performatizar a branquitude. De volta à minha terra natal em dezembro de 2014, eu começava a entender o que era ser branco no Brasil por não o ter sido na “América”.

Quatro anos depois, voltei aos Estados Unidos em um novo estágio de pesquisa, dessa vez na Universidade de Illinois. A era Trump acirrara ainda mais os conflitos raciais entre negros/as, brancos/as e latinos/as, e mesmo em uma cidade universitária como Urbana-Champaign, de forte inclinação democrata, a tensão se fazia notar em situações banais do dia-a-dia. Mais uma vez me vi confrontado com minha branquitude ao receber olhares incomodados de pessoas brancas (essas sim, *whites*) por eu falar português com outros/as brasileiros/as ou ao ser aconselhado por uma amiga negra a não caminhar à noite em determinado bairro por este ser considerado perigoso a “pessoas de cor” [*“people of color”*], uma categoria que abrangia não apenas negros/as, mas latinos/as e outras etnias não brancas. Situações assim já não me surpreendiam, embora jamais deixassem de me causar estranhamento.

público” (*Aqui Ninguém é Branco*, 2009, p. 15) para argumentar que, enquanto resultado de um processo histórico, a noção de branquitude foi sendo construída e absorvida no Brasil à luz dos discursos sobre a mestiçagem e branqueamento e firmando-se como “ideal estético” (p. 36) e fantasia de poder. “Invisibilização”, aqui, articula-se à ideia de que numa sociedade racista como a brasileira, a branquitude não seria vivida pelos indivíduos brancos como “marca” por não operar exclusões em nível estrutural como a negritude.

Mas o contato pessoal com um músico de jazz brasileiro traria essa problemática para mais perto das questões enfrentadas por mim nesta tese. Graduado em Música pela Unicamp, José Emílio Gobbo Jr. morava há sete anos nos Estados Unidos quando o conheci. Desde que decidiu aperfeiçoar-se na guitarra elétrica, seu instrumento dileto, ele passou a tocar com músicos profissionais de diferentes cidades norte-americanas. Em 2014, um doutoramento na área de *Jazz Performance* na Universidade de Illinois o levou até Urbana-Champaign, mais precisamente ao apartamento em frente do qual eu escolhera para aquela temporada. Nos dez meses em que fomos vizinhos, pude observar José Emílio apresentar-se semanalmente em diversos espaços, entre eles o bar *The Iron Post*, ponto de encontro de estudantes de música que se reuniam às quartas-feiras para *jam sessions* das 22h à meia-noite. A maneira disciplinada como esses jovens de vinte e pouco anos frequentavam os encontros chamava a atenção. Contrariando minhas expectativas, quase nenhum deles bebia, e quando não estavam tocando, pouco falavam de outra coisa que não jazz. Ouvindo suas conversas e, às vezes, participando de algumas delas, reparei como os princípios hierárquicos da tradição musical eram incorporadas (em um sentido literal) em modos de pensar, sentir, ouvir e tocar. As músicas julgadas adequadas a uma *jam session*, a ordem dos instrumentos na hora de improvisar, a duração dos solos, a relativa ausência de mulheres no palco e a atitude da plateia, eram tudo menos espontâneas; eram, ao contrário, sinais da eficácia duradoura da tradição.

Aos poucos percebi que os posicionamentos de José Emílio acerca do “verdadeiro jazz” expressavam com exatidão os pontos de vista elaborados pela historiografia oficial há cerca de sessenta anos atrás, sobretudo aqueles relativos a raça e nacionalidade. Dentre as suas convicções, a que mais me impressionava era a de se dizer capaz de distinguir um músico negro de um branco apenas ouvindo-os tocar determinado instrumento, “habilidade” que eu e outras pessoas fazíamos questão de pôr à prova com “testes cegos” [*blindfold test*].⁵³ Para ele, assim como para a maioria dos frequentadores do *Post*, homens negros tocavam com mais “sentimento” que brancos, mesmo quando superados em matéria de técnica musical.⁵⁴ O mesmo era dito sobre mulheres negras em

⁵³ Muito comum no meio jazzístico, um “teste cego” serve para avaliar o repertório musical de alguém. Em termos gerais, o exercício consiste em ouvir determinada gravação sem saber previamente quem está tocando. Caberá à pessoa adivinhá-los um por um com base em seus conhecimentos sobre a gravação em questão ou o estilo específico de um músico em especial. Embora José Emilio tivesse um domínio invejável do repertório “standard” de jazz, podendo reconhecer o estilo pessoal de vários instrumentistas e afirmar, sem medo de errar, em quais gravações haviam ou não participado, houve vezes em que a suposta habilidade o deixou na mão.

⁵⁴ O escritor e crítico literário Albert Murray conta uma anedota parecida: “Durante um ensaio para o Newport Jazz Festival há muitos anos atrás, um pianista branco se queixou que o seu trompetista, também branco, não estava *balançando* (*swinging*) o suficiente em um certo número de blues. Horrorizado, o trompetista encarou o pianista de cima a baixo e respondeu, ‘E como é que você sabe?’ Ambos ficaram se entreolhando com raiva até que de repente

relação ao canto: suas vozes seriam “naturalmente” mais propensas ao jazz e ao blues que as das cantoras brancas. Não era, portanto, apenas uma questão de “estilo” pessoal, mas uma maneira de tocar inextricável à essa tradição que acionava sentidos específicos de gênero e raça nos corpos e nas subjetividades dos artistas. De modo que quando eu perguntava a José de onde vinha tal “sentimento”, a resposta remontava à mesma “essência” exaltada por sambistas e jazzistas no documentário de Jefferson Mello.

Era, então, de especial interesse para mim o fato de a autoavaliação de José Emílio enquanto um músico branco, algo que afirmava ser, não corresponder à reputação mantida por ele perante o público local. Fosse tocando regularmente nos *Black Sundays*, saraus mensais de poesia e música em que só participavam pessoas negras, fosse na maneira hispanizada como professores e colegas pronunciavam “José”, parecia-me cada vez mais nítido o lugar ambíguo ocupado por meu amigo músico. Nem norte-americano, nem negro e nem branco (talvez “*light skinned*” como eu), ele problematizava as premissas fundamentais da tradição do jazz a ponto de, certa vez, um *habitué* do *Post* dizer-me que, apesar do sotaque brasileiro, José Emílio “falava jazz fluentemente” [*“spoke jazz fluently”*].

Embora não fosse meu objetivo fazer uma etnografia de “músicos de casa noturna”,⁵⁵ observando o processo pelo qual a construção de carreiras profissionais depende, em alguma medida, de um *habitus* no qual a introjeção de pontos de vista e princípios hierárquicos é tão importante quanto manejar bem o instrumento, a relação estabelecida com José Emílio me fez atinar para a indissociabilidade entre gramáticas raciais, transnacionalidade e música popular. Foi somente no trânsito entre Brasil e Estados Unidos, portanto, que pude fazer esta pesquisa e a mim mesmo como pesquisador. Mas, acima de tudo, pude compreender que nosso lar muitas vezes é “o lugar onde perguntas não são feitas”.⁵⁶ Nesse sentido, o que se lerá a seguir é minha tentativa de fazê-las, assumindo o aspecto meio familiar, meio estrangeiro, de se escrever ao mesmo tempo perto e longe de casa.

perceberam que um baixista negro veterano esperava, um tanto impaciente, que eles continuassem com o maldito ensaio. Sem dizer palavra, o pianista e o trompetista reassumiram suas posições e pediram, com um aceno, para que o baixista desse o tempo” (Albert Murray, *The Omni-Americans*, 2020, p. 94, tradução minha).

⁵⁵ Howard Becker, *Outsiders*, 2009, p. 89.

⁵⁶ James Baldwin, *Notes of a native son*, 2012 [1955], p. 133, tradução minha.

Swing dos trópicos está dividido em duas partes – ou lados – totalizando cinco capítulos e uma conclusão. Como em diversas peças de jazz, ambas as partes consistem em *modulações* de um mesmo “Tema” – os arranjos transnacionais da música popular –, reapresentado segundo enfoques metodológicos distintos. “Fuga” corresponde à parte da tese em que a conexão entre domesticidade, performatividades e a prática arquivística assumem a função de contraponto em relação ao “Tema”.

Lidos em sequência, os capítulos sugerem um percurso cronológico que se estende do início dos anos 1920 ao final dos 1960. O primeiro dedica-se a apresentar a maneira prismática pela qual o jazz foi recebido no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, após a 1ª Guerra Mundial. Presentes em cinemas, teatros, clubes privados e outros espaços de sociabilidade, as *jazz-bands* inundavam a cena cultural carioca com a “música infernal” vinda dos Estados Unidos e se notabilizaram como uma forma aberta e transnacional de entretenimento, admitindo múltiplos repertórios, estilos e configurações. No entanto, conforme a invenção da identidade nacional impunha-se no horizonte ideológico brasileiro, essa “música infernal” passou a representar também um perigo. Dá-se início, então, ao que denomino *paradigma da influência*, uma modalidade de apreensão dos fluxos transnacionais relativos à música popular pautada na concepção de que certas formas culturais estrangeiras, embora sedutoras, poderiam descaracterizar a “cultura brasileira”, enquanto outras teriam sido historicamente responsáveis por formá-la. Utilizando fotografias, notícias de jornais e ensaios acadêmicos da época (com destaque para a produção de Mário de Andrade), o capítulo argumenta que, no decorrer dos anos vinte, trinta e quarenta, a presença da música estadunidense foi sendo *construída como influência* por setores da intelectualidade ligados ao movimento modernista, e que tal construção dependeu da interrelação entre as noções de raça, modernidade e autenticidade.

O segundo e terceiro capítulos flagram a transformação da “música infernal” em “música folclórica” através da configuração de um pensamento sistemático sobre a música popular. O percurso analítico traçado busca compreender como a circulação de ideias relativas ao jazz entre Estados Unidos, França e Brasil possibilitou a formação de uma crítica de jazz à brasileira, desempenhada sobretudo por intelectuais cariocas ligados ao processo de legitimação do samba. No capítulo 2, “Interpretações em viagem”, analiso três textos escritos por e para brasileiros no início da década de 1950 de modo a reconstituir as condições de emergência de uma atuação profissional atenta às discussões em curso nos Estados Unidos. São eles: “O Jazz: sua crônica, seus homens, seus mistérios”, de Vinicius de Moraes; *Jazz Panorama*, de Jorge Guinle, e *Pequena*

História do Jazz, de Sérgio Porto. No capítulo 3, “Cariocas de New Orleans”, estendo a análise dos condicionantes sociais que ensejaram a crítica de jazz no Brasil ao grupo mais extenso de intelectuais boêmios interessados nessa atividade. Os críticos Lúcio Rangel, José Sanz e Marcelo Miranda, colaboradores da *Revista de Música Popular*, o principal veículo de difusão local das ideias transnacional referentes ao jazz, adquirem o primeiro plano no capítulo.

Abrindo a segunda parte de *Swing dos trópicos*, o capítulo 4 – Intimidade e Intimismo – promove uma mudança de enfoque nas questões perseguidas nos capítulos anteriores. Se na primeira parte da tese, o objetivo principal foi delimitar socio-historicamente as categorias através das quais a música popular brasileira e o jazz foram pensados, agora passo a analisar alguns dos efeitos dessas categorias na maneira como artistas produziram diferenciações e identificações internas. O capítulo se debruça sobre o fenômeno da bossa nova a partir do entrelaçamento entre *modos de compor* e *modos de morar*, dando ênfase às conexões da produção musical com os âmbitos das relações de gênero e de raça, bem como da domesticidade. Assim, o foco passa a ser não a recepção da bossa nova pelos críticos, mas sua produção no espaço dos apartamentos da Zona Sul do Rio de Janeiro. Essa perspectiva permite analisar tanto a invenção de uma *héxis* corporal própria do “estilo de vida” bossa nova, ela mesma resultado do processo de automodelagem de uma fração de classe específica, quanto das exclusões promovidas por esse “estilo” em relação a intérpretes e compositores negros que também participaram da renovação da música popular brasileira.

O último capítulo, “Vozes assombradas”, investiga a correlação entre Estado, raça e transnacionalidade na constituição de arquivos sobre música popular. Para isso, as trajetórias de dois artistas servem de fios à uma trama argumentativa que transita por duas instituições importantes na política patrimonial. Analiso, de um lado, o depoimento de Pixinguinha realizado em 1966 pelo Conselho Superior de Música Popular no Museu de Imagem e do Som; de outro, o depoimento de Dominick James LaRocca pelos membros do Hogan Jazz Archive, órgão criado três anos antes sob os auspícios da Universidade de Tulane, em Nova Orleans, e financiado pela Fundação Ford. Não se trata de compará-los, mas perceber de que forma os depoimentos iluminam processos mais gerais sobre a mediação de instâncias estatais na construção de narrativas acerca da música pop

LADO A
TEMA

O PARADIGMA DA INFLUÊNCIA

Não há boas influências, Sr. Gray. Toda influência é imoral – imoral do ponto de vista científico.

Oscar Wilde

Era a música [...] Apenas ouvi-la era como violar a lei.

Toni Morrison

MÚSICA INFERNAL

Acima, a *Creole Jazz Band*, de Joseph “King” Oliver [IMAGEM 1]; abaixo, o grupo brasileiro Os Batutas, liderado pelo carioca Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha [IMAGEM 2]. Ambas tiradas em 1923, essas fotografias retratam artistas no auge de suas carreiras. Os primeiros em Chicago, refúgio de muitos músicos de jazz vindos do sul dos Estados Unidos e berço de tantos outros; os segundos, no Rio de Janeiro e recém-chegados de Paris, onde foram levar a *musique brésilienne* a um público ávido pelos exotismos vindos dos confins do mundo “incivilizado”.

Ao olhar atento, certos aspectos das imagens chamam atenção. Quanto aos instrumentos, as baterias posicionam-se à esquerda, os pianos à direita, os banjos ao fundo e os sopros à frente; quanto aos instrumentistas, todos trajados com elegância, notam-se os líderes assumindo o plano central enquanto os outros preenchem igualmente o cenário drapejado por cortinas, tal qual um palco momentos antes do início do espetáculo. A expressão em seus rostos vai do êxtase a uma suave indiferença *blasé*, e seus corpos, para os quais trombones trompetes e baquetas agem mais como extensões orgânicas que próteses limitantes, traçam a geometria de uma ilustração cubista ou as posições de um *tableau vivant*.



IMAGEM 1. *King Oliver's Creole Jazz Band*. Chicago, c. 1923, autor desconhecido. William Hogan Jazz Archive, Universidade de Tulane, Nova Orleans, LA.



IMAGEM 2. *Os Batutas*. Rio de Janeiro, c. 1923, autor desconhecido. Acervo Pixinguinha, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro.

Posadas com cuidado, ambas as fotografias transmitem a sensação de movimento, irreverência e fruição pela qual a década de 1920 tornou-se reconhecível quase instantaneamente às gerações futuras. A chamada “Era do Jazz”, termo atribuído a F. Scott Fitzgerald (1896-1940), transformou essa sensação em desígnio ao inaugurar o tipo de sensibilidade que caracterizaria de maneira geral o pós 1ª Guerra Mundial. Decepção e suspeita diante do projeto civilizacional do Ocidente conviviam lado a lado com o desejo de “restituir”, nas palavras do escritor judeu-austriaco Stefan Zweig (1881-1942) “tudo aquilo que os anos terríveis da guerra e seu rescaldo imediato haviam roubado de nossas vidas – felicidade, liberdade e a chance de se concentrar nas coisas da mente”.¹ Em um momento de profunda incerteza quanto ao futuro, melancolia e gozo estavam na ordem do dia.

Nos Estados Unidos em particular, a década de 1920 marcou um momento de contradições ainda mais agudas com a promulgação do Ato Volstead, que proibiu a venda e o consumo de bebidas alcoólicas em todo o território nacional até 1933. Em um país cada vez mais empenhado em erigir uma imagem capitalista liberal dentro e fora de suas fronteiras, a Décima Oitava Emenda impunha aos cidadãos norte-americanos duras restrições que, no entanto, se provaram pouco efetivas com o avançar da década.² O clima de despreocupada clandestinidade, no qual grassaram tanto contrabandistas [*bootleggers*] ligados ao crime organizado quanto políticos supostamente preocupados em salvaguardar a família e a moral, contava com a flexibilidade ética de uma maioria que, equilibrando-se entre ser a favor [*dry*] ou contra [*wet*] a Lei Seca, podia se dar ao luxo de ser ambos a depender das circunstâncias.

Durante esses “anos ruidosos” [*Roaring Twenties*], onde havia álcool e pessoas para bebê-lo, havia música. Bandas como a *King Oliver’s Creole Jazz Band* entretinham noite após noite a clientela de estabelecimentos escusos espalhados pelas maiores cidades norte-americanas. Conhecidos como *speakeasies*, eles eram o destino certo de quem buscava diversão longe dos olhos reguladores do Estado; suas fachadas discretas, não raro a porta dos fundos de algum prédio

¹ Stefan Zweig, *The World of Yesterday*, 2013, p. 351, tradução minha.

² A literatura produzida durante a Lei Seca [*Prohibition*] nos dá uma dimensão interessante do problema. Embora diversos setores da sociedade tenham se mostrado favoráveis à lei até a sua revogação, em 1933, “a literatura de ficção incorporada ao cânone literário norte-americano durante os últimos setenta anos é, em sua maior parte, antiproibicionista” (Kathleen Drowne, *Spirits of Defiance*, 2005, p. 4, tradução minha). Isso fica evidente ao lermos, por exemplo, *The Great Gatsby*, de Fitzgerald, *Home to Harlem*, de Claude McKay ou *Nigger Heaven*, de Carl Van Vechten, livros nos quais as personagens principais conservam, entre os valores morais mais irrepreensíveis, o hábito de tomar um drink uma vez ou outra.

decadente, abrigavam “aqueles lugares caracterizados pelos justos como o inferno”.³ Sem dúvida, a violação sistemática da Lei Seca, somada à contravenção de normativas de gênero, raça e sexualidade, podiam mesmo parecer “infernais” às consciências mais conservadoras da época. Bares e *nightclubs*, antes espaços predominantemente masculinos, passavam agora a receber homens e mulheres na mesma proporção; a homossexualidade e a transexualidade eram experimentadas nos corpos de artistas, *performers* e intelectuais;⁴ e brancos/as, pretos/as, latinos/as e asiáticos/as dançavam e flertavam uns com os outros ao som dos instrumentos de “insinuantes rapazes negros num cabaré”.⁵ Definindo o ritmo de um novo tipo de sociabilidade, o jazz tornou-se um dos principais símbolos da “restituição” tão almejada por essa geração. Em contrapartida, enfrentou acusações severas acerca dos possíveis efeitos psicossociais e morais na índole de seus adeptos, sendo chamado de “música do Diabo” [*Devil’s Music*] ou “música infernal”.⁶

Seguindo o mesmo destino de outras bandas do sul dos Estados Unidos, a *King Oliver’s Creole Jazz Band* migrou para o norte à procura de trabalho durante a “Era do jazz”. Após o fechamento de Storyville em 1917, a famosa zona de prostituição [*red light district*] de Nova Orleans, muitos músicos perderam parte significativa de suas rendas, uma vez que os prostíbulos e cabarés dali representavam uma demanda constante por música ao vivo.⁷ Louis Armstrong (1900-1971), por exemplo, relata em sua autobiografia que uma das melhores atrações de Storyville “era o cabaré de Pete Lala, onde Joe Oliver tinha sua banda e fazia misérias com o trompete”.⁸ Porém, o desaparecimento desse nicho, somado a outras dificuldades impostas à população negra com a entrada do país na 1ª Guerra, fez do êxodo para Chicago e Nova York uma alternativa plausível àquele contingente de profissionais subitamente desempregados.⁹ Tanto foi assim que “por volta de 1920, havia tantos músicos de jazz em Chicago, a maioria negros, que o *centro do jazz*”, isto é, Nova Orleans, “acabou mudando de lugar”.¹⁰ Por sorte, muitos encontraram trabalho rapidamente ao chegarem naquelas cidades, já que a popularização dos clubes de dança [*dancings*] estimulava

³ Nella Larsen, *Quicksand*, 1992 [1928], p. 89, tradução minha.

⁴ Cf. Andrea Barnett, *All-night Party*, 2004; James F. Wilson, *Bulldaggers, Pansies, and Chocolate Babies*, 2011; e Fiona Ngô, *Imperial Blues*, 2014.

⁵ Langston Hughes, “Harlem Night Club”, 1994 [1926], p. 90, tradução minha.

⁶ Kathy Ogren, op. cit., p. 113.

⁷ O cientista político Charles Hersch discorda desse argumento, dando mais ênfase às dificuldades vividas pela população negra em virtude do racismo que ao fechamento de Storyville em si (Charles Hersch, *Subversive Sounds*, 2007, p. 166).

⁸ Louis Armstrong, *Satchmo*, 1954, p. 95.

⁹ Cf. Milton Sernett, *Bound for the Promised Land*, 1997.

¹⁰ Arnold Shaw, *The Jazz Age*, 1987, p. 18, tradução e grifos meus.

os proprietários a terem suas próprias orquestras. “O prazer de dançar ao som de música tocada por profissionais sofisticados não era mais privilégio das classes endinheiradas, mas de quem pudesse pagar uma quantia modesta. O resultado foi um *boom* de emprego”, comenta o especialista Scott DeVeaux.¹¹ Em outras palavras, a chamada Grande Migração [*Great Migration*] do Sul, mais que redesenhar a composição demográfica do país, alterou de maneira indelével a geografia social de sua música popular – e, com ela, a própria música.

Considerada “a melhor jazz-band negra saída de Nova Orleans” pelo jornal *The Chicago Defender*,¹² a *King Oliver’s Creole Jazz Band* obteve um êxito inversamente proporcional à sua longevidade. A IMAGEM 1, feita no estúdio fotográfico Daguerre em Chicago, flagra o momento dessa autocombustão musical, quando o jovem Armstrong, atendendo a um pedido de Oliver, junta-se a ele na Cidade dos Ventos como segundo trompetista da banda. Além dos dois, Honoré Dutrey (trombone), Johnny Dodds (clarinete), Baby Dodds (bateria), Bill Johnson (banjo) e Lil Hardin (piano) completavam o time. Mas o dinheiro e até mesmo o prestígio não os resguardavam contra o racismo, pois “aos negros fora do Sul [dos Estados Unidos]”, argumenta Burton Peretti, “era negada a igualdade econômica e social pela maioria dos estabelecimentos, associações, sindicatos e outras organizações privadas”.¹³ Embora tenha durado pouco menos de dois anos, o período em que Armstrong permaneceu em Chicago foi o mais profícuo da *Creole Jazz Band*. Antes de partir para Nova York em 1924 a convite do pianista Fletcher Henderson, ele gravou com King Oliver sucessos como “High Society Rag”, “New Orleans Stomp” e “Dipper Mouth Blues”. Dada a raridade das gravações de jazz-bands no mercado fonográfico da época, esses e outros registros sonoros despertariam o afã colecionista em jovens aficionados por jazz que, anos mais tarde, se tornariam os primeiros historiadores do gênero (voltarei a este tema no terceiro capítulo).

Os Oito Batutas também experimentaram uma projeção notável, nacional e internacionalmente. Sob a liderança de Pixinguinha, o grupo foi criado em 1919 a pedido de Isaac Frankel, dono do requintado Cine Palais. Ao perceber o sucesso que artistas como Ernesto Nazareth e Luciano Gallet faziam entretendo os clientes nas salas de esperas dos cinemas cariocas, Frankel encarregou Pixinguinha de fazer o mesmo em seu estabelecimento. Flautista experiente e bem relacionado aos grupos que animavam o carnaval de então, o jovem músico convidou sete amigos

¹¹ Scott DeVeaux, *The Birth of Bebop: a social and musical history*, 1997, p. 48.

¹² “King Oliver’s Jazz Band”, *The Chicago Defender (National Edition)*, 11 de ago. 1923, p. 7, tradução minha.

¹³ Burton Peretti, *The creation of jazz*, 1994, p. 184, tradução minha.

com quem tocava e farreava nos dias de folia a acompanharem-no na empreitada, e chegou ao patrão com a proposta. “Expliquei a [Frankel] que era melhor formar um conjunto. Ele me perguntou: *mas tudo de preto?* Tudo de preto, respondi”.¹⁴

Havia, de fato, negros tocando no grupo do Palais, algo bastante inusual para os cinemas da Avenida Central, ícone *chic* da urbanização capitaneada pelo prefeito Pereira Passos no início do século XX. Além do líder, Donga, Nelson Alves e um irmão mais velho de Pixinguinha, China, compunham quatro dos Oito Batutas. A outra metade era integrada pelos irmãos Raul e Jacó Palmieri, José Alves e Luís Silva, rapazes dificilmente considerados negros no Rio de Janeiro daquele tempo. No entanto, é interessante notar como o grupo foi retratado pela imprensa brasileira de modo a tornar essas diferenças pouco ou nada relevantes. Em 1919, a revista ilustrada *Fon-Fon* referia-se aos Oito Batutas como uma “orquestra [...] composta quase toda de sacudidos crioulos”.¹⁵ O jornal *Theatro & Sport*, defendendo-os de críticas alheias, lançava mão de um eufemismo ao caracterizá-los todos, *entre aspas*, de “morenos”.¹⁶ No outro extremo, o *Diário de Pernambuco* dedicava-lhes palavras abertamente racistas como as de A. Fernandes sobre a ida do grupo para o exterior: “Seja como for, o ‘boulevard’ [Paris] vai se ocupar de nós [...] Não do Brasil expoente, do Brasil-elite, mas do Brasil pernóstico, *negroide* e ridículo”;¹⁷ ou o misterioso “S.”, que, comentando a mesma ocasião, fazia questão de destacar do grupo o seguinte: “São oito, aliás nove desempenados *pardavascos*, que tocam viola, pandeiro e outros instrumentos rudimentares”.¹⁸

Apesar das desqualificações, em pouco tempo os Oito Batutas ganharam a simpatia geral, fosse entre a clientela do Cine Palais, habitantes dos morros e até mesmo membros da aristocracia internacional.¹⁹ Trajando chapéus de cangaceiro, lenços no pescoço e tocando lundus, sambas, cateretês e modinhas, eles se apresentavam como uma “orquestra típica” de feição regionalista e muito próxima à imagem do *sertanejo* presente na literatura brasileira do início do século XX.²⁰ Em um editorial do jornal *O Paiz*, eles foram inclusive elogiados por se manterem

¹⁴ João Baptista Borges Pereira, “Pixinguinha”, 1997, p. 79, grifos meus.

¹⁵ R. T., “A vida ultra-chic”, *Fon-Fon*, 19 de abr. 1919, p. 22. A ortografia de todos os documentos foi atualizada segundo as convenções ortográficas atuais.

¹⁶ Xavier Pinheiro, “A música nos cinemas”, *Theatro & Sport*, 12 de abr. 1919, p. 12.

¹⁷ A. Fernandes, “De uns e de outros”, *Diário de Pernambuco*, 1 de fev. 1922, p. 3, grifo meu.

¹⁸ S., “Meu diário”, *Jornal do Commercio do Recife*, 1 de fev. 1922, p. 10, grifo meu. O nono músico a que o colunista se refere é João Pernambuco, que excursionou com os Batutas entre 1919 e 1921 por vários estados brasileiros.

¹⁹ Como o rei Alberto e da rainha Elisabeth da Bélgica, que, em viagem ao Brasil em setembro de 1920, assistiram a uma apresentação da “troupe” dos Oito Batutas (“O pic-nic de amanhã na Tijuca”, *A Noite*, 23 de set. 1920, p. 1).

²⁰ O “conto sertanejo” de que fala Antonio Candido seria uma das manifestações canhestras do regionalismo literário no Brasil. “Gênero artificial e pretensioso”, diz Candido, “criando um sentimento subalterno e fácil de condescendência em relação ao próprio país”, o conto sertanejo “tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso,

fiéis a gêneros musicais como o maxixe, aparentemente ameaçado pela “invasão das danças americanas” como o foxtrote, o *shimmy* e o charleston.²¹ Dominando os principais gêneros e estilos do cancionero popular, os Oito Batutas começariam a viajar pelo Brasil em 1920, passando pelos estados de São Paulo, Minas Gerais e Pernambuco e recebendo mais aplausos que vaias. Dois anos mais tarde, sete deles sairiam do país pela primeira vez para levar ao centro da civilização europeia fragmentos pitorescos de um país periférico que, imaginava-se, permanecia um destino improvável na rota da modernidade. Nascia, assim, *Os (ou Les) Batutas*, o primeiro grupo brasileiro de música popular a fazer sucesso fora de casa.

As circunstâncias que levaram Os Batutas a Paris foram objeto de inúmeras pesquisas acadêmicas.²² Dessa literatura, o debate suscitado na imprensa a respeito da imagem do Brasil na França, a recepção do grupo em solo estrangeiro e o contato com o jazz norte-americano destacam-se como os principais pontos abordados. Rafael Menezes Bastos, ao matizar as vozes desse debate à luz das ideias sobre raça e música popular em circulação na época, mostra que, após a viagem a Paris, as críticas àquele conjunto “tudo de preto” arrefeceram, dando lugar a uma visão mais positiva de sua musicalidade compósita “sempre ligada ao samba, como símbolo da música brasileira, [mas] ao mesmo tempo compatível com o jazz”.²³ Para Virgínia Bessa, o grupo, uma vez de volta ao Brasil, “passou a forjar uma nova identidade, mais afinada com as noções (um tanto confusas e contraditórias) que então se estabeleciam em torno da ideia de modernidade”.²⁴ Marc Hertzman também ressalta o aspecto contraditório da performance d’Os Batutas pós-Paris ao afirmar que, “para os brasileiros que viam a banda com bons olhos, seus membros apresentavam a combinação precisa entre a sofisticação da cidade grande e a simplicidade, o charme e a modéstia sertanejas”.²⁵ E segundo Anaïs Fléchet, que estudou em profundidade a circulação de músicos brasileiros na França durante o século XX, “em Paris, Os Batutas descobriram o swingue das *jazz-bands* norte-americanas das quais adotaram algumas práticas em seu retorno ao Brasil”.²⁶

favorecendo a seu respeito ideias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético” (Antonio Candido, “Literatura e cultura de 1900 e 1945”, 2010, p. 121).

²¹ “Decadência do maxixe”, *O Paiz*, 4 de jan. de 1922, p. 4.

²² Para uma análise de como Os Batutas se tornaram objeto de interesse acadêmico, ver Luiza Mara Braga Martins, *Os Oito Batutas: história e música brasileira nos anos 1920*, 2014.

²³ Rafael Menezes Bastos, “Brazil in France, 1922: An Anthropological Study of the Congenital International Nexus of Popular Music”, 2008, p. 6, tradução minha.

²⁴ Virgínia de Almeida Bessa, *A escuta singular de Pixinguinha*, 2012, p. 128.

²⁵ Marc Hertzman, *Making samba*, 2013, p. 107, tradução minha.

²⁶ Anaïs Fléchet, *Madureira chorou... em Paris*, 2017, p. 88.

Todas as asserções acima encontram-se condensadas na IMAGEM 2. A “compatibilidade” com o jazz, a identidade “mais afinada” ao que havia de moderno, a “sofisticação da cidade grande”, tudo isso aparece materializado nas convenções de um regime específico de visualidade com o qual Os Batutas se familiarizaram em Paris. Isso porque o repertório imagético associado ao jazz já se disseminava de modo intenso por lá antes mesmo da década de 1920. Levados à Europa em virtude da Guerra, soldados afro-americanos introduziram a nova música aos franceses, e muitos deles decidiram permanecer em Paris depois do armistício e fazer carreira com o jazz, pois lá “era alta a demanda por músicos negros para preencher os palcos dos *nightclubs* que começavam a se proliferar pelas ruas estreitas de Montmartre”.²⁷ Em suas memórias, o compositor francês Darius Milhaud (1892-1974) relembra o impacto da música norte-americana em artistas franceses como Erik Satie e Jean Cocteau, que a denominou um “cataclisma sonoro” em seu famoso ensaio de 1918 “Coc et l’Arlequin”.²⁸ O próprio Milhaud, um dos renovadores da música erudita europeia do século XX, reconheceria a “importância artística do Jazz”, sobretudo da “música autêntica” que ouvira no Harlem, em 1922, “enraizada nos elementos mais obscuros da alma negra”.²⁹ Também na capital francesa, a estreia da jovem dançarina Josephine Baker (1906-1975) no teatro Champs Élysées em 1925 pôs em cena não apenas a *danse sauvage*, devidamente acompanhada do som “cataclísmico” de baterias e saxofones, mas uma série de representações racializadas das quais artistas negros/as norte-americanos não conseguiam escapar.

Dentre essas representações, a visual tornou-se particularmente forte. Fotografias de jazz-bands proliferaram-se através dos anos na mesma velocidade que a música, comenta K. Heather Pinson. Nos Estados Unidos, o interesse em fotografá-las atendia não apenas a propósitos publicitários, mas a um desejo das classes médias brancas norte-americanas de autorrepresentar-se nos termos do discurso emergente da modernidade. Nesse sentido, o prazer estético em retratar jazz-bands negras era a contraface desse desejo, uma vez que a fotografia, explica Pinson, “ajudou membros de classes financeiramente seguras a definir sua identidade ao observarem as vidas e condições de trabalho dos pobres”.³⁰ Objetos de verdadeiro fascínio do público, muitos músicos negros incorporavam em suas performances as premissas de uma política racial preocupada em

²⁷ William A. Shack, *Harlem in Montmartre*, 2001, p. xvii.

²⁸ Darius Milhaud, *Notes sans musique*, 1949, p. 134, tradução minha.

²⁹ *Id. Ibid.*, p. 152-4.

³⁰ K. Heather Pinson, *The jazz image*, 2010, p. 24, tradução minha.

delimitar fronteiras e garantir desigualdades. Assumindo posturas descontraídas [IMAGENS 3], às vezes tendendo a uma comichão bonachona e espalhafatosa [IMAGEM 4], eles buscavam neutralizar o aspecto supostamente violento associado à masculinidade negra pelas fantasias racistas, aproximando-se de figuras como o *minstrel* e o *entertainer*, famosas na cultura das *performing arts* norte-americanas pelas feições amáveis, trejeitos dóceis e personalidade grata. A produção dessa corporalidade exotizada, a meio caminho entre moderno e “primitivo”, foi fundamental para tornar o jazz “confortável para o público branco”³¹ e conferir a artistas como Louis Armstrong, talvez o mais célebre *entertainer* norte-americano do século XX, o brilho de uma diferença palatável e inofensiva.

De volta ao Brasil em 15 de agosto de 1922, Os Batutas receberiam as boas vindas do público carioca, confirmando o êxito da viagem a Paris. Recém desembarcados na baía de Guanabara, eles foram requisitados pela diretoria do Jockey Clube do Rio de Janeiro para comparecerem a uma festa em homenagem a Lineu de Paula Machado, presidente da associação, e marcarem sua “reaparição” oficial. Na semana seguinte, os músicos apresentariam na sede do Fluminense Futebol Clube o “*gênero ‘jazz-band’*”, uma novidade “para o que aguardam a chegada dos instrumentos de pancadaria já encomendados”.³² De acordo com o biógrafo de Pixinguinha, Sérgio Cabral, essas e outras notícias sinalizavam uma inflexão na trajetória dos Batutas após o contato com a cena musical parisiense. “Era mais um sinal”, afirma ele, “de que os conjuntos norte-americanos vistos em Paris tinham influenciado os músicos brasileiros”.³³ Tomando distância da aparência “sertaneja” sem abrir mão de seu repertório, eles agora apostavam no poliglotismo musical de uma jazz-band brasileira que regressava à periferia do sistema capitalista após experimentar a vida no “centro”. Se isso, por um lado, deu ao grupo uma visibilidade inédita, por outro lado, trouxe preocupações crescentes acerca da “autenticidade” da sua música, agora repleta de foxtotes e “instrumentos de pancadaria” como a bateria de Jacó Palmieri. Coetâneo ao sucesso d’Os Batutas, a questão se os músicos teriam ou não sofrido “influência do jazz” os acompanhou por toda a vida, exigindo até hoje uma palavra final de especialistas.

³¹ *Id.*, *ibid.*, p. 27, tradução minha.

³² “Duque e os Oito Batutas”, *Gazeta de Notícias*, 16 de ago. 1922, p. 5, grifos meus.

³³ Sérgio Cabral, *Pixinguinha: vida e obra*, 1980, p. 75.



IMAGEM 3. *Original Moonlight Serenaders*, Nova Orleans, c. 1920, autor desconhecido. William Hogan Jazz Archive, Universidade de Tulane, Nova Orleans, LA.



IMAGEM 4. *St. Louis Cotton Club Band*, St. Louis, 1925, autor desconhecido. Missouri History Museum, St. Louis, MI.

O sucesso da *King Oliver's Creole Jazz Band* e d'Os Batutas não existiu a despeito dos percalços enfrentados por eles, seja pelo tipo de música que executavam, seja pelas marcas que possuíam. Ao contrário, as inúmeras controvérsias das quais foram alvo ao longo de suas carreiras (e depois delas) são constitutivas desse sucesso e evidenciam a relação problemática entre música popular, raça e modernidade. Este capítulo envereda por angulações específicas dessa relação no contexto brasileiro e norte-americano dos anos 1920-1940. Com base em documentos de procedências diversas – imagens, notícias de jornal, literatura de viagem e ensaios acadêmicos –, meu objetivo soma-se ao do historiador Petrônio Domingues de tentar dissipar a “cortina de fumaça” que encobre a recepção do jazz no Brasil em inícios do século XX.³⁴ Para isso, observo como a intelectualidade brasileira da época, sobretudo os críticos vinculados à primeira geração do Modernismo paulista, fizeram da ideia de *influência* um verdadeiro *tour de force* no debate sobre cultura e identidade nacional. Suspeitar da força descaracterizadora da “influência do jazz”, rastreando os espaços em que ela aparecia, quem a alardeava e quais sentidos comportava, é parte da tarefa de compreender como ela se tornaria paradigmática na metade do século, durando décadas. A outra parte é remetê-la à história intelectual brasileira da Primeira e Segunda Repúblicas, tomando-a como um construto de nossa “comunidade imaginada” que, para ser efetivo, precisou imaginar outras comunidades além da própria.³⁵

Isso certamente não é menosprezar as assimetrias de poder entre os dois países, tampouco negar o projeto imperialista levado a cabo pelos Estados Unidos desde o final do século XIX, no qual acordos políticos unilaterais, sanções econômicas e campanhas militares intervencionistas operam em tandem com formas de dominação cultural. Neste último caso, o êxito indisfarçável do imperialismo estadunidense se revelaria precisamente no “cuidadoso apagamento”³⁶ de redes transnacionais de troca, criando a ilusão de um fluxo unidirecional das “influências”, ele próprio resultado de relações assimétricas entre os países. Mas nem por isso insistirei no falso problema da originalidade *versus* cópia, tão bem examinado por Antonio Candido e Roberto Schwarz,³⁷ de modo a sustentar o argumento de que, uma vez em território brasileiro, a

³⁴ Petrônio Domingues, “De Nova Orleans ao Brasil: o jazz no Mundo Atlântico”, 2020, p. 175.

³⁵ Cf. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, 1983.

³⁶ Micol Seigel, op. cit., p. 8.

³⁷ Cf. Antonio Candido, op. cit., “Literatura e subdesenvolvimento”, 2017; Roberto Schwarz, “As ideias fora do lugar”, 2014, e “Nacional por subtração”, 2014. Para uma análise do problema “originalidade vs. cópia” à luz do pensamento político brasileiro nos anos 1950 ver Camila Góes, “Gramsci e a dialética da tradução na América Latina”, 2020.

música “deles” configuraria uma ameaça irrefreável à “nossa”. Acredito ser mais proveitoso, em vez disso, analisar os discursos acerca do “nosso” e do “deles” enquanto manifestações historicamente situadas do “*sentimento da contradição* entre a realidade brasileira e o prestígio ideológico dos países que nos servem de modelo”.³⁸ Esta contradição, “sentida” como nacional e inequivocamente “nossa”, possui na formulação de Schwarcz uma circunscrição sociológica precisa – “é um mal-estar de classe dominante”.³⁹ Sem discordar do crítico, creio que tal sentimento admite igualmente sentidos racializados. Embora Schwarz afirme que, no caso da produção literária, a “explicação [do problema originalidade vs. cópia] não deve ser de raça, mas de classe”,⁴⁰ visto que apenas a elite brasileira teria cobiçado padrões europeizados de expressão, pensar essas duas categorias de maneira separada torna-se inviável se quisermos compreender como as tradições do samba e jazz foram construídas com base na tensão tanto entre negros, brancos e “mestiços” quanto entre classes populares, médias e dominantes.

Contudo, investigar o que se encontra em jogo na maquinação desse falso problema pode nos levar a caminhos interessantes. É comum associarmos originalidade a um movimento de especificação. Norbert Elias deixou isso claro ao relacionar os dilemas pessoais vividos por Wolfgang A. Mozart a mudanças na configuração da sociedade de corte do século XVIII, quando a “arte de artesão”, feita para satisfazer o gosto do patrono, começava a dar lugar a uma “arte de artista” regida exclusivamente pela criatividade do compositor.⁴¹ No caso da música popular, em que a autoria individual aparece muito depois, a originalidade residiria nas particularidades de grupos sociais alheios aos valores e convenções da corte; ela remontaria, assim, ao conceito de *cultura* [*Kultur*] elaborado por pensadores como Johann G. Herder e Jacob Grimm, cujos trabalhos pioneiros de coletar contos anônimos espalhados por uma Alemanha não unificada se tornaram o marco zero dos estudos folclóricos na Europa. Novamente é Elias quem chama atenção para a “ênfase especial” dada pelo conceito de cultura às diferenças e à identidade particular dos povos. Para os adeptos deste conceito, as realizações artísticas e intelectuais desses grupos configurariam expressões “autênticas” do espírito humano em geral e do caráter nacional em particular.⁴²

³⁸ Roberto Schwarz, op. cit., p. 82, grifos meus.

³⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 100.

⁴⁰ Roberto Schwarz, op. cit., p. 95.

⁴¹ Norbert Elias, *Mozart*, 1994, p. 47. Elias argumenta que, por ter falhado em conquistar autonomia como compositor, Mozart teria habitado uma espécie de vácuo social em que a certeza do valor de sua obra chocava-se com as exigências da música de corte – algo que, no limite, levou-o a desistir não só da carreira, mas da vida.

⁴² Norbert Elias, *The civilizing process*, 1994, p. 5. Antes de configurarem uma antítese propriamente nacional entre alemães e franceses, os conceitos de *Zivilization* e *Kultur* expressavam o antagonismo social entre a corte germânica,

Mas e quanto ao *não original*? Se originalidade e autenticidade dizem respeito a fronteiras bem delimitadas e à identificação de idiosincrasias culturais, o que caracterizaria as manifestações consideradas inautênticas? Seriam elas incapazes de atestar qualquer criatividade, seja ela qual fosse? Teriam os músicos influenciados pelo jazz falhado em expressar o “caráter nacional” de sua música? E, por fim, o que teriam criado aqueles/as sentenciados a copiar? Para tentar responder a estas perguntas, é preciso olhar com atenção para os processos históricos que, nas palavras de Paul Gilroy, culminaram na “junção fatal do conceito de nacionalidade com o conceito de cultura”⁴³ ou, no caso aqui tratado, na construção de uma “cultura brasileira” contraposta a uma “norte-americana” e das quais samba e jazz seriam respectivamente expressões “autênticas”.

A potência criativa da música popular “inautêntica” dos anos 1920 remete a um momento particular da história cultural brasileira, em que fronteiras sociorraciais se redesenhavam à luz da modernização em curso nas principais cidades brasileiras. No Rio de Janeiro, onde esse processo ocorreu primeiro e com maior intensidade, tal potência se materializou em formas expressivas como teatro, literatura, cinema e, claro, música. Formas que, obedecendo a um regime de circulação ainda pouco estratificado, misturavam “alta” e “baixa” culturas e atendiam a um público heterogêneo. “Grupos sociais bastante diversos”, argumenta Tiago de Melo Gomes, “ouviam os mesmos conjuntos tocarem os mesmos sucessos do período e dançavam os mesmos ritmos, mas com uma clara diferença de orientação entre os dois públicos [classes médias e populares] na organização de seus divertimentos”⁴⁴. Enquanto durou, essa “cidade porosa” permitiu uma configuração ímpar, na qual disparidades socioeconômicas gritantes, mecanismos violentos de controle social e um incipiente mercado do entretenimento conviveram com uma vida cultural vicejante. Foi nessa cidade que o jazz aportou e rapidamente se fez ouvir.⁴⁵

construída aos moldes da francesa e as classes médias, destituídas de poder político. “Com a lenta ascensão da burguesia alemã”, dirá Elias, “de classe secundária à detentora da consciência nacional alemã [...], a antítese entre *Kultur* e *Zivilization*, com todos os seus sentido adjacentes, muda de significância e de função: *de social ela passa a ser uma antítese nacional* (p. 25, grifos do autor, tradução minha).

⁴³ Paul Gilroy, op. cit., p. 34.

⁴⁴ Tiago de Melo Gomes, *Um espelho no palco*, 2004, p. 53.

⁴⁵ Bruno Carvalho, *Porous City*, 2013. Embora Carvalho reconheça que “uma diminuição gradual da porosidade da cidade” começa a ocorrer tão logo “espaços de mistura tornam-se alvos de projetos modernizadores patrocinados pelo Estado” (p. 13, tradução minha), ele considera “a habilidade de absorver elementos das mais diversas tradições” (ibid.) um resquício de tal porosidade, aqui menos o produto de relações espaciais que de um certo *ethos*. Discordo dessa posição justamente por atribuir à imagem da “cidade porosa” uma circunscrição espacial referente às regiões centrais do Rio de Janeiro e outra, temporal, que começa nas últimas décadas do século XIX e se extingue quando a zona sul da cidade se firma como novo centro de gravidade cultural, redesenhando as desigualdades locais.

JAZZ COM ACENTO

A questão se houve ou não algo similar a uma “Era do jazz” no Brasil tal como a batizara F. Scott Fitzgerald foi raras vezes levantada em pesquisas acadêmicas.⁴⁶ O acentuado viés nacionalista do folclorismo brasileiro, marca de nascença dos estudos realizados sob a chancela da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), privilegiou, desde o seu surgimento, os rincões do mundo rural em detrimento das manifestações culturais urbanas, as quais analisava sob suspeitas redobradas, no melhor dos casos. Mário de Andrade, ele próprio um defensor da pesquisa folclórica em grandes cidades, endossava a necessidade de o “estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é *tradicionalmente* nacional, o que é *essencialmente* popular, enfim, do que é *popularesco*, feito à feição popular, ou *influenciado* pelas modas internacionais”.⁴⁷

Feito em nome de tradições e essências, o alerta do poeta modernista atribuía à condição “influenciável” de certas manifestações urbanas um rebaixamento de ordem tanto estética quanto moral. Relegando-as “carne para alimento de rádios e discos”,⁴⁸ ele assistia com pessimismo ao afluxo de música produzida e consumida na então capital da República. A ambição de Mário de Andrade de formar uma visão a um só tempo compreensiva e propositiva da música brasileira se amparava em princípios hierárquicos definidos, segundos os quais a dimensão popular urbana deveria admitir distinções fundamentais. De um lado, haveria manifestações “autênticas” como o samba de morro, encontrado em “núcleos legítimos de música popular em que a *influência* deletéria do urbanismo não penetra”;⁴⁹ de outro, uma “submúsica” volúvel às condições do mercado e distante do projeto nacionalista. E mesmo reconhecendo valor folclórico em determinados aspectos da música norte-americana, a proximidade desta com a brasileira jamais deixou de incomodar Mário de Andrade (retomarei este ponto na seção final deste capítulo).

⁴⁶ Em sua dissertação de mestrado, Jair Paulo Labres Filho a faz explicitamente: “será que podemos pensar em uma ‘era do jazz’ no Brasil?” (*Que jazz é esse?* 2014, p. 17).

⁴⁷ Mário de Andrade, *A música e a canção populares no Brasil*, 1976 [1936], p. 167, grifos meus.

⁴⁸ *Id.*, “Música popular”, 1976 [1939], p. 281.

⁴⁹ *Id.*, op. cit., p. 166.

Somente no final do século XX pesquisadores/as começaram a dar a devida atenção à presença do jazz no Brasil. Quem primeiro quebrou o tabu, denunciando a negligência dispensada ao tema, foi o crítico Carlos Calado. No último capítulo do livro *O jazz como espetáculo*, de 1990, ele afirma que o gênero “jamais mereceu um estudo aprofundado que determinasse sua trajetória e participação no cenário musical brasileiro”. Fora algumas tentativas tímidas, espalhadas aqui e ali, de historicizar sua aparição em outras cidades do país, “o forte caráter xenófobo” da crítica musical até então impediu a condução de pesquisas de fôlego. “Ao invés de estudar a fundo essa importante *influência*”, protestava Calado, “optava-se por denunciá-la como nociva e ponto final”.⁵⁰

De lá para cá, a suposta nocividade do jazz foi sendo relativizada, não com o intuito de sublinhar o argumento nacionalista de que os gêneros “autênticos” do cancionário popular teriam resistido a duras penas à influência “das modas internacionais”, mas questioná-lo. Dentre os trabalhos que aceitaram o desafio, o da antropóloga Santuza Naves se destaca ao propor uma leitura crítica do legado andradiano. “Pode-se dizer”, afirma ela, “que as experiências melódicas e orquestrais de nossa música popular muito se devem aos ritmos norte-americanos que entraram no país a partir do início do século [XX], como o foxtrote, o *charleston*, o *ragtime*, o *one-step*, o *black bottom* e a valsa americana”.⁵¹ Em vez de equiparar influência à dissolução da autenticidade e à rendição aos ditames do mercado, a autora buscou localizá-la dentro de uma “tradição do excesso” presente no que havia de mais (e de menos) “autêntico” em matéria de produção cultural. Dos arranjos de Pixinguinha e Radamés Gnattali ao exagero cênico de Carmen Miranda; das marchinhas parodísticas de Lamartine Babo aos sambas-canção “dor-de-cotovelo” de Dolores Duran, do teatro de revista às chanchadas cinematográficas de Oscarito e Grande Otelo, tudo parecia atestar a vocação de artistas brasileiros/as à monumentalidade.

Bryan McCann, por sua vez, observa no caráter ambíguo de certos sucessos como “Canção pra inglês ver”, um foxtrote composto por Babo que expõe de maneira satírica a penetração de estrangeirismos na vida e no vocabulário brasileiros dos anos 1920, indícios de uma “fértil tradição brasileira de negociação da influência estrangeira na esfera da música popular”.⁵² Versos como “I love you/ Abacaxi whisky of chuchu”, cantados pelo próprio Babo, ou “Quando a baiana foi no Harlem, foi sambando”, compostos por Denis Brean e cantados por Dircinha Batista – cuja pronúncia de “Harlem” quase induz o/a ouvinte a entender “além” –, ou mesmo a introdução

⁵⁰ Todas as citações do parágrafo são de Carlos Calado, *O jazz como espetáculo*, 1990, p. 221, grifo meu.

⁵¹ Santuza Cambraia Naves, *O violão azul*, 1998, p. 174.

⁵² Bryan McCann, *Hello, Hello Brazil*, 2004, p. 130.

instrumental de “Boogie Woogie na favela” presente na versão de Cyro Monteiro, são exemplos inequívocos dessa tradição. Longe de corresponder a um desvio ou à adesão em massa a um projeto “hibridizante” contraposto ao modernista, a incorporação de estilos, repertórios e procedimentos vindos de fora era, ao contrário, um fenômeno bastante familiar.

Havia, porém, quem se negasse a incorporá-los, lamentando a fama que os estrangeirismos linguísticos e musicais adquiriram perante o público e certos artistas. Entre eles, Noel Rosa (1910-1937) foi sem dúvida o mais vocal, conciliando a sua prolificidade musical à defesa das “coisas nossas”. Em “Não tem tradução”, samba de 1933, ele atribuía culpa ao cinema falado de procedência estadunidense e insistia que “as rimas do samba não são *I love you*”. Branco de classe média, Noel havia trocado o curso de medicina pela música profissional e, após formar com Almirante o Bando de Tangarás no final da década de 1920, conheceu o sucesso cantando sobre malandros e operários, desventuras amorosas e até sobre o positivismo de Auguste Comte. A conexão de Noel Rosa com os sambistas tanto *da cidade* quanto *do morro* – divisão estabelecida em meados dos anos trinta por intelectuais ligados ao universo do samba – certamente foi central na inovação estética promovida por ele e os companheiros do Bando de Tangarás, como no caso da gravação de “Na Pavuna”, o que lhe granjearia postumamente a posição de um dos gênios da música popular brasileira.⁵³ Mesmo a um compositor comprometido a valores nacionalistas como Noel, a questão da “influência estrangeira” não passava batido, tamanha era a sua incidência no debate público da época.

De acordo com Naves e McCann, o não alinhamento de músicos populares urbanos ao discurso elaborado por modernistas como Mário de Andrade acerca do “tradicionalmente nacional” e do “essencialmente popular” dava-lhes uma flexibilidade maior em termos artísticos. Sem postularem de saída a incompatibilidade entre o “nosso” e o “deles” ou entre arte e entretenimento, eles/as desenvolviam a sensibilidade de captar “as nuances – assim como as linguagens – de nosso processo singular de modernização”.⁵⁴ “Ao adotarem dicções mais despojadas”, continua Naves, “descomprometidas com programas de ação, [os músicos populares] mostram-se munidos de valores dionisíacos e de um espírito afirmativo da contemporaneidade e do transitório só encontrável nos cotidianos diferenciados por um pluralidade de experiências”.⁵⁵ Para McCann, inclusive, essas estratégias eram “deliberadamente transnacionais: reconheciam a importância das

⁵³ Esta visão é postulada sobretudo por Almirante em *No tempo de Noel Rosa*, 1963.

⁵⁴ Santuza Naves, op. cit., p. 209.

⁵⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 208.

categorias nacionais e sua inescapabilidade naquele contexto, procurando não as obliterar, mas atravessá-las de maneiras inesperadas”.⁵⁶

Experiências plurais e atravessamentos eram possíveis em uma cidade como o Rio de Janeiro, onde processos de clivagem social ocorriam de maneira combinada ao desenvolvimento de uma “arena cultural”⁵⁷ dinâmica e não cindida entre enclaves de autenticidade e a “influência deletéria do urbanismo”. A centralidade política da então capital federal em relação ao resto do país, a ponto de alçá-la a polo irradiador das ideias de nação gestadas pelas frações letradas das classes dominantes, foi fator decisivo na configuração de circuitos transnacionais nos quais a intensa circulação de pessoas, modalidades expressivas e categorias sociais era parte de uma “modernidade periférica” de feições próprias.⁵⁸ As transformações sucessivas da paisagem urbana, erguida, demolida e reconstruída à imagem das metrópoles europeias e sob comando da oligarquia rural; a convivência tensa entre imigrantes europeus pobres e negros/as descendentes de escravizados/as; o incremento de iniciativas no setor da produção cultural como publicações, cinemas, teatros e uma indústria fonográfica em expansão; tudo isso era codificado em chave sonora de maneira não programática, experimental e imprevisível.

O exemplo mais bem acabado dessa “escuta aberta”⁵⁹ é, sem dúvida, o grupo liderado por Pixinguinha. Do surgimento como “orquestra típica” em 1919 à assunção do sufixo “jazz-band” após uma turnê na Argentina quatro anos depois, os Oito Batutas desenvolveram uma polivalência musical não apenas resultante de sua ida a Paris, certamente central nesse processo, mas das redes transnacionais encontradas no Rio de Janeiro daquela época. “Nós tínhamos que tocar um bocadinho de cada coisa”, relatava o líder do octeto em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS-RJ),⁶⁰ indicando que quanto mais amplo o repertório, mais oportunidades de emprego e maior a visibilidade do grupo. Isso obviamente não os blindava da ira racista de alguns comentadores prontos a lamentar a “triste impressão dos oito batutas, do “los macaquitos”, que representam a música rústica, música barata, em que os pretos num reboleio ridículo, imitando o jazz à americana, desmoralizam a nossa cultura musical”.⁶¹ No entanto, muitas das inúmeras composições que assinou eram classificadas pelo próprio Pixinguinha como foxtrote ou tango, e

⁵⁶ Bryan McCann, op. cit., p. 134.

⁵⁷ Richard Morse, “As cidades ‘periféricas’ como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina”, 1995.

⁵⁸ Cf. Beatriz Sarlo, *Modernidade periférica*, 2010.

⁵⁹ Virgínia Bessa, “Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha”, 2012, p. 167.

⁶⁰ Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Alfredo da Rocha Viana Jr*, 06 de out. 1966.

⁶¹ Ziul Epaminondas, “Chronica Musical”, *Ilustração Moderna*, 14 de jun. 1924, p. 8.

até mesmo “Carinhoso”, ícone indiscutível da música brasileira “autêntica”, não negava a relação próxima com ritmos estrangeiros, segundo a memória do compositor. “Compus o *Carinhoso* mais ou menos em 1920. Era uma peça instrumental, com bastante influência do jazz americano”.⁶² Voltarei à trajetória de Pixinguinha em outros momentos desta tese, mas por ora basta ter no horizonte que grupos como Os Oito Batutas criaram um idioma próprio para lidar com as contradições de uma modernidade idealizada, contestada e, sobretudo, vivida de maneira desigual. Tal idioma não surgiu de um único lugar, tampouco adquiriu autonomia plena vis-à-vis outras modalidades expressivas como a literatura, o cinema, o teatro e a fotografia. Antes, ele foi fruto do *arranjo transnacional* entre tradições culturais distintas, mas também de apropriações, adaptações e rapinas que vieram a definir o que entendemos por música popular.

No livro *Uneven Encounters*, a historiadora Micol Seigel chama de “um longo noivado” [*“a long engagement”*] a relação entre os músicos populares brasileiros dos anos 1920 e o jazz.⁶³ A expressão não poderia ser mais adequada. Se, em geral, noivados sugerem vínculos íntimos e seguros, eles costumam manter os noivos em um *status* intermediário que apenas a oficialização do matrimônio é capaz de libertá-los, designando-lhes novas identidades e papéis. Como se sabe, foi o samba, e não o jazz, que assumiu um lugar legítimo na tradição musical brasileira, tornando-se símbolo nacional por excelência e encerrando antes das núpcias tal “longo noivado”. Mas nem por isso a intimidade dos músicos brasileiros com a música norte-americana se desfez. Apesar do léxico mobilizado por alguns jornalistas e intelectuais dar ênfase ao aspecto exógeno do jazz (a “*invasão das danças americanas*”, citada na página 6, é um bom exemplo), uma infinidade de registros parece apontar para a direção contrária e, não raro, para mais de uma direção ao mesmo tempo.

Com efeito, as conotações em torno da palavra *jazz* variam a ponto de tornar ingrata, senão inútil, a tarefa de conferir-lhe um sentido ulterior. Prismático e contencioso, o termo figurava em contextos bastante diversificados, dentre os quais o mais corriqueiro era o ramo do entretenimento. Anúncios de jazz-bands eram publicados diariamente em jornais cariocas, fosse em comemorações oficiais, festas privadas da alta sociedade e até mesmo durante o carnaval.⁶⁴

⁶² João B. Borges Pereira, “Pixinguinha” (entrevista com Alfredo da Rocha Viana, 27 de abr. 1966), 1997, p. 82.

⁶³ Micol Seigel, op. cit., p. 101.

⁶⁴ Destaque para alguns anúncios: “Comemorando o aniversário da inauguração do Forte de Copacabana, o seu comandante e oficialidade oferecem à nossa sociedade, amanhã, uma festa esportivo-militar, às 15 horas, seguindo-se ao som da “Jazz Band” animadas danças” (*Jornal do Brasil*, 27 de set. 1921, p. 9). “Festeja hoje seu aniversário natalício Mme. Laura Vasco Abreu, esposa do Sr. Vasco Abreu muito conhecido no meio musical. A aniversariante

Clubes e associações da sociedade civil contratavam-nas para seus bailes e *soirées*, sendo que as mais conhecidas, como os Oito Batutas e a Jazz Band Sul-Americana, volta e meia ganhavam destaque na imprensa.⁶⁵ Além de dominarem “os ritmos norte-americanos”, as jazz-bands (ou simplesmente “as jazz”) executavam marchas, tangos, sambas e maxixes, em uma demonstração de versatilidade requerida pelo gosto heterogêneo do público. Versatilidade que ademais proporcionava às “jazz” múltiplos formatos, não as deixando restritas, portanto, ao esquema típico dos conjuntos de Nova Orleans, divididos entre os instrumentos de sopro (trombone de vara, trompete ou corneta e clarineta) e a seção rítmica (bateria, contrabaixo, piano e às vezes banjo ou guitarra).⁶⁶

Apresentações de jazz-bands estrangeiras também eram comuns no dia a dia da cidade, o que confirma a existência de circuitos transnacionais no Rio de Janeiro já em 1920. Em 24 de fevereiro, o *Correio da Manhã* anunciava a estreia da *Original American Jazz Band*, “sob a direção do maestro Raul Lipoff”, na sala de espera do Cinema Central, localizado na Avenida Rio Branco.⁶⁷ Em dezembro daquele ano, o mesmo jornal noticiou a vinda da jazz-band “Sinco 5” de Harry Kosarin, contratada para performances “todas as noites” no Internacional Club, no bairro da Glória.⁶⁸ Ambos os músicos, conta Micol Seigel, vieram para o Brasil juntamente com o banjoísta de Paul Whiteman, um dos *bandleaders* brancos de maior sucesso da “Era do jazz”.

O cinema, bem como as revistas de variedades dedicadas à sua difusão, também era um espaço onde a palavra jazz circulava profusamente. Cada vez mais presentes na vida cultural carioca, as fitas cinematográficas expunham a audiência não apenas às novidades do momento,

oferece às pessoas de sua relação uma festa íntima em sua residência. Abrihantará esta festa o celebre *Jazz Band Vasco Abreu*, sob chefia do Sr. Vasco Abreu” (*Revista Musical*, 1 de set. 1923, p. 5). “Prosseguem ativamente, os preparativos para a ‘*matinée*’ infantil que se realizará naquele teatro, na segunda-feira de carnaval, e para o qual está sendo organizado programa. Desse programa faz parte o “jazz band” romano que se apresentará pela primeira vez” (*O Paiz*, 25 de jan. 1923, p. 2).

⁶⁵ “Para a *soirée* do Club de Regatas Botafogo: A diretoria deste clube pede-nos que avisemos aos seus sócios que amanhã se realizará em sua sede uma “*soirée*” a fantasia, tendo sido para esta festa contratada a ‘Jazz Ban’ (sic) Sul-Americana” (*O Paiz*, 2 de fev. 1923, p. 2).

⁶⁶ Em um artigo sobre a inserção da bateria nos arranjos percussivos de jazz-bands brasileiras, Leandro Barsalini mostra a importância que esta teve na confecção do que mais tarde seria considerada a sonoridade “típica” do samba. “As primeiras gravações brasileiras com bateria”, afirma o autor, “passaram a ser realizadas a partir de 1927 pela Odeon [...] A bateria passou então a integrar o corpo instrumental de centenas de gravações realizadas entre os anos de 1929 a 1939 pelas orquestras dirigidas por Pixinguinha, Radamés Gnattali, entre outros maestros, como a Victor Brasileira, a Típica Victor, a Diabos do Céu e a Guarda Velha” (“Sobre baterias e tamborins”, 2018, p. 74).

⁶⁷ *Correio da Manhã*, 24 de fev. 1920, p. 12.

⁶⁸ *Correio da Manhã*, 17 de dez. 1920, p. 5.

mas a convenções narrativas e representações vindas de fora.⁶⁹ A corporalidade de atrizes e atores; seus gestos, olhares, cabelos e figurinos; os perfis físicos e psicológicos das personagens masculinas e femininas; e o modo como expressavam sentimentos diante das câmeras revelavam formas inéditas de se lidar com a dimensão do erotismo e das relações de gênero. Tudo isso ao som da “inferneira musical dos *jazz-band*”.⁷⁰ Novidades dessa natureza costumavam afligir as gerações mais velhas, ciosas da preservação dos “bons costumes” burgueses. Um artigo publicado na revista feminina *Vida Doméstica* e, não por acaso, intitulado “A idade do jazz”, chamava a atenção para os malefícios do “cinematógrafo” aos jovens. “Este foi considerado, pelos professores, o maior inimigo dos estudantes. Poucos são os filmes que instruem, que ensinam algo de bom. Na maioria, os filmes são frívolos, e só ensinam coisas prejudiciais, dispensáveis, portanto, à vida do homem”. Seu final, porém, era alentador, creditando ao futuro a redenção da “boa” sociedade: “A idade do jazz há de passar, e outra geração virá para redimir os pecados da mocidade que aí está”.⁷¹

De fato, a associação entre cinema e jazz era tão recorrente que o termo chegou a ser inserido na tradução de alguns títulos para o português. É o caso, por exemplo, de “Vinho, jazz, riso e amor (*The wine of youth*)”, “No domínio do jazz” (*The marriage whirl*) e “A epidemia do jazz” (*Beggars on horseback*). Com enredos muito simples e similares, os filmes retratavam a vida de excessos dos protagonistas, geralmente levados a situações desastrosas em virtude das circunstâncias. Uma resenha de “No domínio do jazz” publicada na revista *Cinearte* deixa claro que, ao menos para o público brasileiro, a música norte-americana era uma das principais causas de infortúnios. “Aqui [Brasil], o ‘jazz’ mexe com os nervos da nossa gente moça, mas lá [Estados Unidos] ele significa loucura, e mesmo orgia!”.⁷²

No entanto, textos versando sobre temas como amor, religião, humor, moral e etiqueta social, também faziam referências ao termo – às vezes de maneira genérica, equivalente a uma modernidade amedrontadora, outras vezes restringindo-o à música e à dança, mas nem por isso deixando de ponderar sobre suas consequências. Em tais documentos é possível flagrar algumas das ansiedades e fantasias provocadas pela presença da música norte-americana. Tratam-se de observações rentes aos acontecimentos do cotidiano carioca e não conjecturas acerca do que se

⁶⁹ Por volta de 1927, cerca de 95% das películas exibidas em salas brasileiras eram produzidas nos Estados Unidos. (Luís Felipe Hirano, op. cit.)

⁷⁰ Benjamin Magalhães, “Funerais da moral”, *Arealense*, 13 de set. 1924, p. 1.

⁷¹ Mário Poppe, “A idade do jazz”, *Vida Doméstica*, 10 de nov. de 1923, p. 11.

⁷² “No domínio do jazz”, *Cinearte*, 10 de mar. 1926, p. 20.

passava longe dali. No artigo “Amor & Jazz”, publicado no jornal paulistano *O Clarim da Alvorada*, constata-se com pesar a tendência dos jovens de “[amarem-se] no estilo jazz”, algo que, na visão do articulista, consistia num modismo superficial distante dos “belos tempos românticos, saudosos dos poetas líricos” e “da simplicidade daquelas moças, tão diferentes das melindrosas de hoje”.⁷³ Opinião semelhante tinha o/a colunista S. B. Wallie em *Vida Doméstica* ao dizer que:

Hoje o amor atravessa as suas fases iniciais ao som deste barulho desconcertante e desordenado, posto em letra de forma, que é o “jazz”. De resto, a psicologia dos pares casa-se admiravelmente com a da música infernal. O amor abandonou a guitarra, o violão e o cavaquinho, para adotar o bombo [bumbo?], o saxofone e o “ukalele”, entremeados por alguns assobios, mais ou menos irritantes. Aos esgares e trejeitos dos mulatos da “orquestra”, o novo “sentimentalismo” arrebatou os assistentes e deles toma conta, tal como se fora uma doença contagiosa [...].⁷⁴

É interessante notar como ambos os artigos ultrapassam juízos estéticos, fazendo do jazz um problema diretamente vinculado a normativas de gênero, raça e sexualidade. Não bastasse incitar novos modelos de relacionamento, em que noções de masculinidade e feminilidade eram contestadas, a “música infernal” seria responsável também pela transgressão de fronteiras racializadas. A alusão a uma “doença contagiosa” portada pelos “mulatos da ‘orquestra’” é, nesse sentido, bastante elucidativa da maneira como fantasias raciais atuavam no imaginário social produzindo diferenças e disjunções. Na verdade, menções à ideia de contágio aparecem de maneira idêntica na imprensa norte-americana dos anos 1920, conforme mostra Kathy Ogren nas páginas do *New York Sun*: “Uma palavra estranha vem ganhando espaço entre produtores de música popular. É ‘jazz’, utilizada como adjetivo nas descrições de bandas. O grupo que toca para se dançar, quando *de cor*, parece *infectado com um vírus que procura instilar nos outros*”.⁷⁵ O poder de corromper a moral dos brancos provinha, assim, nem tanto da música em si, mas dos indivíduos “de cor” que a executavam, efetuando-se nos corpos daqueles que, vulneráveis ao “vírus” do jazz, eram vítimas de uma experiência próxima à do transe. Firmado sob bases biológicas, o sentido metafórico da contaminação expõe a relação entre o pânico moral e a retórica pseudocientífica das teorias racistas do século XIX, obcecada em fazer do corpo o substrato orgânico da raça e o *locus*

⁷³ Tuca, “Amor & Jazz”, *O Clarim da Alvorada*, 21 de mar. 1926, p. 4.

⁷⁴ S.B. Wallie, “Ligas”, *Vida Doméstica*, maio de 1926, p. 116.

⁷⁵ Kathy Ogren, op. cit., p. 141, tradução e grifos meus.

da sua “verdade”. Assim como agentes patogênicos externos provocam, desde dentro, o adoecimento do organismo, as interações entre brancos/as e não brancos/as sinalizavam um perigo em potencial, no qual o jazz, agindo como neutralizador temporário de fronteiras raciais, poderia comprometer a “saúde” dos espectadores desde sua branquitude.

Outros textos eram mais diretos ao atribuir sentidos racializados às jazz-bands. Em fevereiro de 1924, a *Revista Musical* publicou “Orquestras exóticas... Músicos excêntricos”, uma crônica não assinada sobre a “origem provável do jazz-band”. Baseado/a na premissa, um tanto tautológica, de que “todos os povos, de todas as raças, quando ainda primitivos, quando ainda meio selvagens, todas as suas manifestações artísticas são rudimentares”, “M. S.” busca chegar, por dedução, às razões que expliquem as particularidades do jazz no século XX. Intercaladas ao texto, cinco fotografias em sequência sustentam uma argumentação que, talvez mais por efeito cômico que interesse etnomusicológico, traveste de antepassados das jazz-bands diferentes grupamentos humanos flagrados pela câmera com seus instrumentos. Aissáuas do Marrocos, zulus da África do Sul, dervixes e chineses, todos eles são descritos como exemplos de povos “ainda primitivos” e “meio selvagens”, fôsseis vivos a que o jazz remontaria em sua vivacidade. A conclusão a que chega “M. S.” é que, ao contrário do que afirma a opinião geral, as jazz-bands não seriam uma invenção contemporânea, e sim, “inspirad[as] em todos esses grupos esquisitos, de músicos primitivos, das raças mais... atrasadas”. É por isso que, segundo o/a autor/a, os “*gentlemen* de cor da África Ocidental, em cujo sangue correm as vocações de milhares de gerações de selvagens oeste-africanos, sabem muito bem como executar o jazz-band”.⁷⁶

O que se lia em artigos e colunas jornalísticas também era observado em imagens divulgadas nesses mesmos veículos. Lançado no Rio de Janeiro em julho de 1925, o primeiro número de *Shimmy*, “a revista da vida moderna”, traziam na capa caricaturas de músicos negros tocando instrumentos nitidamente associados às jazz-bands – banjo, piano, saxofone, trompete e trombone – enquanto casais brancos vestidos à gala dançavam enlaçados [IMAGEM 5]. A representação exagerada dos músicos, com traços grosseiros a destacar-lhes a espessura dos lábios e o tamanho dos olhos, contrasta com o desenho detalhado e mais realista dos dançantes, que ganham o primeiro plano da imagem. Ao centro, Terpíscora, a musa grega da dança, assume a

⁷⁶ Todas as citações do parágrafo foram extraídas de M.S., “Orquestras exóticas... Músicos excêntricos”, *Revista Musical*, 1 de fev. 1924, p. 18-9.

dianteira no entretenimento ordenado da audiência, como um maestro a conduzindo os “mulatos da orquestra”.

Em outra imagem, publicada no jornal *A Manhã* em junho de 1927 [IMAGEM 6], a descontração dá o tom. Nela, músicos e audiência não se diferenciam nem pelo traço, nem pela amplitude dos gestos – somente a cor da pele designam-lhe as funções. Curiosamente, os motivos greco-romanos reaparecem nas laterais da imagem na forma de colunas jônicas deformadas intencionalmente pelo ilustrador Roberto Rodrigues.⁷⁷ Sem a formalidade retratada na imagem anterior, um homem e uma mulher dançam separados, dessa vez experimentando passos menos comedidos e coordenados. Afeito ao estilo *art nouveau* de artistas como Aubrey Beardsley (1872-1898), Rodrigues preferia explorar o erotismo de corpos em movimento, fosse o dos brancos com a dança, ou o dos negros com seus instrumentos. Logo abaixo, versos reforçam a atmosfera febril da ilustração fazendo as vezes de legenda:

Quando a “jazz” toca o “cabaret” é uma chama viva de sensualidade. As mulheres sacodem as pernas debaixo das mesas. E têm gargalhadas de cristais partidos nos lábios de confete... Quando a “jazz” toca a carne estremece plena de palpitações loucas, e pede a carícia longa e cálida de outra carne... O “charleston” é uma negra sensual que ri partindo taças de cristal... Quando a “jazz” toca o “cabaret” cerra as pálpebras ocultando o seu desejo que explode em abraços raivosos... Os homens sentem o sangue correr mais depressa nas veias...

Dentre as figuras de linguagem utilizadas no poema, uma em especial se sobressai em relação às demais: “o ‘charleston’ é uma negra sensual que ri partindo taças de cristal”. Operando em mão dupla, a metáfora sugere duas leituras: na primeira, as qualidades sensoriais do *charleston* são levadas ao limite através do recurso da antropomorfização, criando um cenário no qual a música adquire tamanho poder sobre a audiência que o *charleston* poderia, ele próprio, existir de maneira independente de quem o dança. A segunda, menos aparente, decorre do uso do artigo indefinido “uma”. Situada entre “as mulheres”, “os homens” e “a jazz” presentes no cabaré, “uma negra” se destaca justamente em sua não especificidade, sendo seu único propósito no poema dar corpo a

⁷⁷ Além de produzir ilustrações para as revistas *Para Todos* e *Crítica*, Roberto Rodrigues fundou com o chargista Andres Guevara a revista ilustrada *Jazz* em 1927. Apesar de a publicação não tratar de música e ter durado poucos meses, é interessante que tenha sido este o termo utilizado para batizá-la. Estudante da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e amigo próximo de Cândido Portinari, Roberto Rodrigues despontava como prodígio entre os jovens pintores dos anos vinte até ser assassinado em 1929, aos 23 anos (Sergio Miceli, *Imagens negociadas*, 1996, p. 43).



IMAGEM 5. *Shimmy, revista da vida moderna*. Nº 1, 30 de jul. 1925, Rio de Janeiro. Fundação Biblioteca Nacional.



IMAGEM 6. Roberto Rodrigues, "Quando a Jazz toca, o cabaret é uma chama viva", *A Manhã*, 23 de jun. 1927, p. 2. Rio de Janeiro. Fundação Biblioteca Nacional.

a uma dança – um corpo marcadamente racializado e generificado.

Se na IMAGEM 5 os valores elevados da Antiguidade clássica e a sensualidade caricata dos músicos figuram no mesmo clichê, porém evitando “contaminações”, na IMAGEM 6 a distinção entre negros e brancos se dá em termos performáticos (os primeiros tocam, os segundos dançam), com exceção da figura “que ri partindo taças de cristal”, cuja corporalidade feminina e negra sintetiza os passos de uma dança “sensual”.

Ideias e representações racializadas sobre o jazz circulavam com a mesma intensidade de imagens, partituras, discos e conjuntos em turnê. A um só tempo “primitivo” e “moderno”, ele foi um tema bastante caro às vanguardas preocupadas com os novos rumos da arte no pós Iª Guerra. O desejo de ruptura com as convenções tanto sociais quanto estéticas do passado fazia eco a uma forma musical capaz de rescindir, nem que por um breve momento, os acordos tácitos que regulavam a sociabilidade nos centros urbanos, sem perder certa qualidade *naïf* inerente a sua origem “meio selvagem”. No Brasil, onde o pensamento vanguardista foi recebido e retraduzido nos círculos restritos da burguesia oligárquica sob a forma do Modernismo, o jazz estabeleceu uma relação íntima com as formas de vida urbana e com a nova sensibilidade que ali nascia. “Sim, já perdi pai, mãe, irmãos/ Perdi a saúde também”, declarava Manuel Bandeira (1886-1968) na abertura de *Libertinagem*, “É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz-band”. Expresso assim, em verso livre e dispensando arroubos grandiloquentes, o poema diluía a matéria “estrangeirada” do jazz no dia a dia da cidade, aproximando-o de um prosaísmo encarado positivamente por Bandeira, e sem ser “uma crítica de estereótipos da vida moderna e do avanço da reificação”, como era frequente ler nos jornais, “mas, ao contrário, um meio de descoberta de ângulos novos da realidade brasileira, encobertos no processo histórico que gerou o atraso econômico-social do país”.⁷⁸

Assim, não surpreende que um jovem como António Ferro (1895-1956) tenha escolhido as cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Santos para realizar a conferência *A Idade do Jazz-band*, entre julho e outubro de 1922. Nascido em Lisboa, Ferro associou-se ainda jovem ao modernismo português através dos idealizadores da revista *Orpheu*, Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa. Depois de colaborar com poemas e crônicas neste e em outros veículos de impacto, sua estreia como ficcionista um ano antes granjeou-lhe alguma notoriedade perante o

⁷⁸ Davi Arrigucci Jr., *Humildade, paixão e morte*, 1990, p. 57. O poema em questão é “Não sei dançar”, de 1925.

público brasileiro, de modo que quando viajou ao Brasil ele já era um nome promissor na renovação da literatura de língua portuguesa.⁷⁹

Comparado a outros admiradores da música e das danças norte-americanas, foi Ferro quem talvez mais avidamente buscou na plasticidade e irreverência das jazz-bands a resposta estética, psíquica e social para seus anseios modernos. Nesse sentido, *A Idade do Jazz-band* é antes manifesto que meditação, comprometido na forma e no conteúdo com o sepultamento da mentalidade do passado e com elogio da vida moderna, do progresso e da pátria. “Eu não compreendo, de modo algum, a saudade doentia das outras épocas, a nostalgia das idades mortas”, confessava o conferencista, “Assim como a nossa aldeia é a mais bela de todas porque é a nossa aldeia, assim a nossa Época deverá ser a mais belas de todas porque é a nossa Época...”.⁸⁰ A ressonância com o futurismo de Marinetti, a quem conhecera pessoalmente na Itália, torna-se evidente ao longo de toda a palestra, concebida ela própria como obra futurista num misto de exposição e oral e *happening*.⁸¹

A Idade do Jazz-Band foi publicada em 1923 pela editora de Monteiro Lobato, outro conservador e entusiasta incansável do progresso. No livrinho a que deu origem, a conferência é precedida por três pequenas apresentações que, embora se prestem mais a aplausos que comentários à obra, sinalizam o prestígio de Ferro entre membros do Modernismo brasileiro. A primeira, do historiador português Carlos Malheiros Dias, resume-se a saudar o impulso criativo do jovem escritor num registro de conterrâneo para conterrâneo e cheio de orgulho pátrio – “mocidade, alegria, inteligência, esperança de Portugal!”⁸² A segunda é do poeta Guilherme de Almeida, para quem Ferro curiosamente dispensaria apresentações ao público paulistano. Aqui, os instrumentos musicais, sobretudo de percussão, servem de metáfora à fatura do escritor português, buscando criar um efeito próximo à experiência sensorial da jazz-band, em que cada obra aludiria a uma textura específica: “Arrepiada de reco-recos e matracas, espevitada de apitos límpidos e assobios atrevidos, riscada em zigue-zague de guizo frios, finos, estrídulos e sibilantes – a orquestra rebelde e ruidosa chegou, enfim, ao Brasil”.⁸³ Por fim, o carioca Ronald de Carvalho, outro modernista

⁷⁹ Anos mais tarde Ferro será um dos maiores divulgadores do Estado Novo português, chegando a diretor do Secretariado de Propaganda Nacional nas décadas de 1930 e 1940 a convite do próprio Salazar. (Cf. Luís Reis Torgal, “Cinema e propaganda no Estado Novo: a ‘conversão dos descrentes’”, 1996).

⁸⁰ António Ferro, *A idade do jazz-band*, 1923, p. 36.

⁸¹ Ao longo do livro, notas de rodapé indicam que a conferência é interrompida três vezes por um “autêntico jazz-band” e uma dançarina, a esposa de António Ferro, Fernanda de Castro.

⁸² António Ferro, op. cit., p. 12

⁸³ *Id.*, *ibid.*, p. 21

ligado à revista *Orpheu*, é o único a situar *A Idade do Jazz-band* dentro do binômio modernidade e tradição, e a não reconhecer na ruptura total com o passado a principal virtude de Ferro. “O verdadeiro artista”, diz Carvalho, “ama a tradição, mas abomina o *tradicionalismo*”. Segundo ele, o jovem escritor estabelecerá com esta uma relação de continuidade que lhe incentivava conceber a arte como um “vir a ser contínuo”, um projeto aberto dispensando “mimetismos frios”.⁸⁴

O objetivo central da conferência é elevar a jazz-band (e não o jazz, bem entendido) ao estatuto de obra de arte moderna. Isso certamente não resolve nenhuma das ambivalências nela contidas, mas as potencializa com base na concepção vanguardista de arte como criação não-imitativa em relação à natureza, por um lado, e investida na liberação dos recalques ocasionados em razão da Guerra, por outro. Daí a ênfase na dança, inseparável da música, e em seu potencial transgressor: tudo converge para a realização de uma experiência catártica movida por certo sentido de urgência e contrária a elaborações intelectualistas. Se observada com atenção, a argumentação do escritor detém-se menos sobre as qualidades formais do jazz, importantíssimas para os críticos norte-americanos dos anos 1930 em diante, que sobre seus efeitos na psique coletiva da Europa pós-guerra. Para ele, o jazz simbolizaria um novo espírito do tempo marcado não só pela artificialidade dos processos sociais e artísticos, mas pela valorização das pulsões humanas. Diz Ferro:

A artificialização, no domínio da natureza, corresponde à socialização, no domínio do direito. Todos os seres, todas as coisas tendem a ser artificializadas, como todas as empresas, todos os serviços tendem a ser socializados [...] Dentro em pouco não haverá uma única mulher de carne e osso como não haverá um único homem de osso e carne... Para essa artificialização, minhas Senhoras e meus Senhores, está contribuindo notavelmente o *Jazz-Band* [...] O *Jazz-Band*, frenético, diabólico, destrambelhado e ardente é a grande fornalha da humanidade. Por cada rufo sinistro de tambor, por cada furiosa arcada, há um corpo que se liberta, um corpo que fica reduzido a linhas, a linhas emaranhadas... O *Jazz-Band* é o triunfo da dissonância, é a loucura instituída em juízo, essa caluniada loucura que é a única revolução possível do velho mundo...⁸⁵

⁸⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 28-30.

⁸⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 54.

Frenesi, dissonância e loucura combinavam-se à artificialização racionalizadora da vida moderna sem que isso levasse ao engessamento da arte, mas, ao contrário, a incitasse a dar uma forma sintética a essa contradição. Solução, aliás, em perfeita sincronia com a visão partilhada por futuristas, surrealistas e dadaístas de que o tecido da realidade havia se esgarçado sobremaneira no início do século XX, e o “exótico”, entendido aqui como fragmentos de realidades outras, poderia funcionar como espelho da civilização e provocar as instâncias “normais” da vida no Ocidente. Interpelando essa “normalidade”, o jazz, tal como apreendido pelas vanguardas europeias, configurava mais uma faceta da *art nègre*, termo insensível às particularidades históricas e culturais dos povos da diáspora africana. Conforme aponta Jody Blake, “os franceses rapidamente desconsideravam que o ragtime e o jazz haviam sido criados por negros norte-americanos, continham elementos europeus e eram comercializados para audiências brancas”.⁸⁶ Premeditado, esse descuido denunciava o desejo imperial de ver num Outro racializado formas arcaicas de vida em “cada rufo sinistro de tambor”, não importando se este provinha de Chicago ou do Rio de Janeiro. Nas palavras de James Clifford, “qualquer traço de cultura negra podia efetivamente resumir um mundo de sonhos e possibilidades – apaixonado, rítmico, concreto, místico, incontido: ‘África’”.⁸⁷

Nesse ponto, António Ferro cola-se mais uma vez ao discurso modernista ao afirmar que

a influência da arte negra sobre a arte moderna torna-se indiscutível. A arte moderna é a síntese. Os negros tiveram sempre o instinto da síntese. Os negros ficaram na infância – para ficarem na verdade. A criança é a abreviatura da Natureza. As crianças, os doidos e os negros são os rascunhos da Humanidade, as teses que Deus desenvolveu e complicou. Não há escultura de Rodin que tenha a verdade dum manipanso [...] O jazz-band é o irmão gêmeo do manipanso”.⁸⁸

Para além do concentrado de platitudes racistas repetidas por séculos a fio, chama a atenção que a noção de *síntese*, tão cara ao modernismo, una dois casos opostos: alcançada pela “arte moderna” como resultado do movimento dialético entre continuidade e ruptura, ela estaria assegurada ao negro de antemão por meio do “instinto”. E se no primeiro caso a busca pela

⁸⁶ Jody Blake, *Le tumulte noir*, 1999, p. 5.

⁸⁷ James Clifford, *A experiência etnográfica*, 2008, p. 143.

⁸⁸ António Ferro, op. cit., p. 67-69, grifos meus.

“verdade” da expressão artística (ou, para os fins deste trabalho, da *autenticidade*) só faz sentido mediante o reconhecimento da não-imitação e da artificialização enquanto expedientes criativos da modernidade, no segundo caso, a verdade/autenticidade prescindiria do intelecto branco por se encontrar literalmente engastada no corpo negro. De acordo com essa perspectiva, a figura do manipanso, à época descrito como prova do fetichismo das religiões africanas, materializa um vínculo próximo à “Natureza”, algo impossível em um escultura cujos volumes e gestos recapitulariam de modo crítico sua própria tradição. Assim, quando Ferro declara que “o jazz-band é o irmão gêmeo do manipanso”, o intuito é levar ao limite a contradição observada por ele neste tipo de conjunto musical. Circulando nas grandes cidades europeias junto de máscaras tribais e outros artefatos “exóticos”, as jazz-bands compostas por músicos negros lograriam contemporizar momentos distintos da evolução humana e apresentá-los sob a forma de um espetáculo moderno para audiências brancas. Fosse nos *music halls* ou *dancings* de Paris, “rascunhos da Humanidade” entretinham com seus instrumentos as “teses que Deus desenvolveu” sob a promessa, se não da liberação momentânea das neuroses ocidentais, ao menos de boa diversão.

Esses efeitos de deslocamento temporal e espacial, analisados por Anne McClintock em *Couro imperial*, só são possíveis graças à subsunção do mundo a uma ordem colonialista na qual o espaço fora repartido entre os impérios e “o tempo não fora apenas secularizado, mas também *domesticado*”.⁸⁹ Seguindo essa lógica, viagens a “terras distantes” corresponderiam a um retrocesso à vida *pré-moderna* intocada pelas benesses (e males) da civilização, assim como a ida à metrópole simbolizaria a marcha em direção ao progresso. Entranhadas na sensibilidade moderna, as noções de “tempo panóptico” e “espaço anacrônico” cunhadas por McClintock incidiam também sobre povos colonizados sob a forma de gramáticas raciais. A infantilização do homem negro em relação ao branco, aludida por Ferro, ou a hiper sexualização da mulher negra em relação à branca eram maneiras de “anacronizar” seus corpos, tornando-os o *locus* tanto do excesso sexual e do atavismo quanto da ordem hétero-patriarcal. O principal motivo, portanto, das jazz-bands exercerem tanto fascínio sobre o público europeu da década de 1920, sobretudo aquele vinculado ao pensamento de vanguarda, estava em sua capacidade de atizar a imaginação colonial através de fantasias de poder baseadas na raça. Mais que uma obra de arte moderna, as jazz-bands representavam a “síntese” de um mundo social dividido entre brancos e negros, e regido pelos

⁸⁹ Anne McClintock, op. cit., p. 69, grifo no original.

divisores físicos e simbólicos do império. “O *jazz-band* é o xadrez da Hora”, decretava o conferencista, “*Jazz-branco; band-negro*. Corpos alvos – bailando; corpos de ébanos – tocando”.⁹⁰

Sem dúvida, *A Idade do Jazz-Band* interessa menos pelo conteúdo de suas reflexões que pelo fato de localizar o Brasil em um circuito transnacional de ideias e pessoas vinculadas à música popular. Sob os nomes de foxtrote, shimmy, ragtime, one-step e charleston; nas páginas de jornais e revistas, bem como na tela prateada dos cinemas; ouvido, dançado e comentado por diferentes estratos sociais em diferentes ocasiões, o jazz esteve presente no cotidiano da “cidade porosa” do Rio de Janeiro sem que fosse experienciado pela população em termos de uma “invasão”. Isso porque, de um lado, era baixa a resistência aos bens culturais estrangeiros antes do fim da hegemonia oligárquica e da chamada Revolução de 30, quando o Estado passa a investir de fato em uma cultura “oficial” lastreada por interesses nacionais.⁹¹ De outro lado, o jazz era um produto cultural relativamente novo quando chegou ao Brasil no início da década de 1920, sem convenções estilísticas bem demarcadas. Havia a prática do improviso e da composição coletivos, ambos componentes daquilo que Kathy Ogren denomina “performance participativa”,⁹² mas a controvérsia em torno dele também causava estardalhaço nos Estados Unidos. Bastaria pouco mais uma década para que o certame arrefecesse e o jazz ocupasse o centro da música popular estadunidense, impulsionando a criação de uma crítica autorizada a distinguir o “verdadeiro jazz” de suas vulgatas; mas até lá, os sentidos a ele associados não haviam, por assim dizer, fincado raízes no solo americano, derivando em grande medida de sua circulação pela Europa e, como vimos, pela América do Sul.

Por que, então, o “longo noivado” entre os músicos brasileiros e a música norte-americana chegou ao fim antes do esperado? Quais fatores contribuíram para esse rompimento? Que foi feito, afinal, da “tradição do excesso” no momento em que o nacionalismo tomou as rédeas da vida ideológica brasileira e a construção de uma identidade nacional se impôs no horizonte? A terceira e última parte deste capítulo se debruça sobre essas questões buscando relacioná-las ao debate cultural das décadas de 1930-1940 e à invenção daquilo que chamei *paradigma da influência*. Partindo da distinção entre “projeto estético” e “projeto ideológico” elaborada por João Luiz Lafetá para tratar das diferentes “fases” do movimento modernista,⁹³ passo agora a investigar

⁹⁰ António Ferro, op. cit., p. 66.

⁹¹ Sergio Miceli, *Intelectuais à brasileira*, 2001, p. 80.

⁹² Kathy Ogren, op. cit., p. 20.

⁹³ João Luiz Lafetá, *1930: a crítica e o Modernismo*, 2000, *passim*.

como certos intelectuais, com destaque para Mário de Andrade, lidaram com a presença da música norte-americana à luz de questões como raça, racismo e cultura – relevantes tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Conforme veremos a seguir, a noção de *influência* foi uma maneira de interpelar a “porosidade” das trocas culturais transnacionais dos anos vinte em nome de valores nacionais em formação. Para ser considerada “autêntica”, a cultura brasileira precisava endurecer fronteiras e vigiar mais de perto os elementos estrangeiros a ela. No que se refere especificamente ao jazz, a ameaça parecia emanar não apenas das síncopas e dissonâncias inerentes à sua forma, mas dos corpos negros de músicos vindos de um país às voltas com “problemas irremovíveis de raça”.⁹⁴

UMA SÍNTESE IMPOSSÍVEL

Em um dos anexos de *O mistério do samba*, o antropólogo Hermano Vianna se volta para a música estadunidense movido pelo mesmo mote que deu origem a seu livro: “Há um mistério na história do jazz semelhante àquele da história do samba”.⁹⁵ Conhecido pela análise arguta de como o samba passou de um gênero musical considerado menor a símbolo nacional ao cabo de poucas décadas, ele sugere que certos apagamentos na história dos Estados Unidos teriam produzido um curto circuito semântico entre o sucesso planetário galgado pelo jazz no entreguerras e os inúmeros relatos acerca de sua impopularidade perante o público norte-americano. Os trabalhos nos quais o antropólogo se apoia procuraram compreender o problema a partir da recepção da “música infernal” nos diferentes setores da sociedade representados em jornais através do país, e apesar do volume maciço de informações encontrado,⁹⁶ a constatação a que chegaram vinculava tal descompasso não a uma mudança súbita de opinião, mas a um mito “tão entranhado na história do jazz que aparece em qualquer livro que trate dos primeiros desenvolvimentos da música”.⁹⁷

⁹⁴ Mário de Andrade, “A música no Brasil”, 1976 [1931], p. 19.

⁹⁵ Hermano Vianna, *O mistério do samba*, 1995, p. 182.

⁹⁶ Maureen Anderson cita os títulos de alguns artigos dos anos 1910 e 1920 atacando o jazz. “O impronunciável jazz deve ir embora”, “Estudantes a postos contra o jazz e “Por que o ‘jazz’ nos manda de volta à selva” figuram entre os mais cáusticos (“The White Reception of Jazz in American”, 2004, p. 135).

⁹⁷ James Lincoln Collier, *The Reception of Jazz in America*, 1988, p. 1.

O livro de Vianna ensina que mito e mistério caminham juntos e volta e meia nutrem-se das mesmas lacunas narrativas sedimentadas na memória coletiva. No caso brasileiro, o processo de consagração do samba se deveu a uma “tradição secular de contatos”⁹⁸ entre grupos sociais distintos capaz de definir os sentidos de brasilidade da música popular em prol de um projeto identitário para a nação e às custas de seu próprio apagamento. Tema do livro, um dos efeitos dessa des-historicização se expressaria na tendência naturalizada de relacionarmos a ascensão virtuosa do samba ao patamar de música nacional à do país como nação moderna e dotada de um “povo” culturalmente integrado; outro efeito estaria na entronização de uma narrativa de resistência do samba amparada pela vivência de certa marginalidade enclausurada dos sambistas nos morros e subúrbios cariocas até meados da década de 1930, momento em que as autoridades policiais teriam, *do nada*, deixado de persegui-los.⁹⁹

O jazz, por outro lado, não foi vertido em amálgama da identidade estadunidense. Vianna associa esse fato ao fortalecimento da antropologia boasiana nos Estados Unidos, interessada mais na multiplicidade étnico-cultural dos povos do que na sua unidade. Sob orientação de Franz Boas, pesquisas como a de Zora Neale Hurston (1891-1960) sobre as tradições orais de famílias negras do sul somavam-se a outras empenhadas em estudar as várias manifestações do “folclore americano” [*American folklore*].¹⁰⁰ Canções de trabalho [*work songs*], *spirituals* e cantigas de *cowboys* eram coletadas e catalogadas por todo o país, ao passo que o jazz permanecia fora do radar da autenticidade, ou pior, era visto por alguns intelectuais como um obstáculo a ela por estar “contaminado” pela urbanização, pela lógica do mercado e pelo convívio interracial. Tanto era assim que o musicólogo John Lomax (1867-1948) fez questão de afirmar na introdução do livro *American Ballads and Folk Songs* o seu propósito de “encontrar o Negro que tivesse tido o menor contato possível com o jazz e com o homem branco”.¹⁰¹

⁹⁸ Hermano Vianna, op. cit., p. 34.

⁹⁹ A ideia de que os sambistas teriam sido alvo de perseguição policial *por tocarem samba* está presente em quase todos os trabalhos sobre música popular e cultura realizados a partir dos anos 1960, sendo reproduzida inclusive por intelectuais do porte de Antonio Candido (“A Revolução de 1930 e a cultura”, 2017, p. 240). Segundo Marc Hertzman, a narrativa da origem espúria do samba, seguida de sua repentina valorização constituiu o “paradigma da punição” e “tomou forma durante a era de ouro do samba e tornou-se amplamente aceito nos anos 1960 e 1970 graças ao ambicioso projeto encampado pelo Museu da Imagem e do Som (op. cit., p. 33). Voltarei a este tema no capítulo 5.

¹⁰⁰ Cf. Zora Neale Hurston, *Mules and men*, 2008 [1935].

¹⁰¹ John A. Lomax, *American Ballads and Folk Songs*, 1934, p. xxx, tradução minha. Como veremos nos capítulos 2 e 3, foi somente no início da década de 1940 que uma geração de críticos de historiadores conseguiu mudar esse cenário e reivindicar para o jazz o estatuto de uma forma de arte derivada da música folclórica, mas que, por ter se desenvolvido nas cidades, conquistou autonomia relativa.

O mistério do samba é tão indissociável da imagem de um povo nascido do encontro feliz das “três raças tristes” quanto o mistério do jazz o é do estado de profunda separação entre negros/as e brancos/as, seja em termos de socioeconômicos, espaciais ou culturais. Enquanto o primeiro celebra o famoso “equilíbrio de antagonismos”¹⁰² raciais e de gênero, o segundo demarca lados irreconciliáveis e em conflito permanente. Mistérios, portanto, erigidos a partir dos mitos fundadores de nações que tiveram no colonialismo escravista e no racismo as mesmas marcas de origem, mas cujas narrativas propõem soluções opostas: “os Estados Unidos como um lugar onde o racismo é escancarado e o sistema racial é rígido e dicotômico”, e o Brasil resguardado em uma “multiplicidade sutil e gradativa”.¹⁰³

Dessa forma, quando Vianna afirma que “o centro do mistério é saber como nossos modernistas deixaram de lado o ‘puro’ vanguardismo internacionalizante e passaram a tentar inventar uma imagem de Brasil que atendesse a seus interesses modernos”,¹⁰⁴ importa a ele compreender as negociações entre artistas e intelectuais acerca de uma cultura brasileira “autêntica” firmada nas mediações entre o erudito e o popular, a experimentação de vanguarda e a participação social, o branco e o negro. A saída encontrada pelo Modernismo se deu a um só tempo na valorização hierarquizada da música portuguesa, africana e indígena,¹⁰⁵ e na conversão da mestiçagem em um trunfo de unificação nacional. Esse “princípio sintético”¹⁰⁶ corresponderá aos alicerces do mito, ou ainda, à “junção fatal” entre nacionalidade, cultura e raça. Bem sucedido no Brasil, ele não ocorreu da mesma maneira nos Estados Unidos, tendo por consequência a subsunção da “música infernal” à categoria de “música negra” [*Black music*], que começava a ganhar espaço na cena intelectual norte-americana em meados da década de 1930.

Os intelectuais brasileiros daquela época sabiam disso muito bem. Informações sobre a situação de pessoas negras em cidades como Nova York e Chicago eram coletadas *in loco* ou chegavam diariamente através de correspondentes internacionais. Misturando comentários críticos com a divulgação de curiosidades culturais, artigos e colunas jornalísticas procuravam deixar o

¹⁰² Gilberto Freyre, *Casa-grande e senzala*, 1992 [1933], p. 203.

¹⁰³ Micol Seigel, “Beyond Compare”, 2005, p. 67.

¹⁰⁴ Hermano Vianna, op. cit., p. 96.

¹⁰⁵ “Cabe lembrar mais uma vez aqui do que é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provém de fontes estranhas: *a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta*” (Mário de Andrade, *Ensaio sobre a música brasileira*, 1972 [1928], p. 25).

¹⁰⁶ No prefácio à primeira edição inglesa de *Casa-grande & senzala*, Gilberto Freyre utiliza a expressão “princípio sintético” para se referir à formação da sociedade brasileira. E acrescenta que tal princípio “não poderia ser aplicado com o mesmo rigor a nenhuma outra sociedade” (*The masters and the slaves*, 1986 [1945], p. xiii, tradução minha).

público brasileiro a par da questão racial estadunidense. Em uma dessas colunas, o médico e escritor Peregrino Júnior trata do bairro do Harlem, o qual descreve como uma “cidade com uma população de um milhão de negros!”. A intenção de apresentar aos leitores peculiaridades da vida afro-americana em Nova York, permitindo-se um exagero ou outro, é justificada logo nas primeiras frases do artigo: “No Brasil, onde o preconceito de raça absolutamente não existe, o negro ainda não conseguiu ser um assunto, nem mesmo literário. Entretanto, nos Estados Unidos, o negro, mau grado [sic] a guerra terrível que lhe movem os brancos, é uma preocupação constante de toda gente”. A fisionomia do bairro é realçada em termos das diferenças de classe – “há o negro rico e o negro pobre” – e dos espaços de sociabilidade como o *Cotton Club* e o *Ebony Club*, estabelecimentos “onde os brancos da Broadway vão não raro arejar o espírito”. O retrato um tanto edulcorado da cidade, no qual a dimensão do conflito social não chega a aparecer, credita ao jazz um lugar especial, sendo a manifestação cultural afro-americana que “rompeu, entre os americanos, o dique da má vontade e do prejuízo odioso”.¹⁰⁷ A afirmação, embora se deva mais ao pensamento positivo do autor que à observação das dinâmicas locais, não deixa de repisar a ideia de que o jazz era central na configuração das fronteiras físicas e simbólicas da raça, fosse para preservá-las ou para transgredi-las.

O Harlem pitoresco de Peregrino Júnior ganha nuances mais ardidas para Arthur Ramos (1903-1949), um dos maiores especialistas da questão racial brasileira na primeira metade do século XX. Comentando o filme *The Imitation of Life*, estrelado pela atriz negra Louise Beavers e pela branca Fredi Washington, ele é contundente ao expor o que acredita ser o caráter distorcido das representações da negritude em produtos da cultura massificada. “A vida do negro norte-americano”, diz Ramos, “não pode ser avaliada através de revistas de grande montagem, onde o negro aparece com o seu formidável contingente estético – na música, na dança”. E arremata, tocando o fundo da questão: “Nenhuma fita de cinema denunciou essa coisa inconcebível diante da civilização que se chama a ‘color line’ [linha de cor]”. Em vez de apenas um refúgio para brancos/as pouco convencionais desde a época da Lei Seca, o Harlem seria para Ramos o lugar de uma “inquietante fermentação” política acerca das inúmeras formas de segregação sofridas pela comunidade afro-americana: “A população negra, comprimida no Harlem, e sem poder habitar outro bairro de Nova York, está ali conseguindo se manter a custo, boicotada de todos os lados: –

¹⁰⁷ Citações extraídas de Peregrino Júnior, “O negro nos Estados Unidos”, *Careta*, 13 de jun. 1931, p. 22-23.

a ‘cintura negra’ da cidade branca e a majoração gradativa dos aluguéis, no bairro negro, em virtude da crise de habitação”.¹⁰⁸

O ceticismo de Arthur Ramos diante da capacidade do jazz romper “diques” de ódio racial era compartilhado por outros intelectuais que, assim como ele, viram a situação da “população negra” dos Estados Unidos com seus próprios olhos. Visitando o país no final de 1940, o escritor gaúcho Érico Veríssimo (1905-1975) publicou suas impressões de viagem no livro *Gato Preto em Campo de Neve*. Além de detalhar lugares, edifícios, universidades e situações, ele faz questão de demonstrar como o racismo o impactou, dedicando as últimas páginas do volume a um diálogo imaginário com um Leitor, para quem comenta à certa altura “as coisas que não o impressionaram bem”.

_Devo confessar que uma delas foi o preconceito racial. Não se pode dizer que o negro lá seja maltratado. Os casos de linchamento têm diminuído sensivelmente nos últimos tempos. O negro, porém, vive segregado e numa posição de inferioridade. Não só isso. Eles despertam um certo mal-estar nas populações brancas. Parece incrível, mas há ainda puristas da raça na América.

_Como poderão eles resolver o problema do negro?

_Não vejo como. As populações negras crescem. A mistura com os brancos é diminuta. O problema agora é mais moral que político.¹⁰⁹

Apesar de fictício, o diálogo traduz com acuidade certos aspectos de época de nosso imaginário racial. Para intelectuais brancos como Érico Veríssimo e Arthur Ramos, é possível questionarmos se a má impressão causada pela segregação se devia ao caráter excepcional do racismo estadunidense ou ao recálque das semelhanças deste com o brasileiro. Seriam a surpresa de Veríssimo quanto aos “puristas da raça” e a irritação de Ramos com a linha de cor projeções de problemas vividos também em seu próprio país? De qualquer maneira, a recusa em adotar a miscigenação como “princípio sintético” nacional é vista por ambos como a principal razão do “problema do negro” enfrentado nos Estados Unidos e, ao mesmo tempo, uma solução levada a

¹⁰⁸ Citações extraídas de Arthur Ramos, “Imitação de vida”, *A Manhã*, 22 de mai. 1935, p. 3.

¹⁰⁹ Érico Veríssimo, *Gato Preto em Campo de Neve*, 1987 [1956], p. 549-50, grifo do autor.

efeito no Brasil e responsável por fazer dele um lugar “onde o preconceito de raça absolutamente não existe”. Talvez por isso a ênfase nas particularidades do preconceito racial observado *lá fora* tenha invisibilizado práticas, ideias e representações conduzidas *aqui dentro* com a mesma violência, mas reprimidas no imaginário pelo discurso oficial da miscigenação e oficioso do embranquecimento.

A força desse imaginário estará presente com todas as suas cintilações e incongruências no pensamento da maior liderança do Modernismo brasileiro: o poeta Mário de Andrade. Dono de um repertório cultural invejável e de uma trajetória inusual em relação aos colegas de geração, todos brancos e formados nas escolas superiores da elite, ele viveu de maneira silenciosa a ambiguidade racial e de classe que marca o percurso biográfico dos Moraes Andrade,¹¹⁰ e mesmo à falta do diploma de bacharel em Direito outorgado à maioria dos escritores modernistas conseguiu reconverter seu disciplinado autodidatismo face a “quase todos os domínios de conhecimento humanístico da época”¹¹¹ em uma posição hegemônica dentro do movimento. O ímpeto de Mário em renovar a linguagem poética, libertando-a, por assim dizer, do academicismo que grassava no mundo literário brasileiro desde o pós-romantismo, unia-se às iniciativas de reformulação da identidade nacional idealizadas pelas famílias da oligarquia paulista, principais mecenas das iniciativas do movimento. Tomados por um clima de otimismo e possibilidade, os modernistas para quem o poeta se tornou farol deixaram-se guiar pela “consciência amena do atraso” em relação às nações europeias e pela sensação revitalizante de descoberta de um “país novo”.¹¹² De modo que, por boa parte da década de 1920 o “vanguardismo internacionalizante” mencionado por Hermano Vianna predominou sobre o nacionalismo de corte liberal burguês, até que a chamada Revolução de 30 e o subsequente acirramento político vieram alterar o quadro de forma permanente.

Essa “mudança de ênfase” é bem capturada por João Luiz Lafetá:

¹¹⁰ O avô materno de Mário de Andrade, o advogado e político Joaquim de Almeida Leite de Moraes, casou-se em 1855 com a filha de sua lavadeira, a “mulata” Ana Francisca de Andrade, a quem engravidara num gesto típico de patriarcalismo colonial. No mesmo ano, ele acolhe em sua casa Manuela Augusta de Andrade, prima de Ana Francisca, e o pequeno Carlos Augusto de Andrade, nascido de uma união ilegítima entre ela, Manuela, e um certo Manuel Veloso. Com o passar dos anos, Carlos Augusto desenvolve uma relação de apadrinhamento com Leite de Moraes, chegando a trabalhar como secretário particular do padrinho em 1882 e se casar, cinco anos depois, com sua segunda filha, Maria Luísa. Desse casamento nasceria Mário Raul de Moraes Andrade, em 1893 (cf. André Botelho, *De olho em Mário de Andrade*, 2012).

¹¹¹ Sérgio Miceli, *Vanguardas em retrocesso*, 2012, p. 108.

¹¹² Antonio Candido, op. cit., p. 172.

Enquanto nos anos vinte o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas, proposta por frações das classes dominantes, nos trinta esse projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes (denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês), mas também no rumo das posições conservadoras e de direita (literatura espiritualista, essencialista, metafísica e ainda definições políticas tradicionalistas, como a de Gilberto Freyre, ou francamente reacionárias, como o integralismo).¹¹³

Sem ocupar nenhum desses extremos, Mário de Andrade foi do engajamento de vanguarda na juventude à uma resignação amargurada no fim da vida quanto aos rumos do Brasil durante a ditadura varguista (1937-1945), conforme se nota no desabafo ao amigo Manuel Bandeira.¹¹⁴ Isso não o impediu, no entanto, de se associar ao Partido Democrático e assumir a direção do recém criado Departamento de Cultura de São Paulo em 1935, instituição sob a qual promoveria uma inflexão inovadora nas políticas culturais de então.

No que diz respeito à música, as ideias de Mário de Andrade flagram com nitidez a “mudança de ênfase” na qual o “projeto estético”, à frente do movimento desde a Semana de 22, teria cedido às pressões impostas pelo “projeto ideológico” no correr da década. Além de se mover com folga por aspectos filosóficos, históricos e técnicos, ele se preocupava sobremaneira com a capacidade da música dar contornos mais nítidos ao *caráter nacional* brasileiro ainda em formação. A tarefa de delimitar tanto o que era, quanto o que deveria ser, a Música Brasileira passou a ocupar um lugar cada vez maior em sua produção intelectual. Nesse sentido, não há outro texto em que tal preocupação apareça de maneira mais confessa do que no *Ensaio sobre a música brasileira*, escrito e publicado mesmo ano de *Macunaíma* (1928). Assim como no romance experimental sobre o “herói sem nenhum caráter”, a relação entre raça e cultura configurará a um só tempo o fundamento antropológico da nacionalidade e o principal impasse experimentado pelo “país novo” diante da modernidade.

O desejo, a um só tempo político e estético, de estabelecer diretivas para artistas e compositores nasce da constatação de que “[até] há pouco tempo a música artística brasileira viveu divorciada da nossa *entidade racial*”. Compreensível para o autor, essa situação teria perdurado até “os derradeiros tempos do Império” pelo fato de o Brasil ter se constituído em uma relação de

¹¹³ João Luiz Lafetá, op. cit., p. 28.

¹¹⁴ Cf. Mário de Andrade, *Cartas a Manuel Bandeira*, 1968.

independência a (e de anterioridade com) os grupos étnicos africanos e ameríndios, corresponsáveis pela formação do país ao lado dos colonos portugueses. Formulado já nas primeiras linhas do *Ensaio*, o dilema cultural brasileiro se expressa em termos da disjunção entre o estatuto político da jovem república e uma realidade assombrada pelo passado colonial e cindida entre latifundiários, ex-escravizados e pobres livres. A falta de organicidade no plano social se retraduziria no plano simbólico pela presença de elementos musicais “muito puros ainda”, sem qualquer afirmação de “valor nacional” e facilmente remontáveis às origens portuguesa e africana de que provinham.

“Era fatal: Os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela”.¹¹⁵ Sob uma premissa algo cifrada, o programa andradiano almejava solucionar o dilema criando justificativas ideológicas para a música nacional. Em termos gerais, caberia aos compositores transformar a música popular em “música artística” apropriando-se, para isso, dos conteúdos folclóricos presentes “na inconsciência do povo” e conferindo-lhes o estatuto de *arte* mediante a sua tradução para a linguagem erudita, tal como fizera Igor Stravinsky na Rússia ou Béla Bartók na Hungria.¹¹⁶ Exigindo do artista a consciência profunda dessa realidade “divorciada”, bem como a decisão firme de repará-la, a música nacional poderia reconciliar grupos sociais antagônicos partilhando entre eles um idioma cultural comum. Por um lado, o poeta se baseia em expedientes amplamente empregados pelas vanguardas europeias, como a “transposição erudita” de temas musicais populares; por outro lado, ele se mostra comprometido com o “projeto ideológico” modernista de sintetizar o Brasil a partir dos antagonismos semeados em seu solo.¹¹⁷

É justamente na intersecção dos dois “projetos” que surgem as ponderações de Mário de Andrade sobre a *influência* estrangeira, seja a relativa à música em si ou às ideias em torno dela. Ao estipular os critérios para que o projeto nacionalista se concretizasse, o autor retoma de maneira crítica os “conselhos europeus”, dados a compositores como Heitor Villa-Lobos, de buscar em povos nativos a matéria prima para a suas obras, alegando tal aconselhamento ser de “uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnico-psicológicos e estéticos” do Brasil. Entre nós, o “elemento ameríndio” já se encontraria diluído no repositório de nossas tradições orais, o qual Mário chama de *populário*, ao passo que os povos indígenas, historicamente

¹¹⁵ Citações extraídas de Mário de Andrade, op. cit., p. 13-16, grifos meus.

¹¹⁶ Cf. Elizabeth Travassos, *Os mandarins milagrosos*, 1997.

¹¹⁷ Nas palavras de José Miguel Wisnik “a música nacionalista aproximaria intelectual e povo, separados por um ‘abismo’ cultural (formulável, noutros termos, como alteridade de classe) e funcionaria ao modo de uma panaceia pedagógica para sanar (a nível doutrinário) aquela ‘falta de caráter’ que o *Macunaíma* registra na sua economia simbólica como impasse” (“Getúlio da Paixão Cearense”, 1982, p. 144-45).

à margem do processo civilizatório brasileiro, permaneciam alheios a ele, não fazendo sentido, portanto, vasculhar nas melodias ameríndias o mote para a música artística. Assim, a postura insubmissa do poeta ancorava-se na urgência em “nacionalizar” as formas expressivas e na certeza de que o “critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que, sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, *reflete as características musicais da raça*”.¹¹⁸

De modo a seguir à risca este critério, o compositor deveria selecionar com cautela seus materiais de pesquisa para não incorrer no mimetismo “antinacional” de mestres franceses ou alemães, tampouco repisar o “excessivo característico” de certos traços diacríticos, cuja superexposição dentro e fora do país os tornaram “exótico[s] até pra nós”.¹¹⁹ Esse equilíbrio criativo se interpõe tanto à máxima antropofágica “*Só me interessa o que não é meu*”,¹²⁰ quanto ao apego a regionalismos avessos à nacionalização. Ao declarar que a “reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação” e não pela “*repulsa*”,¹²¹ Mário de Andrade reconhece o caráter inócuo deste último posicionamento dada a dependência tangível que nos conectaria à cultura europeia desde os tempos da colonização por um “vínculo placentário”, nas palavras de Antonio Candido.¹²² Mais contraveneno que antídoto, portanto, “deformação” e “adaptação” seriam respostas hábeis a esse impasse e capazes de tensionar a relação de subalternidade entre o “de dentro” e o “de fora”, entre o Brasil e a Europa.¹²³ Daí o poeta considerar prescindível à música artística brasileira a existência de um “caráter étnico”. Porquanto “refletisse” a unidade (ou, se quisermos, o “princípio sintético”) entre raça e cultura, a música brasileira poderia alcançar um patamar universal de expressão, não menos louvável que a *Missa em Si menor* de Bach. Ela seria, numa palavra, *autêntica*.

A tentativa de unir o legado experimental da “fase heroica” do Modernismo aos ideais nacionalistas emergentes – de unir, no limite, o “projeto estético” ao “projeto ideológico” – dá ao

¹¹⁸ Citações extraídas de Mário de Andrade, op. cit., p. 15-20.

¹¹⁹ *Id.*, *ibid.*, p. 27. Não por acaso, Mário de Andrade cita o caso dos Oito Batutas e de Villa-Lobos como exemplos desse exotismo.

¹²⁰ Oswald de Andrade, *Manifesto antropofágico e outros textos*, 2017, p. 50. O Manifesto foi originalmente publicado em maio de 1928, mesmo ano do *Ensaio*, no número de estreia da *Revista de Antropofagia*.

¹²¹ Mário de Andrade, op. cit., p. 26.

¹²² Antonio Candido, op. cit., p. 183.

¹²³ “Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa *tira da gente* são elementos de exposição universal: exotismo divertido. Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do esquisito apimentado. Se escutam um batuque brabo, muito que bem, estão gozando, porém si é modinha sem síncopa ou certas efusões líricas dos tanguinhos de Marcelo Tupinambá, *Isso é música italiana!* falam de cara enjoada” (Mário de Andrade, op. cit., p. 15).

jazz um lugar incerto na trajetória intelectual de Mário de Andrade, compreensível apenas à luz de suas impressões sobre os Estados Unidos. Essa incerteza se deve sobretudo à ausência de uma reflexão minuciosa sobre esse gênero musical, restando não mais que um punhado de comentários de Mário dispersos aqui e ali. No *Ensaio sobre a música brasileira*, por exemplo, o jazz é mencionado apenas duas vezes. A primeira, na qualidade de uma influência “atual” que, à diferença das “já digeridas” influências ibérica e africana, estaria “se infiltrando no maxixe”;¹²⁴ a segunda, em uma breve discussão sobre a utilização de instrumentos orquestrais, típicos das jazz-bands, por compositores nacionais.¹²⁵ É difícil verificar nesses fragmentos feitos de passagem algum juízo bem fundamentado sobre o tema. Se para o poeta era possível ao “*samba macumbeiro Aruê de Changô*” permanecer “um maxixe legítimo”, embora apresentasse em sua forma “os processos polifônicos e rítmicos de jazz”, o protagonismo destes mesmos processos em obras como *A Sagração da Primavera* devia-se mais a “uma circunstância de época que [à] influência afro-americana”. Como se pode notar, há um tasteio pouco preciso quanto ao caráter da influência do jazz e limitado a remissões elípticas um tanto soltas, do tipo “*De certos os antepassados [entre o maxixe e o jazz] coincidem...*”.¹²⁶

Por sorte, as referências ao jazz vão além de seus escritos musicológicos. Tratando especificamente do negro na poesia andradiana, Angela Grillo observa na música estadunidense um papel maior que o da literatura na sensibilização de Mário de Andrade para as questões raciais. Ao pesquisar seus arquivos, a autora percebe o interesse do poeta pela negritude não em livros, mas nos discos de “Duke Ellington, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Cab Calloway, Joe King Oliver”.¹²⁷ As alusões à temática racial, argumenta Grillo, aparecem na obra de Mário de Andrade frequentemente associadas aos Estados Unidos, seja nos versos “E New York abençoa o jazz universal/ Negros de cartola/ Turcos de casaca”, presentes em *Remate de males* (1930), até o poema “Nova Canção de Dixie”, escrito no fim da vida como uma espécie de epítome do *losango negro*.¹²⁸ O tom satírico de passagens como “Lá te darão bem bom lanche/ E também muito bom linche” e

¹²⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 25

¹²⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 58.

¹²⁶ Vale citar a passagem completa: “Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. Em recorte infelizmente não sei de que jornal guardo um *samba macumbeiro, Aruê de Changô* de João da Gente que é documento curioso por isso. E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certos os antepassados coincidem...” (*Id.*, *ibid.*, p. 25).

¹²⁷ Angela Teodoro Grillo, *O losango negro na poesia de Mário de Andrade*, 2016, p. 17.

¹²⁸ Grillo entende por *losango negro* o conjunto de “textos do poeta arlequinal em que há um eu poético negro ou o negro é pelo eu lírico observado” (“Ao som do jazz: os Estados Unidos da América na poesia de Mário de Andrade”, 2017, p. 27).

a preferência pela língua inglesa no estribilho “No. I’ll never be/ in Colour Line Land” (Não. Eu jamais estarei/ na Terra da Linha de Cor) denotam o espírito combativo de quem estava inteirado da situação dramática vivida por afro-americanos/as na “Terra da Linha de Cor”, mas que, ao contrário da maioria de seus amigos e amigas, recusou todas as oportunidades de visitar o país.

Essas recusas são importantes para compreender não apenas o ponto de vista de Mário de Andrade sobre o racismo, mas as estratégias desenvolvidas por ele para dissimular marcas raciais ambíguas. Talvez a prova mais peremptória do êxito de tais estratégias resida no relativo tabu que rondou, até pouco tempo atrás, a cor do líder modernista.¹²⁹ Dispersas em cartas, depoimentos e análises de terceiros, as poucas pistas disponíveis permitem-nos embasar uma reconstrução eficiente de como elas operaram em sua trajetória. Angela Grillo recupera algumas delas, como o depoimento de Moacir Werneck de Castro:

Em suas memórias, conta Maria Rosa [Oliver] que ele [Mário de Andrade] recusara convites para os Estados Unidos “simplesmente por ser mulato” e acrescentou com naturalidade: “Não aceitei. Você não sabe que tenho sangue negro?” Achava que seria pessoalmente discriminado (na carteira de identidade constava ‘cor branca’), mas explicava: “Já sei, não sofreria por isso, mas outros iguais a mim sofrem, e isso eu não poderia tolerar”.¹³⁰

As palavras confidenciais à escritora argentina Maria Rosa Oliver sugerem a relativa flexibilidade com que identidades raciais eram classificadas no Brasil, e como isso diferia duramente da realidade estadunidense. A menção de Mário ao “sangue negro” evoca a “regra da uma gota de sangue” [*one-drop rule*] em vigor nos Estados Unidos desde o final do século XIX, que negava a identidade branca a qualquer pessoa cujos antepassados, próximos ou distantes, fossem africanos ou afro-americanos. Sabendo disso, ele temia por sua segurança na ocasião de

¹²⁹ Um exemplo “interessantíssimo”, para usar uma expressão cara a Mário de Andrade, é o caso do *banner* afixado na Praça da Sé no feriado da Consciência Negra de 2007. O governo de São Paulo à época, em homenagem à população negra, espalhou fotos de “personalidades brasileiras que ou têm pele mais escura, ou cabelo crespo, ou que são descendentes de escravos”. Acontece que a imagem de Mário, reproduzida no *banner* de grandes dimensões, foi questionada por muita gente, desde pessoas que de fato o conheceram até especialistas sobre sua vida e obra, como Antonio Candido e Telê Ancona Lopez. Na tentativa de “enegrecer” Mário – em uma resposta, talvez, à conhecida prática de embranquecimento de figuras ilustres de nossa história –, o governo de São Paulo acabou falsificando sua imagem. (Mônica Bergamo, “Mário de Andrade negro: ‘Não é ele’, diz Antonio Candido”, *Folha de S. Paulo*, 21 de nov. 2007, s/p. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2111200707.htm>. Acesso em: 19 de mar. 2021.)

¹³⁰ Moacir Werneck de Castro, *Mário de Andrade: exílio no Rio*, 1989, p. 54. O trecho é reproduzido por Grillo, op. cit., p. 157, grifos meus.

uma viagem, e embora possuísse documentos atestando-lhe a “cor branca”, o fato de *outros iguais a ele* sofrerem com o racismo norte-americano configurava uma ameaça concreta. Sem dúvida, a ida aos Estados Unidos era um tema delicado para Mário, talvez por isso ele preferisse admitir que não teria o mesmo destino dos demais e buscasse desviar-se, através da negação, das consequências dolorosas de constatar o contrário. Neto do político e advogado Joaquim de Almeida Leite de Moraes, é bem possível que sua branquitude estivesse em alguma medida salvaguardada pela transferência de prestígio do avô materno. Conforme argumenta Gustavo Rossi, a “cor branca” inscrita em certidões de óbito ou outros documentos de pessoas de importantes famílias “mestiças” era um procedimento corriqueiro que indicava a interrelação entre atribuições raciais e posições de *status* e visava protegê-las dos efeitos do racismo.¹³¹ Tal era o caso dos Moraes de Andrade.

Inconscientemente ou não, Mário parece ter notado no imbricamento entre raça e classe um ângulo fértil para aquilatar as desigualdades brasileiras e, de um ponto de vista subjetivo, deslocar os constrangimentos advindos do fato de “ser mulato”. Em um artigo publicado em março de 1939 n’*O Estado de S. Paulo*, ele rebate a ideia-chave do imaginário racial brasileiro – a ausência da linha de cor entre nós – apresentando provérbios racistas coligidos sob a rubrica de “documentação folclórica”. O artigo, intitulado “Linha de Cor”, costuma ser lido por especialistas sob o argumento de que o poeta estaria “do lado oposto ao debate relativo à noção de ‘Democracia racial’”.¹³² Seu início trata da conferência de um “sr. Fernando Góes” durante as comemorações do cinquentenário da Abolição realizadas pelo Departamento de Cultura. Expressando dúvidas quanto à argumentação sustentada pelo “escritor de origem negra [...] na intenção de provar essa inferioridade com que o branco concebe o negro”, Mário diz que “apesar de interessantíssima, me pareceu na realidade pouco convincente como demonstração de preconceito de cor, porque quase toda ela se convertia principalmente em preconceitos de classe. Era documentação de classe e não de cor”. A petição crítica do texto transparece na ideia das desigualdades de raça e de classe atuarem como modos de opressão combinados, porém distintos, sendo necessário não “confundi-lo [o preconceito racial] com o problema de classe, não só para não exagerá-lo em sua importância,

¹³¹ Gustavo Rossi, op. cit., especialmente p. 73-75.

¹³² Roniere Menezes, “Aspectos do folclore brasileiro: Mário de Andrade, cultura popular e questão a negra”, 2020, p. 196. Grillo segue no mesmo sentido ao dizer que “Mário de Andrade, na contramão das ideias em voga sobre a democracia racial brasileira, reconhece a prática do preconceito de cor também em nosso país” (op. cit., p. 153).

como para lhe dar melhor iluminação e não enfraquecê-lo em suas provas legítimas”.¹³³ A consciência de que, no Brasil, assimetrias de raça eram muitas vezes *vividas* em termos de classe era fruto não apenas do maciço investimento intelectual de Mário de Andrade ao longo da vida, mas certamente da maneira como ele próprio experimentou as injunções de um país racista.

Saber com exatidão de qual lado estava o poeta em relação à ideologia da democracia racial brasileira é esquivar-se de sua própria dinâmica contraditória e insubmissa. Mais vale, a meu ver, compreender como este tema apareceu no pensamento de Mário sobre a música estadunidense. Se umas das premissas do projeto inaugurado em 1928 atribuía à música popular brasileira a “mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora”,¹³⁴ e, por conseguinte, designava ao compositor nacional o dever de torná-la “artística” por meio da utilização do aporte erudito, o jazz apresentava um paradoxo intrincado: quanto mais ele se tornava “autêntico” dentro e fora dos Estados Unidos, mais confirmava a impossibilidade de equilibrar antagonismos raciais.

Escrevendo especificamente sobre o lugar da “música do negro” [*Negro music*] na cultura norte-americana, Alain Locke afirmava com lucidez:

É hora de assumirmos que, embora sejamos um povo musical, produzimos, no melhor dos casos, poucos grandes músicos; que, embora tenhamos desenvolvido uma música folclórica poderosa e com potencialidade, ela ainda não foi integrada a uma tradição musical; que nossa criatividade e originalidade no âmbito folclórico ainda não se equiparou ao domínio instrumental ou composicional; e que, com algumas exceções, até agora os mestres do idioma musical negro não são negros.¹³⁵

Sendo uma das principais lideranças do *Harlem Renaissance*, movimento cultural que uniu artistas e intelectuais em torno da ideia do “novo negro” [*The New Negro*],¹³⁶ Locke enfatizava a

¹³³ Mário de Andrade, “Linha de Cor”, *O Estado de S. Paulo*, 29 de mar. 1939, p. 4 (Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19390329-21316-nac-0004-999-4-not/busca/Mario+Andrade>. Acesso em 19 de mar. 2021).

¹³⁴ Mário de Andrade, op. cit., p. 24.

¹³⁵ Alain Locke, op. cit., p. 137. Julguei necessário diferenciar “música negra” [*Black music*] de “música do negro” [*Negro music*], sobretudo porque a palavra inglesa “Negro”, utilizada desde o século XVI para se referir a pessoas de origem africana, caiu em desuso em meados do século XX, sendo substituída por *Black*. Em português, no entanto, a diferença semântica só é percebida declinando o adjetivo “negra” em substantivo masculino precedido de preposição.

¹³⁶ *The New Negro* foi o nome dado ao conjunto de ideias que buscava revalorizar a subjetividade afro-americana reivindicando a integração da comunidade negra ao projeto civilizacional dos Estados Unidos nas primeiras décadas

necessidade de se fazer justiça à comunidade afro-americana no âmbito da produção cultural. Para isso, ele reivindicava a integração da música folclórica negra em uma “tradição musical” apta a reconhecer a contribuição específica desse grupo sem diluí-la em um “cadinho cultural”, o que, na visão de Locke, apenas serviria para perpetuar o jugo branco sobre a música do negro a partir das práticas do “controle comercial, das imitações baratas e do plágio desmedido”. Fazia-se imprescindível, então, produzir “grandes músicos” afro-americanos, artistas cuja excelência técnica pudesse elevar os idiomas folclóricos negros ao estatuto de música nacional e, se possível, livrar o jazz da “superficialidade fajuta e da ginástica vulgar e repetitiva” a que ele se sujeitava, aproximando-o “dos idiomas negros de onde ele deriva”.¹³⁷

É interessante notar aí ecos do pensamento andradiano, pois para ambos os intelectuais, o *caráter nacional* em matéria de música deveria corresponder à síntese dialética entre o erudito e o popular, o primeiro sendo uma herança europeia legada às civilizações americanas através da colonização, e o segundo, o fruto local cuja “essência” conteria o germe da identidade e da cultura nacionais. Similares em muitos sentidos, as posições de Mário de Andrade e Alain Locke diferiam quando o assunto era a autenticidade da música popular: enquanto o crítico brasileiro admitia o choro, o maxixe e “o verdadeiro samba que desce dos morros cariocas”¹³⁸ como fontes de inspiração para compositores brasileiros, o filósofo estadunidense acreditava que “certamente os idiomas negros jamais se tornarão uma música grandiosa, tampouco representativa da música nacional enquanto estiverem sobre os denominadores comuns do jazz ou das baladas populares”.¹³⁹ Para conquistar a autenticidade, o jazz precisava se purificar, tornando-se menos comercial e mais negro; para permanecer “autêntica”, a música popular brasileira precisava se distanciar do jazz, tornando-se menos “influenciável” e mais...brasileira.

Foi exatamente o que aconteceu. Antes um tensor transnacional de modernidades centrais e periféricas, o jazz passou a estabilizar as fronteiras entre a negritude e a branquitude em um país famoso pela política segregacionista. O aspecto disruptivo e “contagioso” contido em sua novíssima forma foi, assim, sendo domesticado por gerações de pesquisadores preocupados em revelar-lhe um caráter folclórico, prístino e original. E se o desejo acalentado por Locke de ver os

do século XX. “The New Negro” é também o título de um ensaio seminal de Alain Locke em que muitas dessas ideias são desenvolvidas.

¹³⁷ Alain Locke, op. cit., p. 138-39. Não por acaso Locke via na figura de Duke Ellington, com seus arranjos sofisticados e treinamento clássico, uma promessa da elevação do jazz ao patamar de música nacional.

¹³⁸ Mário de Andrade, “Música popular”, 1976 [1939], p. 280.

¹³⁹ *Id.*, *ibid.*

“idiomas negros” integrados a uma tradição musical erudita não se concretizou, o jazz foi capaz de inaugurar sua própria tradição – e, com ela, narrativas mais ou menos ortodoxas sustentadas por pessoas divididas entre “evolução” e “revolução”, ou melhor, entre a continuidade orgânica e a ruptura capitaneada por gênios insubmissos. A música popular brasileira, por sua vez, tinha cada vez mais garantido o seu lugar na cultura legítima, mesmo congregando gêneros “puros” como o choro, a modinha e, ambos resultado de influências “já digeridas”, e “impuros” tal qual a “submúsica” execrada por Mário de Andrade por ser “falsa como as canções americanas de cinema, os tangos argentinos ou fadinhos portugues de importação”.¹⁴⁰

Mas a impossibilidade de síntese deflagrada pelo jazz não impediu Mário de Andrade de vislumbrar para o caso estadunidense uma saída semelhante àquela idealizada para o brasileiro. Na conferência “A Expressão Musical dos Estados Unidos”, ele retoma o raciocínio sobre a formação da música nacional, e embora o jazz fique à sombra da música erudita, que é o tema da conferência, é possível identificar ali uma clareza maior em situá-lo no âmbito das manifestações culturais norte-americanas. Realizada em dezembro de 1940 a convite do Instituto Brasil-Estados Unidos e sob intermédio de William Berrien, um dos intelectuais que insistiram na viagem do modernista à “Terra da Linha de Cor”, a conferência traz um tom apaziguador bem diferente do expresso nos versos de “Nova Canção de Dixie” anos mais tarde, destacando as virtudes do povo estadunidense sem qualquer menção ao racismo e à segregação que tanto irritavam Mário de Andrade. Descontada essa concessão feita talvez a contragosto, o quadro interpretativo esboçado pelo poeta merece atenção, pois a partir dele marca-se uma inflexão na maneira de compreender o jazz que dará os fundamentos à crítica de jazz feita no Brasil na década de 1950 em diante, mudando significativamente a recepção do gênero entre nós (tratarei disto nos capítulos 3 e 4 desta tese).

Logo no início da comunicação, Mário anuncia que fará “todo o esforço possível para tirar da prodigiosa mistura de manifestações sonoras que é a situação da música nos Estados Unidos da América do Norte, o que [lhe] parece ser o caráter específico da música *verdadeiramente norte-americana*”. A ambição de perfazer um arco histórico dos séculos XVII ao XX, contemplando compositores como Williams Billings (1746-1800) até os contemporâneos George Gershwin (1898-1937) e Aaron Copland (1900-1990), parte de duas premissas principais. A primeira, teórica, está assentada em “uma circunstância histórica de religião”, determinando que a América do Norte fosse colonizada por ingleses protestantes, ao passo que a América do Sul sofreria o domínio da fé

¹⁴⁰ Mário de Andrade, op. cit., p. 281.

católica trazida de Portugal e Espanha. Enquanto a prática do canto coral entre os católicos restringia-se a poucos fiéis por exigir deles um treinamento exaustivo, entre protestantes ela era “muitíssimo mais simples”, representando “a própria voz do povo em oração”. Como consequência, as primeiras iniciativas musicais nos Estados Unidos conteriam um apelo coletivo e *harmônico* (no sentido de vozes soando juntas), oposto ao caráter “solista e individualista” da música nos países de colonização portuguesa e espanhola.¹⁴¹

A segunda premissa, metodológica, é a que mais nos interessa. Ainda nos momentos iniciais da conferência, ela nos é apresentada no seguinte: “Para que nós, brasileiros, possamos compreender na sua realidade mais profunda o caráter da música norte-americana, há que fazer inicialmente uma *comparação*”. Corriqueiro à primeira vista, este procedimento ainda não havia sido empregado por pesquisadores do folclore urbano brasileiro, muito menos por alguém do porte de Mário de Andrade. Implícito a ele está a possibilidade de se estabelecer homologias entre processos históricos distintos e, com isso, iluminar reciprocamente aspectos um do outro. Se Protestantismo e Catolicismo diferenciavam a música norte-americana da sul-americana no âmbito da participação *versus* complexidade, a presença africana nas duas colônias as aproximava em termos de “uma outra força importantíssima que estava destinada a tingir toda a música atlântica das duas Américas, o negro”.¹⁴²

Assim como no Brasil, a contribuição negra na formação da música popular nos Estados Unidos não poderia ser subestimada. Isso se devia não apenas ao pressuposto muito difundido de que povos nativos de África seriam “naturalmente” musicais, mas acerca da facilidade em *imitar* traços culturais alheios aos seus.

Nas suas terras d’África, o negro só fazia música coletiva de exata e complexa finalidade social, mas imitador como era, em Cuba, na América Central, no Brasil, no Prata, só encontrara o canto solista e o cantochão em uníssono. E os negros tornaram-se também solistas com a habanera, o son, a rumba, o batuque, o lundum, o samba, o tango. Na América do Norte, porém, ao exemplo do coral que encontraram, tornaram-se especialmente coralistas e polifonistas combinadores de melodias simultâneas, tanto no espiritual [spiritual] religioso como nas plantations songs e nas canções fluviais.¹⁴³

¹⁴¹ Mário de Andrade, “A Expressão Musical dos Estados Unidos”, 1976 [1940], p. 395-397, grifos meus.

¹⁴² *Id.*, *ibid.*, p. 400.

¹⁴³ *Id.*, *ibid.*, p. 400-401, grifos meus.

O argumento é sinuoso e pouco desenvolvido na conferência, o que dificulta sua compreensão; no entanto, é possível inferir que, para Mário de Andrade, a notável adaptabilidade dos povos africanos ao meio – uma hipótese reencontrada em certas passagens de *Casa-grande & Senzala* – teria sido responsável pelo surgimento de estilos diferentes de música popular, porém remissíveis a um *elemento* comum. Conservado não na “exata e complexa finalidade social” da música, mas no tipo de plasticidade capaz de amalgamá-la às influências advindas da colonização, este elemento seria resultado direto da diáspora africana. No Caribe, teria dado na *habanera*, no *son* e na *rumba*; no Brasil, no *lundu*, no *maxixe* e no *samba*; e nos Estados Unidos – essa é a novidade – no *jazz*, fato que, para Mário, contribuiria “de forma definitiva para *manchar a música nacional de negrismos indelévels*, como a sincopação, o estilo *rag*, o estilo *hot* e o timbre do futuro *jazz*”.

Apesar da escolha peculiar de palavras, é devido a tais “negrismos indelévels” que o poeta creditará à música norte-americana uma adaptabilidade ímpar, inclusive em relação à música erudita. Uma vez combinados à prática coral polifonista, decorrente da colonização protestante, maneiras originais de harmonizar e orquestrar os materiais sonoros teriam se desenvolvido nos Estados Unidos, modificando até mesmo a “timbração da orquestra europeia”. Na perspectiva de Mário de Andrade, é o espírito associativo e “instintivamente harmonista” da música norte-americana que explicaria a sua influência sobre os compositores de outras nacionalidades. Como uma “a grande lição” desprezada pelo Catolicismo, a conversão da música em “força social” teria finalmente sido aprendida pelo resto do mundo. “De Sabata a Hindemith, e lorde Berners da Inglaterra, como no Brasil um Radamés Gnattali, *todos sofreram a influência do orquestralismo norte-americano*”.¹⁴⁴

Continua Mário:

E mesmo se compararmos as manifestações de música instrumental coletiva, a mesma diferença se impõe na criação dos negros da América do Norte e a do Sul. *Choro e jazz*. O primeiro, essencialmente solista, melodia acompanhada por excelência, quando muito contrapontada por alguma dialogação; ao passo que o *jazz* é essencialmente polifonista, bom exemplo

¹⁴⁴ Citações do parágrafo extraídas de *Id., ibid.*, p. 402, grifos meus.

democrático, individualizando um por um os instrumentos do conjunto, mas conservando-os todo em concordância e harmonia [...]”.¹⁴⁵

Comparar o choro ao jazz tem, aqui, um significado até então inédito. Antes relegada a um modismo repleto de excentricidades, a “música infernal” agora encaixa-se em um “esquema mental comparativo”¹⁴⁶ em que a polifonia, as melodias contraponteadas, os solos e as harmonizações passam a ser aspectos decomponíveis e a ter seus significados históricos explicáveis uns em relação aos outros. Isso certamente já era praxe na musicologia canônica, em que as fugas de Bach e as sonatas de Beethoven eram interligadas pela mesma tradição, mas ainda bastante raro entre formas populares de tradições distintas e em construção. Assim, a ideia de que “os antepassados coincidem” ganha nova força heurística nesta conferência, mesmo não sendo levada adiante nas pesquisas de Mário de Andrade. Ela, no entanto, seria retomada com vigor por outros intelectuais a quem o poeta continuaria a inspirar mesmo depois de sua morte.

Gestada num momento de redefinição do “projeto ideológico” modernista, a noção de *influência* foi adquirindo conotações negativas em relação à música estadunidense conforme a afirmação da autenticidade cultural brasileira se tornou incontornável ao processo de modernização do país. Se antes a “consciência amena de país novo” estimulava a intelectualidade a olhar para fora e, com isso, revalorizar com notável liberdade as deficiências sócio-históricas do Brasil em devires civilizatórios, a “consciência catastrófica” do subdesenvolvimento mudaria esse movimento de direção ao sublinhar a natureza estrutural e permanente do atraso brasileiro. Os Estados Unidos, por sua vez, adentraram o século XX como um império moderno em vias de constituição, intervindo politicamente em territórios como Cuba, Porto Rico e Fiji, diversificando o consumo e a produção de mercadorias com outras nações, e estabelecendo com elas relações de intimidade através da circulação de pessoas, ideias e, como esta tese procura mostrar, de música popular.

É nesse contexto que o arranjo transnacional entre Brasil e Estados Unidos começa a se configurar. Na passagem do desrecalque ao desencanto, o jazz foi do frenesi cosmopolita ao regionalismo folclórico, difundindo-se em países europeus e sul-americanos a partir de múltiplas valências. Em Paris, era a *musique nègre* vinda do mundo incivilizado para satisfazer desejos

¹⁴⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 401, grifos meus.

¹⁴⁶ Micol Seigel, *op. cit.*, p. xi.

reprimidos pela Guerra; no Rio de Janeiro, era a novidade vinda de um país próspero que, ao lado dos novos cinemas, vitrolas e casas de espetáculo, cumpria a promessa de uma modernidade com rumos ainda incertos. Quase duas décadas depois, seu caráter multifacetado e proteico – música e dança; som e ruído; perigo e sedução – havia se sedimentado nas bases de uma tradição com princípios hierárquicos e juízos de valor específicos. Agora o jazz possuía gênios verdadeiros e imitadores baratos, mas sobretudo uma história e um público capaz de compreendê-la.

De fato, o “longo noivado” entre os músicos brasileiros e o jazz não deu em casório. E nem poderia, uma vez que o samba e os *Jazzmen* já os esperavam no altar na qualidade de pretendentes legítimos. Mas mesmo tornada inautêntica pelo casamento entre a nacionalidade e a música popular, a “tradição do excesso” permaneceria atuante, tensionando os limites da autenticidade e pondo em xeque os vínculos imaginários entre raça, cultura e identidade nacional que nortearam o capitalismo moderno. À mercê dos interesses do mercado e “influenciada pelas modas internacionais”, ela arrebanharia legiões de ouvintes e artistas em busca de sustento, fazendo de muitas carreiras bem-sucedidas uma questão de “mau gosto” aos olhos e ouvidos de críticos despontando no cenário cultural.

INTERPRETAÇÕES EM VIAGEM

Uma viagem inscreve-se simultaneamente no espaço, no tempo e na hierarquia social.

Claude Lévi-Strauss

O POETA, O PLAYBOY E O JORNALISTA

“Jazz: você vai ver que coleção estou trazendo”, escreveu Vinicius de Moraes ao amigo Manuel Bandeira oito meses antes de retornar ao Brasil. A carta, uma dentre as várias trocadas pelos dois poetas ao longo dos anos, fora enviada diretamente de Los Angeles para o Rio de Janeiro em 7 de maio de 1950, contando as últimas novidades do remetente:

Ouvi tudo o que há de legítimo neste país, sendo que fiz muita camaradagem com muito jazz-player famoso, como o velho ‘Satchmo’ Louis Armstrong; o velho Kid Ory, o pai do jazz, mestre no estilo New Orleans; e grandes novos e inovadores como o Dizzy Gillespie, um dos criadores do bebop, que é mais ou menos o que é o frevo com relação ao samba de morro; o Stan Kenton e muitos outros.¹

De 1946 a 1951, Vinicius de Moraes estreitou laços que jamais desataria com a música norte-americana. Em sua primeira missão diplomática como vice-cônsul nos Estados Unidos, o jovem funcionário do Itamaraty mantinha uma pequena casa de dois quartos, onde acomodava a esposa Tati (Beatriz Azevedo de Mello) e os filhos Susana e Pedro, e dividia-se entre o expediente na Embaixada brasileira e as recepções privadas nos *nightclubs* de Los Angeles. Nos espaços

¹ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 7 de mai. 1950. Fundação Casa de Rui Barbosa [VM Cp 063].

destinados à sociabilidade de muitos notáveis e alguns anônimos, ele ocupava a posição intermediária de estrangeiro, diplomata noviço e diletante contumaz, o que o fez conhecer personalidades ilustres tanto do universo da política quanto das artes, sobretudo o cinema e a música.² Duradouras em sua memória, as facetas desse cotidiano seriam elaboradas por ele anos depois em crônicas espalhadas aqui e ali.

No grande estúdio [da Metro-Goldwyn-Meyer] reconheci de saída Louis Armstrong, sentado, experimentando o trompete. Um pouco adiante, Benny Goodman, sério, a clarineta debaixo do braço. Mais para lá, Lionel Hampton acendia um cigarro e tirava, sorridente, uma tragada. Ao seu lado Barney Bigard limpava com o lenço os óculos escuros. Vindo em nossa direção, com um andar displicente, o grande baterista Zutty Singleton. Quietinha a um canto, numa cadeira, reconheci Sarah Vaughan, a última maravilha negra americana (confere, doze anos depois, com sua apresentação no Fred's), cujos inícios tinha acompanhado com o mais fiel dos fiéis, um ano antes em Nova York.³

Fosse percorrendo os bastidores do estúdio da MGM na companhia dos amigos Gregg Toland e Orson Welles, a quem conheceu ainda no Brasil durante a gravação do documentário *It's All True* (jamais concluído por Welles), fosse simplesmente frequentando os lugares certos como o *Fred's*, o *Billy Berg's* ou o *The Haig*, Vinicius viu e interagiu com os principais nomes do jazz da época, de novatos como Dizzy Gillespie (1917-1993) a veteranos como Louis Armstrong. Porém, apesar das credenciais oficiais que lhe garantiam salvo-conduto para estar onde fosse solicitado, ele não era o único brasileiro a ter acesso a esse ambiente seletivo. Além dele, vários conterrâneos seus circulavam entre as celebridades da costa oeste, alguns tentando firmar-se profissionalmente nos Estados Unidos como Laurindo de Almeida (1917-1995), que viria a ser guitarrista da orquestra de Stan Kenton; outros já bem estabelecidos como Aloysio de Oliveira (1914-1995), fundador do conjunto Bando da Lua e frequentador da “casa cor de rosa” dos Moraes para noites “regadas com muito uísque e boas risadas”.⁴ Mas quem ocupava a luz dos holofotes hollywoodianos era a cantora e atriz Carmen Miranda (1909-1955). Considerada “a musa da política da boa vizinhança”,⁵ ela não apenas aguçou a imaginação do público norte-americano

² Cf. José Castello, *Vinicius de Moraes: o Poeta da Paixão*, 1994.

³ Vinicius de Moraes, “Tarde de Jazz”, 2005 [1962], p. 205.

⁴ Aloysio de Oliveira, *De Banda pra Lua*, 1982, p. 110.

⁵ Ana Rita de Mendonça, *Carmen Miranda foi a Washington*, 1999, pp. 12-13.

frente ao “*South American Way*”⁶ encarnado por ela em filmes e canções, como acolheu membros da comunidade brasileira enquanto viveu e trabalhou em Los Angeles. Do início dos anos 1940 até sua morte em 1955, a suntuosa residência na North Bedford Drive, em Beverly Hills, converteu-se em ponto de parada obrigatório de artistas e jornalistas, além de amigos e familiares em visita ao país. “Todo mundo que bate à minha porta eu atendo. A minha casa é uma embaixada”,⁷ disse Carmen Miranda em tom jocoso a um entrevistador da Rádio Nacional, confirmando a hospitalidade que seus conterrâneos no Brasil tanto sabiam ou certamente ouviram falar.

Não demorou para que Vinicius de Moraes e a “Pequena Notável” travassem contato um com o outro. Em setembro de 1947, há pouco mais de um ano e meio morando nos Estados Unidos, o poeta já registrava as impressões da nova amiga a Bandeira. “Ela é um amor de pessoa, Mané, com todas as bananas na cabeça e extravagâncias que usa”.⁸ De fato, a indumentária que consagrou a artista como fenômeno internacional – os trajes típicos de baiana encimados com o icônico chapéu *tutti-frutti* –, despertava opiniões ambivalentes no público brasileiro, indo de aplausos por sua criatividade e talento a vaias em virtude das representações exóticas e “extravagantes” que fazia do Brasil.⁹ A queixa de que Carmen Miranda haveria se “americanizado” foi, inclusive, um mote para que ela não abrisse mão do exagero em suas performances de brasilidade repletas de balangandãs.¹⁰ Para o jovem diplomata, no entanto, isso parecia importar menos que a possibilidade de sentir-se bem-vindo em meio à “sensaboria” e ao “desprezo geral pelo estrangeiro” sentidos por ele em sua longa estadia na América.¹¹

⁶ “*South American Way*”, canção composta por Jimmy McHugh e Al Dubin, foi executada por Carmen Miranda e o Bando da Lua na estreia da revista *The Streets of Paris*, ocorrida em 1939 no Schubert Theatre de Boston. Aloysio de Oliveira, à época à frente do Bando da Lua, conta que a maneira de Carmen pronunciar “*Sousse*” em vez de “*South*”, trocando o fonema /th/ por /s/, acabou agradando ao público norte-americano para surpresa da cantora e dele (Aloysio de Oliveira, op. cit., p. 70).

⁷ A entrevista de Carmen Miranda a Adolfo Cruz, jornalista da Rádio Nacional, foi feita em Los Angeles em 14 de agosto de 1953. Décadas mais tarde, em 17 de agosto de 1985, a revista *Manchete* transcreveu a entrevista.

⁸ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 de setembro de 1947. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Cp 063]. Ao que parece, o primeiro contato com Carmen Miranda se fez ainda nos primeiros dias de Vinicius em Los Angeles, em julho de 1946, depois de quase seis meses viajando entre Nova York, Chicago e Boston. Em carta de 16 de julho, ele escreve a sua mãe, Lydia de Moraes: “O clima é uma maravilha. Me sinto melhor só de respirar o ar daqui. E já falei hoje com Gabriela Mistral e com Carmen Miranda, em casa de quem vou no domingo” (*Querido Poeta: Correspondência de Vinicius de Moraes*, 2003, p. 114).

⁹ O jornalista Renato de Alencar escreve: “Em Hollywood, por exemplo, Carmen Miranda filma seu primeiro trabalho como segunda estrela e nos vem ainda com *aquela estapafúrdia indumentária que o exagero carnavalesco lhe impôs*, como número de sensação para populações curiosas de ver o Brasil simbolizado em remexos de sambas negróides” (*A Cena Muda*, 15 de jul. 1941, s/p, grifos meus).

¹⁰ Para uma análise da estética *camp* nas performances de Carmen Miranda ver Kathryn Bishop-Sanchez, *Creating Carmen Miranda*, 2013.

¹¹ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 de setembro de 1947. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Cp 063].

No mesmo ano em que Carmen Miranda aportou em Nova York, dando início à sua carreira internacional, Jorge Eduardo Guinle (1916-2004) também chegava àquela cidade, embora por motivos bastante distintos. Primogênito do casal Carlos e Gilda Guinle e herdeiro de uma das maiores fortunas brasileiras, “Jorginho”, como ficou conhecido nas altas rodas e colunas sociais, passava uma temporada longa em Paris entre farras nababescas e conferências sobre filosofia no Collège de France,¹² quando a eclosão da 2ª Guerra Mundial, em 1939, tornou instável a sua situação. Ao pedido do pai para que regressasse imediatamente, Jorginho retrucou: “Será mais fácil o navio ser torpedeado pelos alemães, indo ao Brasil, do que em apenas quatro dias entre a Europa e os Estados Unidos”.¹³ Convencido, Carlos Guinle tomou providências para que o filho de 23 anos encontrasse naquele destino alternativo um refúgio seguro e, ao mesmo tempo, digno da *jeunesse dorée* à qual pertencia.

Jorge Guinle dedicou muitas páginas de sua autobiografia (cujo título, *Um século de boa vida*, é uma espécie de síntese da história familiar salpicada de anedotas divertidas) à experiência vivida com a música norte-americana. “Logo na minha primeira noite em Nova York, em abril de 1939, corri para a Rua 52, a *Meca do jazz*”, conta ele.¹⁴ O epíteto certamente não era exagero. Desde o final da 1ª Guerra Mundial, momento em que as potências mundiais lidavam com as consequências provocadas pelo conflito, Nova York, e mais especificamente Manhattan, passou a ser o centro de uma renovação cultural nos Estados Unidos. Do Harlem a Greenwich Village, bairro boêmio localizado ao sul da ilha e conhecido por abrigar intelectuais de esquerda, a cidade abrigava um clima de notável progressismo em comparação ao interior do país. E até mesmo o democrata Alfred Smith (1873-1944), governador do estado de Nova York de 1923 a 1928, encarnava esse senso de irreverência frente a políticas conservadoras como a Lei Seca ao declarar-se publicamente um “wet”.

¹² Embora Jorge Guinle afirme ter “estudado” no Collège de France em sua autobiografia, esta instituição jamais contou com um corpo discente nos moldes das demais universidades francesas, tampouco concedeu até hoje quaisquer diplomas ou certificados. Considerado o mais privilegiado espaço acadêmico da França, o Collège de France congrega pesquisadores/as que alçaram grande destaque na vida intelectual francesa e cuja obrigação para com a instituição não é oferecer cursos regulares de formação, mas sim cursos livres sobre suas pesquisas.

¹³ Jorge Guinle, *Um Século de Boa Vida*, 1997, p. 32.

¹⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 145. Grifos meus.

Parte considerável desse enfrentamento à ordem social se deu em termos da produção cultural e da sociabilidade, em que tanto as convenções de gênero e sexualidade vigentes quanto as formas de se conceber e praticar as artes, a literatura, a dança e a música foram frontalmente criticadas.

Após o início dos anos 1920, os clubes noturnos expandiram até a casa dos 70, sem incluir os *speakeasies*, quartos no East Side, Greenwich Village, danceterias e clubes do Harlem. O número e a variedade aumentaram à medida que o controle moral da civilização diminuiu; a novidade cresceu, bem como a imagem do clube noturno enquanto uma fabulosa experiência urbana, a epítome de Nova York, o peso do romance e da aventura.¹⁵

Em 1939, já revogada a Lei Seca, a certeza de se consumir álcool e ouvir jazz misturava-se à alta probabilidade de encontros sexuais fortuitos, concretizando a “fabulosa experiência urbana” proporcionada pela metrópole norte-americana. Bem relacionado às elites locais (os convites para festas nas mansões Vanderbilt e Rockefeller eram frequentes), Jorginho percorreu os Estados Unidos em busca de música e cercou-se de pessoas que cultivavam gostos semelhantes. Entre essas companhias estavam os irmãos Nesuhi e Ahmet Ertegun, colecionadores de discos de *hot jazz* e amantes incondicionais da música. Filhos de um alto funcionário do Serviço Estrangeiro turco, Nesuhi (1917-1989) e Ahmet (1923-2006) nasceram em Istambul no seio de uma família abastada e tiveram uma infância itinerante como a de Guinle, morando em países como Suíça, Inglaterra e França. No final da década de 1930, Nesuhi, já imerso no vasto mundo dos discos, das publicações e dos concertos de jazz da Paris do entreguerras, mudou-se para os Estados Unidos, onde permaneceria até o fim da vida.¹⁶ Em Los Angeles, ele também faria amizade com Vinicius de Moraes, tornando-se um dos iniciadores do poeta em matéria de jazz.

É difícil saber com precisão se foi Nesuhi Ertegun ou Carmen Miranda quem apresentou formalmente Jorge Guinle a Vinicius.¹⁷ De todo modo, este encontro seria uma questão de tempo, pois ambos não escapavam do pequeno circuito de brasileiras e brasileiros existente nas principais cidades norte-americanas. “Vinicius frequentava muito a mansão da Carmen Miranda”,

¹⁵ Lewis Erenberg, *Steppin' Out*, 1981, pp. 241-2.

¹⁶ “Soul brother number two”, *Melody Maker*, August 12th, 1972. Disponível no site: https://www.fellers.se/Kid/Jazz_Man_Record_Shop.html. Acesso em 7 de julho de 2019.

¹⁷ Embora José Castello afirme que “[Vinicius de Moraes e Jorge Guinle] se conheceram por intermédio de Nesuhi (sic) Ertegun” (op. cit. p. 146), não encontrei documentos que comprovem essa informação.

recorda Jorginho, que também conheceu a casa da North Bedford Drive. Estivessem em Nova York ou em Los Angeles, a afinidade entre eles logo ficou evidente. “Tal como eu, o ‘poetinha’ não se limitava a gostar [de jazz]: fazia questão de conhecer os músicos e deles ficava amigo [...] Dentre as pessoas com quem me relacionava, era o Vinicius quem mais conhecia jazz”.¹⁸ Lisonja que o “poetinha” tratou de retribuir por escrito anos mais tarde:

De Jorge Guinle posso dizer que ninguém no Brasil, e muito pouca gente no mundo, possui a sua cultura e o seu cabedal jazzístico. Já em Nova York e Los Angeles, onde por várias vezes saímos à cata de bom jazz, pude sentir-lhe nas conversas, no trato com os músicos negros, entre os quais temos grandes amigos, e na contensão de autêntico cat com que ouvia os números, a real paixão desse homem pela música áspera e sofrida com que os negros americanos deram ao mundo uma das mais importantes contribuições culturais de que há notícia, no campo da música folclórica e popular.¹⁹

A julgar pelo excerto, o hábito de circular por certos espaços e interagir *tête-à-tête* “com muito jazz-player famoso” parecia espontâneo tanto a Vinicius de Moraes quanto a Jorge Guinle. Afinal, desde a década de 1920 pessoas saíam “à cata de bom jazz” em lugares como o Savoy Ball Room, no Harlem, ou o Café Society, em Greenwich Village. Tratava-se de um público de maioria branca “em busca de entretenimento noturno, íntimo e participativo”²⁰, afirma Ogren, algo que, por um lado, embaralhou as fronteiras simbólicas de uma cidade racialmente segregada e, por outro, fez proliferar mecanismos de vigilância e controle sobre esses fluxos, incidindo sobretudo nos corpos de jovens mulheres brancas apreciadoras dos deleites da vida moderna.²¹

No entanto, estabelecer relações mais próximas com os artistas, a ponto de torná-los “grandes amigos”, requeria o domínio de certas convenções corporais, acertadamente sintetizadas por Vinicius no termo “contensão”. Com a progressiva transformação do jazz em uma forma de arte “autêntica”, o que antes era apenas para ser dançado passou a ser também ouvido, e músicos negros, antes aprisionados no estereótipo racista do *entertainer*, puderam exigir do público (às vezes de maneira enérgica) uma postura mais contemplativa, embora isso fosse muitas vezes encarado como uma afronta direta aos privilégios brancos. Nesse sentido, o termo “*cat*”,

¹⁸ Jorge Guinle, op. cit., pp. 168-9.

¹⁹ Vinicius de Moraes, “Prefácio da primeira edição”, in: *Jazz Panorama*, 2002 [1953], p. 12, grifo meu.

²⁰ Kathy Ogren, op. cit., p. 69.

²¹ Fiona Ngô, op. cit., 2014.

empregado por Vinicius de Moraes para descrever o amigo, denotava não apenas um conhecimento profundo acerca do repertório de jazz e de seus intérpretes, mas a ética e a *héxis corporal* de quem havia internalizado tais convenções e reconhecia e nos músicos o ofício de artistas (voltarei a este tema no próximo capítulo).

Se o período passado nos Estados Unidos foi fundamental na sedimentação do interesse de ambos pela “música folclórica e popular”, na qual sobressaía o jazz executado por músicos afro-americanos, para o jornalista Sérgio Rangel Porto (1923-1968), o contato com esse gênero musical se fez praticamente em casa. Nascido em Copacabana e sobrinho do crítico e pesquisador musical Lúcio Rangel (1914-1979), Sérgio Porto começou a ensaiar os primeiros textos sobre jazz na Revista *Sombra*, paralelamente à profissão de funcionário concursado no Banco do Brasil. O luxuoso periódico, criado em 1940, destinava-se ao público refinado da então recém-denominada “zona sul”, consistindo em reportagens de colunismo social, anúncios de companhias aéreas, automóveis importados, serviços de *coiffeur* e crônicas de um sabor urbano ainda em processo de invenção.²² Em setembro de 1949, com Lúcio Rangel atuando como redator-chefe da revista, o jovem bancário, então com 26 anos, passou a assinar “Sombra do Jazz”, espaço dedicado à divulgação da música popular norte-americana por meio de resenhas de discos importados.²³ Ao relativo ineditismo da coluna de *Sombra*, que Sérgio manteria até 1952, é possível atribuir o crescimento significativo de um público disposto a diversificar o consumo de certos bens culturais e a ouvir no jazz um concorrente à altura do já consagradíssimo samba.

Além da iniciação no jornalismo promovida pelo tio, o relacionamento com Vinicius de Moraes também foi fundamental no amadurecimento musical de Sérgio Porto. Reunidos nos bares dos quais eram habitués, quase sempre localizados no centro da cidade, eles discutiam avidamente os principais instrumentistas, estilos e obras do jazz, acompanhados de nomes da

²² Julia O'Donnell analisa, em *A Invenção de Copacabana* (2013), a construção dos signos de distinção dos habitantes da região balneária no Rio de Janeiro – mais especificamente dos bairros de Copacabana, Ipanema e Leme, cujas iniciais (“C”, “I”, “L”) eram aludidas no termo “cilense”, usado para caracterizar os moradores desses bairros – do final do século XIX, data das primeiras ocupações da área, até o final da década de 1930, quando o expressivo crescimento populacional da cidade altera sensivelmente a fisionomia do local perante o imaginário das elites da “zona sul”. Tomando, sobretudo, alguns periódicos na época, como o *Beira-Mar*, a autora recompõe a constelação de valores e práticas da “aristocracia cilense” (p. 84) responsável pela formação de um *ethos* de classe carioca e inegavelmente praiano.

²³ Cláudia Mesquita, *De Copacabana à Boca do Mato*, 2008, p. 200.

intelectualidade boêmia do Rio de Janeiro como Fernando Sabino (1923-2004), José Sanz (1922-1987), Sylvio Tullio Cardoso (1924-1967) e Antonio Maria (1921-1964). O cronista Paulo Mendes Campos (1922-1991), outro integrante da patota, lembra que naquelas rodas “Não se falava de arte ou literatura, mas de música popular, principalmente o *jazz* negro de New Orleans”.²⁴ As longas palestras, estimuladas pelo consumo conspícuo de whisky e pelo conhecimento aficionado dos boêmios, estendia-se noite adentro rendendo, muitas vezes, episódios memoráveis.

Uma vez Vinicius de Moraes chegou depois de longa temporada diplomática nos Estados Unidos. Havia batido um longo papo com Louis Armstrong. No bar Michel, nas primeiras horas da noite, ainda portando com pouco combustível na cuca, a ilustre orquestra não demorou a formar-se. Instrumentos invisíveis foram sendo distribuídos entre Sérgio [Porto], Vinicius, Fernando Sabino, José Sanz, Lúcio Rangel, Sílvio Túlio Cardoso. Eram o saxofone, o piano, o contrabaixo, o trompete, o trombone, a bateria. Não me deram nada e tive que ficar de espectador, mas valeu a pena. A orquestra tocou por mais de duas horas, alheada das mulheres bonitas que entraram e até esquecida de renovar os copos. A cerca altura Sérgio pediu a Vinicius que trocassem os instrumentos, ele queria o piano, ficasse o poeta com o saxofone. Feito. Só que os dois, compenetrados e desligados, trocaram de lugar efetivamente, como se diante da cadeira de Vinicius estivessem de fato as teclas de um piano. Foi a *jam session* mais surrealista da história do *jazz*.²⁵

Bem-humorado, o relato de Paulo Mendes Campos retrata com exatidão o tipo de convívio nutrido por tal grupo: relações de trabalho fundiam-se a vínculos afetivos; rixas e discordâncias concorriam com admiração e coleguismo; a palavra empenhada, a companhia canina do álcool e a preferência pelos espaços públicos aos privados compunham uma ética balizada por convenções precisas de classe, gênero, raça e sexualidade. Hábitos como falar do “*jazz* negro de New Orleans”, escrever em periódicos especializados, cultivar amizades com artistas, eleger o whisky como “o complemento diário e indispensável dos homens civilizados”²⁶ e até mesmo engajar-se em *jam sessions* imaginárias, não podem ser tomados aqui como simples idiossincrasias, muito menos compreendidos separadamente daquilo que pensavam esses intelectuais acerca tanto da música popular brasileira quanto da norte-americana. Tais hábitos correspondem, ao contrário,

²⁴ Paulo Mendes Campos, *Murais de Vinicius e outros perfis*, 2000, p. 89. Grifo no original.

²⁵ *Id.*, *ibid.*, pp. 89-90.

²⁶ Ruy Castro, *Ela é Carioca*, 1999, p. 213

a um “corpo de práticas em comum”²⁷ que definia, às vezes de maneira não declarada, os anseios e as ansiedades dessa geração diante dos dilemas enfrentados na construção da brasilidade.

Conforme vimos no capítulo anterior, o desejo de síntese entre raça e cultura e o perigo da influência estrangeira assumiam cada vez mais a dianteira desses sentimentos, sobretudo para quem fazia da música popular o seu principal filão de atuação. Tal qual os intelectuais paulistanos, reunidos sob o desígnio da recém-criada Universidade de São Paulo, a “consciência social e a atuação que tiveram nesse domínio foram marcadas por uma visão elitista, ainda que simpática, em relação às camadas menos favorecidas da sociedade”.²⁸ Assim, era comum que todos ali experimentassem em algum grau a “consciência de país subdesenvolvido” que começava a se firmar em nosso cenário intelectual e, conseqüentemente, endossassem certas noções de justiça social sobretudo em relação ao *povo* de quem tanto se julgavam íntimos – “gente humilde”, sem dúvida, mas produtora de uma cultura popular “autêntica” e original. Esse jeito peculiar de habitar o espaço social, a um só tempo sensível a questões sociais, mas apegado a signos de distinção de classe, será produto de um *ethos* compartilhado entre tais intelectuais e que, mais tarde, contribuirá para aquilo que Roberto Schwarz denominou “hegemonia cultural de esquerda”.²⁹

Diversas correspondências podem ser estabelecidas entre as trajetórias de Vinicius de Moraes, Jorge Guinle e Sérgio Porto. Filhos legítimos da elite carioca, eles gozaram dos trunfos materiais e simbólicos disponíveis às famílias próximas dos centros de poder da Primeira República. À exceção de Guinle, cuja condição de herdeiro da classe dominante desobrigou-o de medrar ambições profissionais, Vinicius e Sérgio estudaram em instituições privadas tradicionais do Rio de Janeiro – o primeiro no Colégio Santo Inácio, em Botafogo, o segundo no Mallet Soares, em Copacabana – e exerceram suas inclinações literárias lado a lado com carreiras estáveis no funcionalismo público. Mas, acima de tudo, foram brasileiros *brancos* cuja devoção ao jazz *negro* norte-americano incitou-lhes a escrever três trabalhos de fôlego sobre o assunto, dois deles sendo os primeiros livros sobre jazz a surgirem no mercado editorial brasileiro com autores nativos.

Escritos em português e publicados no Brasil entre 1951 e 1953, “O Jazz: sua crônica, seus homens, seus mistérios...”, de Vinicius de Moraes (em parceria com Marili e Nesuhi Ertegün);

²⁷ Raymond Williams, “O círculo de Bloomsbury”, 2011, p. 201.

²⁸ Heloisa Pontes, *Destinos Mistos*, 1998, p. 16.

²⁹ Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-1969”, 2014, p. 8.

Jazz Panorama, de Jorge Guinle; e *Pequena História do Jazz*, de Sérgio Porto, flagram uma mudança epistemológica na maneira de se dirigir à música norte-americana e, juntos, podem ser lidos como tentativas à brasileira de formar uma compreensão crítica sobre o jazz desvinculada do pensamento vanguardista dos anos vinte e em contato estreito com uma literatura produzida fora do Brasil. Numa palavra, são trabalhos que anunciam a transformação irreversível da “música infernal” em “música folclórica e popular”.

Este capítulo trata de articular os três trabalhos mencionados acima ao debate sobre música popular em curso na década de 1950 no intuito de mostrar como o jazz foi se tornando uma peça indispensável ao quebra-cabeça da identidade nacional. Em geral pouco conhecidos entre os amantes da música brasileira, esses textos marcam um *momento intermediário*, no qual o jazz deixava de ser apenas sinônimo de diversão e temor para se tornar, também, um objeto de reflexão sistemática. Essa passagem, claro, não ocorreu de maneira cristalina, tampouco aplacou o sentimento de ameaça iminente que muitos intelectuais nutriam há décadas pela música norte-americana. Em muitos casos, o agravou, fortalecendo a concepção de que o Brasil, e a América Latina como um todo, não tinham nada a ganhar com o avanço do “americanismo”.³⁰ De todo modo, a partir da década de 1940 vemos surgir no horizonte a ideia de que gêneros musicais diferentes em matéria de ritmo, harmonia e instrumentação poderiam resultar de processos sociais homólogos e, sobretudo, consistir em soluções “autênticas” de um ponto de vista estético. Para esses autores, tal ideia aparecerá como uma abordagem possível aos problemas de ordem sociorracial que caracterizavam tanto o Brasil quanto os Estados Unidos.

Assim, para apreendermos as condições de emergência dos escritos de Vinicius de Moraes, Jorge Guinle e Sérgio Porto, é preciso reconstruir não apenas a tessitura de seus argumentos, atinando para o uso que fazem de certas noções e conceitos, mas também dar conta do “cotidiano de implícitos”, na feliz expressão de Mariza Corrêa,³¹ subjacente às relações que mantinham com outros intelectuais e artistas daquela época. Para isso, levo em consideração aspectos da experiência social desses autores que vão além da estrutura de capitais simbólicos acumulados e da relação entre origem social e escolarização. Meu argumento é que também as formas como vivenciaram a masculinidade e a branquitude assumirão uma importância considerável em seu posicionamento a respeito da música popular brasileira e do jazz.

³⁰ Cf. Antonio Pedro Tota, *Imperialismo sedutor*, 2000.

³¹ Mariza Corrêa, *As Ilusões da Liberdade*, 2013, p.63.

Essa afirmação requer alguns esclarecimentos. Em primeiro lugar, masculinidade e branquitude não correspondem a categorias independentes, muito menos podem ser reduzidas a conteúdos essenciais identificáveis nos corpos. Seu caráter relacional, negociado e instável indica antes um funcionamento regulatório e normativo que uma realidade *a priori* constatada pelo olhar clínico. Tal normatividade, mesmo pressupondo um ideal abstrato (o homem branco, a mulher negra) a ser alcançado ou rechaçado, é “sempre e apenas tenuamente corporificada por qualquer ator social”.³² Isso se torna evidente em situações de flagrante ambiguidade, quando a anatomia ou o fenótipo de alguém não são o bastante para lhe atribuirmos com segurança um gênero ou uma raça específicos. Em segundo lugar, a branquitude guarda uma posição particular por não ser “o espelho da negritude”,³³ isto é, por não estabelecer com esta última uma relação de equivalência ou simetria sócio-política, seja em termos de privilégios mutuamente exclusivos ou lutas por uma identidade política e culturalmente positivada. Desse modo, dizer ser possível encontrar nos pontos de vista de Vinicius de Moraes, Jorge Guinle e Sérgio Porto aspectos que remontem a sua condição de homens brancos não é o mesmo que atribuir à masculinidade ou à branquitude deles tropos identitários. Afinal, um dos privilégios conferidos a homens e brancos(as) é não precisar afirmar tais marcas, podendo-se arrogar uma falsa neutralidade discursiva. No entanto, esses marcadores serão cruciais no reprocessamento simbólico da experiência social dos autores e aparecerão, por exemplo, no culto ao *hot jazz*, associado desde os anos 1920 aos “ritmos negros” [*black rhythms*], e no desprezo pelo *sweet*, espécie de variante “açucarada”, como o nome já diz, muito comum em ambientes bem comportados da alta sociedade e considerada própria às audiências brancas dos Estados Unidos.

Vinculada a uma fantasia racista que via na performance de instrumentistas negros a expressão de uma hiper masculinidade ao mesmo tempo temida e desejada pelos homens brancos, a predileção quase obsessiva pelo *hot jazz* impunha como contrapartida denunciar o “efeminamento”³⁴ provocado pelo *sweet*, algo grave o bastante para torná-lo inautêntico perante os amantes dos “ritmos negros”. Como consequência, o zelo em garantir a virilidade do jazz tinha por alvo nomes como os de Guy Lombardo ou Paul Whiteman, *bandleaders* dedicados a livrar a “música infernal” de seu estigma através da *docilização* (e aqui o termo *sweet* redobra sua força

³² Judith Butler, *Undoing Gender*, 2004, p. 41.

³³ Liv Sovik, op. cit., p. 55.

³⁴ Vinicius de Moraes, “O Jazz: sua origem” 2013 [1951], p. 51. As distinções entre *hot* e *sweet jazz* serão detalhadas mais à frente.

metafórica) de aspectos estéticos e sociais. As canções não deveriam fugir ao *script* das partituras, tampouco ensejar dançar sensuais demais; as orquestras “respeitáveis” deveriam evitar a todo custo a contratação de músicos negros ou apresentarem-se para audiências mistas. Numa expressão muito alusiva, a missão de “fazer do jazz uma dama” [“*make a lady out of jazz*”],³⁵ creditada a Whiteman e outros *bandleaders* dos anos 1920 e 30, tornava explícitas as normativas de gênero e raça operantes na disputa simbólica em torno do “verdadeiro jazz”. Assim, tão importante quanto o que esses autores disseram sobre música, os significados atribuídos à interação entre músicos negros e brancos nortearão a construção das diferenças entre a “nossa” música e a “deles”.

NO BOSQUE SAGRADO

O longo período que Vinicius de Moraes passou nos Estados Unidos, de junho de 1946 a janeiro de 1951, foi um dos menos prolíficos de sua carreira literária. À exceção de *Poemas, Sonetos e Baladas*, publicado ainda em 1946, e *Antologia Poética*, compilação de poemas lançada em 1949 com a ajuda de Manuel Bandeira, Vinicius deixou incompletos vários dos textos que começou a escrever em Los Angeles, entre eles excertos de crônicas e o *Roteiro lírico e sentimental da cidade do Rio de Janeiro*, lançado postumamente. Na contínua correspondência com Bandeira, o poeta buscava explicar a intermitência de sua escrita e fazia uma confissão: “ando tão pouco interessado em literatura que só consigo ler coisa mesmo muito perto da verdade, que eu não sei ainda o que é, mas pressinto”.³⁶

O gosto pelas coisas próximas à “verdade” advinha, certamente, do contato com o novo país. Na longa carta que escreveu a Prudente de Moraes Neto (1904-1977), a quem chamava carinhosamente de “Primo”, Vinicius detalhou aspectos geográficos e sociais do “Bosque Sagrado”, codinome satírico para Hollywood. Entre as peculiaridades narradas – o clima ameno,

³⁵ Bruce Raeburn, op. cit., p. 227.

³⁶ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 15 de fevereiro de 1949. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Cp 063]. Em outra carta, dessa vez ao também diplomata Lauro Escorel Rodrigues de Moraes (1917-1980), datada de 7 de setembro de 1949, Vinicius lança um desabafo irado acerca de seu bloqueio literário: “Falar a verdade, foda-se o poeta Vinicius de Moraes, com a sua já hoje invencível necessidade publicar, de manter seu nome, de tocar sua poesia para a frente, de não perder os fãs que tem. O artesanato da vida me ensinou diferente. Minha poesia não é fundamental, nem a de ninguém” (*Querido Poeta: Correspondência de Vinicius de Moraes*, 2003, p. 160).

os hábitos alimentares, as máquinas que auxiliavam “*housewives*” no trabalho doméstico, os bailes noturnos – a imagem de uma sociedade afluenta tocava-lhe em cheio lembranças guardadas de casa.

As colinas aqui são docemente afeiçoadas pela mão do homem, que nelas constroem seus luxuosos casebres com lugar para automóvel e piscina, cuja curiosidade maior é ter água dentro, e azul, Primo, devido à substância química denominada cloro, extremamente irritante para a córnea. Aí ao contrário é o negro que habita as colinas e, se bem me lembro, suas casas não têm lugar para automóvel nem piscina, e de cloro então é melhor nem falar, que se o houvesse talvez fosse possível com ele desinfetar os detritos que empestiavam tais agrupamentos. Se bem me lembro nessas rudes colinas cariocas impera uma miséria feia e suja que apenas a música das batucadas, a aguardente e a prática indeterminada de atos sexuais a torna suportável.³⁷

Não era fortuita a evocação dos “empesteados” morros cariocas a partir das colinas “docemente afeiçoadas” de Hollywood, tampouco a menção a “luxuosos casebres” e piscinas cloradas em comparação à “miséria feia e suja” com a qual a população negra era obrigada a conviver. De fato, há um nexos consistente entre a relação do poeta com os Estados Unidos e seu crescente interesse pelos problemas da *realidade brasileira*. Interesse que, a julgar por sua trajetória, surgirá como um resultado imprevisto e uma inflexão definitiva tanto na sua relação com a poesia quanto com as artes em geral.

Talvez devido à baixa produtividade literária, os anos de Vinicius de Moraes nos Estados Unidos receberam pouca atenção em pesquisas acadêmicas.³⁸ Exceção a elas é o trabalho de Roniere Menezes, centrado justamente na relação entre as carreiras literária e diplomática do poeta. Para este autor, a experiência do deslocamento vivida por Vinicius em mais de uma ocasião proporcionou a construção de uma perspectiva crítica frente a problemas específicos da sociedade brasileira da primeira metade do século XX, como o subdesenvolvimento e o embate entre tradição e modernidade vivido de maneira aguda pelos intelectuais durante a Era Vargas. Concordo com Roniere Menezes quando ele diz que, ao conviver intensamente com músicos e aficionados de jazz,

³⁷ Carta de Vinicius de Moraes a Prudente de Moraes Neto, c. 1946. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Pi 020]. A carta foi publicada sob o nome de “Epístola a Prudente (de Moraes Neto)” na *Revista Sombra*, em janeiro de 1950.

³⁸ Valéria Rangel, *O amor entre o vão momento e o infinito*, 2007; Rogério Eduardo Alves, *A Poética de uma Felicidade*, 2009; Adriana Evaristo Borges, *Vinicius de Moraes: cultura e história*, 2011 e Daniel Vasilenskias Gil, *O Poeta do Grotesco, Vinicius de Moraes*, 2019.

“Vinicius percebe as interações, as nuances, os lugares de tangência entre o jazz o samba”.³⁹ Portanto, meu interesse em tais interações, nuances e tangências faz desse momento considerado menor na fatura do poeta um aspecto central de sua trajetória.

Aluno do Colégio Santo Inácio e depois da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, Vinicius de Moraes aproximou-se gradativamente de uma intelectualidade de feitio conservador e católico. Capitaneados por Octávio de Faria (1908-1980), ele e os demais colegas do grupo do Centro Acadêmico Jurídico Universitário (CAJU) – San Thiago Dantas, Mario Vieira de Mello (1912-2006), Vicente Chermont Miranda e Américo Jacobina Lacombe – cumpriram o esperado para jovens em formação da elite carioca: dedicaram-se à leitura dos clássicos e dos modernos, em especial Nietzsche e Kierkegaard, fizeram oposição ferrenha aos comunistas do PCB na disputa pela hegemonia na Faculdade de Direito e, acima de tudo, partilharam uma educação sentimental em que as discussões rotineiras sobre política, cultura e religião outorgaram-lhes um cabedal muito mais importante que o direito em si.⁴⁰

Prova disso foi quando, depois de formado, Vinicius se recusou a exercer a profissão de advogado alegando falta de tino jurídico. Tal decisão, cabível a um jovem solteiro e livre de constrições materiais, levou-o a pleitear uma bolsa de dois anos na Universidade de Oxford, para onde fizera sua primeira viagem internacional. Aos 25 anos, já com dois livros de poesia publicados e ambicionando aprofundar-se no estudo da literatura, ele descobriu uma Londres inóspita nos estertores da 2ª Guerra, circunstância que o obrigou a mudar os planos e regressar ao Rio de Janeiro em agosto de 1939, cerca de um ano depois de partir para a Europa.

O retorno abrupto teve implicações imediatas na vida do poeta: em primeiro lugar, converteu em casamento o noivado com Tati Azevedo de Mello, firmado ainda antes da viagem

³⁹ Roniere Menezes, *O traço, a letra e bossa*, 2011, p. 224.

⁴⁰ Os primeiros escritos poéticos de Vinicius marcam um vínculo direto com essa vertente espiritualista, de forte inspiração católica, que teve no crítico Octávio de Faria um dos maiores expoentes. Em 1932, o jovem estudante publica na revista reacionária *A Ordem* o primeiro poema – “Transfiguração da montanha”, de motivos bíblicos e versos livres – e um ano mais tarde lança o primeiro livro, *O Caminho para a Distância*, pela editora do também poeta Augusto Frederico Schmidt (1906-1965). A carga de fervor e misticismo infundida nos versos de estreia, em sintonia com as correntes contrárias ao modernismo, granjeou-lhe um prestígio precoce perante os pares do CAJU, esboçando, assim, os contornos literários do “primeiro Vinicius de Moraes” (João Luiz Lafetá, op. cit., p. 246). O segundo livro, *Forma e Exegese*, de 1935, e o poema “Ariana, a mulher”, de 1936, seguiriam a mesma fórmula bem-sucedida de mistério e simbolismo. Somente em 1938, com *Novos Poemas*, é que Vinicius começa a criar distância tanto do estilo confessional quanto dos companheiros da Faculdade de Direito. Indícios de tal posição podem ser notados numa carta de Octávio de Faria a Vinicius de Moraes onde o primeiro diz: “Seu livro [*Novos Poemas*] tem sido muito discutido. Em geral, a direita estranhou e muitos torceram o nariz. A esquerda aplaudiu, por causa das ‘ousadias’” (Vinicius de Moraes, op. cit., p. 70).

com o consentimento de ambas as famílias; em segundo lugar, encerrou para sempre as suas aspirações acadêmicas. Desempregado e não possuindo “nenhuma vocação universitária”,⁴¹ ele e a esposa passaram a viver às custas de Dona Lydia de Mello Moraes, mãe de Vinicius, em sua casa no bairro da Gávea. Porém, a urgência em se estabelecer financeiramente, somada à iminência do nascimento de Susana, tornou a busca por trabalho uma necessidade. Incentivado pelo amigo paulista Lauro Escorel Rodrigues de Moraes, que também seguiria carreira diplomática, Vinicius decide, então, estudar para o exame de seleção do Itamaraty, e, nas poucas vagas, assina críticas de cinema para o jornal *A Manhã*, metendo-se “numa roda-viva de todos os minutos”,⁴² conforme escreveu à irmã Laetitia de Moraes num desabafo.

Depois de duas tentativas seguidas, Vinicius é aprovado no Itamaraty em 1942. Na esperança de prover à família que aumentava (Pedro, seu segundo filho, nasceria em outubro daquele ano) ele aguardou a nomeação na Divisão Cultural da instituição dedicando-se aos jornais e colhendo os frutos de sua carreira literária. Oswaldo Aranha (1894-1960), à época Ministro das Relações Exteriores no governo Vargas, ao saber da aprovação de Vinicius, convidou-o para um coquetel de recepção oferecido pelo editor José Olympio a Waldo Frank (1889-1967), escritor judeu norte-americano de respeitável projeção. Ambos se conheceram e o poeta, talvez entusiasmado pela nova profissão, fez as vezes de cicerone, levando o visitante aos bares e prostíbulos da região do mangue, localizada no bairro da Cidade Nova. Além do Brasil, Frank tinha como destino a Argentina, onde as boas relações com Victoria Ocampo o fizeram colaborador da prestigiosa revista *SUR* já no número de estreia, em março de 1931.⁴³

Em meio à crescente tensão política na qual resultaria o golpe militar argentino de 1943, Frank, um simpatizante confesso do socialismo, foi violentamente atacado e precisou retornar às pressas ao Brasil. Após três meses de recuperação, ele decide empreender uma viagem ao Nordeste e solicita a Oswaldo Aranha o cicerone boêmio como seu guia e guarda-costas. Prestes a ser oficialmente nomeado, a Vinicius só coube aceitar a missão. E durante quarenta dias os dois percorreram capitais como Salvador, Recife e Manaus, sempre evitando lugares turísticos em prol de paisagens marcadas pela desigualdade social e pela presença daquilo que acreditavam ser a verdadeira cultura popular.⁴⁴

⁴¹ Depoimento de Vinicius de Moraes ao Museu da Imagem e do Som, 12 de junho de 1967.

⁴² Vinicius de Moraes, op. cit., p. 103.

⁴³ Sergio Miceli, *Sonhos da Periferia*, 2018, p. 71.

⁴⁴ José Castello, op. cit., p. 124.

Apesar de curta, a relação com Frank jamais foi esquecida pelo poeta. Em seu depoimento ao Museu da Imagem e Som, em junho de 1967, ele conta que a companhia do escritor o permitiu “*descobrir o Brasil pela mão de um americano [...]* E essa viagem determinou que eu mudasse totalmente minha visão política do dia pra noite”.⁴⁵ Uma verdadeira conversão política a que se deveu não só o poder de convencimento de Frank, mas, certamente, à sua origem judaica, dirigindo-lhe de maneira indissimulável a sensibilidade para as clivagens raciais, fossem no Brasil ou fora dele.⁴⁶ Para Vinicius, portanto, a experiência do deslocamento, que, em Londres, o fizera lamentar sem muito afínco o racionalismo frio de uma nação onde “a surpresa nasceu morta”,⁴⁷ acabou suscitando, no Brasil, a reflexão sobre seu próprio país. O flerte jovial com a direita, propiciado, sobretudo, pelo aliciamento ideológico de Octávio de Faria, dava lugar agora a um relacionamento mais estável com a esquerda, ainda que avesso ao dogmatismo dos quadros partidários da época.⁴⁸

Se a viagem ao lado de Waldo Frank fez germinar em Vinicius uma semente crítica, seu primeiro fruto não maturou na poesia, como se poderia esperar, mas no gênero dramatúrgico. Ainda em 1942, ele começou a redigir as primeiras cenas daquilo que, mais tarde, viria a ser *Orfeu da Conceição*, peça famosa por transpor o mito grego de Orfeu e Eurídice para os morros cariocas. A ideia de tal adaptação veio, curiosamente, por meio da música. Numa noite, na casa do arquiteto Carlos Leão (1906-1983), o autor conta ter ouvido uma “batucada” vinda do morro do Cavalão,

⁴⁵ Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Vinicius de Moraes*, 12 de jun. 1967. Grifos meus.

⁴⁶ O agudo interesse pelas relações raciais brasileiras também aparece em *Brasil, país do futuro*, de Stefan Zweig. Judeu e escritor como Frank, Zweig aborda em seu ensaio dimensões históricas, econômicas e sociais sobre o último lugar que visitou antes de cometer suicídio, em Petrópolis. Uma das linhas de força do livro assenta-se na afirmação de que, aqui, a clivagem racial decorrente de séculos de escravidão seria inobservável nos costumes e na cultura: “Nunca percebemos algo de separação entre as diversas raças, nem em adultos nem em crianças. A criança preta brinca com a branca, o mulato anda muito naturalmente de braço dado com o negro, e em parte alguma há restrição ou sequer ‘boicotagem’ social para as pessoas de cor” (1960 [1941], p. 116). Por mais inverossímil que nos pareça tal afirmação, é importante lembrar que, para quem viu de perto a ascensão nazifascista na Europa, o Brasil se lhe apresentava como um país onde o racismo, mesmo se existisse, jamais justificaria os horrores testemunhados por Zweig em sua terra natal.

⁴⁷ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 2 de outubro de 1938. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Cp 063].

⁴⁸ Dogmatismo é o termo utilizado por Caio Prado Jr. para qualificar o pensamento político de corte marxista que, sobretudo no Partido Comunista Brasileiro, produziu “nefastas consequências” ao reproduzir acriticamente uma teoria social fora de seu contexto original de produção, a Europa de fins do século XIX (*A Revolução Brasileira*, 1978 [1966], p. 30). Uma ponderação sofisticada sobre tais “nefastas consequências” é feita, poucos anos depois, por Roberto Schwarz em “Cultura e Política, 1964-1969”, ensaio no qual é analisada a conjuntura política brasileira às vésperas do golpe civil-militar. Aquilo que Schwarz chamará de “engano bem fundamentado nas aparências” (2014, p. 12) decorrerá, segundo seu ponto de vista, de uma distinção exagerada entre um setor agrário, identificado pelo PCB da época como retrógrado, e um setor industrial progressista, a quem o Partido se aliara nos estertores de 1964. O “engano” seria, em última análise, fruto desse dogmatismo, muito embora Schwarz reconheça no partido a abertura de uma perspectiva crítica do capitalismo desenvolvimentista-populista realizado no Brasil desde os anos 1950.

em Niterói, e, ato contínuo, concebeu a fusão: “O morro negro, as paixões e a Grécia branca”.⁴⁹ Contudo, o desejo expresso de obter uma saída realista para a descida de Orfeu ao inferno – distante, portanto, dos moldes da tragédia clássica e mais “perto da verdade” – impediu Vinicius de chegar a um desenlace satisfatório, ficando a peça apenas no primeiro ato.

Somente em Los Angeles, cerca de seis anos depois, o manuscrito seria desengavetado e a estrutura de *Orfeu da Conceição*, relatada sinteticamente em uma das cartas a Manuel Bandeira, começaria a encontrar sua forma final.

Tenho trabalhado, às vezes, numa *peça negra*, a se chamar Orfeu, tragédia carioca. Vou mandar para o Santa Rosa quando estiver pronta. O primeiro ato saiu muito bom, em decassílabos. Escrevi o segundo, mas estou refazendo. O terceiro está prontinho na cabeça. Trata-se da lenda grega transposta para o morro carioca. Conservei os nomes, a linha geral do mito, tudo: Orfeu, Eurídice, Aristeu etc. – nomes mulatos, você não acha?⁵⁰

A princípio, tanto o adjetivo empregado à peça quanto o comentário acerca dos “nomes mulatos” das personagens bastariam para indicar um liame significativo entre *Orfeu da Conceição* e a questão racial, com a qual Vinicius estava às voltas. O carnaval carioca, ambientando a descida infernal do herói em busca de sua amada, reforçava esse vínculo. Mas por que se aventurar na dramaturgia ao invés de permanecer no terreno familiar da poesia? Como se sabe, a década de 1940 assinala um período de inédita renovação do teatro brasileiro, sobretudo o radicado na cidade de São Paulo. Determinado pelo olhar perito de diretores estrangeiros que, em virtude dos terrores da Segunda Guerra, exilaram-se no Brasil, o “acerto dos ponteiros da cena teatral com o relógio internacional”⁵¹ resultou, além de inovações no campo da cenografia e da encenação, na valorização de dramaturgos nacionais.⁵² A exemplo de Nelson Rodrigues em *Vestido de Noiva*, ou Jorge Andrade em *A Moratória*, o teatro brasileiro, para ser moderno, precisava de autores hábeis em expressar sob novos termos as “tensões características” de sua própria cultura.⁵³

Seguindo essa seara, o Teatro Experimental do Negro (TEN), concebido e coordenado por Abdias do Nascimento (1914-2011), desvelou em forma dramática os problemas enfrentados

⁴⁹ Depoimento de Vinicius de Moraes ao Museu da Imagem e do Som, 12 de junho de 1967. Grifos meus.

⁵⁰ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 18 mai. 1948. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Cp 063].

⁵¹ Heloisa Pontes e Rafael do Nascimento Cesar, “Cidades, palcos e públicos: Rio de Janeiro e São Paulo em dois atos”, 2019.

⁵² Heloisa Pontes, *Intérpretes da Metrópole*, 2010, pp. 159-163.

⁵³ Maria Arminda do Nascimento Arruda, *Metrópole e Cultura*, 2015, p. 118.

pela população afro-brasileira, em parte devido ao protagonismo que conferiu a atrizes e atores negros, retirando-os da “condição adjetiva e folclórica”⁵⁴ à qual eram submetidos nos palcos, em parte pelo tratamento deliberado de questões raciais em “peças negras” como *Sortilégio* e *Rapsódia Negra*, escritas por Abdias. Desde sua estreia em 1945, quando o sucesso do espetáculo *O Imperador Jones*, de Eugene O’Neill (curiosamente um norte-americano branco), quebrou as expectativas da crítica, o TEN tornou-se uma referência da renovação teatral no Brasil. Vinicius, tendo tomado consciência, “pela mão de um americano”, da pungente desigualdade de seu país, talvez tenha visto no teatro a modalidade expressiva capaz de amplificar, como nenhuma outra, a mensagem que queria transmitir. A ideia de “mandar para o Santa Rosa”, cenógrafo do TEN, a versão final de *Orfeu* e escolher, anos depois, o ator Haroldo Costa para o papel principal, indicavam o vigor artístico desse coletivo.⁵⁵

O período passado nos Estados Unidos representará, portanto, a convergência de uma visão política à esquerda, manifesta em seu apoio a Henry Wallace⁵⁶ (1888-1965), e a sensibilidade ao tema da raça. É provável, inclusive, que este tenha se precipitado na consciência de Vinicius de Moraes a partir de sua própria experiência de racialização. Nitidamente branco no Brasil, país cuja noção hegemônica de branquitude nunca excluiu a presença de ancestrais não-brancos, Vinicius foi se dando conta das oscilações pelas quais passou sua posição social frente aos norte-americanos “whites” a ponto de relatá-las ao amigo Manuel Bandeira. Embora as credenciais diplomáticas pudessem revestir sua condição estrangeira de certa proteção institucional, o poeta mantinha olho vivo a respeito dos constrangimentos, os quais, ao que tudo indica, encarou.

Com exceção de certas facções democráticas, as que agora sustentam a luta do Wallace – talvez um décimo da população –, o resto [do povo norte-americano] é de se jogar na latrina: preconceito, discriminação racial, empáfia, unilateralismo, extrema ignorância e desprezo pelo estrangeiro, na seguinte ordem: respeitam, naturalmente, os anglo-saxões; desprezam cordialmente o latino, considerando o mexicano a escória; depois vem o negro, que é feito cachorro [...] Democracia, mesmo, é palavra. Se você critica, eles [os anglo-saxões] se fecham. Não admitem que não se ache

⁵⁴ Abdias do Nascimento, “Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões”, 2004, p. 210.

⁵⁵ *Orfeu da Conceição* (2013), cujo nome foi sugerido a Vinicius por João Cabral de Melo Neto, estreou em 1956 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e contou com direção de Léo Jusi (1930-2011), cenografia de Oscar Niemeyer e música de Antonio Carlos Jobim. O projeto só foi possível graças a Sacha Gordine, produtor cinematográfico francês que Vinicius conheceu em Paris.

⁵⁶ Político fundador do Partido Progressista e vice-presidente dos Estados Unidos durante mandato do democrata Franklin Delano Roosevelt, de 1933 a 1945.

isso aqui o paraíso. A resposta usual é: “If you don’t like it here, why the hell don’t you go back to your country?” [Se você não gosta daqui, por que diabos não volta para o seu país?].⁵⁷

A frase final, mantida em inglês, soa mesmo como um desaforo endereçado ao poeta, que não se limitava a guardar suas críticas para si mesmo. Ao que parece, portanto, a estadia na América do Norte foi impactante o bastante para fazê-lo rever antigas posições acerca de seu próprio país. Em um dos muitos manuscritos que deixou incompletos, Vinicius pôs-se a refletir sobre as relações raciais brasileiras assumindo, nas poucas linhas que escreveu, uma alta dose de autorreflexividade e sobretudo sinceridade para consigo mesmo.

Quatro anos nos Estados Unidos a dizer que não existe preconceito racial no Brasil deixaram-me louco. E com complexo de culpa. Existe preconceito racial no Brasil, essa é que é a verdade. Sem as características anglo-saxônicas, não chegando a constituir uma fobia – mas existe. E eu não me julgo no direito de, ao escrever este livro, expor a chaga do racismo norte-americano sem uma autocrítica completa, que não deixe [...] dúvidas quanto a minha posição.⁵⁸

Tudo leva a crer que o “livro” em questão era, de fato, *Orfeu da Conceição*. Apesar não constar data, a indicação de “Quatro anos” torna plausível estimar que esse pequeno acerto de contas tenha sido escrito por volta de 1950, momento de intenso trabalho de Vinicius em sua peça. Vivendo em uma nação onde o conflito entre negros e brancos admitia contornos distintos dos do contexto brasileiro – e onde o preconceito racial parecia mostrar, à primeira vista, uma face mais explícita que no Brasil – o diplomata fez de sua “tragédia carioca” a primeira sedimentação de uma experiência transnacional cuja unidade de significância estava dada pelo prisma das relações raciais brasileiras tal como vistas, de perto e de longe, por Vinicius. A um só tempo branco nativo e latino estrangeiro, ele relativizava suas próprias marcas raciais no contato contínuo (e muitas vezes amigável) com não-brancos enquanto padecia do desprezo cordial dos anglo-saxões. Talvez por isso ele se sentisse mais à vontade na companhia de pessoas negras, que certamente não o importunariam em virtude de sua latinidade. “De americano mesmo, só tenho os *meus pretinhos*”,

⁵⁷ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 de setembro de 1947. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Cp 063].

⁵⁸ Manuscrito s/d. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Pi 108].

concluía ele, “o Duke Ellington, o Louis Armstrong, que é muito meu camarada [e] a Sarah Vaughan”.⁵⁹

Talvez agora tenhamos subsídios suficientes para compreender como o jazz entra na produção intelectual de Vinicius de Moraes. Enquanto a dramaturgia fora eleita por ele a melhor forma para falar do Brasil, a música popular – até então “uma arte de certo modo inferior”⁶⁰ segundo seu juízo – só se tornou um objeto plausível de reflexão na medida em que era capaz de endereçar de maneira eloquente a questão racial ao público estadunidense em geral. Durante os anos de 1930 e 1940, o desenvolvimento do jazz como fenômeno cultural urbano acompanhou de perto a escalada de segregação que culminou, na década seguinte, em respostas organizadas do movimento dos direitos civis. Para os produtores e consumidores dessa “música birracial”, muito deles envolvidos com a luta antirracista, o nexos mil vezes repisado entre jazz e política constituiu-se numa das principais linguagens por meio das quais identidades foram negociadas no seio de uma sociedade “violentamente oposta à birracialidade”.⁶¹ Fossem negros ou brancos, e tocassem uns com os outros ou apenas entre si, o jazz era um meio privilegiado para os norte-americanos disputarem os sentidos de sua “americanidade”. Em contrapartida, para Vinicius, o jazz era uma forma nova de olhar para si mesmo e dar continuidade a suas inquietações sobre a realidade brasileira; era, numa palavra, aquela “coisa muito perto da verdade” sugerida em seu pressentimento.

Escrito a seis mãos por Vinicius de Moraes, Marili e Nesuhi Ertegün, o ensaio “O Jazz: sua crônica, seus homens, seus mistérios...” permaneceu inédito até 2013, quando foi publicado em livro.⁶² Do manuscrito todo, que não chegou a ser concluído, apenas a primeira parte ganhou o prelo. Identificada sob o primeiro verso do poema “O navio negreiro”, de Castro Alves – “‘Stamos em pleno mar... Doudo no espaço” –, ela saiu numa edição da revista *Sombra* dedicada ao jazz com o título “O Jazz: sua origem” em troca de mil cruzeiros pagos diretamente a Vinicius (os quais não

⁵⁹ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 de set. 1947. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Cp 063], grifos meus.

⁶⁰ Depoimento de Vinicius de Moraes ao Museu da Imagem e do Som, 12 de junho de 1967.

⁶¹ Burton Peretti, op. cit., p. 177.

⁶² *Jazz & Co.* contou com prefácio e organização de Eucanaã Ferraz. Além de “‘O Jazz: sua crônica, seus homens, seus mistérios...”, o livro traz outros pequenos textos de Vinicius de Moraes sobre jazz.

se sabe se foram repassados aos outros autores). O preço, bem acima dos “trezentos mangos”⁶³ oferecidos à maioria dos articulistas da revista, mostrava-se uma concessão do editor-chefe Lúcio Rangel ao amigo, e correspondia ao ônus de se ter em um periódico de pouca circulação um nome de peso da literatura brasileira; era, também, prova de um relacionamento que teria no prazer e na dedicação à música popular o mais longo e mais contencioso ponto em comum.

“O Jazz: sua crônica, seus homens, seus mistérios...” – título que, aliás, é uma alusão explícita ao livro de Orestes Barbosa *O samba: sua história, seus poetas, seus músicos e cantores* (1933) – chama a atenção por mais de um motivo, a começar por seus autores. Além dois estrangeiros, um brasileiro e um turco, o ensaio contava com a coautoria de uma mulher, a estadunidense Marili Morden. Não obstante sua importância no meio jazzístico da Costa Oeste – ela havia fundado com o marido Dave Stuart a famosa *Jazz Man Record Shop* em 1939 –, escrever sobre jazz continuava a ser um ofício predominantemente masculino. Em pouco tempo, portanto, um romance inesperado entre Marili e Nesuhi (a princípio secreto, dado o estado civil de Marili) daria um incentivo a mais à confecção do texto, selando o destino de um dos casais mais comprometidos com o jazz.

Freguês da *Jazz Man Record Shop*, a “mais intransigente jazz-shop dos Estados Unidos”,⁶⁴ Vinicius se aproximou de Marili e Nesuhi, logo se inteirando dos calorosos debates que aqueciam o caldo daqueles entendidos de jazz. Segundo Bruce Raeburn, a crescente intelectualização dos amantes do gênero havia criado uma cisão entre “tradicionalistas” e “modernistas” por volta de 1943. Enquanto os primeiros justificavam sua defesa ao “estilo de Nova Orleans” [*New Orleans style*] em termos de uma “pureza estética” não encontrável em formas comerciais como o *swing*,⁶⁵ os segundos tomavam o jazz a partir de uma perspectiva evolutiva, na qual o estilo em questão representava senão um subgênero “primitivo” de uma forma de arte mais complexa e dinâmica (voltarei a este ponto no próximo capítulo). Ao aprender sobre essas cisões, Vinicius Moraes começou a se posicionar em relação a elas e eventualmente escolheu um lado, mostrando que a amizade travada com dois tradicionalistas exemplares acabou falando mais alto.

Dito de maneira direta, o argumento de Vinicius de Moraes e do casal Ertegun expressa uma “mudança de paradigma” em curso na historiografia do jazz, na qual narrativas europeizantes, centradas na valorização da harmonia em detrimento do ritmo e no papel dos músicos brancos em

⁶³ Carta de Lúcio Rangel a Vinicius de Moraes, 6 de jun. 1949. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Cp 542].

⁶⁴ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 de set. 1949. Fundação Casa de Rui Barbosa [VM Cp 063].

⁶⁵ Bruce Raeburn, op. cit., p. 142.

detrimento dos negros, deram lugar a outras que lhe “acentuavam o caráter essencialmente afro-americano”.⁶⁶ Logo no primeiro parágrafo, a escravidão é designada como o fato histórico “que iria *determinar* paralelamente uma das mais vergonhosas manchas e um dos mais genuínos padrões de arte que um país pode ter”.⁶⁷ A frase, de fundo tanto epistemológico quanto moral, servirá à sensibilização do leitor/a, ecoando ao longo do texto como um estribilho enquanto a chegada dos navios negreiros à costa dos Estados Unidos é narrada com a dramaticidade usual do poeta.

Era tudo uma bem dolorosa história. Primeiro, o arrancamento violento ao solo natal, à comunidade primitiva, à vida selvagem mais livre, já começando a apontar através da necessidade os caminhos de uma cultura própria.

Depois, a travessia dentro de porões apertados e infectos, os espancamentos constantes, a morte lenta por moléstia ou por melancolia [...].

A humilhação maior vinha mais tarde, nas partilhas e leilões em praça pública. O comprador chegava e apalpava a carne negra e nua, examinava as gengivas ao escravo. Trata-se de uma coisa, não de um ser humano.⁶⁸

É possível notar nas passagens acima dois dos principais traços que conformarão as feições do ensaio. Em primeiro lugar, a pegada determinista, inspirada na proposição marxista de base e superestrutura, conferindo à colonização dos Estados Unidos o estatuto de causa fundamental e necessária de uma prática cultural cujo desenvolvimento prolongou-se no tempo muito além da vigência da escravidão. Em segundo lugar, a caracterização do negro, feita em termos de um paradoxo estruturante: objeto do sistema escravista (“Trata-se de uma coisa, não de um ser humano”), ele será ao mesmo tempo sujeito criador de “um dos mais genuínos padrões de arte que um país pode ter”.

Embora nunca tenha se dedicado de maneira sistemática à leitura de teoria social, Vinicius dispôs-se a fazer “alguns cursos de ciências sociais” enquanto vivia em Los Angeles para, segundo ele, “afiar [seu] marxismo”.⁶⁹ A rápida incursão a alguns conceitos talvez lhe tenha

⁶⁶ Mario Dunkel, “Marshall W. Stearns and the Politics of Jazz Historiography”, 2013, p. 469. Tradução minha. Tratarei disso em detalhe no próximo capítulo.

⁶⁷ Vinicius de Moraes et al., op. cit., p. 37. Grifo meu.

⁶⁸ *Id.*, *ibid.*, pp. 38-40.

⁶⁹ Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 7 de mai. 1950. Fundação Casa de Rui Barbosa [VM Cp 063].

suscitado o interesse no modelo de base e superestrutura, o qual subjaceu às abordagens marxistas de análise cultural e, segundo Raymond Williams, foi utilizado, na maioria das vezes, no intuito de estabelecer “a noção de uma causa externa que prediz ou prefigura por completo e que de fato controla totalmente uma atividade ulterior”.⁷⁰ Um estímulo adicional pode ter sido a leitura de *Jazz, a people's music*, do crítico Sidney Finkelstein. Não obstante sua visão moderada a respeito das quíazilas entre tradicionalistas e modernistas, a perspectiva declaradamente marxista deste autor, convencida a ver no jazz o resultado palpável de um processo histórico impulsionado pelo antagonismo de grupos sociais distintos, encontra ecos no ensaio de Vinicius, Marili e Nesuhi.⁷¹

À primeira vista, seria razoável inferir na leitura de “Jazz: sua crônica...” o sentido de predição ou prefiguração apontado por Williams, uma vez que o percurso realizado pelos autores começa com o ano de 1619 – data a que se atribui a chegada do primeiro navio negreiro na costa do estado da Virginia – e centra-se quase exclusivamente na população afro-americana cativa. A inserção forçada num sistema produtivo calcado no latifúndio e na mão-de-obra escrava, as condições de vida nas fazendas de algodão do sul dos Estados Unidos e a violência sofrida por mulheres e homens negros serão os ingredientes que, no início do século XX, aparecerão amalgamados sob o nome jazz. Porém, antes de chegar à sua forma mais acabada – o “jazz negro de New Orleans”, conforme a visão de Vinicius e do casal Ertegun – ele sofrerá sucessivas transformações de função e estilo. Dos *spirituals* [espírituais] e *work songs* [canções de trabalho], cantos coletivos que, juntos, serão considerados “o primeiro elemento da formação do jazz”,⁷² nascerá o *blues* (“a voz por trás dele”⁷³), cuja performance individualizada e, via de regra, acompanhada por instrumentos musicais, presta-se agora a falar “não mais sobre as coisas do céu, mas sobre as da terra”⁷⁴: a liberdade face à escravidão e os desejos sexuais.⁷⁵

⁷⁰ Raymond Williams, “Base e superestrutura na teoria da cultura marxista”, 2011, p. 44.

⁷¹ Finkelstein é citado na página 69 da edição organizada por Eucanaã Ferraz, onde se lê: “Não têm sido poucos os estudiosos do folclore negro norte-americano a apontarem o spiritual como uma resultante do que chamam conformismo, a humildade natural, e em última instância a inferioridade do povo negro. Esta tese tem sido mais de uma vez desmentida por entendidos da qualidade de Russell Ames, John Lowell Jr. e Sydney (sic) Finkelstein”.

⁷² Vinicius de Moraes et al., op. cit., p. 46.

⁷³ *Id.*, *ibid.*, p. 51.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁵ A relação entre blues e sexualidade é explorada de maneira notável por Angela Davis. Segundo a autora, a performance do blues, consolidada sobretudo no período pós-abolição, foi capaz de produzir “uma nova valorização de emoções e desejos individuais” que acabaram ressoando fundo na subjetividade da população afro-americana ao longo do século XX. Esse processo foi fundamental na produção de uma consciência [*awareness*] que, sobretudo nos anos de 1960, esteve em consonância com as pautas políticas de movimento dos direitos civis (*Blues Legacies and Black Feminism*, 1999, p. 5).

A essa mudança de tema liga-se outra, de caráter melódico, na qual aspectos característicos do jazz começam a ser propriamente identificados, sendo o maior exemplo a *blue note* – nome dado a certas notas da escala pentatônica (a 2ª e a 3ª notas) que, ao sofrerem um aumento de meio-tom, provocam um efeito de ambiguidade tonal notável tanto no blues quanto no jazz. Seu uso configuraria a variante *hot* (“quente” ou “apimentada”), tocada com maior liberdade de interpretação e em oposição à variante *sweet* (adocicada), fiel à estrutura diatônica da música ocidental e à partitura musical. Para os autores, a *blue note* (algo como uma “nota triste”) consistiria numa novidade estética proveniente da adaptação do povo africano “à nova pátria” e, ao mesmo tempo, expressaria uma “tristeza sempre presente”⁷⁶ nele em razão do tratamento a que foi submetido durante séculos.

A sugestão de que manifestações como blues ou jazz seriam o resultado esperado de uma vida de opressão fica evidente na seguinte passagem: “A carne negra pendeu, sangrou, queimou, enlouqueceu na Geórgia, no Alabama, no Mississippi, no Texas, na Louisiana, no Tennessee. Depois disso, é de estranhar que o negro norte-americano cante blues?”⁷⁷ Retórica, a pergunta explícita a relação de causa e consequência entre o sofrimento do corpo e a criação artística, fazendo com que a experiência da escravidão, fixada na origem do jazz, determinasse não apenas uma modalidade expressiva particular, mas uma subjetividade traduzível por meio dela. A identificação desse *páthos* intrínseco ao nascimento do gênero nos conduz à maneira como o negro é caracterizado em “O Jazz: sua crônica...”. Entendida aqui como um desdobramento psicocultural do modelo de base e superestrutura, essa caracterização tem por fundamento a imputação de atributos paradoxais os quais, muitas vezes, derivam de concepções essencialistas e racistas quanto à relação entre o desenvolvimento do jazz e seus criadores.

Concebido como “o mais indefeso dos seres”,⁷⁸ ao negro se atribuía uma “comunidade primitiva” e uma “vida selvagem mais livre” que, embora fossem julgadas inferiores do ponto de vista ocidental da civilização, mereciam destaque em virtude das disposições físicas supostamente visíveis em seus membros. Indo desde o “senso de ouvido do homem negro [,] mais apurado que o homem ocidental”⁷⁹ até “os ritmos instintivos de sua música”⁸⁰, observa-se no ensaio a descrição

⁷⁶ Vinicius de Moraes et al., op. cit., p. 50.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 41. A frase quase idêntica de Liv Sovik referindo-se ao Brasil dá o que pensar: “No primeiro momento, estranhei que um povo tão oprimido não tivesse um blues para lhe acompanhar” (op. cit., p.33).

⁷⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 44.

de uma raça cuja incapacidade de resistir ao gládio da escravização transmutou-se, não obstante, para o plano simbólico, onde a sublimação do enfrentamento e da guerra aos colonizadores seria codificada numa linguagem a um só tempo cultural e natural. A música, “única possibilidade de evasão”⁸¹ do negro de seu cotidiano de opressão, converte-se, assim, na marca indelével do “tipo do homem fácil, plástico, adaptável”⁸² domesticado por uma civilização a quem, em contrapartida, fora negada essa predisposição genética ao jazz. Na opinião dos autores, músicos brancos como Guy Lombardo e Paul Whiteman seriam incapazes de tocar *hot*, ao passo que logravam explorá-lo comercialmente, alienando os artistas negros dos frutos de sua própria atividade enquanto estes, através do corpo e da voz, davam “forma a sua tragédia íntima”.⁸³

O determinismo econômico, de um lado, e o essencialismo romantizado do negro, do outro, serão os alicerces sobre os quais se assentará a interpretação de Vinicius de Moraes sobre o surgimento e desenvolvimento do jazz estadunidense. É possível notá-la em funcionamento nas outras duas obras analisadas a seguir, muito embora os enfoques dados por seus autores a certos aspectos desse gênero musical produzam refrações significativas. Ainda assim, tanto *Jazz Panorama*, de Jorge Guinle, quanto *Pequena História do Jazz*, de Sérgio Porto, darão continuidade à reflexão proposta por Vinicius de Moraes e o casal Ertegun. E a publicação em livro, no mesmo ano, por editoras como a Agir, no caso de Guinle (a segunda edição, de 1959, saiu pela Editora José Olympio), e o Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, no caso de Porto, denotarão a importância que começava a ganhar o assunto perante o público brasileiro.

PANORAMA DE UM PLAYBOY

“Posso dizer que, no verdor dos meus 16 anos, quando saiu o livro de jazz do francês Hugues Panassié, já sabia tanto quanto ele”.⁸⁴ Com essa frase, Jorge Guinle abre uma das seções de sua autobiografia dedicadas à música popular norte-americana. Imbuído de uma autoconfiança peculiar à sua origem social privilegiada, o mais famoso herdeiro da fortuna Guinle afirmava de maneira

⁸¹ *Ibid.*, p. 45.

⁸² Gilberto Freyre, op. cit., p. 287.

⁸³ Vinicius de Moraes et al., op. cit., p. 50.

⁸⁴ Jorge Guinle, op. cit., 148.

peremptória a monta de seu “cabedal jazzístico”, tal como Vinicius de Moraes o havia reconhecido no prefácio à primeira edição de *Jazz Panorama*. O “livro de jazz” ao qual se refere é *Le Jazz Hot*, escrito e publicado em Paris em 1934 – quando Jorginho tinha 18, e não 16 anos –: um grosso volume com mais de quatrocentas páginas, que consistiu na estreia de um autor cuja obra, embora exaustiva na compilação de informações sobre músicos e gravações, foi eventualmente considerada amadoresca pelos críticos musicais atuantes nos Estados Unidos e no Brasil.⁸⁵

Talvez o exíguo contingente de profissionais qualificados no início dos anos 1940, somado à repercussão descurada de Panassié entre eles, tenha contribuído para que Guinle pudesse se afirmar um especialista no gênero. De todo modo, *Jazz Panorama* não pode ser reduzido a mais um “livro de jazz”, seja por ter inaugurado esse tipo de publicação no Brasil (o livro de Sérgio Porto sairia poucos meses depois), seja por empregar rigorosamente critérios de apreciação musical até então ausentes nos artigos dedicados à música popular. Mas antes de examinarmos os pormenores de sua elaboração, é preciso levar em conta os motivos que levaram Jorge Guinle a escrevê-lo, não porque sem estes a obra careça de sentido, mas para apreendermos as condições que os tornaram possível num contexto de crescente reticência à “influência” da música estrangeira.

Apesar da nacionalidade brasileira, seria difícil classificar, em termos estritos, Jorge Guinle como um autor nativo. Conforme explica o jornalista Mylton Severiano da Silva, editor de *Um século de boa vida*, durante a preparação da autobiografia

Foi mantida a grafia original de palavras estrangeiras como cocktail, house, matinée, champagne e outras, pois Jorge Guinle as usa normalmente conforme os respectivos vernáculos: ele faz isso não por esnobismo, mas porque morou quase metade da vida entre a América do Norte e Europa e incorporou aquelas palavras tais e quais no seu vocabulário.⁸⁶

Jorginho viveu boa parte da infância em Paris, onde desfrutou dos encantos e das contradições da modernidade europeia acompanhado de uma babá suíça-alemã. Ao final da Primeira Guerra, a sociedade parisiense experimentava uma “crise de identidade”⁸⁷ fruto do questionamento das

⁸⁵ Raeburn afirma que, “Apesar do número de erros e imperfeições, especialmente em relação a fatos históricos, *Hot Discographie* [do também francês Charles Delaunay] e *Le Jazz Hot* tornaram-se modelos para norte-americanos querendo escrever sobre jazz” (Raeburn, op. cit., p. 49). Voltarei a este ponto no próximo capítulo.

⁸⁶ Mylton Severiano da Silva, “Critérios” [prefácio de *Um Século de Boa Vida*], 1997, p. 27.

⁸⁷ Anaïs Fléchet, op. cit., p 113.

noções de progresso e civilização que por tanto tempo a guiaram. Quatro anos de conflito sangrento eventualmente colocaram em xeque os modos de vida assegurados pela hegemonia das maiores potências imperiais do planeta. Como consequência, um movimento de intensa renovação cultural tomou conta da Cidade das Luzes no início da década de 1920. Fosse em matéria de artes plásticas, dança, literatura ou música, vanguardas artísticas como o Surrealismo e o Dadaísmo obstinavam-se em redesenhar os limites do que até então era considerado arte, publicando em seus manifestos proposições audaciosas com o intuito de subverter valores estéticos convencionais e “chocar a burguesia” [*épater la bourgeoisie*].⁸⁸

Entre tais atitudes subversivas estava a apropriação de elementos “não-ocidentais” nos expedientes artísticos das vanguardas. Máscaras, estátuas, cantos, mitos e rituais – todos registrados e coletados *in loco* por antropólogos como Michel Leiris e Marcel Griaule – eram cuidadosamente catalogados em expedições etnográficas financiadas por importantes museus europeus e expostos aos olhares curiosos da sociedade parisiense. Alguns desses artefatos acabavam sendo incorporados às obras de artistas conhecidos, ganhando um estatuto artístico e contrariando, muitas vezes, o projeto ambicionado por tais instituições.⁸⁹ Sem dúvida, o forte interesse ocidental moderno por esse “Outro” culturalizado respaldava discursos sobre a diferença nos territórios sob domínio imperial, e a exuberância conferida às manifestações pictóricas e musicais nativas andava paralela à sua caracterização de “arcaicas” e “primitivas”, o que, segundo a lógica imperial, servia à manutenção dos vínculos coloniais. Esse movimento ambíguo de desejo e abjeção em relação ao “Outro”, próprio do chamado “primitivismo” nas artes, ponderava sobre os impasses da civilização europeia no entreguerras, ao passo que repunha a sua autoimagem perante o resto do mundo.

Foi sob o apelo do primitivismo que o jazz norte-americano chegou em Paris, espalhando-se rapidamente pela cidade e entusiasmando parisienses e norte-americanos. O musicólogo Andy Fry comenta, por exemplo, que

Nos anos vinte, podia-se ouvir afro-americanos em diversos lugares: nos clubes noturnos dirigidos exclusivamente por negros, como o *Grand Duc* de Gene Bullard, em Montmartre (onde a lendária cantora Bricktop [Ada Smith] começou sua carreira e Langston Hughes trabalhava lavando pratos); nos shows de *music-hall*, onde Josephine Baker estreou como atriz da *Revue Nègre*; nos cafés e clubes como o *Le Boeuf sur le Toit*, espaço

⁸⁸ Vincent Bouvet e Gérard Durozoi, *Paris. 1919-1939. Art et culture*, 2009.

⁸⁹ Cf. Luís Felipe Sobral, *Fronteiras da Europa*, 2015.

predileto de Jean Cocteau e seus amigos (conforme o atestam várias composições); e, sem esquecer o fenômeno da década, nos *dancings*.⁹⁰

Tendo crescido “em plena *Jazz Age*”,⁹¹ Jorginho viu e ouviu em primeira mão o que havia de melhor em matéria de jazz na Europa. Lá pelos 12 anos de idade, quando passou a se interessar por Duke Ellington e Louis Armstrong – a quem conheceria só mais tarde –, ele já havia adquirido não apenas um conhecimento considerável acerca da música norte-americana, mas os princípios de uma “disposição estética”⁹² que no futuro nortearia suas análises sobre jazz. Disposição essa cultivada, é verdade, longe dos tais clubes noturnos e próxima dos museus de arte para onde era levado semanalmente pela babá. “Tivemos toda uma cultura de museus”, lembra o playboy que, aos 14 anos, conhecia em pormenor seções inteiras do Louvre. “*Olympia*, de Manet. As estátuas. A *Vitória de Samotrácia*, obra-prima dos gregos de quase 25 séculos de idade [...] Muitas coisas eu vou lá rever”.⁹³

Se a infância transcorreu entre Os Anos Loucos [*Les années folles*] parisienses e a *Belle Époque* carioca, a juventude se dá principalmente em Nova York. Lá, Jorge Guinle conviveu de perto com figuras como Joseph Kennedy (1888-1969), pai do presidente assassinado John F. Kennedy, e Gloria Morgan Vanderbilt (1904-1965), frequentando suas mansões numa intensa rotina de festas e jantares. Ao mesmo tempo, o jovem Jorginho aventurava-se pelas ruas do Harlem em busca de jazz. “Todos íamos ao Savoy Ball Room, onde surgiram todas aquelas danças da época. Havia grandes orquestras, como a de Duke Ellington”,⁹⁴ afirmam as lembranças de Guinle.

Por esse tempo, aí por 1941, começou a desenvolver-se no Harlem o estilo de jazz moderno, o bebop, com Dizzy Gillespie, de quem me tornei amigo, e outros. Era uma concepção inteiramente diferente de harmonia, do fraseado, do ritmo. Antes, a bateria marcava; passou a ser o contrabaixo. Os temas eram desfigurados, no bom sentido: eram harmonicamente dissecados; uma técnica instrumental bastante apurada. No começo as pessoas ficaram meio assim, de nariz torcido. Vi tudo isso no nascedouro.⁹⁵

⁹⁰ Andy Fry, *Paris Blues*, 2014, pp. 6-7.

⁹¹ Jorge Guinle, *Jazz Panorama*, 2002 [1953], p. 19 [Entrevista concedida a Luiz Orlando Carneiro em março de 2002, presente apenas na 3ª edição].

⁹² Pierre Bourdieu, *A Distinção*, 2008, p. 32.

⁹³ Jorge Guinle, op. cit., p. 92.

⁹⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 156.

⁹⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 157.

A despeito de sua pujança econômica, Nova York ainda não havia se incorporado plenamente ao roteiro cultural das elites sul americanas nas décadas de 1930 e 1940. Vista sob lentes europeias, a cidade era experimentada e imaginada segundo representações de desordem frenética e selvageria, e o jazz nova-iorquino estimulava o afluxo de turistas por repisar, em certa medida, essas representações.⁹⁶ Isso fica evidente no caso de Victoria Ocampo. Viajando a Nova York pela primeira vez em 1930, a editora de *Sur* escreveria em suas memórias que a “violência rítmica do jazz de Duke Ellington” a fizera regressar mais vezes àquela “terra incógnita”.⁹⁷ Em 1943, ela confirmaria suas impressões sobre a música norte-americana ao afirmar que “são os negros quem criaram em sua simplicidade, sua ignorância e sua espontaneidade, as danças e os cantos que, partindo dos Estados Unidos, deram a volta no mundo”.⁹⁸ Para Guinle tanto quanto para Ocampo, portanto, as visitas ao Harlem eram possíveis, por um lado, devido lugar ocupado pelo bairro no imaginário etnicorracial da Nova York daquele tempo – algo que começaria a mudar com o início da Segunda Guerra e o acirramento dos conflitos raciais dela decorrentes – e, por outro lado, devido à condição de estrangeiros de elite partilhada por ambos.

O contato precoce com a cultura legítima e a experiência internacional não seriam exclusividades da educação de Jorginho. Tanto o pai quanto os tios Eduardo (1878-1941) e Guilherme (1882-1960) conheceram o estrangeiro ainda jovens por conta dos negócios da família. Formados nas melhores instituições de ensino do Rio de Janeiro (Carlos foi aluno da Escola de Medicina e os irmãos, da Escola Politécnica), os três passaram pelos Estados Unidos, fosse para complementar a formação técnica, como no caso de Eduardo e Guilherme, fosse para representar a Guinle & Cia., empresa fundada pelo patriarca Eduardo Palassim Guinle (1846-1912) e Cândido Gaffrée (1845-1919), como no caso de Carlos.

⁹⁶ Um bom exemplo é *Amerika*, livro de Franz Kafka publicado postumamente. Em dado momento, o narrador descreve o que vê da janela de um pequeno apartamento em Manhattan: “uma rua que corria reta por entre duas fileiras de casas virtualmente entrecortadas e que por isso corria como que em fuga para longe, onde em meio a uma espessa bruma erguiam-se monstruosas as formas de uma cátedra. E tanto pela manhã quanto à noite e nos sonhos da madrugada agitava-se nessa rua um tráfego cada vez mais intenso que, visto de cima, aparecia como uma mistura de figuras humanas deformadas e tetos de veículos de toda a espécie que se fundiam continuamente uns com os outros, na qual se elevava uma confusão ainda maior e mais selvagem, formadas por ruídos, poeira e cheiros” (2003, pp. 43-44). É interessante notar que Kafka, embora minucioso em sua descrição, jamais viajou aos Estados Unidos.

⁹⁷ Victoria Ocampo, *Autobiografía VI*, 1984, p. 125.

⁹⁸ *Id.*, *Testimonios 3ª Serie*, 1946, p. 284.

Ao estímulo constante do empreendedorismo vinculava-se também um gosto sempre a par do estilo europeu, a começar pela residência da família, situada no bairro de Botafogo e que, segundo o historiador Clóvis Bulcão,

Destacava-se das demais no bairro não apenas pela suntuosidade, mas também pelas dimensões. Ocupando um extenso quarteirão, o terreno, cujos fundos davam para a rua seguinte, a Voluntários da Pátria, abrigava um estupendo palacete de arquitetura francesa, um magnífico jardim à inglesa, dependências de empregados, cocheiras e garagem. Seu interior era luxuoso.⁹⁹

A trajetória ascendente da família Guinle começa em 1870, quando Eduardo Palassim e Cândido Gaffrée estabelecem um comércio de armarinhos na Rua da Quitanda, no centro da capital do Império. À boa aparência do primeiro uniu-se o tino comercial do segundo e, em pouco tempo, ambos já eram reconhecidos como importantes homens de negócio do Rio de Janeiro. Embora não frequentassem os círculos restritos da elite imperial, eles foram capazes de converter suas ambições em projetos bem sucedidos que os fizeram dois dos homens mais ricos da República Velha. Dentre tais projetos, a construção do porto de Santos resultou na jogada decisiva para o ingresso dos Guinle na alta sociedade. Após intensas negociações com o poder público, os sócios conseguiram a aprovação de um contrato que os dava direito a 20% dos lucros líquidos do porto por um prazo de 92 anos. As condições da concessão foram tão vantajosas a ponto de levantarem suspeitas quanto à legalidade do processo. “Sem nenhuma licitação, a Cia. Das Docas [empresa de Guinle e Gaffrée] passou a poder explorar o porto até 7 de novembro de 1980. Sorte, privilégio político ou golpe? Talvez esse seja o maior questionamento que se faz sobre a lisura dos procedimentos dos Guinle”.¹⁰⁰

Além do porto, a família diversificou sua atuação de maneira a cobrir todas as frentes disponíveis de enriquecimento lícito: o setor energético, liderado a princípio por Eduardo Guinle (e posteriormente por Guilherme) à frente da Guinle & Cia.; o setor bancário, com a fundação do Banco Boavista, presidido por Carlos e cujo edifício-sede fora encomendado especialmente a Oscar Niemeyer, em 1946; o setor petrolífero, onde foram sócios da Companhia Nacional de Petróleo; o setor siderúrgico, com a participação na criação da Companhia Siderúrgica Nacional, durante o

⁹⁹ Clóvis Bulcão, *Os Guinle: a história de uma dinastia*, 2015, p. 27.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 36.

Estado Novo; o setor agrícola, com a iniciativa de Carlos de fundar a Granja Comary, fazenda produtora de carne e leite, e refúgio particular de Getúlio Vargas; e finalmente o setor turístico, com dois hotéis de grande porte – o Palace, localizado na luxuosa Avenida Central, e o Copacabana Palace, primeiro hotel de luxo carioca localizado à beira-mar, ambos administrados por Octávio Guinle (1886-1968), o quinto filho de Eduardo Palassim.

Próxima do campo do poder, a família encarnou com perfeição o *ethos* liberal oligárquico da Primeira República. Combinando de maneira arguta interesses públicos e privados, eles reinventaram as relações entre o empresariado e o Estado – em que a troca de favores e os vínculos pessoais prevaleceriam sobre a burocratização progressiva dos quadros administrativos – e prosperaram como um dos clãs mais ricos do Brasil. Mas, além de ganhar dinheiro, os Guinle ficaram conhecidos por gastá-lo de maneira igualmente impressionante. Jeffrey Needell, ao estudar a elite da *Belle époque tropical*, qualifica-os como “novos-ricos [...] famosos pelo charme pessoal e pelo estilo de vida cultivado à custa de uma fabulosa fortuna”.¹⁰¹ Caracterização a qual Jorge Guinle confirma nominalmente em sua autobiografia ao relatar com detalhes o cotidiano cercado de “estupendos palacetes”, alta gastronomia, festas e viagens, mostrando que, junto dos bens e móveis e imóveis, herdou também a aptidão para o esbanjamento. A meio caminho entre as frações dominante e a dominada da elite, esses “novos-ricos” viam no consumo conspicuo uma estratégia de classificação na hierarquia social, procurando um estilo de vida compatível ao seu poder econômico.

À sombra de homens poderosos como seus tios e seu pai, Jorginho ficou aquém das expectativas da família. Sem ter concluído os estudos ou exercido qualquer profissão, a ele coube a doce tarefa de gozar dos privilégios amealhados pelas gerações anteriores, aproximando seu estilo de vida *bon-vivant* do de seu tio Arnaldo. Espécie de adido cultural da alta sociedade carioca, Arnaldo Guinle

era sofisticado e deleitava-se com preciosidades. Morava em um espetacular apartamento na praia do Flamengo, 116, esquina com a rua Correia Dutra. Como Guilherme, colecionava louças finas, móveis e prataria brasileira, com destaque para a soberba coleção de bronzes Animalier, de Antoine-Louis Barye, o mais importante escultor francês de animais.¹⁰²

¹⁰¹ Jeffrey Needell, *Belle époque tropical*, 1995, p. 124.

¹⁰² Clóvis Bulcão, op. cit., pp. 115-6.

Descartado pelo pai para assumir a dianteira nos negócios, Arnaldo foi o único dos filhos de Eduardo Palassim a estudar Direito e investir tempo e dinheiro em atividades avessas aos interesses dos Guinle, como o futebol, cuja profissionalização no Brasil deveu muito às suas iniciativas de elevá-lo ao patamar de esporte de elite, e o mecenato privado de músicos brasileiros. Entre estes últimos estavam um jovem Heitor Villa-Lobos (1887-1959), vivendo dos favores de amigos e lutando para firmar-se no acirrado universo da música erudita, e os rapazes d'Os Oito Batutas.

É importante ressaltar a particularidade do papel exercido por Arnaldo Guinle enquanto mecenas. Em primeiro lugar, porque essa atividade configurava uma exceção no Brasil republicano, uma vez que a corte fora a principal instituição financiadora de músicos e compositores desde o período joanino.¹⁰³ Em segundo lugar, porque a admiração de Arnaldo Guinle tanto por Villa-Lobos quanto por Pixinguinha demonstrava um interesse cultural alheio à clivagem “erudito *versus* popular”, afeita a alguns membros da elite carioca, e impregnado de um nacionalismo bem ao estilo modernista que começava a despontar.¹⁰⁴ Conforme disse Donga em seu depoimento ao MIS, “O Dr. Arnaldo, como bom brasileiro que era, simpatizou com a gente”.¹⁰⁵ E rapidamente incumbiu-o de realizar uma “excursão ao Norte” com o objetivo de coletar material folclórico (sobretudo danças e canções) para uma antologia a ser preparada por Villa-Lobos com o auxílio do escritor Coelho Neto. Acompanhado de Pixinguinha e do também músico João Pernambuco (1883-1947), Donga percorreu não somente os estados da Bahia e Pernambuco, mas Minas Gerais e São Paulo, prosseguindo com a expedição que, salvo engano, não cumpriu o propósito almejado.¹⁰⁶

Arnaldo Guinle foi também o nome por trás da viagem dos Os Oito Batutas à França. A ideia viera de Antônio Lopes Amorim Diniz, o “Duque”, dançarino de maxixe que na época fazia sucesso em Paris dançando maxixe ao lado de Gaby, parceira a quem conheceu, segundo

¹⁰³ Cf. Maurício Monteiro, *A Construção do Gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro (1808-1821)*, 2008.

¹⁰⁴ Analiso a questão “erudito *versus* popular” no artigo “Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República”, 2017.

¹⁰⁵ Museu de Imagem e Som, Depoimento de Donga [Ernesto dos Santos] ao 2 de abr. 1969.

¹⁰⁶ Virgínia Bessa, op. cit., p. 2012, pp. 110-115. Diz a autora: “Com relação ao material recolhido pelos músicos, que durante muito tempo foi dado como perdido, sabe-se hoje que o mesmo se encontra no acervo Fundo Villa-Lobos, pertencente ao arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Segundo a Professora Edilene Matos, que vem realizando uma pesquisa de pós-doutorado sobre o acervo, o material encomendado pelos irmãos Guinle, que começou a ser coletado em 1905, foi entregue ao maestro e compositor Villa-Lobos para a elaboração de uma publicação sobre cultura popular, que começou a ser preparada em 1927. O objetivo do compositor era publicar três livros: o primeiro sobre música; o segundo e o terceiro sobre poesia e dança” (p. 115).

conta Jorginho, em 1914 na mansão dos Guinle em Botafogo. Ao notar nos rapazes as qualidades que certamente cativariam o público da Cidade das Luzes – jovens negros tocando uma música “exótica” e dançável –, Duque convenceu Arnaldo a financiar-lhes a viagem, a despeito das graves censuras feitas pela imprensa da época. “Segundo os descontentes”, afirmou o jornalista Benjamin Constallat dias antes da partida, “era uma desmoralização para o Brasil ter na principal artéria de sua capital [a Avenida Central] uma orquestra de negros! O que iria pensar de nós o estrangeiro?”.¹⁰⁷ Seja devido à aguda sensibilidade de “bom brasileiro” acerca da projeção internacional da música brasileira no contexto do entreguerras ou ao enorme poder simbólico exercido por sua família, a importância de Arnaldo Guinle como agente cultural é incontestável se tomarmos o restrito círculo da elite disposto a interessar-se genuinamente pelo que faziam músicos populares como Os Batutas. Num momento de profissionalização incipiente, em que artistas lidavam com contratos precários e nenhuma segurança quanto a direitos autorais, mandar um grupo ainda pouco conhecido para Paris era uma aposta no mínimo arriscada.

Referências da cultura considerada legítima cruzaram-se com as da ilegítima durante toda a formação de Jorge Guinle. Ao contrário de Vinicius de Moraes, cujo interesse pelas manifestações populares só floresceu de fato na vida adulta, quando os problemas da “realidade brasileira” ganharam uma forma correspondente pelos escritores e poetas,¹⁰⁸ o herdeiro *playboy* cresceu atribuindo valor estético a bens culturais certamente considerados impróprios a um membro da elite nacional. Portanto, quando parte para os Estados Unidos, destino conhecido dos Guinle, leva na bagagem o gosto semicultivado de uma socialização primária entre “novos-ricos”, os retalhos de uma educação errática em filosofia e a paixão pela música norte-americana, que finalmente veria “no nascedouro”.

O primeiro livro sobre jazz escrito e publicado no Brasil não veio da lavra de um musicólogo profissional, nem de um historiador ou jornalista, muito menos de um músico. Assíduo nas colunas sociais rodeado de personalidades ilustres, Jorge Guinle oferecia pela primeira vez ao público algo além de motivos para mexericos: uma análise concisa, porém minuciosa, de um gênero musical que, se era presença garantida nos espaços sofisticados da alta sociedade carioca e paulistana, ainda

¹⁰⁷ Benjamin Constallat, “Os oito batutas”, *Gazeta de Notícias*, 22/01/1922, p. 2.

¹⁰⁸ Antonio Candido, “A Revolução de 1930 e a cultura”, 2017, p. 229.

dizia poucos aos críticos ciosos do choro e do samba. Em uma longa resenha publicada no *Diário da Noite*, um crítico, identificado apenas com as iniciais “B. A.”, confessava sentir “uma certa melancolia” ao ler o livro de um membro “de uma tradicional família brasileira, [que] eu colocaria junto de qualquer iniciativa ou estudo de arte, mas nunca em um assunto de ‘jazz’”, e arrematava o comentário com um apelo nacionalista: “vamos pensar, agora, na música brasileira?”.¹⁰⁹ Tratava-se, sem dúvida, de um autor improvável.

Jazz Panorama foi lançado em janeiro de 1953 pela editora Agir, do escritor e crítico literário Alceu Amoroso Lima (1893-1983), e contou com dois textos de apresentação: o prefácio, escrito por Vinicius de Moraes, e a orelha por Sylvio Tullio Cardoso, outro entendido do assunto. Embora concordassem acerca da competência do autor e do caráter pioneiro de sua empreitada, ambos discordavam diametralmente a respeito do tema tratado no livro. Enquanto Vinicius era categórico em afirmar que “apenas um estilo apresenta características capazes de defini-lo como uma forma imortal: o estilo New Orleans”,¹¹⁰ Sylvio Tullio sublinhava a improdutividade de “tentar comparar e provar por *a* mais *b* a superioridade do bop [bebop] sobre New Orleans ou vice-versa”. Opiniões díspares que chancelavam a iniciativa e olhavam-na com entusiasmo dada a capacidade de Guinle de conciliar, como veremos a seguir, pontos de vista à primeira vista mutuamente excludentes.

A ideia de apresentar ao público um panorama sobre “as diferentes modalidades surgidas durante o desenvolvimento do jazz”¹¹¹ expunha de maneira inequívoca a perspectiva eclética do autor. A isso se deve, acima de tudo, uma reequação da *forma* do gênero musical em relação à sua *função*. Se em “O Jazz...” a ênfase do determinismo da base sobre a superestrutura tornava inteligível a música norte-americana somente a partir de sua função social – qual seja, exprimir a “tragédia íntima” de um povo historicamente oprimido por outro –, em *Jazz Panorama* o foco recai sobre a criação dos artistas e, sobretudo, a experiência sensorial do ouvinte. É, assim, um livro dedicado a um público para quem o jazz deixou de ser mera diversão dançável e tornou-se um hábito cultural que começava a exigir seus próprios critérios de percepção e apreciação. Ao afirmar, logo na primeira página, que “[a] linguagem do jazz é diferente, nova, por isso não permite um julgamento estético apressado”,¹¹² Guinle desvincula da fruição desse gênero os caracteres

¹⁰⁹ “Jazz-Panorama, de Jorge Guinle”, *Diário da Noite*, 27/01/1953, p. 4.

¹¹⁰ Vinicius de Moraes, “Prefácio da primeira edição”, in: *Jazz Panorama*, 2002 [1953], p. 12.

¹¹¹ Jorge Guinle, op. cit., p. 17.

¹¹² *Id. ibid.*

extramusicais indispensáveis para Vinicius e o casal Ertegun – a saber, a experiência da escravidão e a propensão natural do negro à musicalidade – e convoca o leitor a um aprendizado que requer método e paciência. Nesse sentido, a discografia selecionada ao fim do livro, contendo as gravações mais célebres de cada artista, servia de roteiro cujo papel era estimular a sensibilidade para o jazz e “educar” o ouvido

No entanto, o modo de mobilizar a história do jazz tal como vinha sendo (re)contada por estudiosos norte-americanos, em que se notava um esforço em legitimar-lhe a face africana em detrimento da europeia, mantém teso o fio de continuidade entre o ecletismo de Guinle e a ortodoxia de Vinicius de Moraes. Tanto a referência a Nova Orleans como cidade-berço do jazz quanto a primazia do blues como a sua “forma mais pura”¹¹³ permanecem pontos pacíficos em *Jazz Panorama*. Ligada a essa pureza formal estará outra, racial, fixada na correspondência estabelecida entre artistas negros/as e o “verdadeiro jazz”,¹¹⁴ e artistas brancos (mulheres brancas eram exceção) e sua música adjetivada: “jazz branco”.¹¹⁵

Esse tipo de marcação, presente não só nas obras de Guinle e Vinicius, mas nas de muitos outros autores norte-americanos, flagra o surgimento de um contradiscurso a respeito da branquitude [*whiteness*], hegemonicamente compreendida e praticada como neutra – leia-se: não-marcada – nos corpos dos sujeitos. No regime escravista norte-americano, e mesmo depois dele, enquanto a negritude foi sendo elaborada como um construto sociojurídico em que normas disciplinares e saberes científicos procuravam “assegurar a raça no corpo”,¹¹⁶ fazendo dela uma verdade epidermizada, a branquitude converteu-se em um tipo de *propriedade* capaz de outorgar direitos e privilégios a quem fosse definido como branco. Essa propriedade, contudo, não estava inscrita no corpo, mas num registro abstrato e correlato aos “direitos inalienáveis” da sociedade liberal burguesa – direitos naturais à propriedade privada, à felicidade e à liberdade. Sendo o sujeito livre branco por definição, sua branquitude consistia menos numa propriedade física que “metafísica [,] que reside no interior de uma simbólica do sangue”.¹¹⁷

Sendo assim, a categoria “jazz branco”, presente nos três textos que me propus a analisar aqui, será uma das maneiras pelas quais uma *doxa invertida* revestirá a negritude de uma

¹¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹¹⁶ Nadine Ehlers, *Racial imperatives*, 2012, p. 38. Tradução minha.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

neutralidade adstrita à “evolução natural”¹¹⁸ do gênero, enquanto a branquitude será o elemento marcado, imitativo e conspurcador da autenticidade do jazz *tout court*. Para Guinle em particular, o principal problema com os músicos brancos consiste na atenção demasiada ao rigor formal (algo próprio da variante *sweet*) sob risco de perder a espontaneidade crucial a performance jazzística (*hot*).¹¹⁹ Tal inversão evidencia a retradução simbólica de clivagens raciais apontadas em toda a historiografia do jazz. E longe de serem procedimentos exclusivos da população negra, inversões como essas contarão com a aquiescência de muitos artistas e intelectuais brancos, como Charles Edward Smith, William Russell e Frederic Ramsey Jr. Voltarei a isso no próximo capítulo.

Mas se Guinle refuta o determinismo do sistema de produção escravista sobre o desenvolvimento formal do jazz, sob quais parâmetros ele conceberá este último? Vale a pena acompanhar o autor em seus próprios termos.

Certos estudiosos das culturas africanas, interessando-se também pelo jazz, fascinaram-se pelos resíduos de caracteres negróides encontrados neste e, compreensivelmente, pela natureza de seus estudos, deram uma ênfase de fora proporção a essa influência, embora esta, indubitavelmente, seja importante. Preocuparam-se estes críticos demasiadamente com as raízes folclóricas, *confundindo as origens com o próprio fenômeno do jazz* [...] *Mas o contato com a cidade, o emprego de instrumentos diferentes, o trabalho de adaptação criadora que consistiu em tirar o folclore a sua essência e dar-lhe caráter instrumental, a substituição do tema estrófico pelo motivo melódico, e o desenvolvimento harmônico deste nas improvisações, diferenciam-no de suas origens.*¹²⁰

Sem negar o devido valor dos estudos folclóricos, aos quais Vinicius e todo o grupo de intelectuais de sua geração eram muito simpáticos (como, por exemplo, Lúcio Rangel, Almirante, Marisa Lira, José Sanz e Henrique Pongetti), Jorge Guinle expõe sem rodeios as limitações dessa perspectiva no entendimento da história do jazz. A dita “confusão” das origens com o fenômeno em si derivaria, segundo o autor, de uma concepção organicista que equacionava “o cotidiano das

¹¹⁸ Sérgio Porto, *Pequena história do jazz*, 1953, p. 35.

¹¹⁹ Jorge Guinle, op. cit., p. 80: “uma preocupação exagerada com o formalismo harmônico faz com que certos músicos demasiadamente sofisticados percam a espontaneidade necessária à criação do *verdadeiro* jazz. Isso acontece particularmente aos músicos brancos, cujos estudos nas academias os fazem adquirir uma sonoridade por demais característica da empregada nas orquestras sinfônicas e que não é, absolutamente, a sonoridade do jazz” (grifos meus).

¹²⁰ *Id., ibid.*, p. 30-31.

populações rurais negras do Sul”¹²¹ ao sentido último comunicado pelo jazz. Assim, a dificuldade dos folcloristas em pensar as transformações contempladas por Guinle para além do paradigma construído em torno do “estilo New Orleans” devia-se ao forte sentimento de desagregação de uma unidade sociológica em face da acentuada modernização pela qual passaria a nação norte-americana nos anos de 1920 em diante. “Jazz é apenas uma palavra, já não tem mais sentido, não é mais a música dos negros do Sul dos Estados Unidos”, constatava com tristeza e resignação Marcelo de Miranda no prefácio à segunda edição de *Jazz Panorama*.¹²² De acordo com essa visão, no momento em que as bandas de Buddy Bolden, Joe “King” Oliver e Jelly Roll Morton deixaram as ruas e os prostíbulos de Storyville e partiram para o Norte, encontrando lá um arranjo sociorracial diferente, as relações *originais* entre a forma estética e a função social se esfacelaram, produzindo outro tipo de música que não poderia mais ser designado jazz.

Na verdade, os estudos folclóricos inspiraram muitos historiadores e críticos de jazz, uma vez que a principal preocupação dos folcloristas era preservar as manifestações culturais sob o risco de desaparecimento. A rica documentação produzida por John Lomax sobre as canções de *cowboys* e, posteriormente por seu filho Alan, sobre os *spirituals* e as canções de trabalho, tornaram-se centrais para o entendimento do jazz enquanto música *folk*.¹²³ Para Jorge Guinle, ao contrário, a organicidade entre forma e função era apenas o princípio de um movimento dialético que, para se desenvolver, precisou nutrir-se de suas origens ao mesmo tempo em que as negava. Se as “condições ideais”¹²⁴ oferecidas pela cidade de Nova Orleans no início do século XX deixaram de existir em termos objetivos quando da migração de músicos para cidades como Chicago e Nova York, elas permaneceram enquanto esquemas adaptáveis de linguagem sobre os quais agiram os “valores de classe média e profissionais, bem como estilos de vida urbanos”.¹²⁵ Novas maneiras de conceber a harmonia a partir de cromatismos, modulações e dissonâncias; a utilização de instrumentos como o saxofone, pouco usual nas bandas de Nova Orleans; as orquestrações que caracterizariam, na década de 1930, as *big bands* de *swing*; a ênfase nas improvisações individuais em detrimento das coletivas; a presença cada vez maior de músicos e compositores brancos; todas essas mudanças, segundo Guinle, não descaracterizaram o jazz na

¹²¹ *Id.*, *ibid.*

¹²² Marcelo Miranda, “Prefácio da segunda edição”, in: *Jazz Panorama*, 2002 [1959], p. 15.

¹²³ Bruce Raeburn, op. cit., p. 87.

¹²⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 37.

¹²⁵ Burton Peretti, op. cit., p. 67. Tradução minha.

medida em que se conservava, para além dos fatores extramusicais, “uma maneira de tocar” capaz de exprimir, sob a forma do *transe*, “um entrosamento perfeito e quase que milagroso”¹²⁶ entre forma e conteúdo, intenção e técnica, corpo e ideia.

Ainda assim, vale lembrar que, embora problematize a questão do determinismo econômico tão cara a Vinicius, Jorge Guinle encontra dificuldade em se desvencilhar de uma visão romantizada e essencialista do artista criador. Ao afirmar que “os músicos – *sobretudo os de cor* – pensam [...] musicalmente em termos de transe” e que “[a] facilidade para um músico improvisar, transmitindo, ao mesmo, o ritmo do jazz, é assim um *dom inato*”¹²⁷, ele recorre a concepções cuja finalidade é naturalizar hierarquias internas ao jazz (*sobretudo as de raça*) com base na valorização da interioridade insondável do artista em oposição à exterioridade objetivada do ouvinte – que, ao contrário daquele, não foi apresentado com nenhum “dom inato” e precisa apropriar-se aos poucos dos critérios legítimos de audição musical. É certamente um movimento contraditório, porém expressivo de um *habitus* cuja disposição estética incorporada pelo autor denota o juízo do “primado absoluto da forma sobre a função”.¹²⁸ Assim, menos atento ao *pathos* supostamente intrínseco ao jazz do que às soluções criativas encontradas por músicos no contínuo manejo do material sonoro, Jorge Guinle será um dos poucos críticos brasileiros a considerá-lo em termos de uma arte relativamente autônoma, não-idêntica a si mesma e produtora de um sujeito específico: o *jazzman* – um homem “sobretudo de cor” (é importante frisar) dotado de aptidões inatas para compreender e realizar tal “entrosamento perfeito”.

Ora próximo ora distante da perspectiva ortodoxa adotada por Vinicius e o casal Ertegun, Guinle procurará conciliar continuidade e transformação no interior da música popular norte-americana. Nesse sentido, *Jazz Panorama* pode ser lido como uma tentativa de desestabilizar a polarização de elementos que, transpostos para o plano mais geral da cultura, reconfiguram-se na relação complexa entre tradição e modernidade, tema provocador de intensos debates entre a intelectualidade brasileira desde o início do Modernismo. Contudo, justamente por ser um autor improvável, jamais alcançando notoriedade como intelectual ou sequer como escritor, o playboy Jorginho pôde conservar uma posição de relativa imunidade aos constrangimentos que recaíam sobre os demais especialistas nas manifestações populares urbanas. Alheio, em certo sentido, ao

¹²⁶ Jorge Guinle, op. cit., p. 18.

¹²⁷ *Id.*, *ibid.*, pp. 18-19, grifos meus.

¹²⁸ Pierre Bourdieu, op. cit., p. 33.

expediente intelectual desses críticos, seu ecletismo em relação ao jazz será, ele próprio, resultado de sua condição estrangeirada.

SAMBA E SWING

É difícil pensar em um cronista menos afeito a deslocamentos geográficos que Sérgio Rangel Porto. Ao longo sua curta vida, ele não apenas permaneceu na cidade do Rio de Janeiro, evitando ausentar-se por longos períodos, como se recusou a fixar residência em outro bairro que não Copacabana, onde nasceu. A fidelidade ao âmbito local, reassumida por ele em diversas crônicas, recupera os fios narrativos de uma trajetória familiar intimamente relacionada à da zona sul da capital fluminense. Tanto o bisavô Carlos Augusto Nascimento Silva (1855-1924) quanto o avô materno Armindo Rangel ocuparam cargos municipais de destaque, sendo o primeiro um dos principais encarregados na construção do cais e do aterro da Avenida Beira-Mar e praia de Botafogo durante a gestão de Pereira Passos, entre 1903 e 1906, e o segundo chefe da Secretaria de Obras Públicas na década de 1920.¹²⁹

Tendo nascido no início da década de 1920, a infância de Sérgio Porto transcorreu paralela à ocupação e verticalização de Copacabana. “O primeiro edifício”, lembra o cronista, “surgiu, se não me falha a memória, em 1936 [...] Os outros vieram como praga. As casas mais pobres iam caindo primeiro e, pouco a pouco, todo aquele meu pedaço de rua [...] virou arranha-céu”.¹³⁰ Associada desde o início do século XX a um projeto civilizacional que ambicionava levar aos “arrabaldes” da cidade melhoramentos em matéria de higiene e salubridade, a zona sul teve suas primeiras fronteiras definidas na construção dos túneis Alaor Prata (conhecido como Túnel Velho) em 1892 e o Túnel Novo, em 1904. Aos poucos, os moradores dos bairros de Copacabana, Ipanema e Leme procuraram se contrapor em termos físicos e simbólicos à experiência de morar no centro da cidade. Distantes das ruas espremidas do centro, onde tensões raciais e de classe eram contemporizadas sobre o pavimento, essa nova sociedade *cilense* – expressão derivada de “CIL”,

¹²⁹ “Centenário do engenheiro Carlos Augusto Nascimento Silva”, *Revista Municipal de Engenharia*, outubro-dezembro de 1954, p. 20.

¹³⁰ Sérgio Porto, *A casa demolida*, 1963, p. 19.

as iniciais dos três bairros – empenhava-se em estabelecer “uma nova forma de experimentar a vida urbana carioca”,¹³¹ na qual os banhos de mar e a prática regular de esportes, as habitações construídas e decoradas conforme as tendências da última moda e o apego irrestrito ao localismo corresponderão aos princípios de distinção e autorrepresentação de uma elite moderna à beira-mar.

Foi no seio dessa comunidade em processo de invenção que Sérgio Porto firmou suas redes de sociabilidade. Aluno do colégio Mallet Soares, localizado a uma quadra de sua casa, ele integrou os times de diversas modalidades esportivas e pertenceu, nos anos 1940, ao “Clube dos Cafajestes”, uma agremiação de rapazes da zona sul “que tinham como ponto em comum a irreverência, a valentia, o amor pelos esportes e pelas mulheres e o prazer pela diversão”.¹³² Como o próprio nome sugere, a identidade do grupo girava em torno da afirmação dos valores dessa elite praiana através de um tipo específico de masculinidade heterossexual que, mesmo servindo à reprodução da ordem social estabelecida, debochava dos “bons costumes” cultivados pela geração que os havia precedido. Reunidos sobre a areia ou em espaços seletos como o Copacabana Palace, onde até 1946 funcionou o cassino mais luxuoso do Rio de Janeiro, Sérgio Porto e seus amigos “cafajestes” internalizaram o *ethos* de classe da zona sul desfrutando de um cosmopolitismo impensável trinta ou vinte anos antes.

Se o estilo de vida irreverente desses jovens bem nascidos expressava o embate moral e a luta de posições entre distintas faixas etárias de uma mesma fração de classe, deixando “transparecer”, como diz Pierre Bourdieu, “um dos princípios de divisão da classe dirigente”,¹³³ ela também se fazia notar por novos hábitos de consumo. Estimulados pelo afluxo de mercadorias vindas, sobretudo, dos Estados Unidos durante a 2ª Guerra Mundial, os cariocas mais abastados se beneficiavam do clima de colaboração econômica prevista na política de boa vizinhança travada entre o Brasil e o grande irmão do Norte. Além das indústrias cinematográfica e automobilística, cuja inserção no mercado brasileiro se dera ainda nos anos vinte, entre as décadas de 1940 e 1950 “era possível encontrar em quase todo o país *milk shakes*, sorvetes *Kibon*, calças *jeans* – também chamadas de ‘*rancheiras*’, demonstrando sua ascendência nos ‘*ranchos estadunidenses*’ – lambretas, discos”, detalha o arquiteto Fernando Attique. Sobre este último item em particular, foi em 1951 que o primeiro *long play* de dez polegadas chegou ao público brasileiro pela gravadora Sinter.

¹³¹ Julia O'Donnell, op. cit., p.18

¹³² Claudia Mesquita, op. cit., p. 103.

¹³³ Pierre Bourdieu, *A produção da crença*, 2008, p. 117.

O clima de rápida transformação pelo qual passava a zona sul é descrito pelo paulista Zuza Homem de Mello (1933), à época um assíduo frequentador de suas praias.

Desenvolvendo e apurando um tipo de boemia mais sofisticada que a do centro, em especial a da Lapa, os invejados moradores de Copacabana deram uma guinada nos costumes ao inovar o conceito de quase tudo que dizia respeito à vida noturna da cidade [...] Assim, se deu em Copacabana a mudança dos cabarés em boates, das grandes orquestras em pequenos conjuntos, da cachaça em uísque, do saracoteio dançante em deslizantes corpos colados, das interpretações retumbantes em suaves vozes intimistas.¹³⁴

Em matéria de jazz, Copacabana oferecia um suprimento inesgotável. Sob a batuta de Simon Bountman, a Orquestra Pan-Americana dividia com o grupo do pianista norte-americano Claude Austin o palco do prestigioso *Golden Room* do Copacabana Palace; no cassino do hotel Atlântico, a *jazz-band* de Romeu Silva executava sucessos nacionais e estrangeiros, contando com os também norte-americanos Al Pratt e Booker Pittman nos saxofones altos; a boate Vogue, propriedade do barão austríaco Max von Stukart, acolhia conjuntos menores, em geral trios ou quartetos acompanhando o *crooner* oficial da casa, o estadunidense Louis Cole, o pianista Sacha Rubin, um “um turco metido a francês que tocava piano com um copo de uísque do lado e um cigarro invariavelmente estacionado no canto da boca.”¹³⁵ De modo geral, a presença de artistas estrangeiros era tão significativa que, em 1940, inaugurou-se uma boate no coração de Manhattan, em Nova York, com o nome Copacabana. Com uma decoração “francamente tropical”, o *Copa* ostentava “palmeiras e cocos de seda” e “a ilustração que figurava no menu e na propaganda divulgando as atrações do clube tinha uma origem flagrante: Carmen Miranda”.¹³⁶ Tudo muito distante, como se pode notar, do “puro estilo New Orleans” que tanto fascinava os intelectuais boêmios cariocas.¹³⁷

Rodeado de música e de seus apreciadores, Sérgio Porto passou a vislumbrar nos jornais um meio de refletir sobre o que via e ouvia. Após desistir do curso de Arquitetura, decisão

¹³⁴ Zuza Homem de Mello, *Copacabana. A trajetória do samba-canção*, 2017, p. 45.

¹³⁵ Luís Nassif, “O Vogue e o fim de uma era”, *Folha de S. Paulo*, 4 de dez. 2005, p. 21.

¹³⁶ Zuza Homem de Mello, op. cit., p. 128.

¹³⁷ Ruy Castro, no livro *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*, conta que em uma das mais famosas lojas de discos importados do Rio de Janeiro, a Murray – que ficava no centro, mas era frequentada por Sérgio Porto e outros cilenses – “Além da arrebatação pelos ídolos supremos – [Frank] Sinatra, [Stan] Kenton, [Sarah] Vaughan – os deuses de todos os frequentadores da Murray eram os conjuntos vocais americanos” (1990, p. 56).

incentivada pelo pai, ele optou pelo funcionalismo público e prestou um concurso para o Banco do Brasil em 1943. O ofício de bancário, exercido até 1965, oferecia-lhe a estabilidade financeira e o tempo livre necessários para perseguir seus interesses literários. Assim, aos 24 anos, iniciou sua carreira nas redações, apadrinhado pelo tio Lúcio Rangel, já experiente no *métier*. Para o *Jornal do Povo*, de Apparício Torelly, o Barão de Itararé, Sérgio escreveu crítica de cinema; no *Comício*, jornal dirigido por Rubem Braga e Joel Silveira, trabalhou ao lado do também estreante Antônio Maria; mais tarde, no início dos anos 1950, integrou a redação de jornais de grande circulação como o *Diário Carioca* – onde assinava a coluna “Discos em revista”, comentando os principais lançamentos fonográficos do mês, nacionais e internacionais – e o *Última Hora*, de Samuel Wainer, jornal em que ganhou notoriedade por seu pseudônimo, Stanislaw Ponte Preta, e trabalhou até falecer aos 45 anos, em 1968. Como correspondente do UH, inclusive, Porto fez sua única viagem aos Estados Unidos, em 1960, e lá escreveu sobre o que viu com o mesmo ceticismo ácido de Vinicius de Moraes uma década depois.

Mas foi como articulista da pequena revista *Sombra*, entre 1949 e 1952, que Sérgio Porto estreou na crítica de jazz e desenvolveu a mirada que mais tarde condensaria no livro *Pequena história do jazz*. Em um de seus artigos, publicado em setembro de 1951 (no mesmo número de “O Jazz: sua origem”), o jornalista de então 28 anos pondera sobre a presença da música norte-americana no Brasil, em especial no Rio de Janeiro.

Se Paris com o correr dos anos tornou-se um dos centros de aficionados e músicos de jazz é óbvio que isso se deu porque ali foi encontrado *ambiente para tal*, o que não aconteceu no Rio de Janeiro, onde o samba – outra esplêndida fórmula musical derivada dos ritmos bárbaros da África – lutava com dificuldades semelhantes às encontradas pelo jazz nos Estados Unidos, para vencer em sua própria terra. Assim, acreditamos que o sucesso posteriormente alcançado pelo samba, que apaixonou todo o Brasil, não deu margem ao jazz para obter o êxito que dele era justo esperar.¹³⁸

Nesta passagem, comparações são indispensáveis. Em primeiro lugar, Paris e Rio de Janeiro são aproximadas na qualidade de capitais culturais que experimentaram a difusão do jazz no início do século XX, não obstante o “ambiente para tal”, presente na primeira e ausente na

¹³⁸ Sérgio Porto, “O Jazz no Brasil”, *Revista Sombra*, set. 1951, p. 56, grifos meus.

segunda, as distancie uma da outra. Em segundo lugar, Brasil e Estados Unidos são comparados a partir do lugar de produtores de uma música popular que, embora bem recebida no estrangeiro, custou a “vencer em sua própria terra”. Ao afirmar que “o samba lutava com dificuldades semelhantes às encontradas pelo jazz nos Estados Unidos” para consolidar-se como expressão cultural legítima, o jornalista aponta para processos sociais homólogos. Sob o signo difuso do “*tumulte noir*”, samba e jazz difundiram-se em Paris como divertimentos exóticos vindo das Américas e objetos de um interesse egóico por parte das vanguardas artísticas a partir dos quais se podia “[viver por] um instante a vida instintiva desses selvagens, a verdadeira, talvez a única, com suas alegrias, seus terrores e suas superstições”.¹³⁹ No entanto, ambos enfrentaram em casa o preconceito de setores das classes dominantes que procuravam se desvencilhar das cores exóticas com as quais eram pintadas pelos europeus.

Conforme se lê no excerto acima, samba e jazz não poderiam coexistir na capital de uma república ainda em busca de uma unidade cultural que expressasse os valores modernos da classe dominante. Faltava espaço, por assim dizer, para um gênero musical estrangeiro tornar-se popular no Brasil ao mesmo tempo em que fazia lotar os cabarés e *dancings* de Montmartre. Porém, se durante a conversão do samba em símbolo nacional isso era uma carta fora do baralho cultural brasileiro, uma vez concluído tal processo, deixava de haver impeditivos para o jazz finalmente conquistar o Brasil. Numa frase: era preciso antes de tudo formar a “nossa” música para depois aderir à “deles”.

É portanto assim, com o samba já como instituição nacional, que volta o jazz a tentar infiltração no Brasil, agora com muito maiores possibilidades de êxito, uma vez que não são apenas grupos isolados que procuram introduzi-lo, mas um grande número de amantes dessas melodias pungentes e sinceras criadas pelo oprimido negro dos Estados Unidos, nas ruas pobres de New Orleans, que vieram se constituir numa grande contribuição para a música moderna.¹⁴⁰

Formulado assim, o argumento de Porto traduz com perfeição a mentalidade ensejada pelo paradigma da influência, que se tornaria hegemônico na década seguinte. Implícito a ele jaz o medo não anunciado de que, caso a “infiltração” do jazz tivesse ocorrido antes do samba tornar-se

¹³⁹ Florent Schmitt *apud* Anaïs Fléchet, op. cit., p. 112.

¹⁴⁰ Sérgio Porto, op. cit., p. 57.

uma “instituição nacional”, o Brasil correria o risco de não se caracterizar enquanto nação, permanecendo em um limbo identitário que o manteria na retaguarda da marcha rumo à modernidade. Por isso, para Sérgio Porto essa possibilidade simplesmente não aconteceu. Em vez disso, o que ele via diante de si era um povo pronto a reconhecer tanto a autenticidade de sua própria música, quanto as “melodias pungentes e sinceras criadas pelo oprimido negro dos Estados Unidos”.

Vemos, portanto, que o esquema dualista “nosso nosso, deles deles” se ancorava com firmeza no imaginário social partilhado pelos intelectuais boêmios. Com ele podia-se não apenas estimar a autenticidade da música popular brasileira, mas projetar sobre ela um desejo tabu, e praticamente irrealizável no meio intelectual de então, de equiparar-se à nação estadunidense no plano cultural ou de, ao menos, competir com ela em pé de igualdade. Embora não correspondesse nem de longe à realidade social brasileira – afinal, o jazz não precisou “voltar” porque de fato nunca se ausentou –, a pressuposição de dois momentos distintos na construção de uma tradição musical “autêntica” indicava todavia o crescente grau de coesão entre os críticos com os quais Porto convivia, algo que Dmitri Fernandes correlaciona à internalização de princípios hierárquicos construídos na relação entre músicos, compositores, cronistas, jornalistas e intelectuais.

Os engajados na elaboração e rotinização das que consideravam “verdades” sobre esses gêneros musicais [o choro e o samba] converteram, por conta de seus interesses, trajetórias sociais e vivências, fatores circunstanciais em princípios absolutos, de sorte que um ar perpétuo de qualidade pairasse sobre as criações “autênticas”, constituídas como se, por essência, apartassem-se dos interesses mundanos.¹⁴¹

Sem rodeios, a perspectiva de Sérgio Porto confirma a validade dos “princípios absolutos” da comparação e da nacionalidade na elaboração de um *corpus* legítimo para a música popular, fosse ela qual fosse. Nesse sentido, da mesma maneira que alguns sambistas foram deliberadamente excluídos do panteão da música popular brasileira – ainda que, posteriormente, movimentos de “regaste” de suas obras tenham sido empreendidos com sucesso, como ocorreu com Carmen Miranda e Wilson Batista –, o tipo de música norte-americana mais ouvido no Rio de Janeiro, o *swing*, também foi descartado do rol da autenticidade cultural. Considerado comercial e

¹⁴¹ Dmitri Fernandes, op. cit., pp. 20. Grifos meus.

branco demais, esse tipo de jazz ficava tão distante do estilo “hot” quanto os sambas-canção de Dick Farney, Lúcio Alves e Dolores Duran estavam de Pixinguinha, Ismael Silva e Noel Rosa. Nesse ponto em particular, Sérgio Porto era fiel à geração que o iniciara na música popular. “O que impropriamente se designou de *swing*”, assevera ele no artigo de *Sombra*, “veio causar um grande dano à música que tinha como uma de suas belas facetas a espontaneidade das improvisações de seus intérpretes”.¹⁴² Para ele, portanto, só haveria uma inflexão positiva quando os critérios de autenticidade desenhados pela tradição musical nacional pudessem estendidos a uma música norte-americana igualmente tradicional.

A tensão entre modernidade e tradição, presente tanto no pensamento de Vinicius de Moraes quanto no de Jorge Guinle, também não escapava às preocupações de Sérgio Porto. Um pouco mais jovem que a maioria dos críticos musicais com quem dialogava cotidianamente, ele procurará apreender à sua maneira as contradições de um grupo de intelectuais interessado em fixar o jazz “certo” do passado numa cidade tomada pelo jazz “errado” do presente. Esse movimento, cuja expressão mais acabada consistirá na veiculação da *Revista de Música Popular*, editada por Lúcio Rangel e Pêrsio de Moraes entre os anos de 1954 e 1956, será crucial na produção das verdades acerca da música popular, uma vez que, para erigir o cânone nacional sobre certos “princípios absolutos” – entre eles, a filiação direta a espaços de uma cartografia simbólica “original”, como as casas das “tias baianas”, o “morro” ou a “rua”, e a denegação do mercado em prol de uma ética desinteressada acerca à música popular –, era preciso atravessar fronteiras (voltarei a este ponto no próximo capítulo).

Nesse sentido, Sérgio Porto ocupará uma posição curiosa ao contar com os meios oficiais do Serviço de Documentação do antigo Ministério da Educação e Saúde (MES) para a publicação de seu trabalho mesmo sem ter viajado aos Estados Unidos – algo que só faria na década de 1960, como corresponde do jornal *Última Hora* – e visto “no nascedouro” a música norte-americana sobre a qual se dispunha a escrever. A travessia, aqui, se perfaz no modo como o autor explicitará, mais que Vinicius de Moraes e Jorge Guinle, as conexões entre dois representantes da música popular: o samba e o jazz.

¹⁴² Sérgio Porto, op. cit., p. 57. Grifo do autor.

“Este pequeno trabalho, que traça, em linhas gerais, a história da evolução do jazz, é o primeiro que se faz no Brasil”. Reconhecendo limitações e reivindicando pioneirismo, assim começa *Pequena história do jazz*. Em pouco menos de 120 páginas entrecortadas por fotografias de artistas, discografias e bibliografias, o ensaio não primava por detalhamentos históricos, tampouco por análises formais rebuscadas: era “apenas um roteiro de como se iniciou e se desenvolveu na América do Norte a única herança que se permitiu ao homem de cor trazer para o degredo: a sua música”.¹⁴³

Pela simultaneidade com que foram publicados, *Jazz Panorama* e *Pequena história do jazz* alternaram o lugar de primeiro livro sobre jazz escrito no Brasil.¹⁴⁴ De fato, importam menos os cinco meses separam as duas publicações – a de Guinle em janeiro e a de Porto em maio – do que notar como essa disputa pelo pódio dissimulava outra: a afirmação de concepções díspares sobre o mesmo fenômeno. Se Guinle propunha entender o jazz como algo não idêntico a si mesmo em termos formais, mas a partir da manutenção de uma “maneira de tocar” capaz de transmitir os conteúdos subjetivos de seus criadores, Sérgio aliava-se à perspectiva adotada por Vinicius, na qual jazz “é tudo o que não é Bing Crosby, Frank Sinatra, Doris Day, Johnny Ray, Dick Haymes, Dinah Shore, Joe Stafford, Billy Eckstine”.¹⁴⁵ Prova disso são as extensas citações de “O Jazz: sua origem” presentes em *Pequena história do jazz*, sobretudo no primeiro capítulo – intitulado justamente de “Origens do Jazz” – e a obediência à cronologia evolutiva do jazz, indo dos *spirituals* e *work songs* dos escravos do Sul norte-americano, passando pelo *blues* (a “primeira [...] oportunidade para a criação musical individual”¹⁴⁶ do negro) até chegar ao “estilo New Orleans”.

Assim como o prestígio da família Guinle bastou a Alceu de Amoroso Lima para publicar *Jazz Panorama*, a inserção de Sérgio Porto nos círculos intelectuais cariocas despertou a atenção de José Simeão Leal (1908-1996), médico e editor paraibano residente no Rio de Janeiro, e diretor do Serviço de Documentação do MES durante a década de 1950. Entusiasta da literatura brasileira, a qual procurou divulgar internacionalmente com a coleção dos chamados *Cadernos de Cultura*, ele era reconhecido pela imprensa da época devido à “importância dos [seus] empreendimentos [...] no que respeita as nossas relações de intercâmbio com os Estados

¹⁴³ Sérgio Porto, op. cit., p. 3.

¹⁴⁴ Uma pequena resenha de Joaquim Gonçalves Pereira dizia sobre o livro de Sérgio Porto: “É a primeira vez que se publica entre nós uma história do jazz, redigida com o todo o escrúpulo a que nos habituaram as excelentes publicações do Ministério da Educação e Saúde” (*A Manhã* 31 de mai. 1953, p. 4).

¹⁴⁵ Vinicius de Moraes, “O que é Jazz?”, *Flan*, jun. 1953, p. 14

¹⁴⁶ Sérgio Porto, op. cit., p. 10.

Unidos”.¹⁴⁷ Como parte desse jogo diplomático, Simeão Leal incumbiu Sérgio Porto da *Pequena história do jazz* sob a promessa de integrá-la aos demais títulos da mesma coleção.¹⁴⁸

Ciente do alcance editorial da empreitada, o jornalista fez questão de sublinhar o caráter oficial do convite ao transcrever, no introito do seu livro, um trecho da carta enviada a ele pelo folclorista argentino Nestor Ortiz Oderigo – que no mesmo ano lançava em Buenos Aires *História del Jazz* e *Estética del Jazz* e, mais tarde, viria a contribuir na *Revista de Música Popular*.

Felicito-lhe calorosamente por seu livro sobre jazz. O pedido que lhe fazem tem uma dupla importância, não só pelo que significa para você, como também para o jazz. O fato do Ministério da Educação de um país estrangeiro solicitar uma obra sobre ele, mostra bem claramente o grau de universalidade que conquistou essa arte.¹⁴⁹

A encomenda feita a Sérgio Porto possuía objetivos claros: “aumentar a divulgação da música dos negros americanos entre nós, criando um ambiente mais propício à formação de músicos capazes de executar o *verdadeiro* jazz, que, até hoje, não foi tocado no Brasil dentro de suas características básicas”.¹⁵⁰ Para além de auxiliar na dispersão mundial do jazz, que no início da década de 1950 já havia levado multidões dos cinco continentes a conhecerem as orquestras de swing (*hot* e *sweet*),¹⁵¹ cabia familiarizar o público brasileiro com a “verdade” sobre este gênero musical. Uma verdade que, para emergir, deveria efetuar disjunções precisas e radicais.

Os instrumentistas chicaguanos, em sua maioria brancos [...] procuravam imitar as frases melódicas que ouviam, ao mesmo tempo que tentavam introduzir novos temas e novos instrumentos nas execuções jazzísticas. O sistema de solista, em contraposição ao da polifonia, viria dar margem para virtuosismos aparentemente brilhantes, mas que, infelizmente, contribuíram de forma decisiva para a deturpação que mais tarde sofreria a música de New Orleans.¹⁵²

¹⁴⁷ Saldanha Coelho, “Simeão Leal e os norte-americanos”, *A Cigarra*, abr. 1954, p. 53.

¹⁴⁸ São eles: *Os Estados Unidos Através da Literatura*, de Theodore Harnberger, com tradução de Berenice Xavier; *A Universidade na América*, de Euryalo Canabrava; *A América e o Nacionalismo Musical*, de Renato de Almeida e *Calder e a Música dos Ritmos Visuais*, de Mário Pedrosa.

¹⁴⁹ Sérgio Porto, op. cit., p. 4.

¹⁵⁰ *Id.*, *ibid.* Grifo meu.

¹⁵¹ Eric Hobsbawm, op. cit., pp. 96-98.

¹⁵² Sérgio Porto, op. cit., pp. 33-34.

Jazz negro em vez de branco; Nova Orleans e não Chicago; improvisações coletivas em detrimento do “virtuosismo” individual; a arte folclórica acima da indústria cultural. O que antes fora apenas pontuado por Vinicius de Moraes e o casal Ertegun adquiriria uma forma mais definida e recebia a chancela de um órgão oficial do estado brasileiro. Um a um, os mecanismos classificatórios empregados por Porto seriam recuperados por outros críticos brasileiros na definição de uma “autenticidade” constantemente sob ameaça de ser “deturpada” por tudo aquilo que fosse demasiadamente “moderno” – tanto o samba quanto o jazz.

No entanto, seria incorrer em injustiça conceber a *Pequena história do jazz* como mera continuação de ideias alheias. Embora seu autor deva muito do que aprendeu sobre a música popular norte-americana ao tio Lúcio Rangel e ao poeta Vinicius de Moraes – já que a relação travada com estes dois últimos tocava as raias do parentesco e da amizade –, a singularidade do livro consiste em reavaliar justamente o fenômeno do *swing*, visto pelos ortodoxos como um subgênero inferior do jazz e inautêntico por natureza. Tal reavaliação não se fez, todavia, invertendo o jogo e atribuindo mérito àquela “música *standard*, fria e de valor nulo”,¹⁵³ mas buscando reclassificar o próprio termo.

Muito antes do advento das orquestras grandes, tocando arranjos baseados em séries numerosas de *riffs*, já se usava a palavra *swing* (do inglês: balanceio, abalo, impulso) na nomenclatura do jazz. Empregando-a, porém, de forma diferente, para denominar o estilo de tocar dos modernos conjuntos grandes, provocou-se confusão em torno de seu verdadeiro – ou pelo menos, anterior – significado. Confusão agravada por ser tal significado de difícil explicação. *Swing, antes de ser um estilo, já era um ambiente, uma essência do jazz, a que se chegava nas boas execuções.*¹⁵⁴

Não seria exagero dizer que o trecho citado acima constitui um momento único na *Pequena história* de Sérgio Porto. Tomando cuidado para preservar a narrativa canônica do jazz, ele aborda a questão a dividir ortodoxos e ecléticos: sua *essência*. Se, de um lado, esta se nutria “do pathos e da revolta”¹⁵⁵ do negro escravizado e, de outro, da “maneira de tocar” dos *jazzmen*, aqui ela carrega um sentido diferente: é “um ambiente”, noção a qual Sérgio se refere em mais de

¹⁵³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 40. Grifos meus. Para este argumento, Sérgio Porto se baseia nas definições de swing elencadas por Néstor Ortiz Oderigo em *Estética del Jazz*.

¹⁵⁵ Vinicius de Moraes, “Prefácio da primeira edição”, in: *Jazz Panorama*, 2002 [1953], p. 13.

um texto. Segundo ele, tanto a Paris dos anos 1920 quanto o Rio de Janeiro dos anos 1950 reuniriam as condições específicas desse “ambiente”; no primeiro caso, para tornar-se um “centro de aficionados e músicos”, no segundo caso, para formar brasileiros “capazes de executar o verdadeiro jazz”.

Não sei como poderia ser explicado, de modo prático, o que vem a ser *swing* ao neófito de países onde não se cultivou qualquer estilo musical de raízes africanas. No Brasil, porém, onde o samba – música que, como o jazz, descende do continente negro – é o eminente representante do seu populário, torna-se extremamente facilitada a tarefa de dar uma explicação do verdadeiro sentido de *swing*. Para tanto, basta comparar duas execuções de samba: uma por músicos nacionais e outra por músicos estrangeiros. A primeira será buliçosa, maliciosa e colorida, enquanto que a segunda, mesmo marcada de forma correta, o que às vezes acontece, parecerá arrítmica, sem vigor ou pujança. E a explicação é uma só: o instrumentista brasileiro, afeito à música do seu país, tem *swing* para tocá-la, o que não acontece com o estrangeiro, que embora executando-a no ritmo certo, jamais conseguirá tal predicado.¹⁵⁶

Colada a um registro propriamente social, a ideia de ambiente pode ser caracterizada, a princípio, por operar torções semânticas nas definições anteriores sem negá-las por completo. Para além “do pathos e da revolta” intrínsecos ao estilo de Nova Orleans ou da “maneira de tocar” identificada “nas boas execuções”, a essência do jazz é o “verdadeiro” *swing* sem que a essência do *swing* seja o “verdadeiro” jazz. Isso fica evidente quando Sérgio cita como exemplo o samba executado por brasileiros e por estrangeiros de “países onde não se cultivou qualquer estilo musical de raízes africanas”. Enquanto que os primeiros, acostumados “à música de seu país, [têm] *swing* para tocá-la”, os segundos carecerão deste “predicado” mesmo que sigam à risca o andamento rítmico fundamental do samba. Essa discrepância ocorrerá porque, na visão do autor, o *swing* não se resume a propriedades naturalizadas de uma raça, nem à performance de indivíduos dotados de uma sensibilidade musical fora do normal: por estar presente tanto no jazz dos *negros norteamericanos* quanto no samba dos *brasileiros*, o *swing*, enquanto disposição social e individual, diz respeito aos processos identitários que conseguiram eleger a música popular como idioma privilegiado. Daí Sérgio Porto crer ser possível aos músicos brasileiros “executar o verdadeiro jazz” somente depois que o samba alçasse a posição de “instituição nacional”.

¹⁵⁶ Sérgio Porto, op. cit., p. 42. Grifos meus.

As tentativas de apreender criticamente o fenômeno do jazz, levadas a cabo por Vinicius de Moraes, Jorge Guinle e Sérgio Porto, não podem estar dissociadas dos lugares de enunciação de seus autores, nem das motivações que os levaram a empreender tais reflexões. Membros da elite carioca, próximos ao campo do poder, boêmios por convicção e moradores da zona sul, eles reprocessaram em seus escritos o interesse indissimulável de um grupo de intelectuais pelo destino “de um país que se queria branco, e era visto como negro” por nações do hemisfério norte.¹⁵⁷

Se nos Estados Unidos, a circunscrição etnicorracial de negros e brancos, a ideia de uma “América Branca” [*White America*] em conflito com uma “nação negra dentro uma nação” [*A Negro nation within a nation*],¹⁵⁸ foi desde sempre a matéria prima da historiografia do jazz, no Brasil, as tensões raciais inerentes à formação da música popular brasileira foram empurradas para debaixo da bandeira nacional. Na voz da cantora negra Aracy Cortes, os versos “O samba não é preto/ O samba não é branco/ O samba é brasileiro/ É verde e amarelo”, compostos por Orestes Barbosa em 1932, soavam irretorquíveis a uma multidão que, precisamente naquele ano, assistia pela primeira vez aos desfiles de escolas de samba no Rio de Janeiro.¹⁵⁹ Sem dúvida, esse trabalho simbólico de desmarcação racial, do qual participaram desde membros das classes populares até “novos-ricos” da poderosa família Guinle, acabou fazendo do samba um móvel privilegiado na negociação do desejo de branquitude acalentado pelas classes médias e altas. Como resultado, não somente produziu-se “um conhecimento a-histórico de que o samba sempre significou o Brasil e vice-versa”,¹⁶⁰ mas a negritude permaneceu um elemento recalcado na vida social brasileira, constantemente entoada nos apelos à sensualidade de “mulatas” e “malandros”, mas jamais reconhecida como criadora de uma “música negra” [*Black music*].

O fato de Vinicius de Moraes, Jorge Guinle e Sérgio Porto provirem do mesmo lugar, longe de ser coincidência, é um indício de que ali, na zona sul, começava a ser erigido o novo centro gravitacional da cultura carioca. E enquanto um Rio de Janeiro provinciano perigava desaparecer sob a marcha da modernização, acentuando as desigualdades sociais existentes e

¹⁵⁷ Mariza Corrêa, “O mistério dos orixás e das bonecas”, 2003, p. 183.

¹⁵⁸ “*A nation within a nation*” é o título de um discurso proferido pelo sociólogo W. E. B. Du Bois na National Association for the Advancement of the Colored People (NAACP) em 1934.

¹⁵⁹ Bruno Carvalho, op. cit., p. 141-42.

¹⁶⁰ Bryan McCann, op. cit., p. 41.

produzindo novas, a intelligentsia da música popular brasileira se esforçava em conciliá-lo com o novo modelo de civilização que tomava a dianteira do imaginário político e cultural do país.¹⁶¹ Não obstante as semelhanças presentes nas trajetórias dos três autores analisados neste capítulo, seus pontos de vista sobre o jazz não são redutíveis a elas, tampouco correspondem a um corpo de proposições coerente e estável no tempo. Engajados na vida cultural carioca e estimulados pelo ritmo que ela impunha à cidade, esses críticos trazem em seus escritos as contradições imanentes a qualquer campo da produção simbólica. Conforme veremos no próximo capítulo, ao longo de suas vidas, eles discordarão uns dos outros e ocasionalmente mudarão de ideia.

As interpretações à brasileira do jazz também são indissociáveis das viagens empreendidas por Vinicius de Moraes e Jorge Guinle. Tendo em vista a relevância heurística, apontada por Fernanda Peixoto, de se pensar os “nexos estreitos entre regimes de deslocamentos e formação de saberes sobre o mundo”,¹⁶² reconstituir as redes de relações tramadas por eles no exterior, bem como as impressões tiradas dessa experiência e registrada numa miríade de documentos, pareceu-me a escolha analítica acertada para compreender por que o jazz se lhes tornou um objeto possível de reflexão, além de um declarado objeto de prazer e devoção. Trabalhando na Divisão Cultural do Itamaraty (DCI) em tempos de “boa vizinhança” entre Brasil e Estados Unidos, Vinicius não podia desvincular sua atuação em Los Angeles dos interesses expressamente acordados entre os dois países. Como parte da reestruturação diplomática em curso na época, as ações culturais promovidas pela DCI estreitaram as relações entre artistas brasileiros e norte-americanos e forneceram “as bases para a realização de uma política musical mais bem estruturada”.¹⁶³ Diferentemente de Vinicius de Moraes, Jorge Guinle não aportou na América levado por motivos profissionais, mas pela iminência da 2ª Guerra Mundial na Europa. Herdeiro no sentido estrito do termo, ele cruzou o Atlântico sem que sua rotina se alterasse significativamente. A assiduidade nos circuitos da elite norte-americana permitiu a Jorginho experimentar o florescimento do jazz “moderno” em Nova York do ponto de vista privilegiado de um estrangeiro. Sérgio Porto, em contrapartida, se familiarizou com as orquestras de swing dos cassinos e com os discos importados do tio sem sair do Rio de Janeiro. Seu não-deslocamento, no

¹⁶¹ Julia O'Donnell, “‘Un buen lugar para encontrar’. Cosmopolitismo, nación y modernidad en Copacabana (años 1950)”, 2016, p. 232.

¹⁶² Fernanda Arêas Peixoto, *A viagem como vocação*, 2015, p. 13.

¹⁶³ Anaïs Fléchet, op. cit., p. 200.

entanto, não o impediu de incorporar os diferentes pontos de vista existentes em relação ao jazz, muito menos de escrever sobre ele chancelado por um órgão oficial.

Por fim, as três trajetórias analisadas, bem como as obras de que são produtos, expressam três posicionamentos distintos acerca do que seria, afinal, o jazz. Para Vinicius de Moraes, a “música áspera e sofrida” dos negros norte-americanos era o resultado histórico de uma raça em cativeiro que, impossibilitada de lutar pela própria autonomia, sublimou-a numa linguagem parte cultural, parte instintiva. Para Guinle, o jazz ligava-se à performance dinâmica de artistas (“sobretudo os de cor”) que, embora se reportassem a uma tradição iniciada sob “condições ideais”, foram capazes de agregar novos elementos à “maneira de tocar” do gênero. Para Sérgio Porto, o jazz dependia de um “ambiente” apropriado e apenas possível com a construção de uma identidade nacional capaz de fazer com que o músico, “afeito à música do seu país, [tenha] *swing* para tocá-la”. Raça, cultura e nação – três eixos a partir dos quais o debate acerca da música popular brasileira e o jazz serão estruturados e de onde emanarão os principais contenciosos ao longo das décadas de 1950 e 1960.

CARIOCAS DE NEW ORLEANS

E não é irreal supor que daqui a cinquenta anos o tipo de jazz-lamento, soluçado por um pobre negro maldito, será defendido somente pelos brancos fiéis à imagem engessada de um certo tipo de relações e de uma certa forma de “negritude”.

Frantz Fanon

FONTES DE INSPIRAÇÃO

Este capítulo trata da crítica de jazz feita no Brasil entre as décadas de 1950 e 1960, dando continuidade às questões enfrentadas no capítulo anterior sobre os intelectuais boêmios e sua relação com a música norte-americana. Mais do que especificar quem foram os principais críticos de jazz brasileiros e que posicionamentos sustentaram, meu objetivo é expandir o escopo das análises feitas até aqui tendo em vista, por um lado, a atuação desses sujeitos no interior de um mercado de bens simbólicos já bem mais robusto que anos atrás e, por outro lado, a circulação de artistas entre Brasil e Estados Unidos, intensificada por meio de redes transnacionais acessíveis a aventureiros/as a fim de tentar a sorte e acionadas por empresários do mundo do entretenimento, donos de gravadoras e, claro, críticos e intelectuais.

Se foi possível localizar nos trabalhos de Vinicius de Moraes, Jorge Guinle e Sérgio Porto um *momento intermediário* no processo de tornar o jazz um objeto de (auto)reflexão sobre a cultura brasileira, é porque procurei lê-los à luz do “cotidiano de implícitos” axiológicos e cognitivos emaranhado às suas trajetórias, evitando assim tomá-los por subprodutos episódicos da

história do pensamento da música brasileira. Permanecendo na mesma trilha metodológica, resta descrever o momento posterior a esse, quando certas narrativas referentes à “boa” música (e, por contraste, à “má”) convertem-se em valores-em-si relativamente autoevidentes para o público em geral e passam a ser expressadas (e celebrados) na relação metonímica entre música popular, nacionalidade e o “povo” brasileiro – algo muito próximo do “conhecimento a-histórico” sugerido por McCann.

A década de 1950 assistiu à maturação de uma geração de críticos brasileiros obstinados em cultivar “a tradição de uma forma musical nacional, ‘autêntica’ e, de preferência, carioca”.¹ Envolvida diretamente na profissionalização do rádio, na diversificação da indústria fonográfica e na expansão dos periódicos especializados, ela desempenhou um papel central na legitimação da música popular e compartilhou das aflições decorrentes de seu alcance progressivo na sociedade brasileira. O consenso cada vez mais generalizado acerca do “autêntico” e do “inautêntico”, bem como dos “amigos e inimigos da música popular”,² seguramente não significou a ausência de discordâncias entre os críticos, como se vivessem sob uma *Pax Romana* cultural, mas correspondeu à progressiva solidificação de seu ofício, redefinindo o lugar da crítica na preceituação dos objetos da cultura legítima e, nas palavras de Dmitri Fernandes, marcando “indelevelmente o desenvolvimento da música popular urbana sob o bastião das bandeiras dos verdadeiros sambas e choros em contraposição às falsas manifestações musicais florescentes”.³

Uma inflexão decisiva marca o arranjo transnacional entre Brasil e Estados Unidos no momento de institucionalização da posição social desses “sentinelas da tradição”. Antes ambígua e um tanto difusa no pensamento modernista dos anos vinte e trinta, a noção de influência se consolidará ao longo da década de 1950 como um tropo normativo e regulador dos discursos relativos à produção cultural, de modo que, quanto mais firme estiver a estaca da tradição no chão ideológico nacional, mais a noção de influência agirá em seu nome, separando o joio do trigo. Nesse processo, o contato com as últimas novidades em matéria de jazz foi imprescindível. A subscrição de revistas especializadas como a *Down Beat*, de Chicago, *Jazz Hot*, de Paris, e *Síncopa Y Ritmo*, de Buenos Aires; a compra de coleções de discos importados e livros sobre a história do jazz, e também a visita de um ou outro músico ilustre, se faziam possíveis através da ampliação de redes transnacionais no contexto do pós IIª Guerra, encorajando os críticos brasileiros em suas

¹ Dmitri Fernandes, op. cit., p. 167.

² Lúcio Rangel, *Samba, jazz e outras notas*, 2007, p. 82.

³ Dmitri Fernandes, op. cit., p. 177.

iniciativas de criar condições para um trabalho contínuo e sistemático que, mesmo restrito a um público local, transformou significativamente a maneira pela qual ambos os países estabeleceram contrastes e identificações entre si.

Sobre este ponto em particular, Jason Borge argumenta que a grande diferença entre a literatura sobre jazz produzida na América Latina e nos Estados Unidos seria a “*falta* de agência estratégica” da primeira na invenção da perspectiva ortodoxa que organizou a historiografia. Para o autor, “*faltava* aos escritores latino-americanos o acesso pessoal e a autoridade cultural e linguística para mediar o jazz em um nível global e para uma audiência global”, o que resultou na “*ausência* de uma classe profissional de guardiões do jazz na América Latina”.⁴ A ênfase na falta, entretanto, não cumpre apenas o papel de circunscrever o lugar periférico dos críticos brasileiros na geopolítica do jazz, mas aponta algumas “vantagens” decorrentes dessa posição. Dentre elas, a relação pouco conflituosa entre críticos e músicos, ao contrário do que ocorria nos Estados Unidos, e a “licença poética” empregada por autores latino-americanos na compreensão do fenômeno se destacariam como as mais relevantes à medida que ensejaram interpretações “arbitrárias e, portanto, dispositivos essencialmente fictícios”.⁵

Apesar de concordar com Borge quanto à diferença de alcance entre a crítica realizada nos Estados Unidos e em outros países, não estou convencido de que termos como “falta”, “vantagens” e “licença poética” sejam úteis à compreensão do problema, dado o seu caráter abstrato, valorativo e pouco etnográfico. Afinal, se a máxima “escrever sobre música é como dançar sobre arquitetura”, repetida até hoje nos meios acadêmicos, alude para o uso abundante de figuras de linguagem na descrição de objetos artísticos (designado pelo conceito de *Ekphrasis*), teria sido possível aos críticos norte-americanos evitar a “licença poética”, seja lá o que ela signifique, ao tratarem o jazz como uma forma de arte? Não seriam as interpretações canônicas da lavra de “*jazz critics*” consagrados “dispositivos essencialmente fictícios”, uma vez movidas pelo objetivo ulterior de postular verdades eternas sobre o jazz? Por essas razões, preferi seguir os críticos brasileiros em seus próprios termos na tentativa de reconstituir os pontos de tensão e relaxamento de uma experiência intelectual mais ampla e relativa ao arranjo transnacional entre Brasil e Estados Unidos.

⁴ Jason Borge, *Tropical Riffs*, 2018, p. 8, grifos meus.

⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 9.

Diferenças à parte, Vinicius de Moraes, Jorge Guinle e Sérgio Porto tinham uma coisa em comum: todos concordavam quanto a Nova Orleans ser o “berço” do jazz sem jamais a terem visitado.⁶ Àquela altura, a certeza acerca do local de nascimento da música norte-americana “autêntica” prescindia da necessidade de pisá-lo com os próprios pés, pois se tratava de uma verdade tão instituída entre críticos e aficionados quanto a de que, infelizmente, já não havia mais nada para se ouvir por lá – as decadentes orquestras de *swing* e os novos conjuntos de *bebop* dominavam a cena musical nacional e internacional, deixando à sombra os velhos mestres do “estilo de Nova Orleans”. Com pesar e nostalgia, constataavam ser tarde demais.

Conforme vimos no capítulo anterior, o jazz, tal como executado por músicos negros do sul dos Estados Unidos, era mais que um exemplo de “boa música” para esses três autores, convertendo-se em um modelo a partir do qual seria possível averiguar a autenticidade das manifestações musicais do Brasil. As propriedades de tal modelo, identificadas em função de determinadas relações históricas e imaginárias entre um contingente racializado de pessoas e os territórios para onde foram levados à força, agirão no interior dos “esquemas mentais comparativos”⁷ [*comparative mindset*] desses e outros intelectuais brasileiros estabelecendo homologias, propondo causalidades e arriscando generalizações. Esboçada por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira* e retomada na conferência “A Expressão Musical nos Estados Unidos”, a ideia de “antepassados coincidentes” entre a música popular brasileira e a norte-americana fez da comparabilidade um procedimento palpável e acabou delineando uma diretriz da qual nenhum dos críticos brasileiros interessados em jazz fugiu.

Apesar de jamais ter constado no longo rol de atividades intelectuais de Mário de Andrade, a crítica de jazz manteve, no Brasil, certa inspiração andradiana dada a ligação dos críticos seja ao “projeto ideológico” modernista dos anos trinta, seja ao seu mais obstinado idealizador, a ponto de não haver estudioso de música popular que não a julgasse expressão

⁶ Em determinado momento de “O Jazz: sua crônica, seus homens, seus mistérios”, Vinicius e o casal Ertegun constataavam que o fenômeno “não podia ter acontecido nem em Nova York, nem em San Francisco, nem em Boston, nem em Filadélfia, nem mesmo em Chicago” – somente em Nova Orleans (Vinicius de Moraes, Marili Ertegun e Nesuhi Ertegun, “O Jazz: sua crônica, seus homens, seus mistérios”, p. 15 do manuscrito. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa [VM Pi 065]). Guinle, embora não escondesse sua predileção pela cena musical novaiorquina que conheceu na juventude, reconhecia ser “ponto pacífico que ele se cristalizou na cidade de Nova Orleans” (Jorge Guinle, op. cit., p. 22). E Sérgio Porto, em sua estreia na revista *Sombra*, afirmava com segurança que o jazz “nascera em New Orleans e habitara Chicago” (Sérgio Porto, “Nellie Lutchner e seu ritmo”, *Sombra*, set. de 1949, p. 94).

⁷ Micol Seigel, op. cit., p. xi.

legítima da cultura de um povo – necessitando, portanto, ser pesquisada, valorizada e protegida – ou reconhecesse no nacionalismo o centro das motivações para seu trabalho. Especialmente no período em que morou no Rio de Janeiro, de 1938 a 1941, o convívio do poeta com Vinicius de Moraes, Lúcio Rangel e outros intelectuais boêmios foi indispensável para encorajar os jovens em suas carreiras literárias e fomentar neles um gosto metódico pelas coisas brasileiras. Regado a encontros frequentes, muita bebida e “conversas de bar”,⁸ o cotidiano compartilhado com Mário de Andrade forneceu aos futuros críticos mais que juízos estéticos e categorias de análise – criou uma filiação intelectual lastreada por laços de afeto e companheirismo, e vivida como um legado após a morte do mestre modernista.⁹

Como consequência desse legado, a partir de 1950 a maneira de se dirigir ao jazz encontra no choro e no samba – e posteriormente na bossa nova – um contraponto mais ou menos incontornável tanto para críticos quanto para os agentes da indústria fonográfica. Entrevistado pela revista *Radiolândia* em março de 1957, o presidente da Columbia Records, Godard Lieberman, afirmou que “compararia a música brasileira ao jazz, ao blue, etc. dos Estados Unidos”, pois em sua opinião tratava-se de “uma música que vem da alma do povo, música contagiosa que poderia ser comparada a um ‘germe’, pois uma vez ouvida nunca mais poderá ser esquecida”.¹⁰ Sinais inequívocos disso aparecem também em crônicas de Lúcio Rangel, que costumava distinguir um do outro comparando-os respectivamente às classes gramaticais do substantivo e do verbo,¹¹ ou nos manuscritos de Vinicius de Moraes, ora equiparando as cantoras brasileiras Marília Batista, Aracy de Almeida e Elizeth Cardoso às estadunidenses Billie Holiday, Bessie Smith e Sarah Vaughan respectivamente,¹² ora dizendo a Manuel Bandeira que o bebop “é mais ou menos o que é o frevo com relação ao samba de morro”. No entanto, o exemplo mais acabado da continuidade

⁸ Moacir Werneck de Castro, op. cit., p. 68.

⁹ Lúcio Rangel e Mário de Andrade chegaram a ter alguma proximidade. O crítico afirmou certa vez que “Mário sustentava que o samba rural paulista, sob o ponto de vista folclórico, sociológico, etnológico, etc., era um milhão de vezes mais importante que o samba carioca, urbano, deturpado pelo cinema, pelos discos que vem da estranha, por mil fatores diversos. Mas, quando, na Taberna da Glória ou no Bar da Brahma, ponto em que nos encontrávamos durante sua estada no Rio, tomávamos mais de cinco chopes, o que cantávamos, invariavelmente, era o urbaníssimo *Mangueira*, samba de Assis Valente, que ele achava ‘lindo’” (Lúcio Rangel, op. cit., p. 85). No artigo dedicado a Mário no livro *Sambistas e Chorões*, Rangel conta que, por volta de 1940, cogitou-se o projeto de um livro sobre o samba carioca: “[Mário] escreveria um ensaio analisando o conteúdo musical do samba, Vinicius de Moraes se ocuparia da lírica, e uma terceira parte, tratando da história e dos vultos principais da nossa música mais popular, seria feita, na falta de melhor colaborador, pelo autor deste artigo” (2014 [1962], p. 24).

¹⁰ “Entrevista com Mr. Godard Lieberman, Presidente da Columbia Records”, *Radiolândia*, 23 de mar. 1957, p. 25.

¹¹ “É que o samba é o mesmo, hoje ou amanhã. É um gênero substantivo, ao contrário do jazz, que é verbo” (Lúcio Rangel, “Carta a Vinicius de Moraes”, *O Mundo Ilustrado*, 11 de abr. 1959, p. 59).

¹² Vinicius de Moraes, “O que elas têm na voz”, 19 de jul. 1953. Reproduzido em *Samba Falado*, 2008, p. 47.

com as ideias de Mário de Andrade é o pequeno fragmento intitulado “O negro no samba e no jazz”, em que Vinicius aproxima a música popular brasileira do jazz a partir da verificação de origens comuns. Inacabado e sem data como tantos outros em seu arquivo, lá se lê que

As fontes de inspiração da música popular brasileira são, de certo modo, bastante aparentadas às fontes que criaram o jazz. O negro americano, absorvido, como o negro brasileiro, pela escravatura, é originário das mesmas regiões da África que o nosso: a Costa de Ouro e a Costa do Marfim. O que houve, com relação ao negro brasileiro, é que ele pôde, em terras brasileiras – e na Bahia com especialidade –, conservar a força e a autenticidade dos seus mitos [...] Já o negro americano sofreu o impacto do protestantismo, e os escravos tiveram que adaptar seu ritmo aos hinos religiosos protestantes que, em última instrução, resultaram nos *spirituals* e *souls*, de onde se originou a forma de *blues* e, posteriormente, em Nova Orleans, já em contato com as formas musicais europeias dançáveis como a valsa, a polca, a *habanera* e até mesmo certas crias de ópera, no chamado *hot jazz* de King Oliver, Louis Armstrong etc.¹³

O argumento de que, no Brasil, haveria sido possível aos escravizados/as “conservar” aspectos de suas culturas, ao contrário do que teria ocorrido nos Estados Unidos, retoma uma problemática candente na historiografia e na antropologia cultural das décadas de 1940 e 1950. Representando cada um desses campos, autores como Frank Tannenbaum (1893-1969) e Melville Herskovits (1895-1963), com cujos trabalhos e ideias Vinicius provavelmente se familiarizou em Los Angeles, ratificam que a instituição da escravidão e o método comparativo estavam na raiz do “estudo do Negro” [*the study of the Negro*] e sua vinda compulsória para as Américas.¹⁴ Tanto um quanto o outro contrastavam as experiências escravistas do Brasil e dos Estados Unidos com base nas diferenças entre as Igrejas Católica e Protestante – mesma distinção feita por Mário de Andrade em 1940. Para Tannenbaum, historiador simpático às ideias de Gilberto Freyre acerca da colonização portuguesa, “a insistência da igreja [católica] de que senhor e escravo eram iguais aos olhos de Deus”,¹⁵ somada a uma legislação colonial incentivadora de práticas de manumissão, teria propiciado um ambiente supostamente menos hostil ao escravizado/a no Brasil que nas colônias

¹³ *Id.*, “O negro no samba e no jazz”, manuscrito sem data. Fundação Casa de Rui Barbosa [VM Pi 086]. O documento encontra-se reproduzido no livro *Samba falado*, 2008, p. 15.

¹⁴ Para uma análise da relação entre a trajetória de Herskovits e a política racial dos Estados Unidos de meados do século XX ver Jerry Gershenhorn, *Melville Kersovits and the Racial Politics of Knowledge*, 2004.

¹⁵ Frank Tannenbaum, *Slave and Citizen*, 1947, p. 63.

inglesas. Seguindo um raciocínio similar, Herskovits vinculava a presença de sincretismos entre culturas europeias e africanas a países de maioria católica, ao passo que os considerava especialmente raros “em países protestantes, em especial os Estados Unidos, onde a sobrevivência dos deuses africanos foi tornada difícil, senão impossível”.¹⁶

Esse e outros argumentos foram mobilizados por setores mais ou menos conservadores da intelectualidade de ambos os países como justificativa ideológica de uma versão tropical do colonialismo, na qual a integração das raças, e não o antagonismo entre elas, atestaria o seu “sucesso”. Embora críticas a essa visão edulcorada do escravismo luso-espanhol tenham trazido à luz a brutalidade perpetrada por portugueses e brasileiros, inclusive entre membros da igreja,¹⁷ ela ainda ressoava alto e claro para a maioria daqueles que, como Vinicius de Moraes, interessavam-se pela relação entre música popular e nacionalidade. Por provirem da mesma região, a “Costa do Ouro e a Costa do Marfim”, homens e mulheres mandados a pontos diferentes das Américas possuiriam formas “bastante aparentadas” de conceber e praticar música. Assim, se Vinicius pôde afirmar que “mais tarde, repetiu-se no Rio de Janeiro o que se observara em Nova Orleans”,¹⁸ é porque, para ele, a origem comum desse tipo de manifestação cultural fatalmente se revelaria tanto no norte quanto no sul do Novo Mundo.

Antepassados “coincidentes” e fontes de inspiração “aparentadas” dialogam diretamente com o conceito de “sobrevivências culturais” [*cultural retentions*] utilizado por Herskovits em seus trabalhos sobre o “Negro do Novo Mundo” [*New World Negro*]. Discípulo de Franz Boas em Columbia, Herskovits assumiu um lugar de destaque no campo dos estudos afro-americanos nos Estados Unidos em meados do século XX, momento em que o conceito de cultura atingia o ápice nos círculos da antropologia norte-americana, desbancando o conceito biológico de “raça” na explicação dos fenômenos sociais. Em pouco tempo, vários temas relacionados a processos de “aculturação” [*enculturation*] dos povos africanos nas Américas tornaram-se objetos de investigação de jovens antropólogos sob a direção intelectual de Herskovits. Entre eles, Richard Waterman destacou-se como o primeiro a tratar de jazz assumindo o ponto de vista da teoria da aculturação. Em um artigo apresentado na *American Musicological Society* em 1943, ele concebia

¹⁶ Melville Herskovits, *The myth of the Negro past*, 1941, p. 72.

¹⁷ Abdias Nascimento refuta com veemência a visão de que, no Brasil, a Igreja Católica teria mitigado os horrores do sistema escravista. Para ele, o “mito da influência humanizadora da Igreja Católica procura exonerá-la de suas implicações na ideologia do racismo sobre a qual a escravidão se baseava” (op. cit., pp. 63-64).

¹⁸ Vinicius de Moraes, op. cit, p. 15.

os “ritmos quentes” [*hot rhythms*] como “uma daquelas constelações subliminares de sentimentos, valores, atitudes e padrões de comportamento motor” diretamente herdadas por afro-americanos na qualidade de “sobrevivências culturais” – esquemas práticos, cognitivos e afetivos partilhados pelos povos da África Ocidental que, a despeito da experiência do desterro e da escravização, encontraram meios de permanecer ativos nas colônias organizando seus modos de vida.¹⁹

Apesar do esforço em situar os “ritmos quentes” fora do âmbito da biologia, a interpretação de Waterman repõe alguns essencialismos frontalmente questionados pelos estudos culturais e pela chamada “musicologia crítica” décadas depois.²⁰ Tal é o caso do “senso-metrônomo” [*metronome sense*], termo utilizado por Waterman para descrever o processo a partir do qual as pulsações rítmicas de determinada música são, em um sentido bem literal, *incorporadas* tanto por quem as executa quanto por quem as ouve, mesmo quando não soam de fato. Operando abaixo do nível da consciência, o senso-metrônomo englobaria uma série de disposições corporais estranhas à música europeia e decorrentes da predominância, observada nas manifestações musicais africanas, da percussão sobre outros instrumentos. Por ter “sobrevivido” à diáspora, ele estaria igualmente presente na maneira de tocar particular dos jazzistas. “Uma proporção considerável de música dançante africana é inteiramente percussiva”, continua Waterman “a tradição de longos solos de bateria aparece em todos os estilos de jazz e, nos Estados Unidos, somente nos estilos de jazz”.²¹

Em mais de um nível, a leitura de Waterman reforça o nexo entre formas culturais africanas (ou afro-americanas) e fantasias eurocêntricas. A primeira delas, comenta o musicólogo Kofi Agawu, reside em atribuir homogeneidade estética e antropológica à “música africana”, como se esta fosse o reflexo de uma *África* culturalmente integrada.²² Tal crítica é inclusive direcionada ao próprio Waterman, a quem a prevalência do ritmo sobre outros componentes musicológicos como melodia e harmonia configurava “um traço musical *exclusivamente* africano”.²³ Outra fantasia refere-se à metáfora do *excesso* (de força física, de virilidade, de emotividade, de libido), utilizada para (des)caracterizar sujeitos negros/as no interior de uma economia simbólica

¹⁹ Richard Waterman, “‘Hot’ Rhythm in Negro Music”, 1948, p. 24.

²⁰ Cf. Susan McClary, “Reshaping a discipline: musicology and feminism in the 1990s”, 1993.

²¹ Richard Waterman, op. cit., p. 217.

²² Kofi Agawu, “The Invention of ‘African Rhythm’”, 1995, p. 384.

²³ Richard Waterman, “African Influence on the Music of the Americas”, 1951, p. 211.

instaurada pela colonização e pelo racismo moderno.²⁴ Dessa vez é Ronald Radano quem se opõe a Waterman, localizando em meados do século XIX o surgimento dos discursos sobre os “ritmos quentes” mais especificamente no “entrelaçamento transnacional” entre práticas coloniais e visões românticas acerca das “qualidades de expressão racialmente determinadas” dos escravizados/as, muito apreciadas por seus senhores.²⁵ Não obstante sua convicção na objetividade supostamente assegurada pelos métodos da antropologia cultural, Waterman teria cedido à força desses construtos e reforçado, afirma Radano, “estereótipos aos quais muitos afro-americanos nascidos na virada do século lutaram contra”.²⁶

O impacto da noção de sobrevivências culturais na literatura sobre jazz dos anos 1940 e 1950 foi habilmente apontado por Radano, sobretudo no que diz respeito aos esquemas perceptivos como o “senso-metrônomo”.²⁷ A “mudança de paradigma” aludida no capítulo anterior, na qual narrativas ressaltando as origens africanas do jazz começaram a prevalecer sobre as demais, é nesse sentido um forte indício da difusão das ideias de Herskovits sobre uma crítica cultural não necessariamente acadêmica. Talvez o maior exemplo disso seja a obra clássica de Marshall Stearns, *The Story of Jazz*, cujo argumento principal é provar a continuidade cultural entre manifestações musicais africanas e o jazz. Ainda na primeira parte do livro, o autor diz:

Pensava-se que os escravos vieram de toda a África e que somente os africanos mais fracos e “inferiores” foram capturados e vendidos. Sob tais condições, os costumes africanos teriam tido poucas chances de sobreviver. Mas a maioria dos escravos veio da costa oeste da África – especialmente do Senegal, da costa da Guiné, do delta do Rio Niger e do Congo – como mostrou o antropólogo Melville J. Herskovits, enquanto ataques intertribais e guerras dinásticas na África Ocidental levaram à venda de reis e sacerdotes, pessoas especializadas em sua própria música e rituais [...] Agora, os daomeanos eram os adoradores originais do *vodun* – o deus-serpente Damballa é uma de suas deidades – e o fato de Nova Orleans ter sido uma colônia francesa ajuda a explicar porque a cidade é

²⁴ A noção de racismo moderno, tal como desenvolvida por Michel Foucault, está relacionada ao surgimento do *biopoder* como tecnologia de assujeitamento (e subjetivação) e seu papel na formação dos Estados modernos. (Cf. Michel Foucault, *Genealogia del racismo*, 2008).

²⁵ Ronald Radano, “Hot fantasies: American Modernism and the Idea of Black Rhythm”, 2000, p. 464.

²⁶ *Id.*, *Lying up a Nation*, 2003., p. 34.

²⁷ *Ibid.* “The theories proposed by Herskovits’ students and colleagues, notably Alan Merriam and Richard Waterman, had a remarkable impact on an emerging jazz criticism, and that influence has carried forward into the retentions theories still advocated by many ethnomusicologists in the present day”.

capital norte-americana do “hoodoo” e talvez dê pistas de por que o jazz nasceu em Nova Orleans.²⁸

É possível perceber muitos pontos de contato entre os argumentos de Stearns e Vinicius de Moraes, em particular a relação de causalidade histórica entre “sobrevivências culturais” e manifestações culturais “autênticas”. Mesmo destinado a um público não acadêmico, o livro de Stearns introduzia categorias analíticas sofisticadas, condicionando o surgimento do jazz a macroprocessos sociais de longa duração e indo, portanto, muito além do alcance estreito de comentadores de ocasião. Da mesma forma, o jazz terá para Vinicius de Moraes e Lúcio Rangel contornos bastante precisos e algumas fronteiras indevassáveis, ao contrário do público leigo, para quem toda (ou quase toda) música vinda dos Estados Unidos poderia ser subsumida ao *swing* das *big bands* que animavam boates da zona sul do Rio de Janeiro. Assim como a afirmação de um ponto de vista ortodoxo acerca do “verdadeiro jazz” dependeu da circulação não apenas de música, mas de pessoas e categorias através de circuitos transnacionais, tal ponto de vista só pôde ser referendado ou rebatido pelos críticos brasileiros quando um sistema de posições e valores acerca da música popular brasileira começou a se definir no horizonte.

REVIVALISTAS E JAM SESSIONS

Em março de 1951, Sérgio Porto iniciou a seção “Discos em Revista”, publicada semanalmente no *Diário Carioca*, com um anúncio incomum. Em vez de atualizar os leitores acerca dos lançamentos fonográficos nacionais e internacionais, a notícia foi a seguinte: “Os jornalistas que fundarão brevemente uma revista de assuntos de jazz escreveram ao eminente crítico Hugues Panassié, por intermédio do sr. José Sanz, comunicando suas intenções”. Sem revelar o nome da revista e de seus idealizadores, tampouco o conteúdo da mensagem, Porto preferiu reproduzir na íntegra a resposta do “eminente crítico” aos “seus amigos do Brasil”. Vale a pena lê-la tal como se encontra nas páginas do jornal:

Paris, 16-2-51

²⁸ Marshall Stearns, *The Story of Jazz*, 1956, p. 20-1, tradução minha.

Perdoem-me a resposta atrasada, mas estive doente durante todo o mês de janeiro e só me restabeleci há pouco. Em consequência, minha correspondência e meus trabalhos sofreram um atraso considerável.

Junto a esta vão algumas palavras de encorajamento para a revista de vocês e gostaria que me mandassem um exemplar.

Vejo que vocês, aí, também sofrem a epidemia do “bop” que caiu sobre o jazz. Felizmente não é mais do que um susto, porque agora o “bop” está morto, pelo menos nos Estados Unidos. Apenas aqui na Europa alguns retardados tentam ainda se manter depois de terem se metido nesse desagradável impasse. Mas os mais fanáticos propagandistas do “bop”, aqui na França, estão a pique de dar marcha-ré, como os ratos que abandonam o navio naufragado... E bem feito para eles!

Se vocês encontrarem o Booker Pittman, deem-lhe um grande abraço meu. Que é feito dele?

É possível que a orquestra de Cab Calloway faça uma temporada aí. Ela partiu para a América do Sul por esses dias. Se tocar no Rio, procure em meu nome um dos trompetes da orquestra, Jonah Jones. É absolutamente encantador e um bom amigo meu. Tenho a certeza de que vocês passarão com ele momentos agradáveis, e terão um grande prazer em ouvi-lo. É um dos meus trompetes preferidos. Aproveito a oportunidade para dar, para a nova revista, a composição da orquestra: trompetes – Shad Collins, Paul Webster e Jonah Jones – sax altos – Hilton Jefferson, Rudy Powell – sax tenores – Ike Quebec (ótimo camarada também), Sam Taylor – sax barítono – Eddie Barefield – piano – Dave Rivera – Milton Hilton – bateria – Panamá Francis.

Estou enviando a vocês, hoje, um exemplar do boletim do Hot Club de France. Vocês terão dessa forma notícias do jazz e se vocês puderem me arranjar alguns assinantes eu ficaria contente...

Cordialmente,
Hugues Panassié²⁹

Passados dezessete anos da publicação de *Le Jazz Hot* (1934), Panassié permanecia uma referência entre historiadores e teóricos da música norte-americana de ambos os lados do Atlântico. Com Robert Goffin, ele fundou o *Hot Club de France* no rescaldo dos Anos Loucos, em 1932, e em pouco tempo se notabilizou como crítico musical escrevendo para importantes revistas estrangeiras como a *Record Changer* e a *Jazz Information*, de orientação mais ortodoxa, e as ecléticas *Down Beat* e a *Metronome*, sem contar os periódicos franceses para os quais contribuía

²⁹ Sérgio Porto, “Discos em Revista”, *Diário Carioca*, 13 de mar. 1951, p. 18.

semanalmente. Na carta a seus “amigos brasileiros”, o vasto capital social acumulado por Panassié ao longo da carreira expressa-se, por um lado, na maneira afetuosa com que se refere aos músicos Booker Pittman e Jonah Jones e, por outro, em sua atenção à cena jazzística norte-americana (vale lembrar que, embora o bebop viesse a conquistar o lugar de expressão “autêntica” na tradição do jazz, no início dos anos cinquenta ele de fato ainda não passava de um “susto” – incômodo para uns, revolucionário para outros). Quanto aos métodos e argumentos de Panassié, no entanto, eles pouco haviam mudado desde *Le Jazz Hot* e, diante dos trabalhos mais rigorosos que surgiam nos Estados Unidos, começaram a desbotar. Para Lúcio Rangel, que no mesmo ano chegou a publicar um artigo do crítico francês no número especial da revista *Sombra*,³⁰ Panassié continuava um amador, só havendo em seus livros “curiosidades e flagrantes dos músicos negros, memórias pitorescas, sim, mas que nada têm a ver com a música”.³¹ E até José Sanz, responsável por contatar Panassié em Paris, não hesitou em afirmar em sua coluna semanal na *Revista de Música Popular* que “apesar da quantidade de livros publicados, [Panassié] continua sem ter a menor noção do que seja JAZZ”.³²

Mas, acima de tudo, Panassié era um conservador, tanto em suas posições políticas declaradamente à direita, quanto na concepção de que a “simplicidade” e a “espontaneidade instintiva” do povo negro seriam a “verdadeira” fonte da autenticidade do jazz, devendo ser valorizadas “em oposição à ciência e ao progresso europeus”. Por mais suspeita que soasse, essa postura radical combinava-se a uma crítica mordaz ao racismo presente nos Estados Unidos, com a diferença que, ao invés de se posicionar a favor da emancipação democrática da população afro-americana ou de sua integração à comunidade nacional, Panassié a revestia de um excepcionalismo antimoderno e irracional por “natureza”. Sem abdicar dos pressupostos primitivistas em circulação nos anos vinte, a perspectiva purista do crítico contrapunha-se à ideia, muito viva no pensamento das vanguardas europeias, de uma ambiguidade estruturante do jazz – meio moderno, meio primitivo. No fundo, Panassié os redirecionou *contra* o discurso liberal moderno, preservando o

³⁰ Hugues Panassié, “Le jazz, musique du XX^e siècle”, *Sombra*, set. 1951, p. 34. O fato de o artigo ter sido publicado na língua original (francês) nos dá pistas sobre o perfil do leitor/a de *Sombra* em termos de capital cultural. É interessante, neste sentido, que os artigos “A contribuição da América para o jazz”, do crítico Rudi Blesh, e “Folksingers e jazz”, de Albert McCarthy, tenham sido traduzidos para o português, pois mostra o quanto a língua e a cultura francesas estavam presentes na fração culta da classe dominante brasileira de então.

³¹ Lúcio Rangel, “Hugues Panassié em Nova York”, *Jornal de Letras*, ago. 1949, p. 11.

³² José Sanz, “Notas sobre jazz”, *Revista de Música Popular*, nov. 1954, p. 35. Todos os exemplares da RMP encontram-se publicados em fac-símile em uma coleção de 2006 organizada pela Funarte.

binômio etnocêntrico *moderno/primitivo* e apenas invertendo-lhe a valência: a modernidade seria responsável pela degeneração da Europa e o “primitivo”, seu antídoto.³³

O eventual despreço pelas ideias de Panassié não lhes impediu impressionar positivamente o mundo do jazz no momento em que apareceram. Para Raeburn, a publicação de *Le Jazz Hot* em 1934, seguida da tradução para inglês dois anos depois, “representou um discurso emergente sobre jazz e demonstrou que, apesar das distâncias geográficas, uma rede internacional tomava forma por volta de 1935”.³⁴ Independente do posicionamento antidemocrático de Panassié, o livro encontrou boa recepção entre os colecionadores de *hot jazz* dos Estados Unidos. Vindos de diferentes regiões do país, os “*hot collectors*”, como se autodenominavam, eram em sua imensa maioria rapazes em busca de discos raros que, em virtude das pequenas tiragens e da Grande Depressão de 1929, haviam saído de circulação. Gravadoras independentes como a OKeh, a Paramount e a Gennett, encontraram no jazz um nicho rentável e ainda pouco explorado no mercado fonográfico norte-americano por volta de 1920. Isso porque, conforme cresciam a fama desse novo gênero musical e o pânico moral acerca dele, as grandes gravadoras Columbia e Victor Talking Machine Company preferiram não desagradar a clientela branca e, não trocando o certo pelo duvidoso, decidiram manter em seus catálogos somente títulos já consagrados e incontestados como Bach, Mozart e Beethoven.

Não tardou para que a crise financeira obrigasse as gravadoras independentes a encerrar as atividades ou, o que dava no mesmo para os colecionadores de *hot*, descontinuar as “*race series*”, gravações de bandas de jazz compostas exclusivamente por músicos afro-americanos e que, como prevê o título, eram “raciais”, isto é, equiparavam sujeitos racializados a negros. Ao cabo de poucos anos, as bolachas de *Creole Jazz Band* de King Oliver, dos *Red Hot Peppers* de Jelly Roll Morton e do trombone de Kid Ory se esgotaram, tornando-se raridades. Adquiri-las de segunda mão em sebos espalhados por cidades como Nova York e Chicago tornou-se a única forma de ter acesso àquela “música infernal” sem necessariamente engajar-se em toda a polêmica subjacente a ela. Lojas como a *Hot Record Exchange* e a *Commodore Record Shop*, situadas em Nova York, ou a *Jazz Man Record Shop*, em Los Angeles, eram espaços de intensa discussão entre jovens eletrizados pela música negra e para quem colecionar *hot* requeria paciência, meticulosidade e devoção.

³³ Todas as citações do parágrafo são de Jeremy F. Lane, *Jazz and Machine-age Imperialism*, 2013, p. 91-92.

³⁴ Raeburn, op. cit. p. 48-49.

No mesmo ano da publicação de *Le Jazz Hot*, Charles Edward Smith, um dos principais expoentes do movimento revivalista e ele próprio um *hot collector*, comentava em um artigo publicado na revista *Esquire* que “uma rápida checagem nos revela colecionadores de *hot* em quase todas faculdades e colégios preparatórios do país”, chegando a vincular o sucesso de Louis Armstrong a “entusiastas de jazz em universidades proeminentes – Yale, Princeton etc. – que começaram a colecionar seus discos há cinco ou seis anos atrás”.³⁵ Embora pudesse cativar um universo bastante amplo de pessoas, essa prática esteve associada a um público predominantemente masculino, branco e de classes médias e altas. Até porque, discos antes vendidos a poucos centavos encareciam substancialmente nesses circuitos, impedindo sua aquisição por pessoas de classes sociais menos favorecidas. Não por acaso, os primeiros críticos profissionais de jazz dos Estados Unidos serão rapazes brancos de extração burguesa, recém egressos de universidades de prestígio e colecionadores de discos raros.

“Para aqueles que quisessem aprender, todos os caminhos levavam a Nova Orleans”.³⁶ A frase de Raeburn indica sem rodeios como o hábito do colecionismo *hot* acabou criando seus próprios paradigmas e ortodoxias. Além do esforço coletivo de impulsionar o jazz para a dianteira da cultura considerada legítima – tarefa que, aí sim, implicava o confronto direto com seus detratores –, “alguns puristas de Nova Orleans foram adiante ao argumentar que a autenticidade no jazz estava atrelada à raça e a uma cultura regional particular [...] que era a um só tempo representativa da cultura norte-americana e uma exceção a muitas de suas tendências”.³⁷ O desenvolvimento desse ponto de vista resultou numa antologia chamada *Jazzmen*, publicada em 1939 e reputada como o primeiro tratado de história do jazz conduzido a partir de pesquisas de fôlego e não apenas opiniões bem situadas a respeito de um ou outro instrumentista – algo de que Panassié seria acusado na década seguinte. Recorrendo a diversas fontes documentais, inclusive entrevistando músicos veteranos como Louis Armstrong e Bunk Johnson (1879-1949), esses “puristas” dedicaram-se a apresentar uma Nova Orleans que, na visão deles, reunia os atributos de uma

Cidade fantástica e maravilhosa. Uma cidade com cem faces. Uma face dura para o comércio e uma face suave para o amor. [...]. O aroma de café

³⁵ Charles Edward Smith, “Collecting hot”, *Esquire*, 1 de fev. 1934, p. 96.

³⁶ Bruce Raeburn, op. cit., p. 44.

³⁷ *Id.*, *ibid.*, p. 4.

e o ruído dos navios. A face profunda de uma vida triste e a face espremida pela pobreza. Marchando, cantando, rindo. A gargalhada de prata e cobre da prostituta e o risinho banguela do velho que relembra Buddy Bolden em Bogalusa. [...] Cada escritor faz sua própria cidade. A cidade do bem viver e do espírito livre, entretecida nos sonhos do poeta. A cidade das bandas de metais e marchas militares, grandes bailes e festas à beira do lago.³⁸

Representações de alegria e dor compõem um retrato ambivalente de Nova Orleans, no qual contradições sociais parecem se acomodar umas às outras em tom celebratório. Ciente de que “cada escritor faz sua própria cidade” (não seria isso um exemplo de “licença poética”?), Charles Smith buscava descrevê-la segundo o propósito nada ambíguo de conferir ao jazz um lugar definitivo de nascimento e esplendor. Para tanto, a ideia de uma cultura *folk* homogênea deveria convergir com concepções essencialistas acerca da musicalidade dos afro-americanos do sul. Já no capítulo de abertura de *Jazzmen*, escrito por William Russell e Stephen Smith e intitulado “New Orleans Music”, é dado destaque para *Congo Square*, pequena localização incrustada no coração da cidade onde, entre os séculos XVIII e XIX, escravizados/as se reuniram aos sábados e domingos para tocar instrumentos e dançar. A despeito do clima descontraído, “alegria e riso”, dizem os autores, “encontravam pouca expressão nas canções de um povo há muito deprimido com pensamentos de exílio, escravidão e opressão”. Ao contrário, a música “nascida de tais condições podia expressar apenas um espírito de resignação tocado por anseios de liberdade”.³⁹

Mesmo após a abolição da escravatura, em 1863, a “praça do Congo” – nome que alude à presença da diáspora por meio de uma geografia imaginária (e por vezes simplificada) sobre a origem dos escravizados/as – continuou a ocupar uma posição importante para a comunidade negra, fosse na qualidade de um espaço construído a partir das hierarquias e exclusões constitutivas da sociedade escravista, fosse em resistência direta a elas. “Na primeira década do século XIX”, afirma o historiador Kevin Gotham, “Congo Square adquiriu a reputação de um espaço festivo, de dança e irreverência, onde negros/as celebravam aos domingos e na Quarta-feira de Cinzas, engajando-se em rituais sofisticados que nada tinham a ver com o Cristianismo”.⁴⁰ Um lugar, portanto, feito de paradoxos: ocupado mediante a permissão dos brancos para subverter seus costumes e conforme o calendário religioso a despeito da fé católica. Mas para Russell e Smith, a praça do Congo era

³⁸ Frederic Ramsey, Jr. *et al.* *Jazzmen*, 1939, p. 3. Tradução minha.

³⁹ *Ibid.*, pp. 8-9.

⁴⁰ Kevin Gotham, *op. cit.*, p. 24.

antes o símbolo da sobrevivência africana em um território por onde passaram colonizadores franceses e espanhóis, pertencendo agora à República norte-americana; era o lugar de onde emergiram as “fontes de inspiração” do blues e do jazz.

Ao final do século XIX, no entanto, Nova Orleans era tudo menos homogênea. Em virtude das diferentes tradições musicais que não só coexistiam, mas se fundiam em práticas cotidianas, a cidade “gabava-se de uma cacofonia virtual de estilos musicais”, nas palavras do pesquisador Charles Hersch.⁴¹ *Habaneras* cubanas, *spirituals* e operetas italianas faziam parte do repertório tocado, ouvido e dançado pelos habitantes de Nova Orleans. Ademais, o caráter marcadamente compósito da população em termos etnicorraciais produziam arranjos de relações que, mesmo com a presença inegável do racismo, permitiam certos níveis de mobilidade social. Comparada ao resto de um país onde brancos e negros viviam sob a égide do “*separate but equal*”, a identidade racial em Nova Orleans era algo “particularmente maleável”, explica Hersch. A presença dos *creoles*, pessoas descendentes de afro e euro-americanos, desafiava a classificação racial que, ao longo do século XIX, instituía fronteiras simbólicas e físicas entre elites brancas e classes populares não brancas, convertendo-se numa poderosa tecnologia de saber e poder do Estado. Em Nova Orleans, os *creoles* subvertiam os binômios negro/branco e rico/pobre, uma vez que muitos deles ocupavam posições intermediárias em matéria de capital econômico e simbólico.

Os músicos *creoles*, em especial, desempenharam um papel crucial na criação do jazz. Mediadores culturais privilegiados, eles se aproximaram tanto da negritude quanto da branquitude. A depender da situação, eles “aprenderam a negociar uma variedade de espaços racialmente marcados, e esse aprendizado expandiu suas identidades, borrando as fronteiras entre tradições musicais africana e europeia”.⁴² Nessa espécie de *passing* racial de mão dupla, em que se podia viver vicariamente as marcas raciais dos grupos brancos e negros, músicos *creoles* como Jelly Roll Morton, Sidney Bechet e Alphonse Picou precisavam dominar, além de repertórios variados, códigos sociorraciais complexos. Nas palavras de Hersch, “o termo *Creole* exemplificava um modo de pensar”⁴³ – e, eu acrescentaria, de experienciar processos de racialização que, embora em declínio à época do surgimento do jazz, marcaram de maneira indelével as práticas musicais locais. Tocada e ouvida em clubes, cabarés, prostíbulos, festas particulares ou mesmo no meio da rua, a

⁴¹ Charles Hersch, *Subversive Sounds*, 2006, p. 16.

⁴² *Ibid.*, p. 86.

⁴³ *Ibid.*, p. 21.

música em Nova Orleans requeria versatilidade de músicos brancos, negros e *creoles*. Uma versatilidade adquirida a partir de um ambiente repleto de diversidade e adversidade.

Do ponto de vista de Charles Smith, Frederic Ramsey e Bill Russell, o ambiente diverso e adverso que era Nova Orleans acabou, todavia, por originar uma música “pura”, cuja autenticidade estava “atrelada à raça e a uma cultura regional particular”. Assim, não surpreende que a imagem de uma “cidade fantástica e maravilhosa”, permitindo experiências raciais alternativas às do resto dos Estados Unidos, tenha sido irresistível para Vinicius de Moraes, Lúcio Rangel e Sérgio Porto.⁴⁴ Se “todos os caminhos levavam à Nova Orleans”, podendo ser ela a um só tempo “representativa da cultura norte-americana e uma exceção a muitas de suas tendências”, a capital fluminense também não escaparia a um destino e a uma qualificação semelhantes, encerrando em si mesma o geral e o particular da cultura brasileira. Do final do século XVIII ao início do XX, ela passaria de “cidade plebeia, que o romantismo literário havia construído em torno de igrejas, praças, irmandades de negros e grêmios profissionais”,⁴⁵ a centro do poder político e cultural, tornando-se o principal polo irradiador dos desejos, e também das ansiedades, de uma elite política cujo objetivo era dar à capital federal um talhe *moderno*: avenidas largas, belos edifícios em estilo neoclássico, jardins planejados e a expulsão em massa das “classes perigosas” para os morros da cidade.⁴⁶ Sem que a última eliminasse a primeira, o Rio de Janeiro se modernizou de forma desigual, mantendo em estado de permanente tensão o cosmopolitismo epitomado pela Avenida Central e o localismo boêmio da Cidade Nova, da Lapa e de outros espaços onde a prometida modernização simplesmente não chegou. Com o passar dos anos, a imagem de uma cidade moderna e arcaica seria explorada por diversos cronistas e escritores, de João do Rio a Manuel Bandeira, tornando-se decisiva na construção de uma tradição musical ao mesmo tempo brasileira e carioca.

⁴⁴ Até a descrição de Nova Orleans no manuscrito “O Jazz...” lembra um Rio de Janeiro em pleno *fin de siècle*, animado pelas composições buliçosas de Ernesto Nazareth, Antonio Callado e Chiquinha Gonzaga: “Polcas e mazurcas europeias são executadas lado a lado com melodias folclóricas, ritmos afro-cubanos, danças espanholas, canções calipso, coisas popularescas da França, da América Central e do Sul, de tudo por aí”. Na verdade, semelhanças entre o extremo sul (“*deep South*”) dos Estados Unidos e o Brasil eram apontadas por Gilberto Freyre já em 1933, no prefácio à primeira edição de *Casa-grande e Senzala*: “A todo estudioso da formação patriarcal e da economia escravocrata do Brasil impõe-se o conhecimento do chamado ‘*deep South*’. As mesmas influências de técnica de produção e trabalho – a monocultura e a escravidão – uniram-se naquela parte inglesa da América como nas Antilhas e em Jamaica, para produzir resultados sociais semelhantes aos que se verificam entre nós” (Gilberto Freyre, op. cit., pp. xlvi-xlvii).

⁴⁵ Maria Alice Rezende de Carvalho, “Río de Janeiro. Crepúsculo de Ouvidor”, 2016, p. 25, tradução minha.

⁴⁶ Cf. Sidney Chalhoub, *Cidade febril*, 1996.

Como bem apontou Katherine McKittrick, as noções de *espaço* e *lugar* não são “meros recipientes das complexidades humanas e das relações sociais”, embora crer em sua neutralidade nos pareça sedutor na medida em que “finca nossa pessoidade [*personhood*] e nossos pés no chão” e “calibra e normaliza onde estamos, e consequentemente, quem somos”.⁴⁷ À medida que o jazz e o samba foram exigindo, por assim dizer, o reconhecimento de uma “linha pura e orgânica através da qual se pode sentir suas verdadeiras características”,⁴⁸ experiências de deslocamento se fizeram presentes nas narrativas sobre as *raízes* desses gêneros musicais. Fosse nos êxodos compulsórios da Grande Migração ou nos despejos dos cortiços durante o Bota-Abaixo de Pereira Passos, a possibilidade de remeter a música popular a um lugar de origem e, consequentemente, a um grupo culturalmente homogêneo, correspondia a uma dimensão crucial no seu processo de autenticação, conectando raça, cultura, espaço e memória. Assim, ao invés de neutras porções de terra onde o “verdadeiro jazz” e o “o verdadeiro samba” teriam se desenvolvido, Nova Orleans e Rio de Janeiro foram personagens ativas na invenção dessas “verdades”, o que explica tanta tinta gasta em debates sobre Storyville e Congo Square ou o Morro da Mangueira e a Praça Onze de Junho.⁴⁹ Movidas por um preciosismo aparentemente fútil ao público, essas disputas tinham o duplo objetivo de determinar o *onde* da autenticidade e *quem* estaria apto a reivindicá-la.

Tal como nos Estados Unidos, o revivalismo no Brasil amparou-se na nostalgia de um passado idealizado e de uma “música imaculada por transformações comerciais e pela modernização”.⁵⁰ Partilhado entre alguns críticos e artistas, o desejo de reduzir o samba e o choro a uma “linha pura e orgânica” foi perseguido às custas da denegação do interesse econômico e das influências externas – com exceção das “já digeridas”, como diria Mário de Andrade –, e da afirmação de um pessimismo sentimental em relação ao presente. Embora não fosse consenso absoluto, a sensação manifestada por Aracy de Almeida em uma entrevista à revista *Radiolândia* de que a música popular brasileira ia “de mal a pior”, com composições repetitivas e cantores sofrendo “uma danada influência estrangeira de que antigamente a gente não padecia tanto” era

⁴⁷ Katherine McKittrick, *Demonic Grounds*, 2006, p. xi, tradução minha.

⁴⁸ Vinicius de Moraes, op. cit., p. 53.

⁴⁹ Em *Samba, o dono do corpo*, Muniz Sodré compara Congo Square e a Praça Onze a partir da sociabilidade travada em ambos os espaços entre grupos negros diaspóricos. Isso permite que o autor desdobre a comparação a outros elementos. “Ainda hoje”, diz ele, “no *Mardi Gras* (Carnaval) de New Orleans, desfila ‘tribos’ indígenas, que são na verdade negros fantasiados de índios (os ‘black indians’), muito semelhantes aos blocos de caboclos do Carnaval brasileiro. Como os ‘bambas’ da valentia nos morros cariocas, os *black indians* ocupavam às vezes o lugar do poder policial nos subúrbios de New Orleans, possibilitando o desfile das ‘tribos’, que contavam com a participação dos grandes jazzistas” (*Samba, o dono do corpo*, 1998, p. 18).

⁵⁰ McCann, op. cit., p. 161.

confirmada por outros artistas e pelo público. “Não é questão de saudosismo, que eu não tenho dessas coisas”, adiantava-se a cantora quase numa confissão, “mas trata-se da música brasileira que está sofrendo as consequências de um comercialismo desvairado”.⁵¹

Uma retórica muito parecida era empregada por Almirante em seu programa de rádio *O pessoal da Velha Guarda*, transmitido entre 1947 e 1952 na Rádio Nacional. Tendo começado a vida profissional como músico ao lado de Noel de Rosa no Bando de Tangarás, Henrique Foréis Domingues foi incansável no combate à “macaqueação” das canções estrangeiras – o swing, o bolero, a rumba etc. – e na defesa do que ele acreditava ser a “autêntica” música popular brasileira. Semanalmente, ele se dirigia à audiência do programa movido por um intuito de educá-la acerca desses valores, revelando uma postura próxima àquela de folcloristas como Mariza Lira, Renato de Almeida e Câmara Cascudo. Com a diferença fundamental que, ao contrário destes intelectuais, Almirante inseria-se em um ramo profissional cada vez mais dedicado ao entretenimento e à chamada cultura de massa, fato que o permitiu manter certa distância das hierarquias postuladas pela musicologia e pelos estudos folclóricos.⁵²

Outro ponto a tornar ainda mais aguda a impressão partilhada entre Aracy e Almirante era o fato de, em meados dos anos cinquenta, a possibilidade de fazer carreira no exterior ter se viabilizado para um grande número de artistas. Em julho de 1956, a mesma revista divulgava “uma infinidade de conhecidos nomes nacionais” que já haviam passado por esse rito de passagem e os países onde estiveram.⁵³ Figuras de menor expressão também figuravam como promessas na longa lista da *Radiolândia*. É o caso de Leny Eversong, Heloisa Helena, Lídia Matos, Paulo Pôrto, Alberto Perez, Armando Nascimento, Alcino Diniz, Ida Gomes e Antonio Leite – personagens cujo sucesso, se chegou de fato a ocorrer, ficou restrito a circunstâncias tão oportunas quanto passageiras. Para Anaïs Fléchet, o *boom* experimentado pela música brasileira na França e nos Estados Unidos está relacionado à intensificação das relações entre esses países o Brasil, de um lado, e a o impacto de “danças latinas” como o bolero, o samba e o baião no pós IIª Guerra, de outro. Por serem gêneros musicais familiares à maioria dos artistas de rádio de então, não

⁵¹ “Aracy de Almeida: Silvio Caldas tem razão em sua acusação”, *Radiolândia*, 23 de abr. 1955, p. 4.

⁵² Para uma análise da trajetória de Almirante como radialista e sua importância na criação da historiografia da música popular brasileira ver José Geraldo Vinci de Moraes, *Criar um mundo do nada*, 2019, em especial o capítulo três.

⁵³ São citados Fafá Lemos (Estados Unidos), Dalva de Oliveira (Inglaterra e Portugal), Linda Batista (Portugal e França), Silvio Caldas (Portugal), Bola Sete (Espanha), Bando da Lua (Estados Unidos), Russo do Pandeiro (Estados Unidos), Stelinha Egg e o Maestro Gaia (Europa), Aurora Miranda (Estados Unidos), Caubi Peixoto (Estados Unidos), Anjos do Inferno (Estados Unidos), Dick Farney (Estados Unidos), Pixinguinha, com “Os Oito Batutas” (Europa) e Caco Velho (França) (“Exportam Valores o Rádio e a TV do Brasil”, *Radiolândia*, 28 de jul. 1956, p. 18-19).

surpreende que parte significativa deles/as tenha conseguido uma oportunidade no exterior performando uma música “típica” que, no entanto, consistia muitas vezes na sobreposição de estereótipos etnicorraciais fixados pelas categorias do mercado fonográfico.⁵⁴

Visto isso, é interessante pensar que a hostilidade instilada por esse sentimento revivalista para com certas manifestações musicais estrangeiras tenha existido ao mesmo tempo em que os críticos brasileiros se inteiravam da literatura estadunidense sobre o *hot jazz* e apropriavam-se de seus discursos. Para Lúcio Rangel, os livros de Rudi Blesh, Frederic Ramsey, Charles Smith, Rex Harris e Alan Lomax, que lia avidamente, eram exemplos de que “o jazz vem sendo estudado seriamente em todos os seus aspectos, musical, sociológico, estético e histórico”,⁵⁵ fornecendo a ele e aos seus pares um quadro conceitual aplicável ao caso brasileiro via comparação. Em um sentido bastante ambivalente portanto, a temida “influência” não lhes chegava sob a forma de um produto cultural específico, mas através das próprias categorias que permitiam concebê-la enquanto tal.

Atentos aos arroubos nostálgicos que pontilhavam a crítica ortodoxa, os jornalistas que escreveram a Panassié em 1951 buscavam mais que “algumas palavras de encorajamento” de um veterano; antes, eles sinalizavam o interesse genuíno em integrar-se à “rede internacional” mencionada por Raeburn, indicando assim que a retórica revivalista não poderia emergir, tampouco se sustentar, de uma consciência nacional, autóctone e autorreferida. Em vez disso, ela dependia em grande medida da circulação de saberes e da transferência de prestígio entre figuras renomadas e outras em busca de renome.

Curiosamente, os remetentes da carta, cujos nomes foram omitidos por Sérgio Porto, não se destacaram pelo posicionamento hostil à “influência” norte-americana e à modernização, mas bem o contrário. Um deles, Paulo Brandão, era à época diretor do Clube de Cinema do Rio de Janeiro e um entusiasta de Hollywood, tendo assinado inúmeros artigos sobre filmes e celebridades na revista *Fon-Fon*.⁵⁶ O outro era Sylvio Tullio Cardoso, responsável pelas resenhas semanais de discos nacionais e importados no jornal *O Globo* e apreciador, tal como o amigo Jorge Guinle, de

⁵⁴ Anaïs Fléchet, op. cit., p. 214.

⁵⁵ Lúcio Rangel, “Os franceses e o jazz”, *Diário Carioca*, 20 de mar. 1953, p. 5.

⁵⁶ Ver, por exemplo, Paulo Brandão, “Errol Flynn, um autêntico aventureiro”, *Fon-Fon*, 26 de jun. 1954, p. 22; e “Começou no cinema ganhando 50 dólares por semana!”, *Fon-Fon*, 17 de jul. 1954, p. 23.

bebop – o que não implicava, evidentemente, o desprezo pelo “estilo de Nova Orleans” ou por seus representantes, e sim o tipo de comportamento eclético adotado por Guinle, Ary Vasconcelos e outros “modernistas” para quem o jazz havia tão somente nascido (e não morrido) no sul dos Estados Unidos.⁵⁷

Além de acompanharem de perto as últimas criações de Charlie Parker e Dizzy Gillespie, Brandão e Cardoso engajaram-se na organização das primeiras *jam sessions* no Brasil.⁵⁸ Ainda em 1951, eles promoveram no Clube Militar “A Noite do Jazz”, um encontro “onde foram exibidos diversos filmes sobre jazz [e] terminou com uma *jam session*, à qual compareceram alguns dos melhores músicos brasileiros, especialistas do *hot*”. Recentes no cenário cultural carioca, esse tipo de encontro chamava atenção não apenas do público, já acostumado aos bailes de *swing* com grandes orquestras, mas também dos críticos. Ao comentar a repercussão de “A Noite do Jazz”, Marcos de Araújo, que dividia com Sérgio Porto a sessão “Discos em Revista” no *Diário Carioca*, afirmou com otimismo que “os amantes da verdadeira música de jazz resolveram se organizar no sentido de difundir a música negra”.⁵⁹ E se o uso dos termos “verdadeira” e “música negra” dão a entender uma certa propensão de Araújo à ortodoxia, não parecia ser um contrassenso, em sua opinião, que “especialistas do *hot*” se juntassem em uma *jam session*.

Em maio de 1954, Brandão e Cardoso organizaram outra *jam session*, desta vez na boate Béguin, localizada nas dependências do Hotel Glória. Na reportagem intitulada “Na Terra do Samba a Loucura do Jazz”, Jayme Negreiros concede “palmas a Silvio Túlio [*sic*], a Eduardo Tapajós, a Jorge Guinle, a Paulo Brandão, entre outros, pelo esforço e pela dedicação com que arrumaram tudinho”. No entanto, põe-se um tanto cético quanto à qualidade do evento, não poupando nem os músicos – que, salvo exceções como o já experiente Dick Farney e um jovem Paulo Moura (1932-2010), “não evoluíram nada” –, nem a audiência, composta por “meninas grã-

⁵⁷ A afinidade musical entre Sylvio Tullio Cardoso, Jorge Guinle e Ary Vasconcelos pode ser verificada em uma breve nota publicada na revista *O Cruzeiro*, em que Vasconcelos diz que “O Sr. Jorge Guinle reuniu há dias em sua residência três de seus amigos (Sylvio Tullio Cardoso, Olindo Corrêa a este cronista) ligados todos, além da amizade, por um trepidante denominador comum: o bop. Motivo secreto da reunião: primeira audição dos long plays que Jorge trouxe de sua recente viagem para os Estados Unidos. Uma verdadeira bopota” (Ary Vasconcelos, “Aqui Jazz”, *O Cruzeiro*, 16 de jul. 1955, p. 40).

⁵⁸ Segundo pude consultar na extensa base de dados da Hemeroteca Digital Brasileira, a primeira *jam session* noticiada no Brasil data de setembro de 1945, quando da inauguração do *Hot Club do Brasil*, associação cujo nome é uma alusão direta ao *Hot Club de France*, no Country Club do Rio de Janeiro. Não por acaso, é Sylvio Tullio Cardoso quem noticia o evento e parabeniza a “diretoria do HCB, [os] músicos e também [os] sócios pelo *inérito espetáculo* que assistimos e que é mais uma conquista para a perfeita divulgação do hot jazz entre nós” (Sylvio Tullio Cardoso, “Swing-fan”, *A Cena Muda*, 25 de set. 1945, p. 4, grifos meus. Acesso: 17 de mai. 2021).

⁵⁹ Marcos de Araújo, “Discos em Revista”, *Diário Carioca (Suplemento Feminino)*, 10 de jun. 1951, p. 10.

finas, de peles e vestidos suntuosos” e pelo tipo de rapazes “que não distingue um solo ‘hot’ de um ‘cool’”. O repórter prossegue:

“Jam Session” que eu entendo é a que se realiza completamente à vontade, sem etiqueta, sem partidarismo. É a sessão em que os músicos se sentem soltos, com o coração à cabeça para dar as melhores frases que vão passando pelos cérebros, e não o que se viu, uma espécie de programa de rádio, um “show” previamente traçado.⁶⁰

Do palco à plateia, a falta de espontaneidade na condução do evento parece ter sido o principal fator a criar o clima de artificialidade implícito acima. O contraste entre o que foi a *jam session* presenciada pelo repórter e o que ela deveria ser realçou a expectativa (frustrada) em relação a uma prática que, por ter sido valorizada na década anterior como um dos atributos “autênticos” da performance de jazz, exigia o cumprimento de certas convenções. Logo, o tipo de ambiente informal imaginado por Negreiros era ele próprio resultado de um corpo específico de normas, no qual tocar “à vontade” (ou *ad libitum*, no linguajar jazzístico) e saber classificar o que está sendo tocado com base nas categorias internas ao próprio jazz (“hot” ou “cool”) eram disposições aprendidas a duras penas e que, entretanto, caracterizavam interações sociais “sem etiqueta”.

Antes de analisarmos mais em profundidade como e por que a presença das *jam sessions* é talvez o efeito mais visível, no âmbito da performance, das transformações ocorridas no arranjo transnacional entre Estados Unidos e Brasil – preparando o terreno, inclusive, para a criação da bossa nova – é importante considerar que, segundo revivalistas como Panassié, Russell ou Lúcio Rangel, as *jam sessions* consistiam na maioria das vezes em vãs exibições de técnica por parte de músicos de bebop; quando realizadas por músicos brasileiros, chegava-se mesmo próximo do vexame, como se pode notar na breve crônica “Uma explicação”, em que Lúcio Rangel relata os bastidores do evento ocorrido na Béguin. Para ele, “não houve um momento sequer de jazz, e sim, ridículo, apesar de alguns instrumentistas aptos para outros gêneros de execução”, e em sua opinião “só seria aconselhável continuar com as *jam sessions* se a direção da boate contratasse músicos negros nos Estados Unidos”.⁶¹ Aceito pelos colegas Marcelo Miranda, Sérgio Porto e José Sanz, e refutado por Guinle, Brandão e Cardoso, o “conselho” de Lúcio Rangel expressava de modo

⁶⁰ Jayme Negreiros, “Na Terra do Samba a Loucura do Jazz”, *O Mundo Ilustrado*, 26 de mai. 1954, p. 33.

⁶¹ Lúcio Rangel, “Uma explicação”, *Manchete*, 26 de jun. 1954, p. 48.

inequívoco o posicionamento ortodoxo entre os críticos brasileiros, no qual a noção de autenticidade era não apenas a premissa de qualquer manifestação cultural digna de nota, mas uma substância que, ao ser localizável nos corpos, os inscrevia em uma gramática racial destinada a produzir “verdades” sobre um território, uma cultura e uma tradição.

Bem ou mal, as *jam sessions* são indissociáveis da ascensão do bebop na cena jazzística estadunidense, em especial na cidade de Nova York, tendo representado a um só tempo a introdução de novas modalidades de execução instrumental, composição e comercialização, além da produção de uma *héxis* corporal e de uma visualidade particulares aos “*beboppers*” (ou “*boppers*”). A figura dócil do entertainer, cujo domínio das convenções do “*show business*” proporcionava às audiências um gozo tanto estético quanto social ao verem na gestualidade de um Louis Armstrong ou um Cab Calloway o triunfo do mundo dos brancos, foi frontalmente atacada por essa nova geração de músicos. Muitos deles viriam a ressentir-se da atitude de Armstrong, embora não hesitassem em reconhecer-lhe o talento musical e um lugar irremovível no panteão dos mestres. Para Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Thelonius Monk e Roy Eldridge, obstinados em desarticular as estereotipias racistas das entranhas do imaginário cultural norte-americano, o “Embaixador do jazz” – alcunha dada a Armstrong durante a Guerra Fria – as repunha com igual maestria. Em resposta à amabilidade ordeira e próxima, em sua opinião, à figura icônica do “Pai Tomás”,⁶² esses jovens passaram a investir em uma miríade de códigos visuais, linguísticos e musicais que os alocasse no polo oposto do entretenimento. As roupas e os acessórios inusuais como a boina de Gillespie, os óculos escuros de Howard McGhee e o terno bem cortado de Parker, a invenção contínua de expressões idiomáticas e a rude indiferença em relação às expectativas da audiência combinavam-se entre si para criar um estilo próprio de resistência cultural.⁶³

O interesse em romper com as convenções vigentes também se verificava na maneira de privilegiar o prazer dos músicos em detrimento do da plateia. Feito para ser dançado, o swing obedecia a uma cadência com pulsações regulares e num andamento tal que permitisse um acompanhamento coreográfico. Com o bebop, isso muda a ponto de tornar impraticável a dança diante do ritmo acelerado das músicas, alterando radicalmente a relação da audiência tanto com os músicos quanto com o espaço onde ocorriam as performances contensão (lembremos de Vinicius

⁶² Ralph Ellison, *Living with music*, 2002, p. 63, tradução minha. O termo “Uncle Tom”, utilizado por Ellison, equivale a “Pai Tomás” na maior parte das traduções consultadas.

⁶³ Em *Blues Notes in Black and White*, Benjamin Cawthra mostra como o visual dos beboppers era imitado pelos fãs do estilo independentemente de gênero ou raça (2011, p. 71).

elogiando a “contensão de autêntico *cat*” de Guinle). Nesse sentido, as *jam sessions* eram parte de uma ascese cultivada pelos músicos no intuito de criar entre eles um sentimento comunitário, refinar suas habilidades técnicas e afirmar os novos valores de seu ofício. Segundo o escritor e aficionado Ralph Ellison, elas eram a “verdadeira academia do jazzman”.⁶⁴

“Numa palavra”, diz o especialista Scott DeVeaux, “subjaz [a *jam session*] todas as reivindicações de legitimidade do bebop – não simplesmente enquanto um idioma do jazz, mas como o passo decisivo que o transformaria em arte”.⁶⁵ Mesmo diante do ceticismo de puristas incrédulos da crescente popularidade desse novo estilo entre os jovens, tal transformação aconteceu de fato, incidindo sobre os acordos travados entre os músicos, a plateia e os agentes sociais do mercado, pondo-os sob revisão. Se entretenimento e exploração eram os alicerces da “economia política do jazz”⁶⁶ durante a chamada Era do Swing, deixando os músicos negros à míngua com contratos instáveis e desvantajosos enquanto *bandleaders* brancos faturavam alto, os adeptos do bebop insurgiram-se contra esse estado de coisas e bateram de frente com as formas de dominação sociorracial no mundo do jazz naturalizadas como parte do *show*.

Para transformar jazz em arte era preciso alterar as regras que historicamente regiam o *show*, entre elas a relação entre mercado e autonomia. De acordo com Pierre Bourdieu, o ato de denegar o interesse econômico em prol do acúmulo de capitais simbólicos associados ao nome e a um *savoir faire* imbuído do poder de consagrar, afirma-se como uma instância fundamental do campo da arte.⁶⁷ No caso dos beboppers, o impasse gerado pelo desejo de prestígio, adquirido à revelia das gravadoras e das apresentações [“*gigs*”] previstas em contrato, e a necessidade da profissionalização como meio de subsistência geraram contradições irresolvidas. Eventualmente o mercado fonográfico encontrou um lugar para a irreverência dos beboppers e, seguindo a própria lógica do campo artístico, os aproximou dos ganhos econômicos denegados por eles de antemão. Grandes orquestras deram lugar a pequenos conjuntos formados por piano, contrabaixo, bateria e um ou dois instrumentos de sopro; solos rebuscados e improvisados por longos minutos passaram a fazer parte de gravações ao vivo como “A Night in Tunisia” (1942) e “Round Midnight” (1944),

⁶⁴ Ralph Ellison, op. cit., p. 60.

⁶⁵ Scott DeVeaux, op. cit., p. 202-203.

⁶⁶ A expressão “economia política do jazz” [“*Political Economy of Jazz*”] é utilizada por Frank Kofsky em *Black Music, White Business* (1998). O livro, cuja abordagem é bastante comprometida com a teoria marxista, dedica-se a analisar momentos específicos da história do jazz sob a premissa da expropriação do trabalho de músicos negros por homens brancos. Para isso, Kofsky utiliza termos como “alienação”, “exploração” e “ideologia” para descrever as relações de produção que constituem a “economia política” desse universo cultural.

⁶⁷ Pierre Bourdieu, op. cit., 2008, p. 20-21.

tornando-se célebres em pouco tempo; e o público, antes restrito à população local, parecia não se incomodar em viajar grandes distâncias para ver seus ídolos:

Hoje [1958], o bartender do Minton's lhe dirá como os clientes chegam direto de navios ou aviões, trazendo seus rostos europeus inocentes e expectantes a este ambiente do Harlem para pagar drinks e porem-se em pé a procurar a fonte do mistério. Eles tentam reconciliar a quieta realidade do lugar com os eventos que lhes atiçavam de longe a imaginação. Eles chegam como em um templo – assim como nós ao adentrar o Louvre, Notre Dame ou St. Peter's [...] Há anos eles vêm desejando saber, com toda a solenidade de peregrinos buscando uma relíquia sagrada, do amplificador manchado de nicotina que Teddy Hill providenciou à guitarra de Charlie Christian. E assim deve ser, pois todo templo deveria ter sua relíquia.⁶⁸

Narrativas míticas, objetos sagrados e jovens heróis mortos compõem o relato de Ellison, dando ao anedotário do jazz um suprimimento quase inesgotável. A aura de “mistério” recobrando o Minton's Playhouse, um dos espaços prediletos de trabalho e convivência de músicos, pode ser compreendida como um indício eloquente da consagração do bebop, seja pela vertente da *tradição*, empenhada em estabelecer a continuidade entre os diferentes estilos de jazz a partir de uma noção de evolução orgânica, seja pela vertente da *revolução*, para a qual o bebop representou “uma tentativa de reconstituir o jazz” ao desestagnar o cenário musical pós Era do swing e garantir autonomia criativa e ganhos econômicos a músicos negros pela primeira vez.⁶⁹

No Brasil, o significado da *jam session* foi alvo de disputas entre revivalistas e ecléticos, não correspondendo necessariamente à vitória do jazz “moderno” sobre o “tradicional”. Consultando a imprensa da época, é possível notar mais de uma apropriação do termo. Em março de 1950, a revista *Carioca* anunciava para dali a uma semana uma *jam session* organizada pelo “Kenton Progressive Club” e em conjunto com o “Dick Farney-Woody Herman Fan Club”, duas associações de fãs dedicadas ao culto tanto da personalidade quanto do repertório desses artistas.⁷⁰ Ao contrário do que se fazia no Minton's ou no Onyx Club, onde as práticas do arranjo, da rearmonização e do improviso podiam tornar uma canção irreconhecível, as *jam sessions* realizadas pelos fãs clubes buscavam reproduzir os sucessos da maneira mais fiel possível. Outro uso inusitado do termo aparece em outubro de 1955, quando o Itatiaia Country Club de São Paulo promoveu um

⁶⁸ Ralph Ellison, op. cit., p. 58.

⁶⁹ Scott DeVeaux, op. cit., p. 27.

⁷⁰ “Kenton Progressive Club” e “Dick Farney-Woody Herman Fan Club”, *Carioca*, 16 de mar. 1950, p. 55.

“torneio jazzístico” entre a Paulistânia Jazz Band e um conjunto carioca de nome desconhecido. Para entregar o troféu da Rádio Globo do Rio de Janeiro aos vencedores, o júri, que tinha Paulo Brandão como um dos membros, deveria decidir entre o “estilo ‘Dixieland’” defendido pelos paulistas e o “cool jazz” dos rapazes do Rio de Janeiro. Eis a manchete com o resultado:

Ecoou nos contrafortes do Itatiaia a música autêntica de New Orleans.

[...] Os paulistas impressionaram o auditório, que se mostrou surpreso depois de ter ouvido os números “very cool” dos amadores do Distrito Federal. Bruscamente, naquela sala, onde minutos antes a sonolência erótica embalara corações, surgem os acordes dos famosos “street parades” com a eclosão, esse é o termo, da vigorosa introdução do “When the Saints Go Marching In”, no mais puro estilo “Dixieland”. E dentro do confronto das escolas não há dúvida de que as preferências do público ficaram os paulistas.⁷¹

Ainda que executada por músicos brancos em uma “*jam session*”, situação considerada controversa por críticos mais inflexíveis, a vitória da Paulistânia Jazz Band confirmava a preferência dos jurados pela “autêntica música de New Orleans” ao invés do jazz “suave” [*cool*] recém introduzido nos clubes novaiorquinos. Mas o fato de a novidade trazida pelo grupo carioca não os ter cativado tanto quanto o “puro estilo ‘Dixieland’” – “tipo particular de execução branca no jazz de Nova Orleans”, segundo o especialista Joachim Berendt⁷² – diz menos da qualidade técnica dos músicos que dos pares de oposição sobre os quais se assentava tal preferência. Da mesma maneira que o caráter “efeminado” do *sweet*, diria Vinicius de Moraes, contrapunha-se à virilidade do *hot*, a “sonolência erótica” das canções “very cool” destoava do vigor com que os rapazes da Paulistânia Jazz Band atacavam os acordes iniciais de “When the Saints Go Marching In”. Assim, a autenticidade do jazz tradicional estava assegurada não apenas na relação com um território, mas com o tipo de desempenho musical capaz de performatizar uma masculinidade igualmente “autêntica”, isto é, viril, tradicional e hábil (reparem que a palavra “amadores” é reservada apenas ao grupo carioca).

⁷¹ “Ecoou nos contrafortes do Itatiaia a música autêntica de New Orleans”, *O Mundo Ilustrado*, 17 de out. 1955, p. 44.

⁷² Joachim Ernest Berendt e Günther Huesmann, *O Livro do Jazz*, 2014, p. 36.

Criada em São Paulo no início de 1955, a Paulistânia Jazz Band provou que a retórica revivalista extrapolava os círculos de críticos profissional ao reunir jovens cuja paixão pelo jazz seguia à risca os preceitos ortodoxos. A começar pela denominação “Jazz Band”, já em desuso nos anos 1950, o conjunto era fiel ao repertório *hot*, o qual aprendera a cultivar em discos e programas de rádio especializados como “Em Tempo de Jazz”, coordenado pelo radialista Paulo Santos.⁷³ Edoardo Vidossich, pianista e membro fundador da Paulistânia, lembra que os “jornais de São Paulo e outras revistas deram bastante divulgação à conquista da taça, e o jazz começou a despertar um certo interesse, pelos menos em alguns ambientes da cidade”.⁷⁴ De fato, a aparição no Itatiaia Club trazia uma visibilidade inaudita a um grupo amador de atuação bastante restrita à capital paulista. Meses antes de participarem do torneio da Rádio Globo com uma formação maior, Vidossich e os holandeses Henk Wackwitz (bateria) e Kurt von Elgg (corneta) podiam ser vistos tocando em clubes de música ao vivo próximos ao centro da cidade. Segundo conta Vidossich, o trio chegou a se apresentar na Faculdade de Arquitetura da USP, então localizada no bairro de Higienópolis, e no Teatro Cultura Artística, no bairro da Consolação, por ocasião de um “festival dedicado ao jazz”.⁷⁵ Diferente do Rio de Janeiro trinta anos antes, quando a “música infernal” era consumida em cabarés decadentes, *nightclubs* luxuosos ou mesmo nas ruas da “cidade porosa”, os “ambientes” pelos quais o jazz circulava em São Paulo seguiam o ritmo frenético de uma metrópole onde a forte presença de imigrantes europeus, a crescente industrialização e a implementação da vida universitária davam-lhe feições cosmopolitas até então impensáveis.⁷⁶ Em compensação, acirrou as desigualdades sociais em ambas as cidades, e o jazz limitou-se cada vez mais ao consumo das classes endinheiradas, sendo rapidamente incorporado à lógica da distinção por parte de quem detinha as condições materiais de apreciar a música e, por isso mesmo, desejava aprender como.

⁷³ “Em Tempo de Jazz” foi ao ar pela primeira vez em 1954 na Rádio Ministério da Educação (antiga Rádio Sociedade do Rio de Janeiro ou PRA-2). Entrevistado pela *Radiolândia* em março daquele ano, Paulo Santos anunciava como coordenaria o programa: “Dedicarei uma das audições semanais à apresentação de uma ‘Pequena história do jazz’, com gravações dos seus maiores intérpretes, desde ‘dixieland’ até ‘cool jazz’, seguindo-se um ciclo de concertos de jazz do grupo ‘Jazz at the Philharmonic’, em gravações LP, realizados no Town Hall, no Los Angeles Auditorium e no Carnegie Hall” (“Entrevista com Paulo Santos, *Radiolândia*, mar. 1954, p. 50-51).

⁷⁴ Edoardo Vidossich, *Jazz na Garoa*, 1966, p. 38.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 32. Ainda sobre a apresentação no Teatro Cultura Artística, Vidossich comenta: “Enquanto na primeira parte do programa os conjuntos profissionais de Dick Farney e de [Enrico] Simonetti, com partitura na frente, embutidos de técnica mas privados de sentimento, divulgavam as notas da ‘cool music’, os amadores da PAULISTANIA, logo depois, esquentaram o ambiente ao som de ritmos alegres, conquistando o público com o tradicional WHEN THE SAINTS GO MARCHING HOME [sic].”

⁷⁶ Maria Arminda do Nascimento Arruda, op. cit., p. 26.

Não seria arriscado afirmar, portanto, que além de suscitar o embate entre posicionamentos divergentes sobre o jazz, um dos objetivos das *jam sessions* organizadas em espaços como a boate Béguin ou no clube Itatiaia era possibilitar a seus frequentadores uma automodelagem de classe coordenada a uma educação do corpo. A postura contida exigida à plateia durante as apresentações, não se permitindo dançar; o autocontrole em relação ao volume da voz, que não deveria sobrepor-se ao dos instrumentos; o momento certo de aplaudir os músicos; o comentário adequado sobre determinado solo e até o drink perfeito para acompanhar a ocasião eram aspectos que entusiastas “grã-finos” ansiavam por introjetar na expectativa de reconhecimento, dos outros e de si próprios, de uma sofisticação aparentemente natural. Manifestações dessa ânsia coletiva encontram-se registradas nas palavras do jornalista Luís Sodré quando da segunda *jam session* realizada na boate Béguin, em junho de 1954: “Os grã-finos compareceram em massa e alguns mesmo reclamavam as palmas dos rapazes que aplaudiam. O jazz acaba de vestir a casaca. E entre as doses de uísque e os solos instrumentais, os bate-papos e a fumaceira dos cigarros dominavam a atmosfera musical [...] As noites do Rio ganharão uma coisa diferente, um divertimento vibrante”.⁷⁷

A ideia de “vestir a casaca”, numa alusão explícita ao reposicionamento simbólico do jazz no decorrer da década de 1950, não pode vir dissociada de outro processo igualmente significativo: o gradual embranquecimento das audiências brasileiras. À medida que denotava uma luta social por classificação, ouvir jazz deixou de ser meramente uma prática associada à vida cosmopolita dos centros urbanos. Como consequência, o esforço em determinar o modo “apropriado” de fazê-lo tornava os “inapropriados” prenhos de conotações racistas. Isso fica evidente, por exemplo, na matéria “Gafieira – a ‘boite’ das empregadinhas”, publicada na *Revista da Semana* em março de 1950. Nelas, o repórter Armando Pacheco narra os acontecimentos transcorridos em um baile frequentado por pessoas negras no Rio de Janeiro, e embora não revele a localização ou nome do estabelecimento (seriam informações inúteis aos leitores da revista?), ele não economiza nos detalhes, utilizando-se para isso de uma linguagem altamente preconceituosa. Logo no título da matéria, a palavra “boite” (boate) aparece entre aspas, não no intuito de sinalizar um estrangeirismo já bastante usual em nossa língua, mas demarcar a estranheiridade do espaço em relação à população negra. Reforçando esse juízo de valor, a expressão “empregadinhas” cria

⁷⁷ Luís Sodré, “Quando os ‘ases’ se inflamam: todas as explosões e manhas do ‘jazz’ na loucura dos instrumentos”, *Revista da Semana*, 19 de jun. 1954, p. 21, grifos meus.

um efeito depreciativo ao subsumir as mulheres presentes no baile a um referencial que, flexionado no diminutivo, remete menos uma categoria profissional que a um estereótipo familiar à dinâmica racial brasileira desde os tempos coloniais.⁷⁸

A intenção explícita de rebaixar a “Gafieira” é mantida ao longo de toda a reportagem, seja na descrição da aparência e das ações dos/as participantes – “Uma Josefina (*sic*) Baker de forno e fogão serpenteia no meio da sala” –, seja na transcrição dos coloquialismos e demais marcas linguísticas de seus diálogos. Em diversas ocasiões, Armando Pacheco insiste em grafar “péra” em vez de “espera”, “celvêja” em vez de “cerveja”, além de reproduzir, em tom debochado, interjeições como “Chi, mia fia, ocê tá uma uva!” e “Me arrespeite, cabra ordinário!”, sugerindo tratar-se de um ambiente licencioso, desbocado e potencialmente violento. Contudo, a descrição decamerônica de Pacheco atinge o paroxismo quando a música entra em cena:

Que importa à negra sestrosa, dengosa, cheia de malemolência, que exala xexéu, dançando colada ao seu “nêgo”, que amanhã a patroa não tenha o ajantarado a tempo de participar do pif paf em casa do senador? A noite está linda e é um convite indeclinável ao amor. Por isso ela sua e sonha com os braços maciços do servente de pedreiro ao compasso do (parece de propósito) “St. Louis Blues”. O salão está apinhado, carapinhas lustrosas de brilhantina Briar, sem nenhuma ventilação, num ar de perfumes baratos mesclados aos [vestidos] Patou e Lanvin furtados às patroas [...] O clarineta solou o “refrain” do grande “blue” que [W. C.] Handy colheu entre os negros do Mississippi. Agora é a vez do piston gemendo o atavismo musical com arte que enche de orgulho racista o solitário mestiço se encharcando de cerveja no bar ao fundo [...] Mas a orquestra emendou o estridente “swing” em ritmo de samba, a cabrochada se desmilingue possuída do espírito de Harlem pairando na Praça Onze dos velhos tempos...⁷⁹

Epítomes do “inapropriado”, os elementos pinçados da “boite das empregadinhas” podem ser contrapostos um a um aos da Boate Béguin. Na reportagem de Luís Sodré, uma lista de nomes intitulada “Aplaudiram” indicava o comparecimento de convidados “grã-finos” como Otávio Guinle Filho e Ibrahim Sued, ao passo que na de Armando Pacheco constam apenas as

⁷⁸ Sobre as conexões entre raça, gênero e classe na figura da empregada doméstica ver Mariza Corrêa, “A babá de Freud e outras babás”, 2007, e o belo comentário feito por Heloisa Pontes em “Da morte em família à babá de Freud”, 2018.

⁷⁹ Armando Pacheco, “Gafieira – a ‘boite’ das empregadinhas”, *Revista da Semana*, 9 de mar. 1950, p. 31-32.

denominações despersonalizadas “negra sestrosa”, “servente de pedreiro” e “mestiço”. Enquanto os primeiros apreciavam a música bebericando uísque e conversando comedidamente nas dependências do Hotel Glória, outros “desmilinguáram-se” ao som de um swing “estridente” e “encharcavam-se” de cerveja em um lugar “sem nenhuma ventilação”. No entanto, em ambos os espaços o jazz está presente. Na Béguin, uma *jam session* formada por profissionais experientes, cujos nomes pode-se consultar em outra coluna (“Tocaram”), criava “uma coisa diferente”; na gafieira, músicos reduzidos a seus instrumentos, o “clarineta” e o “piston”, faziam “o *colored* mundo das domésticas do Rio arrasta[r] o pé madrugada adentro”⁸⁰ ao som dos compassos do “St. Louis Blues”. Composta por W. C. Handy e imortalizada por ninguém menos que Louis Armstrong e Bessie Smith na década de 1920, a canção integrava o núcleo duro do repertório *hot* de Nova Orleans, mas nem isso foi o bastante para merecer alguma menção positiva do repórter. Ele, ao contrário, preferiu o comentário “parece de propósito”, de modo a sugerir a complementaridade irônica entre a temática da canção, uma desilusão amorosa, e a expectativa da mulher que “sonha com os braços maciços” de seu amante, como se a última atualizasse a primeira.

Se na década de 1920 o veneno destilado pela imprensa era reservado à “música infernal” e aos músicos caricaturados, trinta anos depois é em torno do público que gira a controvérsia. Publicadas na mesma revista, as passagens analisadas acima assinalam as estratégias de diferenciação empregadas pelas classes médias brancas em relação ao jazz. Mais que isso, evidenciam a maneira racializada por meio da qual a fruição das classes populares era desclassificada e vista como patética, mística e irracional. Em vez de ser apenas outro “divertimento vibrante”, ela induziria à *possessão* “do espírito de Harlem pairando na Praça Onze dos velhos tempos”, conectando dois territórios centrais às comunidades afro-americana e afro-brasileira a partir do estigma sofrido pelas religiões de matriz africana. Além disso, a atenção quase obsessiva aos corpos desse sujeitos anônimos – o cheiro das axilas (xexéu), a forma dos braços, o brilho dos cabelos, a procedência da indumentária e a sensualidade da dança – permite vislumbrar o paradoxo entre abjeção e desejo engendrado pelo racismo e expresso no plano simbólico através de um recalque que encontra nas letras de alguns sambas uma forma particular de repetição neurótica.⁸¹

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Cf. Lélia Gonzalez, “Racismo e sexismo na cultura brasileira”, 2020 [1984].

Falta compreender, contudo, o papel dos críticos no reposicionamento simbólico do jazz, levando em conta as inclinações teóricas de cada um e o modo como enfrentaram as contradições do discurso nacionalista, focado na preservação da tradição musical, em um país aberto ao capital estadunidense como forma de superar o subdesenvolvimento.⁸² O que pensavam ortodoxos e ecléticos sobre o consumo cada vez mais elitizado de uma música oriunda das classes populares? Como isso afetava o samba e outras manifestações ditas autênticas? Guiado por essas indagações, analiso a seguir a atuação dos críticos reunidos em torno da *Revista da Música Popular*, um periódico que pretendia ser “o guia de uma imensa legião de fãs, de interessados, de colecionadores de discos”,⁸³ e cuja repercussão teve um impacto duradouro nos intelectuais cariocas, não obstante sua curta duração (de setembro de 1954 a setembro de 1956).

COM O PROPÓSITO DE CONSTRUIR

Apesar das “palavras de encorajamento” de Hugues Panassié, a revista de Paulo Brandão e Sylvio Tullio Cardoso perdeu-se no horizonte dos empreendimentos mal sucedidos do mundo letrado. E por mais que a taxa de alfabetização no Brasil tivesse crescido significativamente ao longo da década de 1950,⁸⁴ incentivando o mercado editorial, é difícil imaginar um público leitor capaz de sustentar um periódico especializado na música estadunidense. De modo que a crítica musical se fazia em grande medida sob os auspícios de revistas de variedades como a carioca *Sombra* e a paulista *A Cigarra*, ou de jornais de grande circulação. Houve, é verdade, publicações como *Música* (1917-1918), *Revista Musical* (1923-1928), *Phono-Arte* (1928-1931) e *O Violão* (1928-1929), mas ali a música popular ocupava uma tímida fração comparada ao teatro e à música erudita, muito mais internacionalizada, e quando de fato ganhava as páginas de alguma delas era sempre sob a rubrica nacional. Escrever sobre jazz, então, era um ofício intermitente e feito em paralelo a gêneros

⁸² Thomas Skidmore utiliza a expressão “nacionalismo desenvolvimentista” para caracterizar a política econômica implementada por Juscelino Kubitschek entre 1956 e 1961. Segundo o autor, a denominação é preferível a desenvolvimentismo *tout court* dada a “fórmula pela qual foi apresentada ao povo brasileiro”, isto é, instilando nele um sentimento de unidade nacional sustentado pela expectativa de crescimento econômico e redução das desigualdades sociais (*De Getúlio a Castelo*, 1985, p. 207).

⁸³ *Revista de Música Popular*, n. 1, set. de 1954, p. 3.

⁸⁴ Segundo o relatório do IBGE “Alfabetização por Raça e Sexo no Brasil: Evolução no Período 1940-2000” (2002), o crescimento da taxa de alfabetização entre 1950 e 1960 foi de 11,65% para homens e 13,17% para mulheres.

do cancionero brasileiro, fosse em resenhas de discos e espetáculos ou nos mexericos de artistas, fosse nos ensaios de caráter mais reflexivo ou histórico que alguns críticos aprenderam a fazer em virtude da proximidade com o folclorismo.

A *Revista da Música Popular* representou a um só tempo mudança e continuidade a essa tendência ao fazer do jazz uma pauta permanente, mas vinculada ao choro e ao samba. Idealizada por Lúcio Rangel (e, em menor grau, de Pêrsio por Moraes⁸⁵), ela foi recebida com entusiasmo pelos principais jornais da cidade, sendo referenciada como “uma revista de grande valentia”,⁸⁶ de “cunho informativo e de preparação cultural”⁸⁷ e “um instrumento valioso de orientação do público na compreensão da verdadeira música popular e da música folclórica”.⁸⁸ O empenho de Lúcio em se diferenciar do estilo ligeiro e superficial de revistas como a *Radiolândia* e a *Revista do Rádio* manifestou-se na escolha de um time de primeira grandeza, reunindo em um só lugar o estado da arte da crítica musical no Brasil. Zeloso das manifestações não letradas do folclore urbano e da pesquisa musical rigorosa, o “núcleo duro” de colaboradores da RMP tinha na obra de Mário de Andrade um denominador comum e no nacionalismo, sua língua franca. Não apenas Lúcio Rangel, que o conhecera no início dos anos 1940, mas também a folclorista Mariza Lira, o crítico José da Cruz Cordeiro, o filólogo Celso Ferreira da Cunha e outras personalidades deram prosseguimento às ideias do modernista referentes à valorização da música brasileira “autêntica”.⁸⁹

Mas para o jornalista e editor Henrique Pongetti, a revista cumpria um papel ainda maior:

Estamos numa crise musical grave como a do café. Baixou a qualidade, bolero misturou com o samba, o que se poderia comparar à chicória misturada com café. Não encontrando ritmo puro pela frente, mas cruzamento, meio sangue, as versões de música estrangeira levam vantagem e ganham o mercado [...] Um bom samba dominava antigamente

⁸⁵ O lugar secundário ocupado por Pêrsio de Moraes pode ser averiguado na apresentação à edição fac-similada da *Revista de Música Popular*, em que há menção apenas ao “periódico imaginado por Lúcio Rangel” (2006, p.15). Nos editoriais da RMP, ele é designado pelo cargo “diretor-gerente”.

⁸⁶ “Vai sair”, *Diário Carioca*, 15 de ago. 1954, p. 6

⁸⁷ “Música Popular”, *O Jornal*, 24 de out. 1954, p. 41.

⁸⁸ “Revista de Música Popular”, *Diário de Notícias*, 21 de nov. de 1954, p. 67.

⁸⁹ Lúcio Rangel chegou a republicar os artigos “Ernesto Nazaré” e “A origem do fado”, ambos de Mário de Andrade, na RMP. Sobre a relação da *Revista de Música Popular* com o folclorismo, conferir as dissertações de Maria Cláudia Wasserman, “Abre a cortina do passado: A *Revista de Música Popular* e o pensamento folclorista”, 2002, e Rodrigo José Brasil Silva, “Mediações culturais, identidade nacional e samba na *Revista de Música Popular*”, 2012.

a música da cidade, botava barreira na alfândega e reduzia boleros, tangos, fados e blues a ruídos satélites, ou simplesmente parasitários.

Defesa da autenticidade do nosso samba – eis um programa para a nova revista. Claro é que às empresas gravadoras de discos e às editoras de músicas que vai dirigir-se a sua crítica. O povo, simples consumidor, não tem culpa.⁹⁰

Similar ao lamento de Aracy de Almeida sobre a “danada influência estrangeira” da qual ela e outros artistas supostamente escaparam no passado, a exortação de Pongetti à defesa da música nacional dita autêntica vinha imbuída do desejo de retorno a um tempo idealizado.⁹¹ A noção de que as décadas de 1920 e 1930 teriam correspondido a um período dourado de hegemonia do samba, reduzindo as outras manifestações a “parasitas” do gosto popular, já era bastante difundida nos anos cinquenta e se deve sobretudo à atuação dos críticos diante da diversificação do mercado de bens culturais. A dificuldade em contornar os interesses de “empresas gravadoras de discos” e demais agentes do mundo do entretenimento provocou em homens como Rangel a decisão de recrutar nomes dotados de legitimidade cultural o bastante para fazer frente àquela “crise musical”. Para isso, ele precisou investir todo o capital social de que dispunha, o que resultou num “grupo bastante heterogêneo de intelectuais em torno de posições estético-políticas inusitadamente mescladas”.⁹²

Jornalista por vocação, formado em Direito pela antiga Universidade do Brasil, Lúcio Rangel vinha de uma família burguesa bem estabelecida no Rio de Janeiro, tendo usufruído, assim como o sobrinho Sérgio Porto, da proximidade com o universo letrado da capital federal.⁹³ Amigo mais moço de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Jayme Ovalle, mais velho de Fernando Sabino e Hermínio Bello de Carvalho, e contemporâneo de Vinicius de Moraes, Rubem Braga e Roberto Assumpção, Lúcio era conhecido pela incansável disposição à sociabilidade. Na apresentação a

⁹⁰ Henrique Pongetti, op. cit.

⁹¹ Talvez o exemplo mais exagerado dessa idealização seja um pequeno texto de autoria de Ary Barroso intitulado “Decadência” e publicado, não por acaso, no número 9 da RMP. Consistindo em dez pequenas frases numeradas e iniciadas com o advérbio “Antigamente”, o texto condensa a postura nostálgica de quem vê no passado as formas puras de uma cultura que, como antecipa o título, decaiu irreparavelmente. Como sinal de decaimento está, é claro, a presença da música norte-americana: “Antigamente não havia ‘acordes americanos’ em samba. E todos o entendiam”. (*Revista de Música Popular*, n. 9, set. 1955, p. 7).

⁹² Dmitri Fernandes, op. cit., p. 177.

⁹³ Um indício da origem social privilegiada de Rangel pode ser verificado na extensão de seu nome: Lúcio Cardoso do Nascimento Silva Goulart de Ataíde Arruda Câmara do Rego Rangel.

uma coletânea de crônicas suas, o jornalista Sérgio Augusto narra diversos episódios da vida boêmia de Lúcio, seja peregrinando com sua “patota” pelos bares do Rio de Janeiro até altas horas da madrugada, seja fazendo-se “íntimo dos bambas da velha guarda” como Noel Rosa, Pixinguinha, Cartola e Paulo da Portela.⁹⁴ Foi, inclusive, em um bar do centro da cidade – o Villarino, existente até hoje – que o crítico entrou de vez para o anedotário da música popular brasileira ao apresentar formalmente Vinicius de Moraes a Antonio Carlos Jobim, à época um jovem pianista em apuros financeiros e sobre quem falarei no próximo capítulo.

Mas a despeito da vida social multifacetada, Lúcio Rangel jamais disfarçou a pecha de crítico severo que “não trocava uma opinião por uma amizade”.⁹⁵ Quando o assunto era música popular, a intransigência de suas ideias, expressas quase sempre por escrito, costumava despertar a indignação de quem via seu nome em algumas das muitas colunas assinadas por ele nas revistas *Manchete* e *Cigarra* ou no *Jornal das Letras* e no *Jornal do Comércio*. Em casos extremos, como o envolvendo o violinista Fafá Lemos, o conflito escalava, perdendo a razoabilidade e chegando às vias de fato.⁹⁶ Na maioria das vezes, porém, as altercações se davam somente no plano discursivo como uma dimensão corriqueira e inerente ao ofício da crítica. Numa delas, Lúcio Rangel expôs de maneira particularmente clara os princípios que regeriam o projeto editorial da RMP. Publicado em 12 junho de 1954 na *Manchete*, à época dirigida por Pongetti, o artigo é uma resposta a “muito jovem arquiteto” indignado com algumas posições do crítico acerca “da música sofisticada e pretensiosa dos Gillespies e Parkers”. Mesmo preservando o anonimato do remetente, Lúcio retoma *ipsis litteris* seus argumentos para em seguida confrontá-los. “O arquiteto”, escreve ele, “fala de Shorty Rogers e Gerry Mulligan [músicos brancos da costa oeste estadunidense], provando que leu o último número do *Metronome* ou do *Downbeat*, declara ser o jazz, hoje em dia, ‘um meio de expressão musical internacional’ [e] diz ser um erro considerar o negro norte-americano como ‘dono da música de jazz’”. Sabendo tratar-se de um provável fã de bebop, Lúcio fez questão de rebatê-lo ponto a ponto, de forma a não restar dúvidas acerca de seu posicionamento:

Ora, o público em geral faz tremenda confusão em matéria de jazz.
Qualquer conjunto que se apresente com esse nome desperta curiosidade

⁹⁴ Sérgio Augusto, “O boêmio encantador”, in Lúcio Rangel, op. cit., 2007, pp. 11-12.

⁹⁵ “Eu beijei João Gilberto” (Entrevista com Lúcio Rangel). *O Pasquim*, 1974, p. 10.

⁹⁶ Segundo o jornal *Última Hora*, Fafá Lemos, acusado por Rangel de emitir “miados de gato” com seu instrumento, teria orientado um homem, identificado no jornal apenas como “um crioulo alto e forte”, a agredir o crítico com uma pedra. Lúcio foi hospitalizado e teve ferimentos leves na cabeça e na orelha (“Do Interior de um Automóvel Fafá Teria Orientado a Agressão a Lúcio Rangel”, *Última Hora*, 27 de jan. de 1956).

geral, principalmente na Europa. Assim, vão os *boppers* ganhando o seu dinheirinho [...]

Quanto ao êxito obtido em concursos populares, promovidos pelas revistas especializadas, perguntamos: que revistas são essas? A de Barry Ulanov, o *Down Beat*, ou a dirigida por Delaunay? Nenhuma dessas nos interessa e aconselhamos ao arquiteto uma assinatura de *Second Line* ou do *The Record Changer*, revistas sérias, que não fazem concursos tão tolos [...]

Não há música popular que seja ‘meio de expressão internacional’. *Cada povo tem sua música própria e o jazz, música popular, é a dos negros – norte-americanos, que são seus ‘donos’*.”⁹⁷

Com uma concisão notável, Lúcio Rangel expressa os três pontos de vista sem os quais é impossível compreender o que significou a iniciativa na RMP para a crítica profissional no Brasil, em especial a de jazz. O primeiro diz respeito à necessidade de educar “o público em geral” através da transmissão dos critérios de apreciação e julgamento relativos à música popular que, em oposição aos interesses do mercado, miravam no desinteresse a certeza da fruição pura (leia-se: legítima). Subjacente a essa pedagogia, diz Bourdieu, encontra-se a ação de instituições como a escola, cujas classificações e hierarquias de valor estimulam o acúmulo inopinado de certos “saberes gratuitos” não sancionados pelo cânone escolar, mas socialmente reputados como legítimos.⁹⁸ A ideia, afirmada por Pongetti e certamente confirmada por Rangel, de que o “povo não tem culpa” de consumir música popular conforme a determinação do mercado sublinha, por um lado, a introjeção bem-sucedida dessas hierarquias de gosto pelos críticos, e, por outro, o senso autodelegado de responsabilidade de instruir o “povo” de maneira a não haver “confusão”.

O segundo ponto de vista refere-se à primazia da historiografia produzida nos Estados Unidos em relação à de cepa francesa. Malgrado o pioneirismo dos trabalhos de Hugues Panassié e Charles Delaunay, no início dos anos 1940 “os estudos americanos sobre jazz ultrapassaram os franceses, cuja contribuição original foi um incentivo, mas que sem dúvida eram agora os sócios minoritários da entente franco-americana sobre ‘hot’ jazz”.⁹⁹ Essa ultrapassagem se deve à relação estabelecida entre os pesquisadores norte-americanos e alguns antropólogos, possuindo no estudo

⁹⁷ Lúcio Rangel, “Carta de um jovem arquiteto”, *Manchete*, 12 de jun. 1954, p. 48.

⁹⁸ Pierre Bourdieu, op. cit., p. 30. Bourdieu chega a citar o jazz como um exemplo desses “saberes gratuitos”.

⁹⁹ Bruce Raeburn, op. cit., p. 150.

do folclore um ponto em comum.¹⁰⁰ Além de Richard Waterman, Alan Merriam e Ernest Borneman também ocuparam parte considerável de suas carreiras intelectuais na tentativa de fazer do jazz um objeto da etnomusicologia. Na França, em contrapartida, após ter compartilhado a celeuma do *tumulte noire* com as vanguardas artísticas, a etnologia percorreu caminhos muito distintos da antropologia cultural nos Estados Unidos ao se especializar no estudo sistemático dos povos “primitivos” colonizados, não dispensando assim tanto interesse às manifestações culturais “isoladas” e contradições nos *dancings* de Montmartre.¹⁰¹

Lúcio Rangel viu de perto a obsolescência da historiografia francesa ao viajar para Paris em fevereiro de 1953. Convencido pelo amigo e diplomata Roberto Assumpção a conhecer a Cidade das Luzes, ele não perdeu tempo: “Nada de Louvre ou de exposições de Picasso, vamos diretamente ao Vieux-Colombier ouvir Bechet com a orquestra de Claude Luter”.¹⁰² Publicado no suplemento do *Diário Carioca*, o “Diário de Jazz” mantido por Lúcio durante sua breve estadia no exterior (cerca de nove dias após a partida¹⁰³) é um documento interessante tanto por atestar a notoriedade do crítico, então com 39 anos, em matéria de jazz, quanto por sugerir que, assim como para Vinicius de Moraes e Jorge Guinle, a aquisição de tal expertise dependia em alguma medida da chancela da “viagem de formação”¹⁰⁴ – o que não foi *stricto sensu* o caso de Lúcio, já experiente no assunto, mas serviu para consolidar seu lugar de autoridade. Entre esses conhecimentos, estava o de que “os franceses muito fizeram pela divulgação e aceitação do jazz”, mas ficavam aquém do rigor dos historiadores estadunidenses e até mesmo do argentino Nestor Oderigo, cujo livro *História del Jazz* Lúcio julgou ser “um raio de sol nesta Paris tão cheia de neve e chuva”.¹⁰⁵ Assim, o desprezo pela revista “dirigida por Delaunay”, a *Le Hot Jazz*, e por aquelas de orientação eclética como a *Metronome* e a *Down Beat*, não decorria apenas da profissão de fé revivalista do diretor da RMP, mas da “intensidade com a qual os puristas de Nova Orleans estabeleceram uma hegemonia nos estudos sobre jazz em 1942” de que gozavam plenamente em 1953.¹⁰⁶

¹⁰⁰ Numa conferência realizada em 1904 no International Congress of Arts and Science, intitulada “History of Anthropology”, Franz Boas afirmou que o folclore “deveria ser considerado um ramo da pesquisa antropológica. Começando com o registro de superstições curiosas e contos populares, o folclore tornou-se a ciências de todas as manifestações da vida popular” (*apud* George Stocking Jr., *The Shaping of American Anthropology*, 1974, p. 31).

¹⁰¹ Sobre a relação entre antropologia, etnografia e etnologia na Paris do entreguerras, ver Luís Felipe Sobral, “O outro e o mesmo: 2017”

¹⁰² Lúcio Rangel, “Diário de Jazz”, *Diário Carioca* (2ª seção), 8 de mar. 1953, p. 2.

¹⁰³ Jacinto de Thormes, “O Lúcio que ‘Snobou’ Paris”, *Diário Carioca*, 21 de fev. 1953, p. 6.

¹⁰⁴ Fernanda Peixoto, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰⁵ Lúcio Rangel, “Os franceses e o jazz”, *Diário Carioca* (2ª seção), 22 de mar. 1953, p. 3.

¹⁰⁶ Bruce Raeburn, *op. cit.*, p. 151.

Finalmente, o terceiro ponto de vista expresso por Lúcio Rangel em sua resposta ao “jovem arquiteto” é talvez o mais explícito no tocante ao que venho chamando de paradigma da influência. A impossibilidade de a música popular, fosse qual fosse, ser considerada um “meio de expressão internacional” revela o nexo umbilical de que foram dotadas as noções de cultura, raça e nação nas estratégias retóricas do século XX identificadas por Gilroy sob o termo “inclusivismo cultural”, bem como a permutabilidade existente entre elas.¹⁰⁷ Da mesma forma, a aparente contradição entre música popular e internacionalização dá sinais do cuidadoso apagamento, operado pelos revivalistas estadunidenses, dos filamentos que compunham o arranjo transnacional responsável por tornar o jazz uma manifestação “autêntica”. A sobreposição semântica das três categorias acima, sendo a música popular o seu resultado orgânico, homogêneo e intransferível, é nesse sentido o principal efeito do esquema dualista “nosso nosso, deles deles” – algo que, conforme vimos até aqui, é um efeito inequívoco desse arranjo.

Foi munido desses pontos de vista que Lúcio Rangel lançou o número de estreia da RMP em setembro de 1954. Com crônicas de Manuel Bandeira, Rubem Braga e Fernando Lobo, entrevistas de Ary Barroso e Aracy de Almeida e uma seleção de jazz composta por artigos de Nestor Oderigo, Jorge Guinle e José Sanz, a publicação não deixava dúvidas quanto às intenções de seu idealizador, registradas na abertura do primeiro edital: “*Revista da Música Popular* nasce com o propósito de construir”.¹⁰⁸ A intenção de continuar o legado andradiano no universo dos periódicos especializados materializava-se sem dúvida numa aposta ousada, pois para levá-la adiante Lúcio dependia tanto da transferência de prestígio possibilitada pela presença de Bandeira, Jota Efegê, Adalgisa Nery, César Guerra Peixe e outros nomes de peso, quanto do suporte de anunciantes interessados em associar seus produtos a uma publicação mais cara que as demais e de público relativamente menor.¹⁰⁹

Que o jazz tradicional de Nova Orleans seja considerado peça dessa “construção”, já não deve nos surpreender. Afinal, ao constar em 13 dos 14 números da revista como uma música popular de autenticidade inquestionável, “a grande criação dos negros norte-americanos”,¹¹⁰ ele

¹⁰⁷ Paul Gilroy, op. cit., p. 36.

¹⁰⁸ *Revista de Música Popular*, n. 1, set. de 1954, p. 3.

¹⁰⁹ O edital do número 4, de janeiro de 1955, refere-se especificamente a esse problema: “Esta revista contou, desde o primeiro número, com a colaboração de diversos anunciantes, que souberam apreciar o nosso esforço, no sentido de oferecer ao público uma publicação especializada que muitos desejavam. No entretanto, e confessamos com tristeza, não tivemos o apoio daqueles que mais de perto são beneficiados com a maior divulgação da nossa música popular – os fabricantes de discos e os comerciantes das casas do ramo” (*RMP*, n. 4, p. 1).

¹¹⁰ *Revista de Música Popular*, n. 1, set. de 1954, p. 3.

deveria infundir no leitor brasileiro o mesmo pendor nacionalista que o samba e o choro. E embora ninguém ousasse dizer que o negro brasileiro era “dono” por direito desses gêneros, o fato de o jazz acompanhá-los nas páginas da RMP é mais um indício de que a comparação orientava os leitores a compreender que “cada povo tem sua música própria” e, por isso, as fronteiras inspiravam proteção de ambos os lados.

Dos diversos nomes nacionais e estrangeiros a colaborarem com a seção de jazz da *Revista de Música Popular*, José Sanz, Marcelo Miranda e Jorge Guinle atuaram com maior regularidade, tendo assinado 20 dos 32 artigos (62,5%) publicados sobre o assunto.¹¹¹ No caso de Guinle, a inserção na cena jazzística estadunidense e a boa recepção de *Jazz Panorama* tornavam esperado o convite de Lúcio Rangel, não obstante o ecletismo de um tensionasse a ortodoxia do outro. Sanz e Miranda, por outro lado, eram próximos a Lúcio havia tempo e compartilhavam com ele a postura inflexível na defesa do estilo de Nova Orleans. Em uma crônica no *Diário Carioca*, Sérgio Porto relembra as circunstâncias em que os conheceu e como a relação mantida com Sanz, Miranda e o tio foi fundamental na sua própria conversão à perspectiva purista:

Depois apareceu José Sanz. Vinha com um disco ruim debaixo do braço, um disco gravado por Benny Goodman e que ele reputava genial. José Sanz lera um artigo que eu escrevera para o “Jornal das Letras” sobre as grandes orquestras negras e quis me conhecer. Quem nos apresentou foi Lúcio Rangel. Desde aí passamos – os três – a ouvir, a comprar, a ler tudo que aparecia sobre jazz, ansiosos de aprender mais a respeito de um assunto que, somente muito mais tarde, havíamos de verificar, sabíamos muito pouco ainda.

José Sanz – os que o conhecem sabem disso – quando se interessa por alguma coisa, não descansa enquanto não sabe tudo que é possível saber a respeito dela. Por isso mesmo, um dia, descobriu Marcelo Miranda, um rapaz sabidíssimo em questões de jazz, tão sabido que, a princípio, nos causou má impressão o desprezo com que falava dos músicos que achávamos fabulosos. Pouco a pouco, porém, fomos nos convencendo de que estava com a razão. O primeiro a descobrir isso foi Sanz – e homem dos extremos – vendeu todos os seus discos para começar a comprar outros, os de jazz puro. Lúcio – mais tarde – faria também diversas transformações na sua discoteca, enquanto eu, embora sem me desfazer dos discos antigos, passei a não me preocupar tanto com eles, interessando-me mais pelos velhos executantes de New Orleans e suas gravações de rara beleza.

¹¹¹ Sanz escreveu 8 artigos; Marcelo Miranda e Jorge Guinle escreveram 6 artigos cada um.

Passamos todos, portanto, a ser o que os apreciadores de Billy Eckstine chamam de “puristas”.¹¹²

Bem ao modo dos *hot collectors* estadunidenses, o contato com o “jazz puro” dependia do vínculo entre iniciados e neófitos, consistindo em um processo de aprendizagem mediado por livros, revistas e discos de difícil acesso. Conforme se familiarizavam com o conteúdo, os rapazes substituíam as preferências da mocidade pelo culto maduro de uma música dada como extinta, porém presente em “gravações de rara beleza”, e renovavam suas discotecas de acordo os novos critérios adquiridos. Entre Rangel, Porto, Sanz e Miranda, a reciprocidade estabelecida ao longo dos anos, cuja primeira floração se deu com a participação de todos na edição especial da revista *Sombra*, à época dirigida por Lúcio, culminou no convite para que seus dois amigos dividissem com Guinle a seção de jazz da RMP.

As relações de proximidade e afastamento entre os críticos transparecem já no primeiro número. No artigo “Gato por lebre”, Sanz declara “haver uma grande confusão no Brasil a respeito do jazz”. Tal como na resposta de Rangel ao jovem arquiteto, a “confusão” decorreria da popularização do gênero através das *big bands* e do cinema norte-americano, levando ao desvirtuamento da noção defendida pelo articulista – “Jazz na sua forma pura, já morta, e que não pode mais renascer”. De forma a retificar o engano e preparar o leitor para artigos futuros, Sanz é incisivo em afirmar a premissa “sem a qual”, diz ele, “qualquer apreciação do jazz levará, fatalmente, a erros fundamentais: *o jazz é música criada pelo negro DO SUL dos Estados Unidos, mais precisamente New Orleans, e tem suas raízes solidamente plantadas em certa região da África Negra, através do folclore do negro DO SUL.*”¹¹³ Lançando mão de maiúsculas e itálicos, a obstinação de Sanz em demarcar um objeto e um campo de atuação precisos é reforçada mais adiante quando ele diferencia o crítico do diletante:

A condição de *cat* [...] não habilita ninguém a julgar ou criticar a música de jazz. O ‘cat’ jamais sai do terreno sensorial e a deformação do gosto pode levar o indivíduo até a gostar do ‘progressive jazz’, ‘bebop’ ou ‘cold [cool?] jazz’, designação estúpida contraposta ao ‘hot jazz’, inventado por Panassié, e também sem nenhum sentido.¹¹⁴

¹¹² Sérgio Porto, “Histórias de Jazz – III”, *Diário Carioca* (2ª seção), 17 de abr. 1953, p. 6

¹¹³ José Sanz, “Gato por lebre”, *RMP*, n. 1, pp. 38-39, grifos do autor.

¹¹⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 40.

Segundo Sanz, não seria possível a qualquer aficionado gozar do privilégio de possuir uma voz autorizada simplesmente por saber identificar o estilo de determinado músico ou conhecer a gravação mais obscura de “Basin Street Blues”.¹¹⁵ Para “julgar ou criticar a música de jazz” era preciso antes contar com a “garantia de delegação”¹¹⁶ da autoridade pela instituição que a RMP desejava ser e da qual José Sanz e Marcelo Miranda eram porta-vozes oficiais. Isso tornava mais ou menos obrigatório a internalização do léxico e das disputas que marcavam a atividade intelectual em contraposição ao “terreno sensorial”, entendido aqui como uma dimensão suscetível a deformações e intocada pela “razão” (aquela que Porto, Rangel e Sanz eventualmente deram a Miranda).

Recusar a Jorge Guinle uma voz autorizada, ainda que dissonante, na revista estava fora de cogitação. Conquistada à revelia dos círculos letrados, sua reputação de crítico *bon vivant* e autor do primeiro livro de jazz publicado no Brasil blindava-o do tipo de reprovação dispensada aos “cats”, tornando-o indispensável ao projeto editorial de Rangel. No entanto, isso não impediu Sanz de introduzi-lo aos leitores com palavras elogiosas, mas que não escondiam um certo tom de justificativa:

Jorge Guinle é um dos mais conscientes e importantes críticos e colecionadores brasileiros de discos de jazz. Seu gosto eclético levou-o a ampliar o campo do seu conhecimento a outros setores da música americana que, *aparentemente*, se confundem com o jazz. Nele, isso não representa, como em tantos, uma indiscriminação ditada pela falta de conhecimento. Ao contrário, Jorginho é um crítico severo e sua análise das mais lúcidas. Chegou ele ao que chama de “jazz moderno” plenamente cômico de sua atitude e sabe defender com inteligência seus pontos de vista.¹¹⁷

¹¹⁵ Em “Diário de Jazz”, Lúcio Rangel parece se envaidecer, com uma pitada de revanchismo, de seu vasto conhecimento discográfico perante o dono de um café em Paris: “Mandaram-me escolher o próximo disco. Peço o *Basin Street Blues*, de Louis [Armstrong]. Diz o francês: Qual das três gravações? Como o senhor sabe, Armstrong gravou essa peça no Okeh, na Victor e na Decca. Qual prefere ouvir? Engulo o quinau e peço a quarta gravação, da qual nunca tinham ouvido falar. É a gravação V-Disc, feita especialmente para as forças armadas do exército norte-americano, durante a última guerra. É uma gravação particular, não comercial, não existe à venda, disseram os franceses. Então, lembro-me de uma coleção de discos que ficou na Rua José Linhares, Leblon, Rio de Janeiro, Brasil. Lá existem as quatro gravações e o dono da casa ainda não abriu nenhum botequim de jazz” (“Diário de Jazz”, *Diário Carioca* (2ª seção), 22 de mar. 1953, p. 3). A rua em questão era o endereço de Lúcio Rangel à época.

¹¹⁶ Pierre Bourdieu, *A economia das trocas linguísticas*, 2008, p. 87.

¹¹⁷ Jorge Guinle, “Discografia Seleccionada de Jazz Tradicional”, *RMP*, n. 1, pp. 46, grifo meu.

Em outro artigo de Guinle, intitulado “Os 50 músicos que influenciaram o jazz”, lê-se uma nova introdução de Sanz, na qual ele antecipa que “Embora não concordemos com muitos dos nomes que o nosso companheiro considera como influentes, nem por isso deixamos de reconhecer que seu trabalho é da maior importância e merece um pronunciamento de nossos leitores”.¹¹⁸ Num tema delicado como este, em que os nomes incluídos e excluídos da lista consistiam talvez na prova mais contundente da perspectiva do crítico, sinalizar a discordância em relação aos “Gillespies e Parkers” era imprescindível para assegurar o posicionamento da RMP (não por acaso, a imagem que acompanha o artigo de Guinle é uma fotografia de Sidney Bechet, clarinetista e saxofonista creole do estilo New Orleans). Assim, contar com o “cabedal jazzístico” de Guinle (conforme disse Vinicius de Moraes no prefácio de *Jazz Panorama*) era um trunfo agri-doce para Rangel, Sanz e Miranda, de modo que era preciso enaltecê-lo, porém mantendo-o a certa distância da visão “oficial” da revista.

Guinle foi o único defensor do “jazz moderno” a escrever para a RMP. Sylvio Tullio Cardoso manteve-se à parte da dupla Sanz e Miranda, colaborando com uma “Discografia completa de Francisco Alves” dividida em três partes, e Ary Vasconcelos, cronista da revista *A Cigarra*, jamais redigiu ali um parágrafo sequer.¹¹⁹ Todas as demais menções ao bebop e seus inventores seguem na mesma direção depreciativa, ora afirmando que o estilo “foi inventado para agradar a endinheirados da rua 52 que não aguentavam mais a água com açúcar do ‘swing’ e queriam novas emoções”,¹²⁰ ora debochando das “momices e brincadeiras” de Dizzy Gillespie, quando da sua visita ao Rio de Janeiro, em 1956.¹²¹ Entre os estrangeiros, foram selecionados somente ortodoxos como Ramsey Jr., Eugene Williams e o argentino Nestor Oderigo, deixando de lado críticos

¹¹⁸ Jorge Guinle, “Os 50 músicos que influenciaram o jazz”, *RMP*, n. 5, p. 40.

¹¹⁹ Em “Morte e transfiguração do jazz”, Ary Vasconcelos expõe seu ponto de vista, posicionando-se claramente ao lado de ecléticos como Guinle e Sylvio Tullio. Vale a pena citar um parágrafo do artigo: “O jazz ‘primitivo’ foi aos poucos se transfigurando. As orquestras aumentaram o número de seus executantes, o que impossibilitou a improvisação coletiva. Novos ídolos surgiram para substituir os antigos. A evolução era tão rápida que se processava a olhos vistos. O período de 1920 a 1930 é considerado a idade de ‘ouro’ do jazz. Em 1931 já se começavam a notar uns sintomas de decadência. Dir-se-ia que a corrida fora tão acelerada que o jazz ‘dera o prego’, como se costuma dizer. O interesse que despertara em todo o mundo começou a declinar sensivelmente. ‘É o fim’ – disseram alguns ‘entendidos’. ‘O jazz está morto e nada o poderá ressuscitar [...] Mas esses trogloditas do jazz (que os ianques chamam ‘moldy figs’), de mentalidade retrógrada, haviam cometido um ligeiro engano: confundiram morte com catalepsia. O jazz poderia ainda ser salvo [...] É claro que não morreu” (Ary Vasconcelos, “Morte e Transfiguração do Jazz”, *A Cigarra*, janeiro de 1947, p. 155).

¹²⁰ Cláudio Murilo, “Espírito de Imitação”, *RMP*, n. 1, p. 13

¹²¹ Marcelo Miranda, “Dizzy Gillespie no Rio”, *RMP*, n. 14, p. 42.

“modernistas” renomados como Leonard Feather e Marshall Stearns. Certamente, a escolha de Rangel demonstrava a intenção de estar no páreo da produção de ponta em matéria de crítica de jazz como a *The Record Changer* e a *Jazz Information*, mesmo o espaço destinado à música popular brasileira sendo maior, tanto no número de páginas quanto no de articulistas.

É importante notar que, à exceção de Oderigo, que escreveu especialmente para a revista provavelmente a pedido do próprio Rangel, os artigos “Rock, Church, Rock!”, do poeta afro-americano Arna Bontemps, “King Oliver e a ‘Creole Jazz Band’”, de Ramsey e “New Orleans de hoje”, de Eugene Williams, foram extraídos de outras revistas, traduzidos e republicados na RMP sem maiores explicações.¹²² Não consegui averiguar a legalidade dessa estratégia ou se acarretou problemas para Rangel, mas ela é de fato interessante, pois cria-se a impressão de que críticos do “centro” e da “periferia” circulavam em relativo pé de igualdade nos mesmos espaços editoriais, quando na verdade as barreiras linguísticas e sociopolíticas entre os dois países tornavam o diálogo assimétrico e mais indireto. Ainda assim, ao divulgar textos estrangeiros sobre jazz, a RMP expunha o arranjo transnacional pelo qual foi possível exercer a crítica de jazz tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos e seguia firme na tarefa de educar o “público em geral”.

Em setembro de 1956, após lançar seu décimo quarto número, a *Revista de Música Popular* foi descontinuada definitivamente, transformando-se já na década seguinte em uma relíquia “disputadíssima por colecionadores e especialistas”.¹²³ Paulo Mendes Campos, que colaborou em dois números entrevistando Ary Barroso e Dorival Caymmi, chegou a se referir ela em 1972 como “um fantasma camarada”.¹²⁴ Os motivos para tanto foram, ao que parece, de ordem econômica. Em uma entrevista de 1974, Lúcio Rangel comentou que a revista “era feita com dificuldade, não havia dinheiro. Nunca vi um tostão. O pessoal colaborava de graça”.¹²⁵ A despeito da empolgada recepção entre os intelectuais boêmios, a RMP enfrentou sérias limitações por ter ocupado um entrelugar no mercado editorial do país: diferente da *Revista do Rádio* ou da *Radiolândia*, ela não oferecia ao grande público o tititi saboroso e picante sobre os artistas do rádio, tampouco se aproximava do estilo coloquial e ligeiro dos jornalistas dessas mídias; diferente de *Sombra*, ela não configurava um periódico luxuoso, destinado a uma classe com posses, mas talvez

¹²² “Rock, Church, Rock!” foi publicado originalmente na revista *Common Ground*, em 1942; “King Oliver and his Creole Jazz Band” é um capítulo de *Jazzmen* (1939) escrito por Ramsey; e “New Orleans Today” foi publicado na revista *Jazzways*, em 1946. Nenhuma dessas informações consta na RMP.

¹²³ Ilmar Carvalho, “MPB”, *Correio da Manhã*, 26 de mar. 1970.

¹²⁴ Paulo Mendes Campos, “Conversa com Ari”, *Manchete*, 16 de dez. 1972, p. 121.

¹²⁵ Juarez Barroso, “De Marcel Proust a Paulo da Portela”, *Jornal do Brasil*, 17 de mai. 1974, p. 40.

pouco interessada em “exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira” à maneira idealizada por Rangel.¹²⁶ No entanto, não me parece equivocado afirmar que o rápido esquecimento da RMP na cena cultural carioca deva-se também ao aparecimento quase simultâneo de algo que iria reformular, tanto no plano estético quanto no intelectual, a relação entre a música popular brasileira e o “jazz moderno”, reduzindo o revivalismo dos anos cinquenta a um vão exercício de nostalgia – a bossa nova.

Epígrafe a este capítulo, a frase de Frantz Fanon explicita de maneira condensada e certa a postura de muitos críticos em relação ao jazz reputado “autêntico” no contexto do pós IIª Guerra. Longe de ser um aficionado, o psicanalista martinicano foi capaz de perceber entre os elogios aos músicos negros de Nova Orleans, de um lado, e o desprezo aos músicos brancos de qualquer lugar, de outro, a engrenagem racista que alicerçava a crítica ortodoxa nos Estados Unidos e na França, onde morou de 1946 a 1952.¹²⁷ Em *Os condenados da terra*, o jazz surge em uma discussão acerca da figura do intelectual colonizado na luta por liberação nacional, dividido entre a consciência do caráter estrangeirado de sua formação e o pavor de pertencer a um povo “sem cultura” segundo os padrões europeus. Como resultado dessa condição ambivalente, ele passa a recorrer às manifestações culturais anteriores à colonização e a valorizá-las como guardiãs da autenticidade. Para Fanon, nada estaria mais distante da luta anticolonial que o apego a esse “inventário de particularismos” fixado no imaginário nacional através de uma retórica do costume, na qual o intelectual, distante que está da realidade popular, “contenta-se em lembrar”, investindo na criação memorialística de um passado virtuoso o remédio para a sua melancolia.¹²⁸

Embora Fanon ressalte que o caso estadunidense não envolve propriamente uma situação colonial, ele observa na atitude dos revivalistas o tipo de reducionismo presente na mentalidade colonialista: “Para eles, o jazz só poderia ser o anseio frágil e desesperado de um velho

¹²⁶ *Revista de Música Popular*, n. 1, set. de 1954, p. 3.

¹²⁷ David Macey, em sua biografia sobre Fanon, diz que: “Ele não gostava muito de música clássica, porém dizia nutrir um interesse por jazz, embora um amigo que trabalhou com ele na Argélia e depois na Tunísia acredita que ele se interessava menos pela música em si que pelo fenômeno sociológico da música negra na sociedade branca racista dos Estados Unidos” (Macey, *Frantz Fanon: a biography*, 2000, p. 128, tradução minha).

¹²⁸ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, 2004, p. 160, tradução minha.

‘Negro’ após cinco uísques lamentando seu infortúnio e o racismo dos brancos”.¹²⁹ A exaltação de uma negritude congelada no tempo traz em seu anverso a nostalgia de uma época em que as fronteiras eram supostamente menos devassáveis, ou ainda, que a força do costume incutia nos sujeitos uma obediência às normas sociais entendida pelos críticos ortodoxos como “cultura”. Ao surgirem novas formas de consciência e solidariedade entre a população afro-americana, tais normas são questionadas e as tradições, dirá Fanon, fatalmente mudam. Daí o bebop representar uma inflexão cultural e política significativa mesmo quando a única bandeira levantada por seu adeptos era a música e nada mais. A recusa em se deixar encapsular pelo estereótipo do *entertainer* valia também para o tipo de “negro hiper-real” que sustentava a imaginação dos brancos amantes do estilo de Nova Orleans.¹³⁰ Como consequência, a criatividade dos beboppers não foi autenticada pelos críticos ortodoxos justamente por contrapor-se ao “jazz-lamento” ritualizado por esses arranjadores da tradição. Nas palavras de Fanon: “Assim que [o negro] compreende a si mesmo e o mundo de maneira diferente, assim que ele obtém um vislumbre de esperança e força o racismo a recuar, é óbvio que ele irá soar seu instrumento com o coração contente e cantar alto e claro com sua voz rouca”.¹³¹

Penso ser possível estender essa reflexão ao caso brasileiro na medida em que as ambivalências notadas por Fanon no processo de descolonização africana podem ser encontradas também nos críticos apresentados nos últimos capítulos. Em suas opiniões sobre a música popular brasileira e o jazz, Mário de Andrade, Vinicius de Moraes, Lúcio Rangel, Sérgio Porto, José Sanz e Marcelo Miranda, entre os brasileiros, e Charles Edward Smith, Frederic Ramsey e William Russel, entre os estadunidenses, expuseram a contradição do intelectual cujas categorias utilizadas na apreensão da realidade nacional advêm de uma formação europeia e das experiências transnacionais que marcaram algumas dessas trajetórias. Vivida como um “mal estar de classe dominante”, segundo bem a qualificou Roberto Schwarz, essa contradição os impulsionou a retroceder no tempo como única forma de avançar no problema da inautenticidade cultural, criando assim outra contradição. Os modos de vida populares com os quais tiveram contato na juventude – ou retratados em memórias alheias e vicariamente incorporados às suas – passaram a configurar a

¹²⁹ *Ibid.*, p. 176, tradução minha.

¹³⁰ Faço alusão ao artigo “O índio hiper-real” da antropóloga Alcida Rita Ramos, no qual ela discute como a política indigenista no Brasil acabou produzindo “um processo de domesticação” da alteridade intrínseca aos povos nativos brasileiros, fazendo surgir “uma espécie de ‘índio-modelo’”.

¹³¹ *Ibid.*

matéria prima do que Svetlana Boym chamou de “nostalgia restauradora”, um tipo de narrativa comprometida com o “resgate” de tradições esquecidas no intuito de transformá-las em monumentos do passado.¹³² Por não se reconhecer enquanto tal, esse tipo particular de nostalgia foi contrabandeado nos discursos a favor da “pureza” e contra a influência (local ou estrangeira), manifestando-se na obra dos críticos ortodoxos menos como reflexão acerca da “modernização” da música popular (brasileira ou estadunidense) que como um golpe disferido contra ela “com o propósito de construir”.

Tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, a prática da nostalgia restauradora está intimamente ligada à raça. No primeiro caso, a conversão gradual da branquitude em uma propriedade do grupo dominante, assegurada pelo sistema escravista e pela proibição legal de relações interracialis, fez do “anseio” [*longing*] em relação ao passado o modo predominante de representação do universo social da *plantation*. Nessa “pastoral”, como foi denominada, senhores brancos e pessoas negras escravizadas teriam “desfrutado de uma relação de dependência paternalista e de reciprocidade”,¹³³ levando ao falso entendimento de que o sofrimento destas últimas não culminou em uma ruptura violenta com o sistema escravista, mas nos *spirituals* e nas *work songs* em que lamentam “seu infortúnio e o racismo dos brancos”. Sem dúvida, o espírito fervoroso e resignado dos críticos ortodoxos quanto ao “folclore do negro DO SUL”; a consciência resoluta diante da decadência do jazz à medida que ele se deixou *influenciar* pelo comercialismo dos brancos; a vigilância constante das fronteiras do gênero, fosse em termos de repertório, instrumentação, origem dos músicos e procedência das gravações; tudo isso se apresenta como um desdobramento mais ou menos direto da pastoral no imaginário racial norte-americano. Nesse sentido, a música feita por escravizados/as e seus descendentes, argumenta Saidiya Hartman, tornou-se emblema de “uma economia moral integral” que expressava, “nos tons apropriadamente simples do escravizado”,¹³⁴ a adesão à ordem social – ou, no caso dos críticos, às representações idílicas que pululam nas páginas de *Jazzmen* e outros textos. Evidentemente, isso não significou o desejo de regresso da escravidão em si, tampouco a continuidade das chamadas leis *Jim Crow*, às quais muitos críticos eram contrários, mas a tentativa de restaurar no presente as origens de uma relação orgânica entre brancos e negros supostamente desfrutada no passado.

¹³² Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia*, 2001, p. 41.

¹³³ Saidiya Hartman, *Scenes of subjection*, 1997, p. 52.

¹³⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 53.

Para os críticos brasileiros, a nostalgia também se voltou para a crise de referencialidade causada pela modernização e para o caráter cada vez mais diversificado e internacional que marcava a produção musical popular. No entanto, a branquitude no Brasil não foi alçada ao estatuto de propriedade devido à falta de um aparato sociojurídico que pudesse tornar de direito o que já ocorria de fato; antes, ela teria se configurado ao mesmo tempo como um ideal estético inalcançável e uma atitude de repúdio à negritude. Guerreiro Ramos chama a atenção para a incidência desse comportamento – patológico, a seu ver – entre alguns estudiosos “brancos” da questão racial brasileira. Para o autor, “ao tomar o negro como tema, elementos da camada ‘branca’ minoritária se tornam mais brancos, aproximando-se do seu arquétipo estético – que é europeu”.¹³⁵ Muito próximo às práticas de dissimulação do *passing* racial, esse tipo precário de disfarce étnico teria impedido a branquitude de incorporar-se aos estudos raciais brasileiros como “tema”, deflagrando uma contradição salientada nos escritos sobre jazz analisados neste capítulo: o poder dos críticos de sobredeterminar os músicos a partir da raça dependia de sua própria desmarcação racial – ou, se quisermos, o poder de particularizá-los no interior de uma gramática racial dependia de se situarem fora dela enquanto sujeitos racialmente intangíveis. Assim, se falar do negro e de sua cultura era uma maneira de fazer da raça uma marca exclusiva dos músicos que idolatravam e se diziam tão próximos, é provável que Mário de Andrade, Vinicius de Moraes, Lúcio Rangel e outros intelectuais tenham buscado se distanciar dele (e da negritude) através da objetividade empregada ao exercício da crítica musical.

¹³⁵ Alberto Guerreiro Ramos, “Patologia social do ‘branco’ brasileiro”, 1955, p. 181.

LADO B
FUGA

INTIMIDADE E INTIMISMO

Depois dos navios negreiros e da plantation, a terceira revolução na vida íntima negra revelou-se na cidade. Os corredores, os quartos de dormir, a entrada dos edifícios, os telhados, os poços de ventilação e as quitinetes forneceram o espaço da experimentação.

Saidiya Hartman

PLENTY OF LOVE, BUT HIDDEN...

Quando o repórter da rede de televisão norte-americana CBS perguntou a Antonio Carlos Jobim o significado do *bossa nova way of life* (“estilo de vida bossa nova”), a resposta veio do saxofonista Gerry Mulligan (1927-1996). “É uma coisa acontecendo em vários países, se entendo bem. *É a coisa do cool*”. Os dois músicos, tendo se conhecido em novembro de 1962 por ocasião da apresentação de Jobim e de outros bossa-novistas no Carnegie Hall, em Nova York, tocavam juntos pela primeira vez diante das câmeras em uma *jam session* informal.¹ Antecipando-se ao amigo brasileiro, Mulligan continuou: “Na verdade, passamos por isso aqui na América no final dos anos 1940 e início dos 50, até isso começar a se transformar em algo reativo novamente. [Mas o *cool*] *é não reagir*”.²

¹ Sérgio Cabral conta que Gerry Mulligan convidou Tom Jobim e o fotógrafo David Zingg, que acompanhava o músico brasileiro a um concerto de Miles Davis em Greenwich Village, para um estúdio em frente ao Central Park, onde passaram a madrugada em uma *jam session* “com Gerry Mulligan tocando no sax músicas do compositor brasileiro, que o acompanhava no piano, e repetida no dia seguinte, com a presença de João Gilberto e do baterista Milton Banana, quando novamente passaram a noite inteira tocando música” (Sérgio Cabral, *Antônio Carlos Jobim: Uma biografia*, 1997, p. 197).

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2kHc-WhhSm4>. Acesso em: 26 de jul. 2021. Tradução minha. As palavras exatas de Mulligan são: “It’s a thing that’s going on actually in many countries, if I get this correctly. The

Além da execução relaxada e ligeiramente atrasada em relação à marcação do tempo (*behind the beat*, no jargão jazzístico) ou da sonoridade concisa, em geral composta de poucos instrumentos, o estilo cool dizia da performance musical como um todo. Sendo um subproduto do bebop, ele reafirmava a postura indiferente às pressões do mercado a que muitos beboppers foram taxados “no final dos anos 1940 e início dos 50”. Para eles, a afirmação de uma identidade própria, constituída de valores e crenças específicos sobre o universo do jazz, dependia tanto de se diferenciar do público leigo (os *squares* ou “quadrados”) quanto satisfazer-lhes o gosto musical em troca de remuneração – “se você quiser ganhar algum dinheiro, você tem que agradar aos quadrados”, ouviu o sociólogo Howard Becker de um interlocutor seu.³ Tendo participado em 1949 da gravação de *The Birth of Cool*, o disco de Miles Davis que de fato popularizou o termo, Gerry Mulligan, novaiorquino e filho de imigrantes irlandeses, talvez não compreendesse o quanto da não reação do estilo cool era em si uma contrarreação de músicos negros ao racismo que enfrentavam diariamente. “Os beboppers brancos dos anos quarenta”, observou Leroi Jones, “eram tão alheios à sociedade quanto os negros, mas por uma questão de escolha”.⁴ De todo modo, a identificação de Mulligan com o cool era inequívoca no momento em que ele e Tom Jobim se conheceram.⁵

Em um misto de *show* e documentário, o *set* escolhido para a gravação fora o apartamento de Mulligan em Nova York, um lugar “austero, porém criteriosamente decorado”, lembra o crítico canadense Gene Lees, amigo do jazzista e tradutor de algumas canções de Tom Jobim para o inglês. “As paredes da sala de estar são brancas, e há uma lareira sobre a qual pendem antigos instrumentos metálicos de sopro. Mas agora tudo foi rearranjado, e o piano trazido para o meio da sala, de modo que a lareira pudesse ser usada como cenário”.⁶ Descritas com exatidão por Lees, as imagens mostram Jobim e Mulligan à frente da lareira – o primeiro assumindo as teclas, o segundo empunhando uma clarineta – e entre um acorde e outro de “*One Note Samba*” [“Samba de uma nota só”] ambos procuram responder às questões feitas pelo repórter. Ao ouvir que o comportamento *cool* da bossa nova consistia em “*não reagir*”, Jobim concordou de imediato com

thing of the cool, the young people coming along. We actually went through this in America in the late 40s and early 50s. And then it started to break through it and become reacting again. It's non-reacting”.

³ Howard Becker, op. cit., p. 92.

⁴ Leroi Jones, op. cit., p. 188.

⁵ Para uma análise dos estereótipos raciais e de gênero associados a músicos negros nos anos quarenta e sua incorporação por músicos brancos, ver Ingrid Monson, “The Problem with White Hipness”, 1995.

⁶ Gene Lees, “Bossa Nova: Anatomy of a Travesty”, *Down Beat*, 14 de fev. 1963, p. 24, tradução minha.

o amigo e, enfim tomando a palavra, resumiu o que aquele novo gênero musical exprimia: “*Plenty of love, but hidden*” [“Amor à beça, mas escondido”].

Comparada a outras cenas clássicas da iconografia da bossa nova, talvez esta se empalideça diante das primeiras notas de “A Felicidade” entoada por Agostinho dos Santos na sequência de abertura de *Orfeu Negro* ou de Frank Sinatra cantando “*The Girl from Ipanema*” acompanhado pelo próprio Tom Jobim em um especial de televisão. Ainda assim, creio que ela condensa elementos remissíveis não apenas à história “oficial” do gênero, como à proximidade estabelecida com o jazz moderno em termos estéticos e mercadológicos, mas a processos sociais que, parafraseando Jobim, permaneceram escondidos atrás do sucesso dessas canções.

Parece ser ponto pacífico entre artistas e especialistas que a bossa nova introduziu um “registro musical intimista – mais para ouvir do que para dançar”,⁷ rompeu radicalmente com as convenções que regiam o repertório musical nos anos 1950 e se cristalizou num estilo reconhecível por públicos dentro e fora do Brasil. “Se a melodia é rica, a letra tem sentido, não há necessidade de maneirismo com a voz, podendo o intérprete se limitar a transmitir simples e corretamente o que o autor pretendeu dizer”, afirmou Nara Leão (1942-1989) em 1963, enfatizando a objetividade expressiva da voz contra o tipo de canto que considerava alegórico e excessivo.⁸ Para ela e os demais adeptos do estilo, cantar *cool* era “cantar *sem* a procura de efeitos contrastantes, *sem* arroubos melodramáticos, *sem* demonstrações de afetado virtuosismo, *sem* malabarismos”.⁹

Outra questão a levantar pouca ou nenhuma dúvida é a vinculação da bossa nova a um público de classe média habituado à textura saturada de sensualidade dos sambas-canção, mas “atento às harmonias mais requintadas do jazz”.¹⁰ Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Vinicius de Moraes afirmou que a bossa nova “um movimento de classe burguesa, de meninos com formação universitária” como Carlos Lyra, parceiro do poeta em diversas canções que assumiu, também para registro do MIS, não precisar “mais do que a classe média” para sentir-se reconhecido.¹¹ De outro ângulo, Johnny Alf (1929-2010), negro e de origem social desfavorecida, ressaltou o caráter socialmente circunscrito e excludente do gosto musical que mais tarde

⁷ Santuza Naves, op. cit., p. 216.

⁸ Nara Leão, “A Bossa de Nara”, *O Cruzeiro*, 3 de ago. 1963, p. 78.

⁹ Brasil Rocha Brito, *Balanço da bossa*, 2003, p. 35, grifos meus.

¹⁰ Santuza Naves, op. cit., p. 217.

¹¹ Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Vinicius de Moraes* (Coleção Depoimentos para a Posteridade), 12 de jun. 1967, e Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Carlos Lyra* (Coleção Depoimentos para a Posteridade), 18 de jun. 1987.

possibilitou o surgimento da bossa nova: “Em casa quem gostava de jazz, de música, era eu só. A família que me criou não tinha inclinação nenhuma, de modo que eu era uma pessoa sozinha nesse ponto”.¹²

Dita em inglês por um Jobim ele próprio “escondido” atrás dos comentários e do piano de Mulligan, a frase “*Plenty of love, but hidden*” serve de senha para acessar sentidos que, de tão tematizados nas letras de Vinicius de Moraes e Ronaldo Bôscoli, tendem a escapar às análises de cunho estritamente semiótico ou musicológico, adquirindo uma opacidade “muito natural”, para lembrar o verso de Newton Mendonça, coautor de “Desafinado”. Sentidos cuja decifração exige-nos ir além da composição e da performance musicais, relacionando-as a aspectos mais amplos e intrincados da experiência social. De modo geral, eles dizem respeito a como o “registro musical intimista” presente na bossa nova obedeceu não só a inovações no campo da música popular urbana, mas sobretudo a uma economia transnacional de afetos, desejos e expectativas gestada nos espaços domésticos do pós IIª Guerra.

Devido ao enorme contingente de soldados enviados à Europa e à adesão das mulheres ao esforço de guerra, a relação entre os gêneros foi significativamente alterada no início dos anos quarenta, embaralhando, diz o filósofo Paul B. Preciado, os binômios estruturadores da sociedade estadunidense como “interior e exterior”, “público e privado” e “masculino e feminino”.¹³ A fim de reordená-los de acordo com um modelo hétero-patriarcal e branco, o estado norte-americano, aliado a setores da sociedade civil, investiu na construção dos subúrbios [*suburbs*] em contraposição ao centro da cidade [*downtown*], onde a desordem social se manifestava na mistura racial e na dissidência sexual. Preciado argumenta que sobretudo na década de 1950, quando essa divisão socioespacial e arquitetônica cumpria propósitos de uma “purificação sexual, racial e ideológica”, um “novo discurso sobre gênero, sexualidade, pornografia, domesticidade e espaço público” emergiu. Difundido por meios de comunicação de massa como a revista *Playboy*, analisada brilhantemente por Preciado, tal discurso criticava a associação da casa suburbana a um espaço marcadamente feminino e propunha, em vez disso, “a colonização masculina do espaço doméstico e do *downtown*”.¹⁴ Os apartamentos de solteiro exibidos em *Playboy*, com móveis e objetos modernos, assim como a mansão de Hugh Hefner, criador da revista, equipada com a cama redonda e giratória, o salão de jogos, o bar subterrâneo e a piscina onde as “coelhinhas” nuas se

¹² Zuza Homem de Mello, *Eis aqui os bossa nova*, 2008, p. 91.

¹³ Beatriz (Paul B.) Preciado, *Pornotopía*, 2010, p. 11-37, tradução minha.

¹⁴ *Ibid.*, p. 41, tradução minha.

exibiam para os convidados, compõem ao mesmo tempo um dispositivo arquitetônico e uma “*máquina performativa de gênero*”¹⁵ em que a espetacularização da domesticidade aparece como alternativa (e quase como uma afronta) ao modelo hétero-patriarcal materializado na casa suburbana.

Não desejo insinuar que Jobim ou Mulligan sejam *playboys* no sentido atribuído por Preciado. Contudo, estou convencido de que tanto o jazz moderno – o bebop e suas derivações – quanto a bossa nova só foram possíveis na articulação desse “novo discurso” aos ideários de habitação e moradia surgidos na Guerra Fria. Não por acaso, Gene Lees considerou o *show* gravado no apartamento de Gerry Mulligan “muito boa publicidade para Gerry e os brasileiros, que aprenderiam bossa nova com Jobim em um embalo *muito natural* e despojado”.¹⁶ Mais que o horizonte praieiro onde “o barquinho vai e a tardinha cai”, os apartamentos do Rio de Janeiro e Nova York, com amplas salas de estar e dependências para empregadas/os, foram o espaço social e simbólico por excelência desse novo tipo de música popular e de seu “*way of life*”. Neles, trabalho e ócio combinavam-se de maneira indistinta, fazendo da extração de prazer e de valor um só movimento flagrado em inúmeras fotografias [IMAGENS 7 E 8]. Nos encontros promovidos nessas “máquinas performativas de gênero”, novos ideais normativos de classe, gênero, raça, sexualidade e geração também foram gestados tendo por antímodo os/as artistas da chamada era de ouro do rádio no Brasil: pessoas muitas vezes não brancas e destituídas de capital cultural que viam na extenuante e, não raro, mal paga rotina de trabalho nas estações de radiodifusão do Rio de Janeiro e de São Paulo “a única e grande oportunidade” de ascensão socioeconômica no setor da produção cultural.¹⁷ Recusando-se a afrontar esse modelo, mas sem dúvida visando superá-lo, o estilo bossa-novista não apenas rompeu com as convenções de uma tradição musical no desejo de inventar outras, mas deixou de lado artistas cujas marcas corporais os distanciavam das salas de estar dos apartamentos “criteriosamente decorados” e da “coisa do cool”.

¹⁵ *Ibid.*, p. 87, tradução minha. Como Heloisa Pontes e eu mostramos em outra ocasião, a ideia de máquinas performativas de gênero, embora cunhada em um contexto de pesquisa específico, se aplica a todo e qualquer espaço destinado à habitação, seja ele as casas-grandes coloniais, os sobrados e mucambos, as casas do subúrbio norte-americano ou os apartamentos de solteiro expostos na revista *Playboy* (Cf. Heloisa Pontes e Rafael do Nascimento Cesar, “Da orla à sala de jantar: gênero e domesticidade na bossa nova e na tropicália, 2019).

¹⁶ Gene Lees, op. cit, tradução minha.

¹⁷ João Baptista Borges Pereira, *Cor, profissão e mobilidade*, 2001, p. 130.



IMAGEM 7. Antonio Carlos Jobim, Normando Santos ao violão, Iko Castro Neves e Nara Leão, no apartamento do pianista Bené Nunes, na Gávea, durante entrevista concedida à revista *O Cruzeiro*". 1960. *Instituto Antônio Carlos Jobim*.



IMAGEM 8. Da esquerda para a direita: Antonio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal e Carlos Lyra no apartamento de Vinicius de Moraes. Acima vê-se o retrato de Vinicius de Moraes pintado por Candido Portinari. 1971. *Instituto Antônio Carlos Jobim*.

Abrindo a segunda parte de *Swing dos Trópicos*, este capítulo continua a investigar os arranjos transnacionais da música popular formados no eixo Brasil-Estados Unidos, dessa vez atendo-se à relação entre *modos de compor* e *modos de morar*, com ênfase no entrelaçamento da produção musical com o âmbito da domesticidade. A mudança de foco em relação à primeira parte, centrada no papel de intelectuais em estabelecer os critérios de autenticidade da música popular, não implicou a reorientação dos objetivos ou das perguntas que conduziram o trabalho feito até agora. Trata-se, ainda, de reconstruir o “cotidiano de implícitos” no qual tais arranjos são tramados, menos a partir da crítica musical publicada em jornais e revistas e mais sobre o “corpo de práticas” compartilhado entre alguns artistas sob a forma de uma *héxis* corporal que lhes conferiu contornos sociológicos relativamente homogêneos. Tal homogeneidade, no entanto, não foi obra do acaso, tampouco de provincianismo musical, mas um dos efeitos desse “corpo de práticas” que relegou à periferia do movimento pessoas cujas carreiras se fizeram em interlocução direta com a bossa nova, como Johnny Alf, Elza Soares (1937) e Alaíde Costa (1935).

Morar na zona sul do Rio de Janeiro (com viagens frequentes ao exterior), beber whisky, frequentar a praia, vestir-se de modo informal, recusar rotinas rígidas de trabalho e reunir-se em apartamentos como o de Bené Nunes, Vinicius de Moraes e Nara Leão, eram mais que excentricidades para os bossa-novistas. Compunham, sobretudo, uma maneira particular de “ostentar a investidura da autenticidade”¹⁸ por meio da reiteração de certos atos e convenções corporais codificados em termos de classe, de gênero e de raça. “Intimidade” e “intimismo” expressam, assim, os tropos narrativos pelos quais tanto o jazz moderno quanto a bossa nova foram vividos por seus cultores e se notabilizaram mundo afora, seja por atravessarem a década de 1960 cada vez mais associados a um público adulto e de classe média (e branco, no caso da bossa nova), seja nas correlações menos aparentes entre a performance musical e performatividades sociais.

Se a noção de performatividade já conquistou um lugar cativo entre especialistas de gênero e sexualidade, ela ainda provoca incômodo e hesitação no campo dos estudos raciais.¹⁹

¹⁸ Dmitri Fernandes, op. cit., p. 20.

¹⁹ Oriundo dos estudos da linguagem, o termo performatividade ganhou destaque no início dos anos 1990 com o interesse de Judith Butler no feminismo contemporâneo e a crítica a seu sujeito histórico – “a mulher”. Alinhado às ideias de Michel Foucault e Jacques Derrida, tal projeto intelectual provou-se capaz de trasladar a teoria desenvolvida por John Austin a respeito do caráter ativo, e não meramente descritivo, da filosofia da linguagem para a teoria da prática, reconhecendo as formas de representação e reconhecimento intrínsecas à política feminista não mais em torno de uma identidade única, mas articuladas a outros eixos de diferenciação social que o próprio movimento, em sua versão acadêmica e euro-americana, se recusou a levar em consideração. Em outro trabalho, explorei a possibilidade de se pensar o conceito de performatividade para compreender a relação entre a trajetória da artista norte-americana Nina Simone (1933-2003) e a produção cultural ativista dos Estados Unidos nos anos 1960. A partir da canção “Pirate

O passo dado por Judith Butler de não separar raça de outros “regimes de produção regulatória”²⁰ dos corpos é levado adiante por Saidiya Hartman e Nadine Ehlers. Em *Scenes of subjection*, Hartman retoma a literatura sobre a escravidão nos Estados Unidos na tentativa de encarar a negritude não como posse – única e exclusiva – de uma classe de despossuídos, mas como *relacionalidade*, aproximando-se da formulação proposta por Butler: pertencer a uma determinada raça, ser reconhecido/a e sentir-se representado/a, requer a aprendizagem e a “estilização repetida” de atos racializados no interior de uma “estrutura reguladora altamente rígida”.²¹ Esse processo, chamado por Hartman de “performatização da negritude” [*performing blackness*], recoloca o problema da agência humana em contextos de constrangimento aparentemente insuperáveis sob o ponto de vista duplo do poder e da resistência. Desse modo, assim como Butler desvincula o gênero e a sexualidade da anatomia e de outros “atributos flutuantes” para localizá-los no domínio da prática e das relações sociais, Hartman procura desentranhar a verdade da raça, situando-a na superfície de um “esquema epidérmico”²² no qual diferenças socialmente constituídas aparecem como evidências naturalizadas de um Outro.²³

Nadine Ehlers, por sua vez, trava um debate direto com Foucault e Butler ao tratar do processo de racialização nos Estados Unidos pós-abolição e de seus impasses. A afirmação de que raça funcionaria no registro de um regime disciplinar regulado por mecanismos biopolíticos estatais leva a autora a se perguntar tanto como o poder cria a raça que ele alega ser “natural” quanto como os sujeitos participam de sua própria racialização. O paradoxo de uma verdade racial ao mesmo tempo visível e potencialmente escondida permite à autora lidar com o tema da raça em chave performativa. Estimulada pelo pensamento butleriano, Ehlers não separa o processo de subjetivação racial de outros tipos de subjetivação. “A performatividade racial”, argumenta ela, “sempre trabalha no interior e através de modalidades de gênero e sexualidade e vice-versa”.²⁴ Assim, reivindicar para si um gênero, exercer uma sexualidade e pertencer a uma raça não corresponderiam a identidades compartimentadas e independentes. À superfície do corpo e suas

Jenny”, composta por Bertolt Brecht e Kurt Weil em 1928 e interpretada por Simone em 1964, procurei mostrar como a artista operou uma tradução do conflito original – as desigualdades de classe na Europa após a Primeira Guerra Mundial – para a situação vivida pela população negra nos Estados Unidos dos anos 1960. Tal tradução, sugiro, é um efeito performativo que toma as relações raciais e de gênero como linguagem (ou gramáticas sociais) e as materializa através do corpo. (Rafael do Nascimento Cesar, “A Fragata Negra: tradução e vingança em Nina Simone”, 2018).

²⁰ Judith Butler, *Bodies that matter*, 1993, p. xxv.

²¹ *Id.*, *Problemas de gênero*, 2017, p. 69.

²² Frantz Fanon, *Peles negras, máscaras brancas*, 2008, p. 105.

²³ Saidiya Hartman, op. cit., p. 56.

²⁴ Nadine Ehlers, *Racial Imperatives*, 2012, p. 64.

iterações, essas diferenças produzem-se umas às outras na qualidade de efeitos de relações de poder e respostas aos constrangimentos imanentes a essas relações.

A conexão entre *modos de compor* e *modos de morar* só faz sentido se partilharmos o pressuposto de que estruturas de habitação envolvem “a produção e a internalização de princípios hierárquicos, dispositivos classificatórios e modos de subjetivação”.²⁵ Para compreendermos a importância do morar nos processos envolvendo a música popular, é necessário afastar a noção do doméstico enquanto sinônimo do privado e avesso do público – um “invisível” e o outro “visível” – e descortinar a polissemia dos espaços enfeixados pela domesticidade.²⁶ Não no intuito de tornar indistintas tais dimensões, pois sabemos que o investimento simbólico em fazer do “público” e do “privado” esferas autônomas está presente em diversos contextos históricos,²⁷ mas para ressaltar o caráter precário e sempre incompleto dessa separação. Tendo em vista a correlação entre performance musical e performatividade, observo como a bossa nova redefiniu as maneiras de artistas exercerem a masculinidade e a feminilidade, a branquitude e a negritude, a juventude e a velhice. Meu interesse ultrapassa, portanto, as experiências bem sucedidas de internalizar o *bossa nova way of life*, direcionando-se também a quem enfrentou preconceitos e dificuldades nesse processo, jamais sendo reconhecido/a como parte da “turma da bossa nova”.²⁸

MODOS DE COMPOR, MODOS DE MORAR

Se os subúrbios norte-americanos criados no pós-guerra se encarregaram de espacializar uma ordem moral calcada na prescrição de modelos heteronormativos e supremacistas de família, as grandes cidades resistiram arquitetonicamente a essa imposição. Em outro belo livro, Hartman relaciona os modos de morar da população negra de bairros pobres dos Estados Unidos à procura

²⁵ Heloisa Pontes e Rafael do Nascimento Cesar, op. cit., p. 671.

²⁶ Cf. Flavia Nascimento *et ali.* (org.), *Domesticidade, gênero e cultura material*, 2017.

²⁷ Sobre a relação entre público e privado pensada no contexto específico do colonialismo inglês do século XIX, ver Anne McClintock, op. cit., em especial capítulos 2 e 3.

²⁸ Sem autoria definida, a expressão “turma da bossa nova” denomina de maneira um tanto solta os principais nomes ligados a este gênero musical, considerado sobretudo em sua fase inicial, de 1957 até 1962. Emprego-a aqui como uma categoria êmica que, a depender de quem a utiliza e como, pode indicar relações de proximidade ou distanciamento referentes a esses nomes.

obsessiva de reformadores sociais por vestígios do desvio. Munidos de estatísticas e mapas, “[eles] tiram fotos dos prédios, das kitchenettes, varais e anexos”, diz a autora, “amplificando a pobreza, organizando e classificando a desordem”. Catalogadas na qualidade de documentos oficiais atestando a degradação moral dos cidadãos, as representações da vida íntima de sujeitos vivendo sob uma multiplicidade de arranjos sexuais, raciais e familiares, tornavam-se alvos da violência do Estado ao se converterem em “zonas homogêneas de diferença absoluta. Nascia o gueto negro”.²⁹

Em 1943, a pianista afro-americana Mary Lou Williams (1910-1981) mudou-se para Nova York. Após meses em turnê com a banda de Duke Ellington, para quem escrevia arranjos e chegou a compor algumas canções, ela encontrou o lugar ideal em uma pequena rua em Sugar Hill, bairro situado a noroeste da ilha de Manhattan e conhecido por abrigar membros da chamada “burguesia negra” [*Black bourgeoisie*] do Harlem, como o sociólogo W.E.B. Du Bois, a escritora Ann Petry e o próprio Ellington. Apesar de modesto, o apartamento de um quarto atendia perfeitamente às necessidades de uma compositora de 33 anos, sem filhos e prestes a encerrar o segundo casamento. Além da mesa e das duas banquetas de madeira dispostas na cozinha amarelo-limão, “duas camas de solteiro, cadeiras para acomodar algumas pessoas, arquivos que abrigavam correspondência e partituras musicais, uma vitrola e um piano vertical Baldwin” decoravam o espaço.³⁰ Segundo a biógrafa Linda Dahl, tratava-se de “um lugar confortável para viver e receber convidados”,³¹ algo que Mary Lou Williams sem dúvida pôs em prática enquanto morou e trabalhou em Nova York.

Nascida em Atlanta, no estado da Geórgia, Mary Elfrieda Scruggs migrou com a família para o norte dos Estados Unidos em 1915 e, ainda criança, descobriu no piano do padrasto o refúgio contra o sofrimento das privações materiais e da indiferença materna – a mãe, Virginia Burley, era uma mulher fria e pouco interessada nos talentos musicais da filha. Um pouco mais velha, ela encontraria o caminho para a autonomia financeira ao se prestar a todo tipo de trabalho envolvendo o instrumento. “Em Pittsburgh”, comenta Farrah Jasmine Griffin, “Williams ganhou o apelido de ‘princesinha de East Liberty’. Ela tocava em festas da elite, funerais e em filmes mudos. Ela até foi descoberta pelas prostitutas do bairro, que a pagavam para tocar no bordel local”.³² Pari

²⁹ Saidiya Hartman, *Wayward Lives, Beautiful Experiments*, 2019, p. 4-21.

³⁰ Tammy Kernodle, “A Woman’s Place: The Importance of Mary Lou Williams’s Harlem Apartment”, 12 de set. 2019. Disponível em: <https://www.npr.org/2019/09/12/758070439/a-womans-place-the-importance-of-mary-lou-williams-harlem-apartment>. Acesso: 11/07/2021.

³¹ Linda Dahl, *Morning Glory*, 1999, p. 134.

³² Farrah Jasmine Griffin, *Harlem Nocturne*, 2013, p. 145-6.

passu com suas habilidades, a reputação da jovem cresceu entre os *bandleaders* da costa leste, não tardando em estrear nos palcos e bastidores da Era do Swing como “*The lady that swings the band*” (“A moça que faz a banda balançar”). Com a música ela fez um nome, casando-se com o saxofonista Johnny Williams e adotando permanentemente seu sobrenome, e construiu uma carreira sólida, ainda que obscura na tradição jazzística, como instrumentista e compositora.

Quando se estabeleceu em Sugar Hill, Mary Lou Williams estava longe de ser uma desconhecida na cena novaiorquina. Os anos trabalhando com os Twelve Clouds of Joy de Andy Kirk e o conjunto de Duke Ellington deram-lhe a experiência necessária para galgar sozinha posições de maior prestígio. Uma delas foi no famoso Café Society, onde Billie Holiday, Lena Horne e outras *divas* iniciaram a vida artística. Inaugurado em 1938 por Barney Josephson, um empresário de ascendência judaica, o Café Society foi o primeiro clube de jazz racialmente integrado de Nova York, o que o fez adquirir certa relevância durante a IIª Guerra Mundial como ponto de encontro da intelectualidade antirracista de Greenwich Village.³³ Lá, Mary Lou Williams conheceu não apenas amigos e colegas de profissão, mas toda uma geração de pessoas comprometidas com o tipo de resistência política e cultural introduzida vinte anos antes com o movimento Renascença do Harlem, tornando-se ela mesma simpática às ideias progressistas de esquerda professadas por esses intelectuais.

Pela primeira vez, Mary Lou Williams gozava de alguma estabilidade, e mesmo sendo a única moradora (o casamento com o trompetista Shorty Baker acabara em meio à mudança), o constante entra-e-sai das visitas fazia do apartamento da rua Hamilton Terrace um espaço de intensa sociabilidade. “A cada noite”, diz Tammy Kernodle, “ela recepcionava os músicos enquanto se sentavam discutindo música, ouvindo discos e compondo canções novas”.³⁴ A afirmação é confirmada em um relato da própria Williams:

Os músicos se ajudavam uns aos outros e não pensavam apenas em si próprios. [Thelonius] Monk, Tadd Dameron, Kenny Dorham, Bud Powell, Aaron Bridgers, Billy Strayhorn, e vários disc-jockeys e jornalistas entravam e saíam de minha casa a qualquer hora e nós realmente nos divertíamos [...] Eu tinha um tapete branco no qual nos sentávamos e nos

³³ No necrológio de Josephson, lê-se “Queria um clube onde negros e brancos trabalhassem juntos atrás dos holofotes e se sentassem juntos na plateia. Não havia, até onde eu sabia, um lugar assim em Nova York ou em qualquer outras parte do país” (John S. Wilson, “Barney Josephson, Owner of Café Society Jazz Club, Is Dead at 86”, *The New York Times*, Sep. 30th, 1988).

³⁴ Tammy Kernodle, *Soul on Soul*, 2004, p. 113.

revezávamos tocando – porque a maiores deles precisava de inspiração e escreviam a música aqui em casa. Quando a escreviam em suas próprias casas, eles a traziam aqui para que eu a ouvisse e dissesse o que achava. Mel Tormé costumava vir até aqui, Sarah Vaughan, até mesmo Leonard Feather, Benny Goodman. A minha casa parecia ser mais inspiradora para eles que para mim mesma. Eu precisava ir ao Nola's para ter inspiração. Dizzy [Gillespie], Miles [Davis] – todos os músicos vinham aqui. Parecia que eu representava algum tipo de inspiração para eles.³⁵

Criação artística, colaboração mútua e o prazer da sociabilidade davam o tom dos encontros no apartamento de Mary Lou Williams. Localizado à altura da rua 144, ele ficava a poucas quadras dos principais estabelecimentos onde os músicos, incluindo ela, trabalhavam noite adentro, oferecendo um refúgio ideal para as horas de folga. Para este tipo de atividade, a possibilidade de descansar, fazer uma refeição e interagir de maneira descontraída era tão vital que Teddy Hill, gerente do Minton's Playhouse a partir de 1941, buscava proporcionar um ambiente similar ao encontrado na rua Hamilton Terrace. Mais que um clube de jazz, afirma Ralph Ellison, o Minton's era também “um *rendez-vous* para os músicos”.³⁶ Às segundas-feiras, lembra Dizzy Gillespie, “os músicos tinham a noite para eles mesmos”, reunindo-se em *jam-sessions* e aproveitando a companhia uns dos outros.³⁷ Não por acaso, Mary Lou Williams o descrevia como um “lugar *íntimo* em que as pessoas conversavam o tempo todo, comiam boa comida e passavam boa parte do tempo vivendo, dançando e bebendo”.³⁸

Apesar de pouco explorada na historiografia do jazz, a ideia de que o amadurecimento artístico dos músicos ocorria em lugares “íntimos” e sob os auspícios de mulheres como Williams, adquire grande relevância quando observada sob o prisma da conexão entre modos de compor e modos de morar. O protagonismo assumido por Williams chama a atenção para a importância das relações de gênero em um momento de intensa renovação da linguagem jazzística. “Dos beboppers”, continua Kernodle, “Mary era mais próxima de Monk, Powell e Gillespie. Porém Monk, mais que os outros, pedia com frequência a Mary sua opinião musical”.³⁹ Solteira, sem filhos e significativamente mais velha que esses músicos de vinte e poucos anos, Mary Lou

³⁵ *Ibid.*, p. 114.

³⁶ Ralph Ellison, op. cit., p. 59.

³⁷ Dizzy Gillespie, *To be...or not to bop*, 1979, p. 139.

³⁸ Ingrid Monson, op. cit., p. 410, grifo meu.

³⁹ Tammy Kernodle, op. cit., p. 114.

Williams ia muito além de uma figura materna ou da musa inspiradora, sendo uma parceira ativa em seus processos criativos.

Conforme dito no capítulo anterior, a crítica estadunidense compreendeu o bebop primeiro como fruto de um exibicionismo contrário aos valores do “verdadeiro jazz” e depois como a genialidade (exclusiva) de homens negros, ressaltando a virilidade topetuda de seus idealizadores e deixando de lado a atuação de mulheres como Mary Lou Williams. Repetida até hoje, a ideia do jazz como “a metáfora perfeita da democracia” traz ocultos os mecanismos de dissimulação e apagamento de diferenças responsáveis por erigir, na visão das especialistas Nicole Rustin e Sherrie Tucker, um cânone eminentemente masculino.⁴⁰ Como corolário a esta visão canônica havia a associação do comportamento transgressivo de músicos negros a uma “ausência de moralidade”, argumenta Ingrid Monson. Indiferentes às demandas do mercado e contestadores das normas sociais, os “autênticos” artistas do bebop estariam propensos a “encarnar os estereótipos mais persistentes” da história estadunidense, sobretudo aqueles surgidos no período pós Guerra Civil.⁴¹ Pairando sobre as cabeças de críticos e de músicos brancos “bem intencionados”, a figura do dândi negro sexualmente agressivo e inclinado ao uso de substâncias ilícitas certamente alimentava fantasias de uma autenticidade “livre”, avessa à família monogâmica e ao espaço doméstico. Talvez por isso o Minton’s Playhouse tenha se sobressaído nas narrativas legitimadoras do bebop. Mesmo sendo um “lugar íntimo”, era marcadamente masculino. E se Ellison foi sensato ao dizer que ele desempenhou um papel no desenvolvimento dessa vertente do jazz tão central quanto os “incontáveis quartos, públicos e privados, nos quais os jazzistas aperfeiçoaram os segredos de sua arte”,⁴² o aspecto doméstico da invenção do bebop foi ofuscado pela força de uma narrativa criada em torno de músicos e espaços excepcionais.

Bossa nova e domesticidade, por outro lado, aparecem juntas desde meados da década de 1960, quando a repercussão do novo gênero ainda suscitava ataques enfurecidos dos “sentinelas da tradição”. José Ramos Tinhorão, o inimigo mais vocal da bossa nova, chamou-a de “filha de aventuras secretas de apartamento”, em alusão a um suposto adultério musical cometido entre a música norte-americana e a brasileira.⁴³ Já o maestro Júlio Medaglia, em um dos primeiros trabalhos de fôlego sobre o assunto, deteve-se sobre a relação entre a bossa nova e o samba,

⁴⁰ Nicole T. Rustin e Sherrie Tucker, *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, 2008, p. 5.

⁴¹ Ingrid Monson, op. cit., 398-417.

⁴² Ralph Ellison, op. cit., p. 60.

⁴³ José Ramos Tinhorão, op. cit., p. 25.

tomando como exemplo o carnaval carioca vivenciado em diferentes regiões do Rio de Janeiro. Sem entrar na polêmica de Tinhorão, ele diz:

[...] a Zona Sul, mesmo não ficando indiferente ao reinado de Momo, oferece também um outro tipo de contribuição musical que deita raízes igualmente na sua maneira de reinar. Por ser Copacabana, por exemplo, a maior concentração geográfica do País, e os seus apartamentos, os seus pequenos bares e boites, os locais onde circula diariamente toda uma faixa da população, é natural que a manifestação oriunda dessa região tenha características próprias. Não só a expressão “cabrocha” é substituída por “garota”, “requebrado” por “balanço”, e, às vezes, “mulata” *abrandado para “morena”*, como também uma forma de expressão musical mais sutil e mais elaborada se criaria ali, sugerida pela intimidade dos pequenos ambientes, diversa de uma manifestação musical oriunda de um terreiro de Vila Isabel.⁴⁴

Natural para Medaglia, o pressuposto de que a organização do espaço da cidade condicionaria a produção musical desdobra-se em um sistema de diferenças cuja abrangência ultrapassa os aspectos musicológicos do ritmo, da harmonia e da melodia. Quando ouvida pela população de Copacabana, diz o argumento do maestro, a música tocada ano após ano no carnaval de rua sofreria certas adaptações que, ao final, sugerem a “forma de expressão musical mais sutil e elaborada” dos bossa-novistas. Porém, tais adaptações incidem diretamente sobre os sentidos configurados em uma gramática racial e de gênero presente em sambas e marchinhas. Substituir “cabrocha”, termo que designa a pessoa de origem mestiça, pelo racialmente neutro “garota”, e “requebrado” por “balanço” – tradução de *swing* para o português –, tem como justificativa a adequação semântica das letras a um público resistente a identificar-se com o tipo de repertório utilizado por compositores do passado ou em “um terreiro de Vila Isabel”. Isso fica ainda mais nítido na mudança de “mulata” para “morena”. Consciente ou não, a utilização do verbo “abrandar” para se referir a essa adaptação revela o intuito subjacente de conter o “excesso” de significados proveniente de uma palavra central à experiência racial brasileira (e à qual voltarei no decorrer deste capítulo).

Feita na “intimidade dos pequenos ambientes”, a bossa nova procurou afastar-se da conotação racializada de significantes corriqueiros do cancionário popular brasileiro, sem jamais

⁴⁴ Júlio Medaglia, op. cit., p. 4, grifos meus.

deixar de utilizá-los em suas composições. Como sabemos, os elogios à beleza feminina, erotizada nas referências à sua corporalidade, abundam nas letras de Vinicius de Moraes. Mas pensemos, por exemplo, na “Cabrocha de Ipanema” passando num doce “requebrado” a caminho do mar. Como seu corpo seria lido em termos raciais? Contudo, a pista dada por Medaglia vai no sentido de entender por que, ao se falar de amor, se fez tão importante “escondê-lo” atrás de sinônimos abrandados, ou ainda, enquadrá-lo em um tipo de domesticidade no qual os símbolos relacionados à negritude foram embranquecidos de forma especificamente “cool”: sem reações exageradas, sem excessos performáticos e sem raça.

“Ocupava todo o terceiro andar do edifício Champs-Élysées, na av. Atlântica, sobre pastilhas e pilotis típicos dos anos 50, bem em frente ao Posto 4”. Assim descreve o jornalista Ruy Castro o “célebre apartamento em Copacabana” onde Nara Leão morou com a família de 1956 a 1967. Célebre, pois segundo o anedotário oficial da música popular brasileira, ali teria sido um dos primeiros endereços a se tocar e ouvir bossa nova. “Sua sala esparramava-se por 90m², com janelões que se abriam para o mar”,⁴⁵ seguindo o gabarito arquitetônico que mais tarde se tornaria ícone, assim como o VW Fusca e a construção de Brasília, do período de otimismo econômico experimentado em meados de 1950 no Brasil.⁴⁶ Pouco a pouco, os casarões assobradados da Lapa e da Cidade Nova deram lugar a edifícios modernistas à beira-mar como o Champs-Élysées e o Chopin; os cabarés e teatros da região central da cidade entraram em franco declínio diante das novas boates e cinemas de Copacabana; o automóvel, o whisky, os discos e o hábito de ouvi-los em casa na companhia de amigos surgiram como sinônimos de sofisticação para homens e mulheres de extração social elevada. E a praia, com seus banhistas jovens e saudáveis, tornou-se uma extensão dessa nova forma de reivindicar um Rio de Janeiro moderno e tropical.⁴⁷

⁴⁵ Ruy Castro, *Chega de saudade*, 1990, p. 129.

⁴⁶ O anúncio de venda de um apartamento no nono andar do Champs-Élysées dá uma ideia das dimensões e do requinte do edifício: “Vendo magnífico apartamento nesse edifício, sito à Avenida Atlântica, 2856 – ainda não habitado – 9º andar, com as seguintes peças: grande living, sala de jantar, hall social em mármore, três dormitórios todos com armários embutidos, dois banheiros completos, sendo um em mármore, toilette social também mármore, ampla copa, cozinha com pias em aço inoxidável, rouparia, dois quartos de empregados com dependências completas e garage. Acabamento de primeiríssima qualidade, todo pintado à óleo” (“Apartamento de luxo – Palácio Champs-Élysées”, *Correio da Manhã*, 5 de mai. 1957, p. 8).

⁴⁷ Cf. Julia O'Donnell, “‘Un buen lugar para encontrar’. Cosmopolitismo, nación y modernidad en Copacabana (años 1950)”, 2016.

Paralela à verticalização da cidade, outra, de natureza simbólica e econômica, acentuou a estratificação social e, com ela, as desigualdades entre pobres e ricos, negros e brancos. Nesse realinhamento de fronteiras, muitos dos espaços destinados à produção e ao consumo da música popular – como as praças e as famosas casas das “tias baianas”, pontos de encontro e de sociabilidade de pessoas de classes sociais distintas – foram negligenciados em termos de saneamento e ocupação ou simplesmente sumiram do mapa graças aos sucessivos projetos de reurbanização do Rio de Janeiro.⁴⁸ Com isso, o âmbito da intimidade doméstica converteu-se em um lugar privilegiado de aperfeiçoamento e propagação dos signos de distinção mobilizados pelos estratos médios da cidade, remodelando a noção de morar e possibilitando a formação de estilos de vida que terão como traço distintivo certa “satisfação autobiográfica”, na boa expressão de Gilberto Velho.⁴⁹

Além de Nara e da primogênita Danuza, Jairo e Altina Leão formavam uma família pouco convencional para os padrões da época: “sem bonecas, árvores de Natal, nem festas de aniversário, por convicção do pai”.⁵⁰ Muito liberais, os pais de Nara permitiam que os amigos da filha caçula frequentassem a casa diariamente e pareciam não se importar que as reuniões se estendessem até altas horas regadas a comida, bebida e música. “Aos poucos”, escreveu o compositor Ronaldo Bôscoli, “o apartamento de Nara transformou-se numa verdadeira sede da Bossa Nova. Foi lá que nasceu tudo. *Espontaneamente*”.⁵¹ Rememorada em registro afetivo, tal espontaneidade certamente tinha a ver com o clima íntimo e despojado do apartamento da Avenida Atlântica, onde a etiqueta social adotada por outras famílias da elite carioca não tinha ali o mesmo peso. Uma reportagem publicada na revista *Singra*, em junho de 1960, retrata em detalhe o clima de descontração da família Leão:

Tempo: 20 horas. Dia: qualquer. Ano: 60. Cenário: apartamento no terceiro andar de um edifício da Avenida Atlântica, no posto 4 de Copacabana. Personagens: jovens de 20 a 30 anos. Material de cena: uísque, guaraná, violão, trompa, saxofone, piano e pandeiro. Além disso, vozes bonitas e belas composições. Reunião: “Bossa Nova” [...].

⁴⁸ Cf. Jeffrey Needell, *Belle Époque Tropical*, 1993; Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão*, 2003; Bruno Carvalho, op. cit; Heloisa Pontes e Rafael do Nascimento Cesar, “Cidades, palcos e públicos: Rio de Janeiro e São Paulo em dois atos”, 2019.

⁴⁹ Gilberto Velho, *Individualismo e cultura*, 1981, p. 135.

⁵⁰ Danuza Leão, *Quase tudo: memórias*, 2005, p. 78.

⁵¹ Ronaldo Bôscoli; Luiz Carlos Maciel; Ângela Chaves. *Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli*, 1993, p.164, grifo meu.

O tempo vai passando e já são 22 horas. A mãe da cantorinha Nara Leão, irmã de Danuza Wainer e namorada de Ronaldo Bôscoli, aparece na sala.

_Nara, está na hora de dormir. Amanhã tem mais “bossa nova”.

Protestos.

O pai fala:

_Isso de “bossa nova” é que eu não entendo. Onde é que está a bossa? De onde surgiu? Em que diferem das outras as músicas dessa rapaziada? [...].

A mãe de Nara diz que já é meia noite. As moças vão para casa e os rapazes fazer poesia com a lua. A mesma lua que inspirou Noel, Caymmi e outros.

De manhã vão trabalhar. Uns são jornalistas, outros radialistas e comerciários. A garoa da madrugada leva a “bossa nova” pela rua...

Feita ao estilo das rubricas dramatúrgicas, a descrição do espaço captura o leitor para dentro da “cena” narrada. As “personagens”, o “cenário”, os “materiais” e a data não especificada procuram dar a impressão de que as reuniões na casa dos Leão não tinham dia certo para acontecer, conferindo um toque ficcional ao romance familiar da elite carioca. Até mesmo os pais, antagonistas típicos da sociabilidade jovem, entram em cena como coadjuvantes. Enquanto a mãe de Nara luta, com empatia e sem muito sucesso, para fazer valer alguma regra, o pai inquire os “jovens de 20 a 30 anos” sobre suas aspirações artísticas. Apenas com o fim da *soirée* a ficção cede lugar à realidade: as moças submetem-se às normativas de classe da respeitabilidade feminina e “vão para casa”, enquanto os rapazes seguem madrugada afora buscando adiar o inevitável – “De manhã vão trabalhar”.

Em outro momento da reportagem, é Bôscoli quem fala, em resposta à pergunta de Jairo Leão sobre as origens do termo bossa nova.

“Bossa Nova” é um nome que nos foi imposto. Aceitamo-lo. Mas, na verdade, nada mais somos do que um grupo de jovens de várias profissões que faz música e canta as próprias. Apenas isso [...] Nós nada pretendemos senão escrever nossas músicas dentro de um estilo próprio. Sabemos perfeitamente que muitos nos combatem, chamando-nos de “snobs” e outros adjetivos semelhantes. Enganam-se o que pensam que pretendemos revolucionar a música popular. Que temos o nome “bossa nova” por querermos ser diferentes dos outros. Absolutamente, somos apenas jovens que gostam de música e por meio dela tentam levar ao povo uma mensagem poética e lírica na maioria das vezes. Em nossas composições procuramos sempre incluir o máximo possível de poesia, chegando sempre mais perto do romantismo. Letras como “felicidade” [A Felicidade] provam isso. Por exemplo: “A felicidade é como a pluma que o vento vai levando pelo ar...”.

Sem dúvida alguma é muito melhor do que: “Ela me abandonou e eu estou cansado de sofrer”.⁵²

Da espaçosa sala do Champs-Élysées, Ronaldo Bôscoli, então um jornalista de 31 anos cunhado de Vinicius de Moraes, buscava definir o propósito do grupo que, por imposição alheia, havia sido batizado de “turma da bossa nova”. A preocupação em compor canções com “estilo próprio” e permanecer a uma distância segura do universo profissional da música eram dois aspectos almejados por muitos desses “jovens de várias profissões”, pois se estavam certos de suas preferências estéticas, o tipo de compromisso amador de quem desejava “fazer música, nada mais” os resguardava dos ambientes nem sempre amistosos das rádios e gravadoras. Isso sem falar de alguns veteranos da imprensa como Antonio Maria, que com frequência dirigia provocações a Bôscoli em sua coluna n’*O Jornal*, ora sobre a parceria deste com Vinicius, ora sobre os “versos sem o menor sentido” escritos pelo compositor.⁵³ Versos que, por primarem pelo uso de recursos poéticos aptos a falar de “amor à beça, mas escondido”, eram, na opinião de Bôscoli, “muito melhores” que os dos sambas-canção do momento.

Namorada de Bôscoli até 1961 e quatorze anos mais nova que ele, Nara era a mais jovem, e uma das únicas mulheres, de um seleto grupo que incluía nomes ilustres como Vinicius de Moraes e Tom Jobim – João Gilberto era uma visita rara –, além dos *habitués* Carlos Lyra, Chico Feitosa, Roberto Menescal, Sylvinha Telles, Bebeto Castilho, Oscar Castro-Neves e o próprio Bôscoli. E embora tocasse violão muito bem (“como um homem!”, diria ela em tom provocador em depoimento concedido ao Museu da Imagem e Som),⁵⁴ ocupava a posição ambígua de anfitriã e coadjuvante das noitadas que promovia [IMAGEM 9].

Eu funcionava para o grupo como uma espécie de computador. Sabia de cor todas as letras, melodias e acordes, mas só podia abrir a boca para cantar quando alguém precisava que alguma música fosse lembrada. E assim mesmo a malhação era geral: “fanhosa”, “desafinada” e outros elogios desse tipo.⁵⁵

⁵² Urbano Marlise, “Bossa Nova é Bossa Nova”, *Revista Singra (Correio da Manhã)*, 17 de jun. 1960.

⁵³ Antonio Maria, “Natal”, *O Jornal*, 23 de dez. 1962, p. 13 e “Petrópolis, a casa e o piano”, *O Jornal*, 24 de jul. 1962, p. 3.

⁵⁴ Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Nara Lofego Leão* (Coleção Depoimentos para a Posteridade), 6 de jun. 1977.

⁵⁵ Sérgio Cabral, *Nara Leão: uma biografia*, 2008, p. 32.

É curioso que uma das cantoras brasileiras mais reconhecidas do século XX chamasse a atenção pela aparente falta de talento. No entanto, ao contrário do esperado, o começo da carreira de Nara foi marcado por passos inseguros e pouco arrojados para quem estava cercada de possibilidades no mundo musical. “Um dia”, conta ela, “uma gravadora insistiu muito para eu fazer um teste. Não queria, mas insistiram. Fui. Cheguei lá, fiquei esperando quatro horas. Não fui embora porque eu queria que tudo acontecesse comigo, para ver como eram as coisas. Eu estava no mundo só de testemunha”.⁵⁶ O convívio intenso de Nara com a turma da bossa nova, fosse em seu apartamento ou nos de outras pessoas, conferiu um sentido afetivo à prática musical, mas não estimulou a jovem a lançar-se profissionalmente. Ao confessar que, até 1964, “não gostava de cantar em público”, Nara mantinha-se fiel ao registro vocal “contido”, na terminologia adotada por Santuza Naves,⁵⁷ típico do som que fazia com os amigos, contrapondo-se, assim, ao ideal de cantora corporificado por artistas como Angela Maria, Dolores Duran e Maysa, mulheres cujo estilo dramático e carregado era avesso a quem “estava no mundo só de testemunha”.

Por volta de 1962, no entanto, os interesses de Nara começaram a espraizar para além da bossa nova. Amiga próxima de Carlos Lyra, uma das lideranças do recém criado Centro de Cultura Popular (CPC), a jovem de Copacabana passou a ter contato com grupos de esquerda cuja atuação política se dava sobretudo no âmbito da produção cultural. Além de Lyra, ela cultivou uma relação próxima com o cineasta moçambicano Ruy Guerra, com quem teve um breve namoro, e outros intelectuais ligados ao Cinema Novo e ao Teatro de Arena. Para a sua personalidade algo reclusa e introspectiva, circular nesses novos espaços foi fundamental na configuração de uma visada crítica sobre a sociedade brasileira. Como ela própria chegou a admitir anos depois:

Não foi através do morro, não. Foi através do cinema, muito indiretamente. Através do [filme] *5 vezes favela*, as músicas do Zé Kéti, o teatro do Vianinha [Oduvaldo Vianna Filho], todo aquele movimento me impressionou muito, tomar conhecimento de uma realidade social que eu não conhecia, que eu absolutamente nunca tinha ouvido falar. Eu era uma menina meio angustiada, desde a infância, era meio problemática, meio baixo astral, e quando eu descobri essas coisas, pensei que talvez pudesse prestar um serviço, pudesse fazer da minha vida uma vida útil e fazer uma

⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁷ Cf. Santuza Naves, “Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular”, 2000.

coisa pelos outros. Afinal, eu estava na fossa, mas meu problema era muito pequeno. Tem gente aí com problemas reais, aí eu dei uma virada.⁵⁸



IMAGEM 9. Da esquerda para a direita: Nara Leão, Roberto Menescal ao violão, Bebeto Castilho na flauta e Dori Caymmi no apartamento do Champs-Élysées. c. 1958.

Cada vez mais inclinada a reconhecer sua origem social privilegiada, Nara via na politização da bossa nova o antídoto para contradições que, segundo ela, haviam ganho um peso difícil de suportar. Escrevendo para a revista *O Cruzeiro* em agosto de 1963, ela comenta a negligência das gravadoras em relação à “verdadeira música” brasileira – maxixes e o samba *de morro*, estilo ao qual ela se associou por intermédio de Lyra – e registra com otimismo o esforço dispensado por alguns artistas de ampliar o escopo temático das letras das canções a fim de atingir um “público maior”. Tratava-se, segundo ela, de um desejo de renovação observável no avanço de um sentimento nacionalista que, aos poucos, começava a recusar o “caráter intimista” da bossa nova em troca de uma expansão de horizontes cognitivos, artísticos e espaciais. Viria dela, no entanto, a vocalização mais direta dessa recusa. Através dos produtos culturais engajados do cinema, do teatro e do samba de morro, a “virada” de Nara seguiu o expediente da comoção e da culpa de classe, uma tática de aliciamento político bastante empregada pelos membros do CPC entre jovens de extração burguesa simpáticos à revolução, mas confiantes demais na própria

⁵⁸ Museu da Imagem do Som, op. cit.

superioridade moral em relação ao “povo”. Nesse jogo de “comover pela denúncia da miséria” e “culpar pelo investimento na suposta consciência crítica e revolucionária do intelectual”,⁵⁹ Nara se deixou afetar pela condição pequeno-burguesa que partilhava com a turma da bossa nova e, com isso, procurou afastar-se dela elegendo como motivo o que os aproximara em meados dos anos cinquenta – o espaço doméstico.

A ruptura ocorreu cerca de um ano depois. Em uma entrevista concedida ao jornalista Juvenal Portella e publicada na revista *Fatos & Fotos* de outubro 1964, Nara foi contundente em sua declaração contra o gênero musical que ouvira e cantara tantas vezes dentro da própria casa.

Chega de bossa nova. Chega disso, que não tem sentido. Chega de cantar para dois ou três intelectuais uma *musiquinha de apartamento*. Quero o samba puro, que tem muito mais a dizer, que é a expressão do povo e não uma coisa feita de um grupinho para um grupinho. (...) Eu não tenho nada, mas nada mesmo, com um gênero musical que, sinto, não é o meu e nem é verdadeiro.⁶⁰

Sem poupar palavras, Nara aludia a críticas feitas a seu disco de estreia, lançado naquele ano pelo selo Elenco, de Aloysio de Oliveira. Trazendo canções como “O sol nascerá”, de Cartola, “Diz que fui por aí”, de Zé Kéti, e “O Morro (Feio não é bonito)”, de Lyra e Gianfrancesco Guarnieri, ele se descolava do repertório bossa-novista, levantando suspeitas acerca do engajamento político daquela que foi considerada a “musa eterna” do movimento. Afinal, os versos “Eu nasci lá na Bahia de mucama com feitor” – da canção “Maria Moita”, também presente no disco – contrastavam com “Da janela vê-se o Corcovado, o Redentor, que lindo!” como água e azeite, e adquiriam conotações imprevistas quando cantados por uma moça vinda da elite carioca e branca para os parâmetros nacionais. Mesmo bem intencionada, Nara ressentia-se do fato de ser a personagem improvável de uma cena em que novos protagonistas, vindos de outras regiões da cidade e trazendo outras marcas de diferença, afirmavam seu lugar nos flancos da produção cultural. Tão improvável, aliás, que, em carta ao escritor e amigo Carlinhos (José Carlos de Oliveira), ela procurava justificar, num desabafo, suas últimas escolhas artísticas. “[Acho] perfeitamente normal que eu cante aquelas músicas, embora não tenha nascido no morro ou no

⁵⁹ Heloisa Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*, 1992, p. 26.

⁶⁰ Nara Leão, “Nara de uma bossa só”, *Fatos & Fotos*, 17 de out. 1964. Reproduzido de *Nara Leão (Coleção Encontros)*, 2014, p. 66.

Nordeste. Se não fosse assim, Carlinhos, só os franceses poderiam encenar peças francesas, só os ingleses poderiam apresentar peças inglesas”.⁶¹

O “Chega!” de Nara Leão ecoou pela orla carioca suscitando reações entre os adeptos da bossa nova que iam da incompreensão ao descrédito.⁶² Ainda assim, a maioria deles foi unânime em ressaltar positivamente aquilo que ela havia relegado a uma mera veleidade do gênero: a “musiquinha *de apartamento*”. A cantora Sylvinha Telles disse que “a bossa nova é a música da época em que todo mundo mora em apartamento”; Roberto Menescal asseverou que, a despeito de Nara, eles continuavam “nos apartamentos fazendo bossinha nova para vender” e Aloysio de Oliveira chamou-a, num tom nada pejorativo, de “uma típica cantora de apartamento”.⁶³ Assim, para seguir rumo ao “samba puro” e desvencilhar-se do epíteto, Nara precisaria se defrontar com aspectos da própria trajetória até então encobertos pelo sucesso arrebatador que a tal “musiquinha” tivera mundo afora. Contudo, a postura engajada que passou a adotar não foi o bastante para cancelar a maior e mais duradoura lição aprendida nos encontros com a “turma”: o estilo cool.

Talvez por terem fomentado um novo gênero em sua própria casa, pouco se sabe sobre o gosto musical dos Leão para além da bossa nova. Nara conta que a mãe tocava bandolim, flauta e piano quando criança; o pai, desprovido de pendores artísticos, limitava-se a estimular a filha no estudo do violão – instrumento ainda mal visto entre algumas famílias de Copacabana –, chegando a sugerir-lhe seguir carreira no universo erudito.⁶⁴ Mas, embora ela afirmasse que até os 13 anos vivia na “ignorância total” em relação à música nacional ou estrangeira, Menescal lembra-se de uma vitrola na qual os discos de jazz de Danuza, comprados em sua turnê como modelo na Europa, eram tocados repetidas vezes nas noites do Champs-Élysées.⁶⁵ Em 1977, ele disse a Sérgio Cabral ter sido Nara “a primeira pessoa [da turma] que ouviu falar em jazz”, dando a entender que,

⁶¹ Nara Leão *apud* Sérgio Cabral, op. cit., p. 73.

⁶² Em uma crônica incompleta e jamais publicada, Vinicius de Moraes trata da tal entrevista de Nara Leão a *Fatos & Fotos* e, num diálogo fictício consigo mesmo, afirma: “Já tem uma porção de pessoas gozando essa nova atitude de Narinha, depois que ela se mascarou de ‘povo’; não melhor você, poeta, que é amigo dela, dizer-lhe umas coisinhas, antes que ela caia no ridículo, porque não há nada pior que uma pessoa querer ser povo sem ser...” (“Narinha, Narinha”, Fundação Casa de Rui Barbosa [VM Pi 147].

⁶³ Sérgio Cabral, op. cit., p. 71.

⁶⁴ No depoimento ao MIS, Nara comenta que “papai queria muito que eu estudasse violão clássico, ele achava que seria uma profissão, que com a música clássica eu poderia sobreviver em qualquer lugar do mundo” (Museu da Imagem e do Som, op. cit.)

⁶⁵ Tom Cardoso, *Ninguém pode com Nara Leão*, 2021, p. 29.

embora muito jovem, a amiga tinha os ouvidos sintonizados na música estadunidense. Um disco em especial, destaca Ruy Castro, havia frequentado assiduamente a vitrola da família Leão – *Julie is Her Name* (1955), da cantora Julie London. Acompanhada pelo guitarrista Barney Kessel, ela dava às canções uma interpretação cristalina e sem virtuosismos vocais, contrapondo-se à harmonização complexa de Kessel. Fisgando a atenção da turma, o jogo entre voz e instrumento introduziu-a ao chamado jazz da Costa Oeste [*West Coast Jazz*], uma denominação imprecisa em termos estéticos, mas reveladora da repercussão do bebop para além do Minton's Playhouse, do apartamento de Mary Lou Williams e de outros espaços marcadamente novaiorquinos. Em meados da década de 1950, artistas brancos como Kessel e London, mas também Gerry Mulligan, Dave Brubeck, Shorty Rogers e Chet Baker aproveitaram o interesse partilhado por gravadoras situadas na Califórnia de expandir o público consumidor de jazz e acabaram se fixando nos arredores de São Francisco e Los Angeles.⁶⁶ Como consequência desse movimento de “des-regionalização”, a crítica ortodoxa, conhecida por relegar o bebop a uma desnaturação do jazz, foi perdendo força, assim como a ideia de que músicos brancos não teriam nada a oferecer além de imitações baratas.

Vinís importados e cifras para violão combinavam-se também no cotidiano da “academia”, a pequena escola de música criada por Menescal e Lyra em 1956 para atender à demanda específica de jovens moças à procura de um *hobby*.⁶⁷ “Até surgir o negócio de Bossa Nova”, confirmou Menescal em outra ocasião, “nós só pensávamos em jazz. Música brasileira a gente fazia pra gente, mas na hora de ouvir, de tocar, era jazz”.⁶⁸ A princípio fortuita, a separação entre uma música autoral e outra para *ouvir* e *tocar* é desenvolvida por Lyra: “Todos ouviam jazz porque era a música com a qual a classe média brasileira tinha que se identificar. Houve um grande *ressentimento* contra a música do Brasil naquela época porque era uma música inculta, com exceção talvez da música do Ary Barroso e do [Dorival] Caymmi”.⁶⁹ Expoente da chamada música de protesto, é interessante que Carlos Lyra tenha nomeado de “ressentimento” o desejo dos bossa-novistas de romper com as convenções da música popular brasileira dos anos 1950, sobretudo aquela que fazia sucesso nas rádios cantando desilusões amorosas. Por um lado, o uso do termo denota o reconhecimento, por parte da classe social em nome da qual Lyra fala, de um processo de identificação entre povo e nação do qual ela se sentia alijada em alguma medida. Afinal, o grande

⁶⁶ Cf. Ted Gioia, *West Coast Jazz*, 1992.

⁶⁷ Ruy Castro, op. cit., p. 127-9.

⁶⁸ Zuza Homem de Mello, op. cit., p. 92.

⁶⁹ *Ibid.*, 91, grifo meu.

trunfo do samba durante a década de 1930 – nem branco, nem preto, mas “brasileiro e verde e amarelo”, como queria Orestes Barbosa – foi ter possibilitado essa identificação às custas da obliteração racial, porém não socioespacial, dos conteúdos ligados a ele. De modo que a geografia simbólica do samba se dividia entre bambas e malandros, o morro do Estácio e a Praça Onze, mas não abarcava em suas letras jovens escolarizados/as de Copacabana.

Por outro lado, chamar a música popular de “inculta”, com exceção de Ary Barroso e Dorival Caymmi,⁷⁰ explicita a lógica por detrás do desejo de alterar esse estado de coisas e a busca novos modos de compor. Lyra, ao afirmar que o jazz era a música com a qual a classe média *tinha* que se identificar, admite como inevitável a formação de um gosto musical condizente ao *ethos* desta classe particular, não mais subsumível a uma abstração do povo brasileiro. Acreditar, no entanto, que tal *ethos* já se encontrava plenamente formado em meados da década de 1950 é incorrer em uma interpretação *post facto*. Considerar a “classe média brasileira” um grupo com fronteiras definidas, sejam elas estéticas, morais ou mesmo econômicas, é um gesto ao mesmo tempo arriscado para as ciências sociais e corriqueiro para quem pertencia a essa classe e, como Lyra, se via atravessado pelas contradições inerentes a ela. Reconhecer-se socialmente através de uma modalidade expressiva cuja autenticidade remetia à realidade das classes populares era uma dessas contradições; apostar no diálogo direto com a música estadunidense com a finalidade de reposicionar o Brasil no cenário global, era outra. Nesse sentido, vale retomar as palavras de Gilberto Velho:

Entre os jovens da aristocracia de estratos médios *mudar* é sobretudo negar ou escapar de um projeto produtivista, na procura de criar laços mais comunitários em que o lúdico seja acentuado em detrimento do sucesso e da produtividade individuais. Esses laços não são com suas famílias, mas sim construídos com grupos de amigos, ressaltando-se aí o aspecto individualizante da procura de liberdade de escolha, fugindo ao controle familiar.⁷¹

Conduzida cerca de uma década após o surgimento da bossa nova, a pesquisa de Velho sobre Copacabana não trata de música, porém a frase acima é certa ao circunscrever o regime

⁷⁰ Ary Barroso e Dorival Caymmi têm uma relação especial com a bossa nova, em parte explicável pelos vínculos de amizade estabelecidos entre eles e expoente da bossa nova como Tom Jobim e Vinícius de Moraes, em parte pelas inovações realizadas por eles em matéria de composição. Para uma análise de algumas dessas inovações ver Vítor Queiroz, *Dorival Caymmi: a pedra que ronca no meio do mar*, 2019.

⁷¹ Gilberto Velho, op. cit., p. 108.

de expectativas de alguns membros da turma à luz do senso de distinção posto em prática por uma fração de classe específica. Para bossa-novistas como Nara Leão, Ronaldo Bôscoli, Roberto Menescal e Carlos Lyra, rejeitar o estilo de vida da geração que primeiro ocupou e explorou a Zona Sul, em sua maioria profissionais liberais de extração burguesa, se dava à revelia dos valores familiares, mas não necessariamente na ruptura com a família, pois o *habitus* herdado, ao contrário do “projeto produtivista”, não era algo do qual eles queriam abdicar.

Assim, a *mudança* produzida pela bossa nova expressa os conflitos de uma fração de classe em processo de automodelagem. O jazz, em tal processo, não configurava um exotismo como trinta anos antes, mas servia de alternativa legítima à música brasileira “autêntica”, conforme visto no capítulo 3. Ao perceber que as letras dos sambas-canção não eram “assunto de classe média” e suas “harmonizações eram precárias pra nossa cultura”,⁷² os membros da turma ressignificaram os elementos da performance musical na tentativa de lidar com um ressentimento de classe. Vista desse ângulo, a recusa de Nara em relação à bossa nova sinalizou uma ruptura com os modos de compor gestados por ela e seus colegas, indicando a intenção de se distanciar do imaginário das classes médias da zona sul carioca, que começava a lhe parecer antiquado e alienado. Na entrevista que deu a *Fatos & Fotos*, Nara utilizou a locução “de apartamento” pejorativamente para opor-se à noção de intimidade doméstica associada a um *ethos* elitista e distante da “expressão do povo” almejada por ela. Em sua visão, “cantar para dois ou três intelectuais ou fazer música “de um grupinho para um grupinho” ofuscava a desigualdade entre pobres e ricos e, conseqüentemente, o próprio “povo”. Mas além do posicionamento ideológico, Nara tinha motivos mais mundanos para desclassificar a bossa nova como “musiquinha de apartamento”. Ainda na mesma entrevista ela asseverou que “essa história de dizer que a bossa nova nasceu na minha casa é uma grande mentira”, emendando que a “turma se reunia aqui e também em muitos outros lugares”. Um ano antes, ela abria o primeiro parágrafo do artigo em *O Cruzeiro* com: “Não é verdade que a bossa nova nasceu na minha casa. Não nasceu e nem poderia nascer na casa de ninguém”. Tratava-se, portanto, de desmistificar algo que era apenas uma brincadeira entre amigos, mas que, mais tarde, ganharia grande repercussão na pena dos principais cronistas da música popular brasileira bossa nova, integrando os anais da história oficial.

Por mais radical que tenha soado aos ouvidos da época, a ruptura de Nara com a turma da bossa nova se provou passageira. Quando perguntada treze anos depois sobre as conseqüências

⁷² Zuza Homem de Mello, op. cit., 92.

desse ato, ela afirmou tranquila: “Hoje em dia eu acho um horror, né? Porque realmente eles não merecem [...] Eu não sei como é que me receberam de braços abertos, porque foi terrível mesmo”.⁷³ Se os trabalhos posteriores ao disco *Nara* deram prosseguimento à expansão de horizontes artísticos da cantora, incluindo desde o compositor oitocentista Ernesto Nazareth ao contemporâneo Chico Buarque de Hollanda, a relação com o estilo bossa-novista jamais se desfez. Mesmo recusando com bom humor o epíteto de musa, preferindo autointitular-se a “muda da bossa nova”, Nara não se despojou da “coisa do cool”, tão fundamental à corporalidade do grupo. Recusando-se a cantar boleros derramados – coisa que faria no álbum tropicalista *Panis et circensis* em 1968 de maneira paródica –, ela criticava as noções e fantasias de feminilidade aticadas pelas artistas do rádio, cantando (e vivendo) desilusões amorosas. O canto diáfano, o vestuário discreto e a postura de palco um tanto *blasé* eram reforçados por seu violão, instrumento musical historicamente associado à masculinidade “malandra” dos sambistas dos anos 1930.

Considerada “antiboêmia”, Nara corporificou a “contenção” de que fala Santuza Naves a respeito da bossa nova ao reproduzir no palco a intimidade engendrada por um modo de morar específico, bem como o tipo de feminilidade cool própria daquela fração de classe. Para além de ter sido ou não a “sede” da bossa nova, o apartamento do Champs-Élysées figurou como uma espécie de ateliê para jovens brancos de mesma extração social. Situado numa região da cidade verticalizada arquitetônica e socioeconomicamente, ele converteu-se em espaço não só de sociabilidade, mas de invenção de um imaginário doméstico transfigurado em registro musical através de arranjos enxutos, harmonizações complexas e a “batida” que viabilizou à classe média brasileira uma “tradição na canção popular”.⁷⁴

BOSSA NOVA, BOSSA NEGRA

Tal como o bebop em meados dos anos quarenta, a bossa nova não foi aceita como parte da tradição musical logo que surgiu. Para gente do quilate de Lúcio Rangel, ela sem dúvida dialogava com o repertório consagrado do samba, mas negava o seu principal fundamento – o “povo” –, resvalando

⁷³ Museu da Imagem e do Som, op. cit.

⁷⁴ Walter Garcia, *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*, 1999, p. 78.

no desejo ilusório de “[descer] de sua posição ‘semierudita’ para tentar alcançar as camadas nitidamente populares”.⁷⁵ Mesmo quando a consciência crítica de alguns compositores foi vertida para as letras das canções, a coisa parecia girar em torno de um engodo. Em um momento em que a herança modernista de Mário de Andrade havia se consolidado no horizonte intelectual brasileiro, e a noção de influência se estabelecido como paradigma das trocas culturais transnacionais, a bossa nova colocava o desafio de assegurar a autenticidade tendo como marca de nascença o jazz moderno.

Aliás, de todos os contenciosos a rondarem o fenômeno, a questão da *influência do jazz* permanece, até hoje, motivo de discussão. Atualmente na casa dos oitenta anos de idade, os remanescentes da geração que testemunhou o surgimento da bossa nova parecem ainda não ter chegado a um consenso acerca da natureza de tal influência, que dirá de seu sentido ou de sua intensidade. Em um extremo, representado por Tinhorão, a bossa nova teria sinalizado o “afastamento definitivo” do samba carioca de suas “origens populares”, tamanha a descaracterização promovida pela música norte-americana misturada à batida de João Gilberto e às melodias de Tom Jobim.⁷⁶ Noutro extremo, vocalizado por um número restrito de compositores que, por motivos diversos, remontam ao início do movimento, teima um impulso em declarar a inequívoca brasilidade do gênero e, de quebra, inverter a equação dizendo que “a bossa nova influenciou muito mais o jazz do que o jazz influenciou a bossa nova”.⁷⁷ Habitando diplomaticamente o meio-termo entre essas posturas, há a narrativa que mais se infiltrou nos imaginários brasileiro e estadunidense, reluzindo um brilho difuso sobre boa parte da classe artística, bem como da população em geral. Sintetizada por Walter Garcia, ela defende que “se o jazz realmente fez parte do clima de criação da batida [da bossa nova] [...], nem por isso, ou por qualquer outro fator, ela deixa de ser *original*”.⁷⁸ Vistas em pé de igualdade, as duas tradições musicais confluíam sem trair os parâmetros da música “autêntica”. Mas por que não, se o esquema dualista “nosso nosso, deles deles” ecoava firme nos juízos de valor emitidos sobre a “nossa” música e a “deles”?

⁷⁵ Lúcio Rangel, “Uma Dupla”, *O Mundo Ilustrado*, 20 de ago. 1958, p. 46.

⁷⁶ José Ramos Tinhorão, op. cit., p. 35.

⁷⁷ Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Antonio Carlos Jobim* (Coleção Depoimentos para a Posteridade), 2 de jun. 1967.

⁷⁸ Walter Garcia, op. cit., p. 97, grifo meu.

Sobre este ponto, Dmitri Fernandes sustenta que, ao contrário do samba e do choro, cuja tradição tardou para se solidificar, a bossa nova pôde autoproclamar sua legitimidade, pois o grupo ao qual foi vinculada detinha os meios simbólicos de legitimação cultural. O abismo social a separar os músicos populares daqueles interessados nesta atividade específica – os intelectuais “êmicos” e “éticos”, na formulação de Fernandes – deixaria de existir com o surgimento desse novo fenômeno. Pela primeira vez na história da música popular brasileira, compositores, intérpretes, produtores musicais, donos de gravadoras, jornalistas e críticos partilhavam um mesmo *habitus* de classe. Além disso, moravam em apartamentos localizados a poucos quilômetros uns dos outros e frequentavam os mesmos estabelecimentos. Por vezes subestimada, essa compatibilidade foi fundamental no processo de legitimação da bossa nova e explica em parte a sua rapidez comparada ao choro e ao samba. Como signo de distinção desse grupo, a bossa nova “caía feito um luva em uma figuração de ascendência de uma camada média urbana que consumia, sem culpa, um produto legitimamente nacional”.⁷⁹

Mas isso não quer dizer que, do ponto de vista social, a bossa nova fosse homogênea ou que *todos* os artistas em contato com o seu repertório tivessem em mente as mesmas expectativas e projetos. Recentemente, a arquiteta paulistana Joice Berth explicitou esse problema ao denunciar o que, segundo ela, configuraria um imbróglio historiográfico e uma injustiça. Diante da comoção nacional pelo falecimento de João Gilberto em julho de 2019, e de sua consagração como o “pai” da bossa nova, ela retoma a figura de Alfredo José da Silva, o Johnny Alf. Pianista e compositor inovador, o lugar marginal ocupado por ele na bossa nova é repensado por Berth à luz dos realces e apagamentos feitos em nome da tradição. O problema, diz a autora, “está nessa paternidade musical deslocada de Johnny Alf para João Gilberto. Mais precisamente, está nos motivos do deslocamento dessa paternidade: o racismo”.⁸⁰

Não é o caso de unir-me aqui à denúncia de Berth e reivindicar à bossa nova o seu *verdadeiro* pai. Tampouco é suficiente afirmar que a história da música popular, assim como qualquer outra, está marcada pelos efeitos do racismo estrutural. Quero acreditar que isso hoje é um truísmo. Sendo assim, interessam-me as conexões de sentido entre raça, gênero e domesticidade acionadas na constituição de uma tradição musical em que modernidade e progresso, linhas de força do projeto desenvolvimentista, foram retraduzidas nas noções de concisão, objetividade e

⁷⁹ Dmitri Fernandes, op. cit., p. 197.

⁸⁰ Joice Berth, “A Bossa Nova e o medo branco”, *Revista Elle*, 22 de ago. 2020. Disponível em: <https://elle.com.br/colunistas/a-bossa-nova-e-o-medo-branco>. Acesso: 22 de ago. 2021.

sofisticação perseguidas pelos bossa-novistas. A seguir, recupero brevemente as trajetórias de três artistas cariocas – Johnny Alf, Elza Soares e Alaíde Costa –, no intuito de compreender como o seu afastamento em relação à bossa nova se deu, entre outros motivos, por força do “corpo de práticas” exclusivo daquele grupo.

Johnny Alf foi por décadas considerado “o segredo mais bem guardado da música popular brasileira”. Dono de uma timidez proverbial, ele até agora foi objeto de uma única, sucinta e já esgotada biografia. A dificuldade em escrevê-la, alega o jornalista João Carlos Rodrigues, decorreu da falta de documentação disponível: “Apesar da sua importância, ele deixou poucas entrevistas, nenhum depoimento gravado nos Museus da Imagem e do Som do Rio e São Paulo [...] e, devido ao seu temperamento arredo, fez também poucas confissões, e era homem de pouca conversa”.⁸¹ Amparada por suposições acerca de sua homossexualidade, a caracterização de Alf enquanto um homem reservado e cioso da própria privacidade prevalece na biografia. “Meu homossexualismo”, desabafou ele em carta ao amigo Eduardo Caldeira, “interfere como nuance que evidencia e policia meu comportamento junto às pessoas. É ele a ‘brisa’ do título da música; é o devaneio que inspirou a letra”.⁸² Para Rodrigues, as metáforas e os silêncios através dos quais Alf nutriu esse “segredo” – isto é, a sua própria intimidade – teriam criado uma aura de mistério mobilizada para tentar explicar seu afastamento progressivo da vida pública.

No entanto, diversos cronistas e pesquisadores não poupam adjetivos ao pontuarem a relevância de Alf para a música popular. Em *Chega de saudade*, Ruy Castro se refere diversas vezes às suas aptidões de compositor e pianista, capaz de tocar “toda espécie de tema de jazz que chegasse por aqui [Brasil] com o *imprimatur* de George Shearing ou Lennie Tristano”.⁸³ Zuza Homem de Mello vai mais longe e o descreve como “um verdadeiro desbravador na modernidade da música brasileira, o ídolo dos Bossa-Nova, mais que um precursor”.⁸⁴ Intérpretes que o conheceram também fazem questão de reconhecer-lhe o talento. Carlos Lyra, Milton Banana, Tom

⁸¹ João Carlos Rodrigues, *Johnny Alf: duas ou três coisas que você não sabe*, 2012, p. 9.

⁸² Carta de 11 de jun. 1986 reproduzida em João Carlos Rodrigues, op. cit., p. 94.

⁸³ Ruy Castro, op. cit., p. 95.

⁸⁴ Zuza Homem de Mello, op. cit., p. 25.

Jobim, Vinicius de Moraes, Nara Leão, Sérgio Ricardo, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli – toda a turma o conhecia e apreciava o que ele fazia com o piano.⁸⁵

E não era por menos. Quando decidiu ser músico profissional, o jovem Alfredo mergulhou de cabeça na sociabilidade boêmia da Zona Sul do Rio de Janeiro. O rapaz negro, criado por uma família branca de Vila Isabel a pedido da mãe, empregada doméstica, preferiu os prazeres mundanos à formação acadêmica no colégio Pedro II, onde estudava, e em pouco tempo conseguiu para si um quarto em Copacabana, uma profissão e um nome.⁸⁶

Quando vim trabalhar em Copacabana, morando sozinho, era um deslumbramento só. Enchia a cara, ficava na rua até as tantas, passei por essa fase também, de cair no mundo livre [...] Quem ficou minha amiga foi a Dolores Duran, porque quando eu comecei na Cantina ela estava numa boate perto e quando terminava o trabalho dela, que era mais cedo que o meu, ela passava lá e cantava comigo, eu acompanhava. Eu, ela e o Tom [Jobim] costumávamos esticar depois das cinco da manhã na casa de quem tivesse piano e, numa dessas vezes, na casa dele, eu ouvi Praias Desertas pela primeira vez, ainda inédita [...] O João Gilberto eu conheci em 1952, quando chegou ao Rio. Eu trabalhava na Cantina e ele se juntou à nossa turma. O [João] Donato também apareceu nessa época. [...] Saíamos eu, o João Gilberto, o Donato e a Dolores fazendo vocal às cinco da manhã pela Avenida [Nossa Senhora de] Copacabana. A nossa curtidão era essa.⁸⁷

Para quem buscava aliar trabalho, liberdade e prazer, pode-se dizer que Johnny Alf andava com as pessoas certas nos lugares certos. Dolores Duran, então perto dos vinte anos, já fazia sucesso cantando sambas-canção na badalada boate Vogue; Tom Jobim havia substituído Radamés Gnattali na regência da orquestra da Rádio Nacional; João Gilberto, recém-chegado de Juazeiro, na Bahia, integrava o conjunto vocal Garotos da Lua e dedicava-se a uma rotina beneditina de exercícios de canto e violão. Apesar dos ordenados magros e da instabilidade frequente, todos ali haviam debutado no universo profissional do entretenimento e estavam abertos

⁸⁵ *Ibid*, passim.

⁸⁶ O nome Johnny Alf surgiu quando Alfredo tocava no Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU) e vez ou outra participava de reuniões aos sábados chamadas *conversation tea*. Ele conta que “um professor americano, com aquela mania que eles têm de abreviar tudo, me chamava de Alf. Eu tocava por amizade, e mesmo não sendo aluno do curso, participava de todos os shows [...] Numa dessas exibições no IBEU na Rádio Ministério da Educação, no programa de jazz de Paulo Santos, ele perguntou, na hora de apresentar os músicos: *O nome do pianista é Alf de quê?* E uma das alunas sugeriu: *Põe Johnny, é um nome tão popular lá na minha terra*. Aí ficou Johnny Alf” (João Carlos, Rodrigues, op. cit., p. 17, grifos no original).

⁸⁷ *Ibid*., p. 24.

às oportunidades. Após trabalhar na Cantina, Alf multiplicou os espaços aos quais alugava seu talento noite adentro. No bairro da Gávea, tocou na boate Monte Carlo; no Posto 6, foi “garoto da casa” do Clube da Chave; depois do Club de Paris, no chamado Beco das Garrafas, localizado nas imediações da Praça do Lido. Mas foi como pianista do bar do Hotel Plaza, em Copacabana, que Johnny Alf teria contribuído para “o período de gestação do que seria o mais revolucionário momento na história da música brasileira: a Bossa Nova”.⁸⁸

“No Plaza”, lembra Alf, “eu tocava com Paulo Nei (guitarra) e Barbosa (baixo), um trio. E o pessoal todo que apareceu depois – Menescal, Luiz Eça, Carlinhos [Lyra], Sylvinha Telles, Maurício Einhorn, Durval [Ferreira] – ia lá me ver. Eles tinham gosto por esse tipo de música, iam ouvir e davam canjinhas. Todos eram amadores”.⁸⁹ Diferente do dia-a-dia das boates ou dos estúdios de gravação (o primeiro disco de Alf foi gravado em 1953), “o Plaza” era um espaço onde artistas e público por vezes se confundiam. O hábito de se ouvirem e “darem canja”, prática muito assemelhada à *jam session*, instituía ao mesmo tempo o compromisso com a música e a fruição a partir dela. Pode-se dizer que, nessas ocasiões, amadores cultivavam um gosto musical desinteressado, embora visassem, no limite, à profissionalização. Atentos às novidades estrangeiras e críticos das locais, lá “faziam um intercâmbio musical”, na expressão de Lyra, sem abrir mão do prazer proporcionado pela sociabilidade. Não à toa Zuza Homem de Mello compara o bar do Hotel Plaza ao Minton’s Playhouse, ampliando a homologia ao Harlem e Copacabana, Thelonius Monk e Johnny Alf, música popular brasileira e jazz, bossa nova e bebop. Se a música de Monk, Parker e Gillespie oscilou entre evolução e revolução, diz Scott DeVeaux, também a música de João Gilberto, Tom Jobim e os “amadores” que os seguiam teve um destino semelhante. E assim como críticos e historiadores do jazz deixaram Mary Lou Williams à sombra, reduzindo as reuniões em seu apartamento em Sugar Hill a uma nota de rodapé na história canônica do bebop, a trajetória de Johnny Alf é narrada tangencialmente à história da bossa nova. Segundo a narrativa estabelecida – a mesma que aposta na originalidade do gênero sem negar a influência do jazz –, ele foi o “precursor” de um movimento do qual não teria participado de forma ativa e direta, a despeito de todas as informações coligidas até aqui.

Alf tinha a sua versão dos fatos. “Nunca participei do movimento da Bossa Nova”, lê-se na biografia de João Carlos Rodrigues, “nem convivi com ele. Quando o movimento começou,

⁸⁸ Zuza Homem de Mello, op. cit., p. 19

⁸⁹ *Ibid.*

eu estava em São Paulo, trabalhando. Fui chamado para participar de dois ou três shows, talvez porque a música que eu fizesse tivesse alguma coisa a ver com a música que eles faziam, e voltei pra São Paulo. *Pelo fato de ter começado comigo não quer dizer que tenha participado*”.⁹⁰ Marcando com o piano os contratempos do compasso, a técnica peculiar de Alf impressionou João Gilberto, estimulando-o a criar a famosa “batida”. Na visão de seus colegas e da crítica, Alf teria assim *antecipado* a estética bossa-novista, mas sem integrar o núcleo do “movimento”. A partir das inovações criadas por ele, outros músicos puderam dar à música que faziam (e queriam fazer) uma dicção autoral.

Quando deixou o Rio de Janeiro rumo à capital paulista, em 1955, depois de romper relações com a família de criação, Alf já era conhecido no meio musical. Trabalho para ele não faltou. Dentre os lugares em que tocou, o Golden Ball era conhecido por apenas contratar músicos experientes e acolher uma clientela de perfil socioeconômico elevado. Lá, dividiu o palco com a cantora Dóris Monteiro e o baixista Sabá (Sebastião Oliveira da Paz), de quem se fez amigo próximo. Tão próximo que, por intermédio dele, Alf conheceu a família que o acolheria em sua chegada a São Paulo. O também pianista Cesar Camargo Mariano (1943) narra em sua autobiografia as principais impressões guardadas do tempo em que Johnny Alf dividiu com ele, o irmão, a irmã e os pais, a casa onde cresceu no bairro da Saúde. Nas sete páginas que dedica ao amigo, Mariano optou por registrar não o músico de sucesso que varava madrugadas animando as boates paulistanas, mas a pessoa que dividiu com Miro e Elisabeth Camargo Mariano o trabalho de cuidar de três crianças em idade escolar:

Durante os quase oito anos que morou na casa de meus pais, Johnny os ajudou a cuidar da gente. Chegava de manhã, vindo da boate, tomava café conosco e via se Beto e eu íamos direto para a escola. Em seguida, caminhando, levava a minha irmã, Lena, que tinha uns três ou quatro anos de idade, para a escolinha, que ficava perto de casa. Voltava e dormia até Beto e eu voltarmos.

Lena e eu, com humor e muito carinho, lembramos vez por outra uma historinha que acontecia sempre. Ela conta: “Ele me ajudava com o uniforme da escola. Me vestia, abotoava todos aqueles botõezinhos do meu vestido, colocava as meias e abotoava meus sapatinhos. Enquanto a gente tomava o café da manhã, preparava minha lancheira, cuidava da saída dos meus irmãos, depois me levava até a escolinha. Íamos caminhando, de mãos

⁹⁰ João Carlos Rodrigues, op. cit., p. 42, grifos meus.

dadas. Muitas e muitas vezes ele se esquecia de me pegar [...] O pior é que ninguém se dava conta de que eu tinha sido esquecida. Também, pudera, ele ficava com o César, ouvindo música o dia inteiro! E minha mãe, trabalhando!”

Quando chegávamos em casa, Johnny acordava, almoçava conosco, depois tirava nossa lição de casa e ia ouvir seus discos, ler seus livros, compor e tocar – no meu piano! – lá na sala. Era quando Lena era *esquecida* na escolinha.⁹¹

O excerto acima impressiona pelos detalhes e pela dedicação de Alf no trato com os pequenos Cesar, Beto e Lena, apresentando nuances notáveis. Por um lado, ele cultivava a boemia, era notívago e bebia em demasia como muitos outros artistas; por outro, as relações travadas por ele no espaço doméstico diferiam sobremaneira da turma da bossa nova. Morando como agregado de uma família de classe média em que pai e mãe trabalhavam fora, Alf precisou se encarregar das tarefas tão bem dissimuladas, ou mesmo delegadas a outros(as), por seus colegas do Rio de Janeiro. Ao alimentar, vestir e supervisionar as crianças em troca de abrigo, Alf assumia um tipo de trabalho com contornos precisos de raça, classe e gênero, e oposto ao estilo cool dos jovens branco(as) da Zona Sul. O tempo para a música e para a sociabilidade se dava nos intervalos das funções de buscar Lena na escola e “tomar a lição” de Cesar e Beto, e não a despeito delas.

Enquanto o apartamento de Nara Leão no Champs-Élysées, o de Tom Jobim na rua Nascimento Silva, 107, e a casa modernista de Lucinha Proença, a terceira companheira de Vinicius de Moraes, foram espaços não só de criação musical, mas de materialização de um *habitus* que viria a definir a fração de classe representada pela bossa nova, Johnny Alf jamais foi um anfitrião. Aliás, como explica João Carlos Rodrigues, “um dos problemas cruciais da vida de Alf sempre foi ter onde morar”.⁹² Além da longa estadia na casa dos Camargo Mariano, ele foi hóspede de amigos e de hotéis, tendo mudado de endereço inúmeras vezes ao longo da vida. Saber se o nomadismo de Johnny Alf se deveu a problemas financeiros ou a um sentimento de inadequação surgido na infância, com uma família que não era a sua, é matéria para especulações, não cabendo fazê-las aqui. No entanto, o título de “precursor da bossa nova”, que o fixou no panteão da música popular brasileira, sinaliza a ambiguidade experienciada por ele nos âmbitos das relações raciais e da domesticidade. Se o talento lhe sobrava, faltavam-lhe as marcas sociais sancionadas pela

⁹¹ Cesar Camargo Mariano, *Solo: memórias*, 2011, p. 62.

⁹² João Carlos Rodrigues, op. cit., p. 88.

branquitude e pela *héxis* corporal aprendida nos espaços “criteriosamente decorados” aos quais Alf teve acesso apenas como visitante esporádico. Em oposição aos amigos e amigas que o recebiam de bom grado, ele não podia retribuir a gentileza, estabelecendo-se, assim, uma assimetria resultante da não reciprocidade entre as partes. Ao negar ter participado da bossa nova, Alf talvez tivesse consciência de sua desvantagem em corporificar o estilo cool que unia os integrantes do “movimento”. A autoexclusão do “precursor” da bossa nova representa, assim, “a forma cabal da internalização psicológica de uma exclusão social”.⁹³

Além de Johnny Alf, as trajetórias de Elza Soares e Alaíde Costa elucidam como os sentidos de raça, classe e gênero enfeixados pela domesticidade criaram lugares possíveis, ainda que periféricos, para artistas negras no contexto de popularização da bossa nova. Ao lado de Nara Leão, Sylvinha Telles, Astrud Gilberto e Elizeth Cardoso, elas iniciaram a vida artística interpretando canções do novo gênero musical, recebendo inclusive o epíteto de “campeãs da bossa nova” em 1960.⁹⁴ Conforme avançaram em suas carreiras, porém, foram sendo desvinculadas do “movimento” e reposicionadas no universo do samba. Em uma entrevista recente ao jornal *O Globo*, Alaíde Costa expôs à jornalista Maria Fortuna a sensação de exclusão que sentiu durante e depois do estouro da bossa nova. “Muitas vezes ouvi: ‘Você é muito jovem para ficar cantando essas coisas elaboradas’ ou ‘muda esse repertório, canta um sambinha, algo mais animado’”, confessou a artista.⁹⁵ Elza, por outro lado, não fala no mesmo tom ressentido da colega. Talvez a cantora de maior prestígio do Brasil atual, ela prefere lembrar com carinho da amizade travada com João Gilberto: “Na minha lembrança, meu primeiro passo na música já foi com o João por perto. Comecei bem”.⁹⁶

Tendo nascido no bairro de Água Santa do Encantado, Zona Norte do Rio, ambas traçaram percursos semelhantes na música popular. Negras, pobres e jovens na faixa dos quinze anos de idade, elas testemunharam com entusiasmo o sucesso de outra cantora negra, Angela Maria

⁹³ Heloisa Pontes, “A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga”, 2004, p. 234.

⁹⁴ A “Foto da Semana” da edição de julho da *Revista do Rádio* mostra Elza Soares e Alaíde Costa sorrindo com as rostos próximos uma da outra. Abaixo, lê-se: “O samba é bom quando é cantado assim”, diz a música. Cantado, assim, por duas vozes de rainhas morenas, *campeãs da bossa-nova*: Elza Soares e Alaíde Costa. Com elas, o samba é bom mesmo, seja me nova ou mesmo na velha bossa”.

⁹⁵ Maria Fortuna, “Quando a bossa nova estourou, fizeram de conta que eu não existia, diz a cantora Alaíde Costa”, *O Globo*, 8 de dez. 2020. Disponível: <https://oglobo.globo.com/cultura/quando-bossa-nova-estourou-fizeram-de-conta-que-eu-nao-existia-diz-cantora-alaide-costa-24785830>. Acesso em 27 de ago. 2021.

⁹⁶ Elza Soares, “A arte de João Gilberto é revolucionária, afirma Elza Soares”, *Folha de S. Paulo*, 25 de nov. 2018. Disponível: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/11/a-arte-de-joao-gilberto-e-revolucionaria-afirma-elza-soares.shtml>. Acesso em 27 de ago. 2021.

(1929-2018), ídolo da geração do rádio que abusava dos “arroubos melodramáticos” com a voz. Em meados dos anos cinquenta, Alaíde e Elza já trabalhavam – a primeira como babá; a segunda em uma fábrica de sabão – quando tentaram a sorte no programa “Calouros em Desfile”, comandado pelo veterano Ary Barroso, e realizaram a façanha de escapar do gongo, marca registrada do apresentador. Sem músicos na família, foi o bom desempenho delas no programa que lhes abriu as portas do mundo do entretenimento e, no início da década de 1960, ambas já haviam gravado o primeiro LP – *Gosto de você*, de Alaíde, e *Bossa negra*, de Elza. Os primeiros contatos com a turma da bossa nova se deram um pouco antes, por volta de 1959. À época, Elza cantava no Texas Bar, uma boate no bairro do Leme, e numa das noites em que se apresentava, recebeu um convite de Sylvinha Telles para juntar-se a ela e alguns clientes do lugar. Após hesitar um pouco, Elza acabou consentindo. À mesa estavam Aloysio de Oliveira, o cantor Lúcio Alves e Roberto Menescal, que, além de elogios, fizeram-lhe a proposta de gravar um compacto simples pela Odeon, aceita de imediato por Elza.

Cantadas com um timbre rouco e recheadas de *scat*, o famoso improviso vocal inventado por Louis Armstrong, as duas faixas do disco 78 rotações – “Se acaso você chegasse”, de Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins, e “Mack the Knife”, clássico de Kurt Weill e Bertolt Brecht –, chamaram a atenção de Aloysio e do resto da turma. Tanto que Ronaldo Bôscoli, ao ouvi-las, teria sugerido a Elza: “Que tal você invadir a bossa nova? Entra com a *bossa negra*”. É difícil saber com exatidão o que estaria implícito na distinção feita por Bôscoli. Levando em conta os critérios com os quais se costuma circunscrever a estética sonora da bossa nova – arranjos sucintos, andamento lento, vozes diáfanas e “amor à beça, mas escondido” – o LP *Bossa negra* corre na direção contrária. Porém, o uso do termo “bossa” era indicativo da proximidade da cantora com o “movimento”, chancelando-a simbolicamente perante o mercado fonográfico. Em 2011, Elza retomou a distinção de Bôscoli, afirmando que “a bossa negra era uma coisa muito mais pra cima, muito mais dançante, muito mais alegre”, ao passo que “a bossa nova era uma coisa muito mais contida”.⁹⁷ Até aí, nada de novo, pois a oposição entre contenção e extroversão era mobilizada por todos os bossa-novistas sem exceção. No entanto, ao opor “nova” a “negra”, Bôscoli toca em uma separação tácita entre os membros brancos e os não brancos da nova música. A “contenção”, nesse caso, aparece como uma disposição racializada e ausente do estilo “pra cima” de Elza. Contraposta a uma negritude sobremarcada, ela emerge em negativo e *em negação*. Assim, a ideia de que a

⁹⁷ Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Elza Soares*, 26 de jan. 2011.

bossa nova seria, na verdade, *bossa branca*, é apenas insinuada, como em geral são as alusões à branquitude no Brasil.

Se, na música, Elza estava a léguas de distância de Nara Leão ou Sylvinha Telles, nem por isso recusou as convenções de gênero performatizadas por elas. Em reportagem à *Revista do Rádio* em abril de 1960, meses após o lançamento de *Bossa negra*, Elza aparece posando com os filhos [IMAGENS 10 e 11]. A manchete “Campeã da bossa nova é viúva e mãe de sete filhos” convida o leitor a se sensibilizar com a trajetória difícil da estrela em ascensão: “Casei-me aos 13 anos de idade. Um ano depois já era mãe. Dos meus sete filhos, três morreram. Restaram-me quatro para sustentar. Se foi difícil o tempo em que meu marido estava vivo, pior agora, quando me encontro viúva”.⁹⁸ Enquadrados pelas lentes da câmera, os objetos – uma bicicleta, um rádio, móveis e até mesmo um jardim com plantas ornamentais – enaltecem o espaço doméstico de modo a denotar uma suposta harmonia entre sucesso profissional e pessoal. A legenda de uma das fotografias reforça tal associação: “A vida foi duríssima para a cantora bossa-nova. As coisas, agora, estão bem melhores. Graças à sua maneira diferente de cantar as músicas da época, Elza garante o conforto da família”. Decorrente da experiência da pobreza, o sofrimento de Elza é assimetricamente sublinhado em relação às suas marcas raciais. Estas, por sua vez, são elevadas à qualidade de virtudes racializadas e sexualizadas que singularizam sua feminilidade. Ao referir-se a ela como “Escrinha, dessas que tem no sangue o micróbio do samba”, a reportagem destaca sua competência profissional sem excluir, contudo, o âmbito da sensualidade e dos possíveis desejos despertados por ela enquanto *mulata*.⁹⁹

Por meio de discursos médicos e literários do final do século XIX, a “mulata” emerge em nosso imaginário social como figura fronteira a embaralhar os esquemas classificatórios relativos a raça e gênero no Brasil. Segundo Mariza Corrêa, enquanto a “mulata” corporificaria uma ambiguidade racial fixada a meio caminho entre a branca e a negra, sem poder embranquecer ou enegrecer, sua feminilidade estaria alocada simbolicamente no polo não mediado da natureza. Ao contrário da aproximação metonímica entre os corpos de mulheres brancas das classes médias aos tropos da domesticidade burguesa e da família heterossexual, a mulata seria reduzida a “puro corpo”, despertando o desejo de homens brancos e perturbando a ordem moral estabelecida.¹⁰⁰ Derivado desse *imbróglia* conceitual, o estatuto ambíguo da “mulata” a tornou objeto de qualifica-

⁹⁸ “A incrível história de Elza Soares”, *Revista do Rádio*, 14 de abr. 1960, p. 23.

⁹⁹ Cf. Rafael do Nascimento Cesar *et alii*. “Elza Soares: dos alfinetes à carne negra”, 2020.

¹⁰⁰ Mariza Corrêa, “Sobre a invenção da mulata”, 1996, p. 40.

A INCRÍVEL HISTÓRIA DE ELZA SOARES:



A vida foi duríssima para a cantora bossa-nova. As coisas, agora, estão bem melhores. Graças à sua maneira diferente de cantar as músicas da época, Elza garante o conforto da família.




Campeã da BOSSA-NOVA é viúva e mãe de 7 filhos

A história de **Elza Soares** está marcada pelo sofrimento. Com apenas 23 anos de idade e havendo sido mãe por sete vezes, Elza tem de lutar praticamente sozinha para o sustento da família. Dê-nos que ela narra:

— Casamos aos 13 anos de idade. Um ano depois já era mãe. Dos meus sete filhos, três morreram. Restaram quatro para sustentar. Se foi difícil o tempo em que meu marido estava vivo, pior agora, quando me encontro viúva.

— Como você iniciou a sua vida artística?

— Apareci como cantora de uma orquestra. A seguir, Mercedes Rattai levou-me para o Teatro João Caetano, onde de uma hora para outra fui transformada em corista. Troquei o microfone pelo bloaui!

— Gostou da experiência no teatro de revista?

— Sai na primeira oportunidade. E ela veio, com um convite para excursionar à Argentina. Voltei à minha condição de sambista e dancei um ano atuando na Argentina e no Uruguai. Esse foi um dos piores tempos da minha vida em que tive pouca de espírito.

— Por que fala tanto em sofrimento?

— Caei muito cedo. E, pra que negar? Caei errado. Eu era uma criança de apenas 13 anos. Aos 23 anos sou viúva. Tenho filhos para sustentar, além de uma família em um estado de abandono e demora.

CONT. NA PAGINA SEGUINTE




Ela casou-se quando ainda nem completara 14 primaveras! Depois, foi artista de ballet folclórico. Viajou muito. Na volta mostrou que também era cantora. E ganhou, logo, o estrelato.

IMAGEM 10. *Revista do Rádio*, 14 de abr. 1960, p. 23. Hemeroteca Digital Brasileira. Abaixo das fotografias lê-se: “A vida foi duríssima para a cantora bossa-nova. As coisas, agora, estão bem melhores. Graças à sua maneira diferente de cantar as músicas da época, Elza garante o conforto da família” (à esquerda). “Ela casou-se quando ainda nem completara 14 primaveras! Depois, foi artista de ballet folclórico. Viajou muito. Na volta mostrou que também era cantora. E ganhou, logo, o estrelato” (à direita).

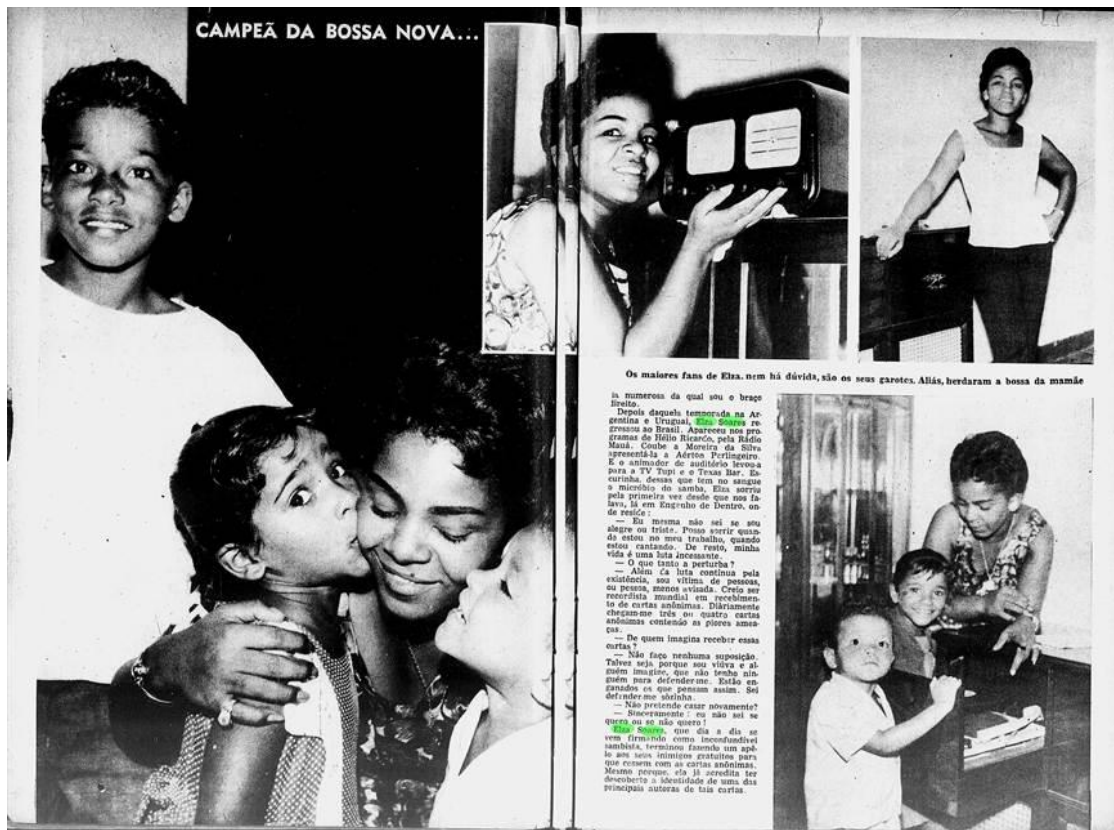


IMAGEM 11. *Revista do Rádio*, 14 de abr. de 1960, p. 24. Hemeroteca Digital Brasileira. Abaixo da fotografia lê-se: “Os maiores fans de Elza, nem há dúvida, são os seus garotos. Aliás, herdaram a bossa da mamãe”.

ções ora positivas, ora negativas, o que fica evidente quando sua figura é aproximada por Lélia Gonzalez à da “empregada doméstica” como lados da mesma moeda racial ou, nas palavras da autora, duas “atribuições de um mesmo sujeito”.¹⁰¹

Insinuada em terceira pessoa, a “mulatice” de Elza Soares é alvo de uma negociação quanto ao seu lugar no panorama da música popular e, ao mesmo tempo, um objeto sobre o qual atuam tecnologias de gênero e de raça produzidas pelo olhar voyeurista, masculino e branco do leitor.¹⁰² Tal ambiguidade é flagrada em Elza ao lado dos filhos, performatizando com eles um cotidiano em que maternidade e carreira não são impeditivas uma à outra, mas enlaçam-se no conforto da domesticidade. Contudo, ao invés de informais e despojadas, as imagens são resultado de composições minuciosas visando emular um tipo de intimidade doméstica ao qual Elza teria contato apenas em meados da década de 1960, quando o sucesso profissional e o casamento atribulado com o futebolista Mané Garrincha a puseram no centro dos holofotes. Se compararmos as fotografias acima com as IMAGENS 7, 8 e 9, verificamos que Elza e os filhos olham para a lente e se posicionam de forma a atrair o olhar do espectador para os objetos presentes (o rádio, a bicicleta, o jardim e a cômoda de treliça), enquanto Nara, Vinicius, Tom, Menescal e os outros apenas deixam-se fotografar. Esforçando-se em manejar convenções corporais que, para os jovens da Zona Sul, correspondiam a uma segunda natureza, Elza expõe justamente o que deveria ser dissimulado: o desejo de ascensão social.

Em matéria de performance e estilo, Alaíde Costa era o oposto de Elza. Apelidada de “Ameixa” em virtude da cor, sua voz saía suave nas gravações, com poucos saltos melódicos ou vibratos e sem qualquer improviso; os arranjos davam preferência a instrumentos de corda em vez de metal e a percussão resumia-se a manter a sincopação do ritmo; por fim, a escolha do repertório acompanhava os compositores mais relevantes do “movimento”. Em seu segundo LP, intitulado *Alaide canta suavemente* (1960), ela interpreta “Chora tua tristeza”, de Oscar Castro Neves, “Dindi”, de Tom Jobim e Aloysio Oliveira, “Fim de noite”, de Chico Feitosa e “Jura de pombo”, de Menescal. A estreita relação de Alaíde com os membros da turma garantiu-lhe acesso frequente aos espaços criativos da bossa nova, aguçando as diferenças de raça e classe existentes entre ela os demais.

¹⁰¹ Lélia Gonzalez, op. cit., p. 87.

¹⁰² Cf. Teresa di Lauretis, “A tecnologias do gênero”, 1994.

No depoimento dado ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo em 1992, ela conta que João Gilberto a procurou nos estúdios da Odeon para convidá-la a uma das reuniões que ocorriam na casa de Bené Nunes. “Eu falei que sim”, lembra-se ela. “Deixei um telefone de uma vizinha pra quando tivesse a tal reunião, pra ele ligar. Aí ele ligou e me disse onde era e tal. Aí me arrumei toda. Longe! Eu morava na Água Santa e fui pra Gávea. Longe toda vida... Aí cheguei lá, não conhecia ninguém”. Nem mesmo João Gilberto, responsável pelo convite, compareceu à reunião. “Fiquei me sentindo – como se diz? – um peixe fora d’água”, comenta Alaíde.¹⁰³ Lá ela conheceu pela primeira vez Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, os irmãos Castro Neves, Nara Leão e Dulce Nunes, esposa de Bené. Timidez à parte, Alaíde diz ter se entrosado bem com a “garotada”, admirada com seu ouvido e voz privilegiados.

Ao ser perguntada vinte anos depois “como foi para uma jovem negra que morava em Água Santa chegar em um apartamento da Zona Sul e adentrar o meio da bossa nova, feita por pessoas brancas de classe média?”, a cantora relembrou o encontro e acrescentou:

Cheguei muito tímida na primeira reunião que fui. A bossa nova ainda não era famosa. O pessoal se reunia toda semana, mostrava as músicas. Eu tinha facilidade em aprender e começava a cantar. Mesmo com toda a minha timidez, consegui me manter ali. Mas depois que a bossa nova ficou famosa, essas pessoas resolveram fazer de conta que eu não existia.¹⁰⁴

Anterior à projeção internacional da bossa nova, a vinculação de Alaíde Costa ao “movimento” tornou-se inequívoca por ocasião do 1º Festival de Samba-session, considerado por muitos a estreia pública dos bossa-novistas. Promovido pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ) e pela Faculdade Nacional de Arquitetura em setembro de 1959, o evento tinha Sylvinha Telles e Alaíde como atrações principais, além de Nara Leão, Carlos Lyra, Chico Feitosa e a atriz Norma Bengell, de pouca expressão vocal, mas afamada pelas fotografias sensuais que circulavam nos semanários ilustrados. Apesar da aparição polêmica de Bengell, o show, realizado a contragosto do reitor da PUC, foi bem sucedido, e “o grande sucesso da noite foi Alaíde Costa”, cuja performance, comparada à inexperiência de todos os outros, “não tinha comparação”, conta Ruy Castro.¹⁰⁵

¹⁰³ Museu da Imagem e do Som de São Paulo, *Depoimento de Alaíde Costa*, 12 de ago. 1992. Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-de-alaide-costa-4>. Acesso em: 2 de set. 2021.

¹⁰⁴ Alaíde Costa *apud* Maria Fortuna, op. cit.

¹⁰⁵ Ruy Castro, op. cit., p. 227.

Consultando a imprensa da época, observa-se que as referências de Alaíde Costa à bossa nova passam a ser constantes após o espetáculo da Faculdade de Arquitetura. Ainda em 1959, uma fotografia sua ao lado de João Gilberto estampou uma das páginas da edição de 21 de novembro da *Radiolândia*.¹⁰⁶ Um ano depois, em entrevista à *Revista do Rádio*, ela se pôs a defender a bossa nova das críticas, esclarecendo que o novo gênero “não é outra coisa, senão uma expressão diferente de cantar, um rasgo de liberdade dos moços. Não somos obrigados a seguir os velhos métodos”.¹⁰⁷ Por “velhos métodos”, é provável que Alaíde se referisse não apenas ao samba-canção, antagonista mor da bossa nova, mas ao samba em geral, maior nicho de recrutamento de aristas negros(as) na música popular. Sem intenção de incorporá-lo em seu repertório, Alaíde enfrentava os estereótipos racializados que fomentavam na imaginação social associações entre pessoas negras e o “micróbio do samba”.

A assertividade com que Alaíde se refere aos bossa-novistas diz respeito à intenção de “manter-se ali” mesmo sob condições adversas. Em questão de meses, porém, ela foi forçada a deixar o Rio de Janeiro rumo à capital paulista, tal como fizera Johnny Alf seis anos antes. Lamentando a notícia, a *Radiolândia* emitiu uma nota intitulada “Adeus às praias”, mostrando Alaíde sorridente em trajes de banho. O tom inconformado da publicação manifesta uma defesa aguerrida da cantora, cujo talento, segundo a revista, não teria recebido a atenção merecida:

Dona de voz bastante agradável, cheia de ritmo e com um repertório moderno, não se explicaria seu fracasso aqui no Rio de Janeiro. Uma só voz não se levantou para contradizer qualquer uma das razões acima expostas, mas também ninguém se lembrava de procurar por um disco seu, e poucos produtores de rádio se lembravam de incluí-la na programação.¹⁰⁸

Enfatizado na entrevista de 2020, o argumento de que Alaíde Costa teria sido esquecida pelos bossa-novistas e pela indústria cultural como um todo é mobilizado já em 1961, quando a mudança para São Paulo produziu uma inflexão significativa em sua carreira. De lá para cá, a resistência enfrentada por ela em razão de ter seguido com o repertório aprendido nos apartamentos da Zona Sul foi sendo codificada em termos de preconceito racial. No depoimento ao MIS-SP, ela decide entrar na questão à revelia dos entrevistadores, que rapidamente mudam de assunto. “Teve

¹⁰⁶ Arnaldo Niskier e Francisco Feitosa, “Cantoras da nova safra”, *Manchete*, 18 de jul. 1959, p. 91-92.

¹⁰⁷ “Alaíde Costa protesta e garante: cantor Bossa Nova nunca foi desafinado”, *Revista do Rádio*, 1960, p. 30-31.

¹⁰⁸ “Adeus às praias”, *Radiolândia*, abril de 1961, p. 56.

um fulano aí”, diz Alaíde à certa altura, “que inclusive falou no programa dele que eu era uma cantora negra que devia ter mil anos de samba dentro de mim, e que agora estava dando uma de May Britt”. A referência à atriz sueca Maybritt Wilkens (1934), mais conhecida por May Britt, reforça a estigmatização racial sofrida por artistas da música popular. Em 1959, May Britt escandalizou a sociedade norte-americana ao se casar com o cantor afro-americano Sammy Davis Jr, contrariando a lei que proibia uniões interracialais em 31 estados dos Estados Unidos. É possível, portanto, que o tal “fulano” tenha comparado Alaíde a May Britt por achar que, assim como a atriz, ela realizava algum tipo de “união interracial” ao cantar bossa-nova. “Aliás”, arremata Alaíde, “eu sou a única negra que ficou nessa de cantar esse tipo de coisa e fiz a minha carreira..., mas tem que cantar samba, tem que rebolar!”. ¹⁰⁹

Uma década antes da denúncia feita por Joice Berth, Sovik chamava a atenção para o apagamento de artistas negros/as que “não só contribuíram às origens da bossa nova, com o samba, mas colaboraram na invenção do *produto acabado*”.¹¹⁰ Hoje, tal “produto” pode ser aquilatado em termos de uma estética sonora que permitiu à “classe média brasileira uma tradição na canção popular”, sendo reconhecida ao redor do mundo. Este capítulo, entretanto, preferiu voltar-se aos produtos “inacabados” de tal tradição, visíveis através do entrelaçamento entre gênero, raça, classe e domesticidade.

Quando mencionei, no início do capítulo, que artistas negros/as foram relegados à *periferia* da bossa nova, minha intenção foi sublinhar dois sentidos desse termo. O primeiro compreende a Zona Sul do Rio de Janeiro como um centro criativo onde se reuniam intérpretes e compositores engajados na nova música. Conforme argumentei, a centralidade dessa região diz respeito a um processo de ocupação da orla carioca em detrimento das demais zonas, provocando mudanças no metabolismo cultural da cidade. O segundo sentido refere-se ao lugar ocupado por esses artistas na história do “movimento”, evidenciando um jogo de inclusão/ exclusão mediado pelos espaços domésticos. Tendo por efeito o “pioneirismo” de Johnny Alf, a “bossa negra” de Elza Soares e o “esquecimento” de Alaíde Costa, a sutileza desse jogo é homóloga à forma como a branquitude se configurou no Brasil. Em uma passagem notável, um interlocutor de Liv Sovik

¹⁰⁹ Museu da Imagem e do Som de São Paulo, op. cit.

¹¹⁰ Liv Sovik, op. cit., p. 96, grifos meus.

elucida esse ponto ao comentar como a “música das rainhas do rádio” teria sido superada pela bossa nova em finais dos anos cinquenta. Vasculhando suas memórias de juventude, ele correlacionou esse fenômeno à iniciação sexual de jovens brancos com suas empregadas domésticas negras. “Para ele”, diz Sovik,

a música que foi trilha sonora dessas relações era “a música produzida para o consumo doméstico, aí entendido como a ‘intimidade obscura da senzala’, do universo intimista e misterioso para os brancos dos quartos de empregada, dos inferninhos, ou dos apartamentos de quarto e sala das mulheres suspeitas, porque oriundas das classes subalternas e da geografia que não inclui aquilo que chamamos de ‘Zona Sul’”.¹¹¹

Ao explicitar o imbricamento entre o sexo que, por transgredir fronteiras indispensáveis à manutenção do *status* da classe média, deveria ocorrer longe dos espaços reservados à família, e a “trilha sonora” dessas transgressões, o excerto acima pinça o principal nervo do *bossa nova way of life*: a contenção que rege a performance musical deve reger também a relação entre os diferentes e desiguais – homens e mulheres, negros(as) e brancos(as), patrões e empregadas. Assim, quando Tom Jobim declara diante das câmeras que, ao fim de ao cabo, a bossa nova fala de “amor à beça, mas escondido”, o sentido da frase vai além de estrofes, síncopas e progressões harmônicas. Como bem notou Mariza Corrêa, ele diz respeito à abjeção decorrente da “intersecção estrutural entre as classes neste país”.¹¹² Aprendido em casa, esse sentimento de ojeriza anuncia o excesso e o “perigo” que vinham de fora para dentro – do público para o privado –, engastado nos corpos e na música de sujeitos marcados por estigmas de classe e raça. Sutil, a frase de Jobim reapresenta a “neurose cultural brasileira”¹¹³ em um dialeto particular, diretamente relacionado aos modos de morar de uma fração de classe para a qual certos encontros ocorriam, a rigor, nas salas de estar dos apartamentos, enquanto outros eram tolerados no recôndito dos “inferninhos” e quartos de empregada.

Mas não foi apenas através da contenção que se constituiu a *héxis* corporal da turma da bossa nova. A seguir, procurarei mostrar como o hábito de beber whisky, bem como falar e escrever sobre ele, foi incorporado ao “corpo de práticas” responsável por criá-la, acionando sentidos

¹¹¹ *Ibid.*, p. 100.

¹¹² Mariza Corrêa, “A babá de Freud e outras babás”, 2007, p. 87. Ver também Heloisa Pontes, “De morte em família à babá de Freud: homenagem a Mariza Corrêa”, 2018.

¹¹³ Lélia Gonzalez, op. cit., p. 76.

específicos de gênero, raça e classe. Símbolo da boemia e da homossociabilidade masculina, o whisky está presente na grande maioria das narrativas e ambientes relacionados à música popular brasileira dos anos sessenta em diante. Para os bossa-novistas em particular, ele será um importante mediador entre trabalho e lazer, tornando-se indissociável de seus modos de compor.

TRABALHAR BEBENDO, BEBER TRABALHANDO

Dos muitos versos deixados por Vinicius de Moraes às gerações posteriores, “*O uísque é o cachorro engarrafado*” talvez seja mais familiar ao público que a abertura da *Sinfonia de Brasília* ou o primeiro quarteto do *Soneto da fidelidade*. Não devido à sua qualidade literária, cuja apreciação foge aos propósitos desta tese, mas à enorme frequência com que continua a ser lido e declamado. Assim como os casamentos sucessivos e o título de maior letrista da bossa nova, a convicção de que o whisky foi o “melhor amigo” de Vinicius de Moraes persiste até hoje, fundindo-se à imagem do poeta boêmio e decano de um movimento cultural encampado por pessoas vinte, trinta anos mais jovens.

Em uma cena icônica do documentário *Vinicius* (2005), ele e Tom Jobim são flagrados em um momento de inegável intimidade. Ombro a ombro, ambos cantam de maneira descontraída a canção “Pela luz dos olhos teus” entre vasos e plantas ornamentais na confortável casa de Tom Jobim localizada na rua Codajás, no bairro do Leblon. Além de vermos o maestro ao violão em vez do piano, também chama a atenção o fato de os dois amigos estarem completamente embriagados. A cena seguinte mostra Vinicius em um silêncio pouco comum à sua personalidade solar enquanto Tom dirige-se ao olhar do cinegrafista e toma a palavra: “Você sabe que a minha mulher pegou duas garrafas de whisky escocês e quebrou na pia, na minha frente [...] Eu quase que me cortei [risos] É um perigo. Porque mulher chega a um ponto que quebra garrafa de whisky na pia, você sabe. É a revolta. Mas não adianta, a gente compra mais”.¹¹⁴

À época desse encontro, Vinicius de Moraes e Tom Jobim contavam, respectiva e aproximadamente, 60 e 45 anos de idade, e cultivavam uma longa parceria iniciada em 1956, ano em que se conheceram por intermédio de Lúcio Rangel. Às vésperas de partir para Paris em

¹¹⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CxIQb0_z4TA&t=49s. Acesso em: 03 de set. 2021.

sua segunda missão diplomática, Vinicius ainda não tinha quem assumisse a partitura da peça *Orfeu da Conceição* – o pianista Vadico, ex-parceiro de Noel Rosa, havia recusado o convite. Feitas as apresentações no bar Villarino (existente até hoje), o poeta decidiu assumir o risco de contratar o músico noviço e tornar possível, enfim, sua estreia como dramaturgo; Tom Jobim, por sua vez, viu ali a oportunidade perfeita de deixar as boates e “inferninhos” onde emprestava seu talento para, nas palavras dele, livrar-se dos apuros financeiros e ganhar um “dinheirinho”.¹¹⁵ Mostrando-se frutífera, a parceria prosseguiu firme após a estreia de *Orfeu*, e apenas dois anos depois, Vinicius e Tom tinham em mãos a primeira versão do disco *Canção do amor demais*, com Elizeth Cardoso cantando pela primeira vez “Chega de saudade”. A rotina de trabalho dos dois é detalhada por Vinicius a Zuza Homem Mello: “Com o Tom trabalhava muito à tarde, lembro que eu ia muito à casa dele na Rua Nascimento e Silva 107 e nós fizemos muita música durante a tarde. Era um recolhimento perfeito, aquela ruazinha de Ipanema sossegada, Terezinha de vez em quando trazia lá um cafezinho pra gente, depois no fim da tarde aquele uisquinho, aquela cervejinha, e aí nós seguíamos, íamos em frente”.¹¹⁶

As falas de Tom Jobim e Vinicius de Moraes revelam mais que o prazer imoderado pela bebida. Notam-se em ambas a celebração dos laços afetivos entre os dois compositores – “amigos na dor e no uísque”, dizia Hermínio Bello de Carvalho a Pixinguinha –, a coadjuvância da esposa de Tom, Thereza Hermann, servindo e quebrando garrafas de whisky, e a idealização do apartamento em Ipanema. Na visão deles e de quem se incumbiu de historiar esse momento específico da música popular brasileira, tudo isso fazia parte do “recolhimento perfeito” ao qual o poeta e seus parceiros se reuniam para compor – e beber. Além de Tom Jobim, o violonista Baden Powell também experimentou a “escalada alcoólica de Vinicius” após passar noventa dias com o poeta em seu apartamento no Parque Guinle trabalhando nas canções que, mais tarde, integrariam o disco *Os Afro-Sambas*, de 1966: “O que eles beberam foi orgulhosamente calculado pelo próprio Vinicius: vinte caixas de uísque Haig’s, trazidas pela mala diplomática, num total de 240 ampolas – ou 2,666 garrafas por dia”.¹¹⁷

Embora não estivesse restrito a Vinicius de Moraes e seus amigos, o consumo de whisky, sobretudo importado, era predominante entre os estratos médios brasileiros por volta de 1950, a ponto de fazer do Brasil o terceiro maior consumidor mundial da bebida, de acordo com a

¹¹⁵ Sérgio Cabral, op. cit., p. 102.

¹¹⁶ Zuza Homem de Mello, op. cit., p. 33.

¹¹⁷ Ruy Castro, op. cit., p. 306.

revista *Manchete*.¹¹⁸ Um bom exemplo disso é o “Roteiro Noturno para Turistas Desprevenidos”, publicado em outubro de 1952 no mesmo periódico, comentando os estabelecimentos de Copacabana “onde se come bem e onde se come barato”. Espécie de crônica da vida noturna do bairro, o roteiro tinha por público uma classe cujo consumo de certos bens materiais e simbólicos era vital à manutenção de seus *status*. O whisky certamente era um desses bens. Por isso, para a maioria dos lugares listados no roteiro, a variedade, o preço e a procedência do destilado serviam de parâmetro de qualidade para a clientela. Na boate Vogue, “uma dose quase invisível de um uísque não muito ilustre – ‘Teacher’s’, ‘White Label’, ‘John Haig’ – custa 70 cruzeiros”, diz o repórter Hélio Fernandes. “E quando o uísque tem ‘pedigree’ conhecido pela grã-finagem – ‘King’s Ramson’, ‘President’, ‘Queen Mane’ – a dose pode chegar até 90 cruzeiros”. Na Tasca, em frente à Vogue, “o uísque é brabo e falsificado. Mas os preços são autênticos”. Já no Maxim’s, onde frequentavam Fernando Sabino, Lúcio Rangel e Paulo Mendes Campos, pagava-se “por um uísque excelente apenas 40 cruzeiros”, e no restaurante Michel, o mesmo drinque era 15 cruzeiros mais caro.¹¹⁹

A noção de que, a depender das propriedades sociais do freguês, algumas bebidas eram mais apropriadas que outras se fazia valer até mesmo entre músicos populares engajados. Conta o jornalista Tom Cardoso que Carlos Lyra, ao recepcionar Zé Kéti, Nelson Cavaquinho, Heitor dos Prazeres, Ismael Silva e Cyro Monteiro, cometeu a gafe de servir “cachaça e cerveja aos ilustres convidados – e não o uísque que costumava repartir com Bôscoli”. Não fosse Cyro Monteiro explicar a Lyra que “pobre também gostava de bebida boa”, o encontro, planejado na intenção de aproximar bossanovistas e sambistas, terminaria antes mesmo de começar.¹²⁰ Inusitada, a situação amplifica os ruídos provenientes de se cruzar fronteiras tanto físicas quanto simbólicas. Por um lado, a gafe escancara as contradições do/a “artista revolucionário”: o jovem da Zona Sul, com formação universitária e semiletrado na cartilha isebiana,¹²¹ é moralmente convocado a abdicar de sua condição de classe em prol de uma comunhão intelectual com o povo habitante do morro.¹²²

¹¹⁸ “8 bilhões de álcool! O Brasil bebe 4 da renda nacional”, *Manchete*, 24 de mai. 1952, p. 8.

¹¹⁹ Hélio Fernandes, “Roteiro Noturno para Turistas Desprevenidos”, *Manchete*, 4 de out. 1952, p. 28.

¹²⁰ Tom Cardoso, op. cit., p. 60-61.

¹²¹ Criado em 1955 no Rio de Janeiro, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) foi o principal órgão difusor da ideologia nacional-desenvolvimentista durante as décadas de 1950 e 1960, repercutindo fortemente entre os partidos de esquerda da época e na formação dos quadros burocráticos e administrativos de instituições públicas (cf. Sérgio Wanderley, “Iseb: uma escola de governo”, 2016).

¹²² Heloisa Buarque de Hollanda, op. cit., p. 25. Ver também Marcelo Ridenti, *Brasilidade Revolucionária*, 2010.

Por outro lado, a suposição de Lyra vai além da mera luta de classes ao imaginar uma coerência lógica entre a cerveja, a cachaça, o samba de morro e os “ilustres convidados”.

Segundo Dmitri Fernandes, a disputa para estabelecer os critérios de legitimidade no campo da música popular relegou certos artistas à vala comum do anonimato, ao passo que outorgou a outros o poder de “ostentar a investidura da autenticidade”. Para o autor, tal poder se verificaria sobretudo no “ar perpétuo de qualidade” concedido pelos legisladores do bom e do ruim, resistindo à prova do tempo.¹²³ Seguindo os argumentos de Fernandes, nota-se que as propriedades inatas do talento e do dom são resultado do trabalho de des-historicização, por assim dizer, dos condicionantes sociais responsáveis pela aquisição do prestígio. Como efeito desse trabalho, a genialidade de um ou outro músico é naturalizada e, quase sempre, justificada *a posteriori* com base em traços psicobiográficos.¹²⁴ Contudo, é possível ir adiante na apreensão dessa “ostentação” e perceber sua incidência não apenas sobre a biografia, mas sobre a corporalidade dos artistas. Ao contrário do nome próprio, que, no caso de Pixinguinha, foi capaz de metonimizar a própria música popular brasileira,¹²⁵ o corpo não recebeu a mesma atenção de especialistas, embora tenha sido o suporte primário dos idiomas de autenticidade. Se consideramos que as imagens construídas a partir dos percursos biográfico-profissionais de tais “gênios” ancoram-se, em grande medida, na materialidade de seus corpos, geralmente projetando-os sobre os planos da natureza (ou mesmo da sobrenatureza), logo surge um contraponto interessante em meio a essa consagração unânime.

Se uma cadeia de significados vincula, de um lado, o samba ao morro, à salvaguarda de um passado idealizado e à uma brasilidade mestiça, e, do outro, a bossa nova aos apartamentos Zona Sul, ao impulso da modernização e ao “abrandamento” da mestiçagem, a mesma cadeia pode vincular os sambistas à cerveja e à cachaça, e os bossa-novistas ao whisky. A um só tempo produtora e produto da tradição, a força desses nexos semânticos é repisada por cronistas e entusiastas da música popular. Ela está presente, por exemplo, quando Hermínio Bello de Carvalho

¹²³ Dmitri Fernandes, op. cit., p. 20.

¹²⁴ Questionando-se sobre a mitificação da figura de Frida Kahlo, a historiadora da arte Patricia Mayayo demonstra como a trajetória da pintora mexicana foi ordenada e lida a partir de um “paradigma psicobiográfico” lançado mão por diferentes atores sociais ao longo do tempo. Se aos olhos do surrealista André Breton ela encarnava “uma espécie de símbolo mágico da ‘mexicanidade’”, idealizada pelo olhar exotizante das vanguardas parisienses nas primeiras décadas do século XX, para Diego Rivera, sua imagem representava a afirmação de um México à procura de sua arte em contraposição à Europa. No entanto, para ambos, a psique singular de Kahlo bastava para dar sentido à sua carreira, sobressaindo à própria obra e fazendo de seu nome “sinônimo de um *estilo* mais que de um legado criativo” (Patricia Mayayo, *Frida Kahlo: contra el mito*, 2008, p. 22-23).

¹²⁵ Em numa passagem do *Panorama da música popular brasileira*, Ary Vasconcelos escreve: “Se você tem 15 volumes para falar de toda a música popular brasileira, fique certo de que é pouco. Mas, se dispõe apenas do espaço de uma palavra, nem tudo está perdido. Escreva depressa: Pixinguinha” (1964, p. 84).

descreve São Pixinguinha, “aquele totem africano esculpido em ouro e estanho”, sorvendo “muito chope gelado e, havendo, uma branquinha”¹²⁶ antes de executar na flauta as suas composições; ou quando Paulos Mendes Campos afirma ter sido Vinicius o “único membro ativo dos corpos diplomáticos do globo que não procurou adquirir ou conservar excelentes artigos manufaturados, pelos quais distinguimos (e invejamos) os homens da *carrière*”, dispensando “as lãs inglesas espetaculares”, as “gravatas e sapatos italianos”, “as valises de couro argentino” e “os demais *gadgets* da indústria americana”.¹²⁷

Essa cadeia de significados está igualmente presente nos registros visuais de acervos institucionais, dedicados à memória dos artistas consagrados. Em uma fotografia veem-se Pixinguinha e João da Baiana sentados em uma mesa de bar ao redor de amigos e de uma garrafa de cerveja [IMAGEM 12]. Em outra, Vinicius e Tom repartem o whisky enquanto trabalham em alguma composição [IMAGEM 13]. Tiradas por volta de vinte anos uma da outra e por pessoas diferentes, ambas seguem a mesma convenção imagética ao relacionar a descontração proporcionada pela bebida em companhia masculina à sensibilidade dos “gênios” da música popular. Ainda assim, a masculinidade performatizada por eles está condicionada a modos específicos de autorrepresentação atrelados à domesticidade. A IMAGEM 12 retrata uma cena de incontestável lazer em um espaço marcado pela contraposição ao mundo do trabalho e à casa, e embora o pijama de Pixinguinha simbolize o desejo de continuidade entre esses domínios, a convivência entre os homens das classes trabalhadoras, principais frequentadores dos botequins, era regida por códigos de impessoalidade.¹²⁸ Já a IMAGEM 13 repõe o tropo do “regime intimista” da bossa nova, para o qual trabalhar bebendo é o mesmo que beber trabalhando. Instrumentos musicais combinam-se a papéis, partituras, copos e o que parece ser um número da *Playboy* – a revista que em meados do século XX se notabilizou por defender “o direito masculino ao espaço doméstico”.¹²⁹ Ao contrário de Pixinguinha e João da Baiana, cercados de fregueses anônimos e animados em compartilharem com eles o espaço da fotografia, Vinicius de Moraes e Tom Jobim encontram-se em “recolhimento perfeito” na casa da Rua Codajás. Entre eles, há apenas música e o “cachorro engarrafado”.

¹²⁶ Hermíno Bello de Carvalho, *Taberna da Glória e outras glórias*, 2015, p. 54. O texto em questão chama-se “São Pixinguinha”.

¹²⁷ Paulo Mendes Campos, op. cit., p. 19.

¹²⁸ Cf. Sidney Chalhoub, *Trabalho, lar e botequim*, 2001.

¹²⁹ Beatriz (Paul B.) Preciado, op. cit., p. 33.

Criada nas salas de estar dos apartamentos da Zona Sul do Rio de Janeiro, a bossa nova deu corpo às transformações em curso na sociedade brasileira de meados do século XX, amplificando suas expectativas e contradições em um registro até então inaudito. Tanto a rápida ascensão do gênero ao estatuto de música popular legítima, quanto sua difusão sem precedentes no mercado internacional, sinalizam a convergência de esferas da produção cultural antes separadas por um fosso sociológico. A proximidade social entre músicos, intérpretes, compositores, produtores e críticos conferiu à bossa nova o condão de autorrepresentar uma fração de classe em termos das convenções estéticas e performativas que inventou e rejeitou.

Dentre elas, o repúdio a um arremedo de gêneros considerados comerciais e influenciados pelas modas estrangeiras, como o samba-canção, o bolero e o chá-chá-chá, ocorria concomitantemente à incorporação do jazz “cool” aos circuitos sofisticados das classes médias sem que isso depusesse contra elas.¹³⁰ Entre “más” e “boas” influências, especificou Tom Jobim em 1967, o perigo da música norte-americana era relativizado à medida que a tônica da tradição ganhava força e, com isso, tornava a música popular brasileira “importantíssima”.¹³¹ Nesse sentido, a bossa nova não pode ser reduzida ao reflexo superestrutural de uma base econômica marcada pela pujança nacional-desenvolvimentista, tampouco ao “grau zero da modernidade musical brasileira”, sentenciando o que veio antes à obsolescência.¹³² Antes, ela foi uma modalidade expressiva através da qual o Brasil pôde se reposicionar *vis a vis* os países com os quais estabeleceu relações históricas de dependência cultural. Alardeada nos meios nacionalistas, a euforia ao testemunhar o sucesso de João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra e Baden Powell, para citar alguns, infundia em boa parte do público a sensação de que o país era de fato responsável pela “melhor música popular do mundo”.¹³³

Foram necessários, no entanto, mais do que turnês internacionais e encontros em apartamentos para que tal sensação se solidificasse no imaginário brasileiro. Com a transferência da capital federal do Rio de Janeiro para a Brasília em 1960 e eclosão do golpe militar quatro anos

¹³⁰ Em uma reportagem à revista *Realidade*, o jornalista Narciso Kalili referia-se aos bossa-novistas da seguinte maneira: “Saturados dos boleros, chá-chá-chás e rock-baladas, alguns jovens da classe média voltam-se para o jazz como única possibilidade de satisfação musical” (“A nova escola do samba”, *Realidade*, nov. 1966, p. 119).

¹³¹ Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Antonio Carlos Jobim*, op. cit.

¹³² Marcos Napolitano, *A síncope das ideias*, 2007, p. 70.

¹³³ Vinicius de Moraes, *Samba falado*, 2008, p. 89.



IMAGEM 12. Pixinguinha (à esquerda, de pijamas) e João da Baiana (à direita, de terno) bebendo cerveja em uma mesa de bar no Rio de Janeiro. c. 1940. Autor desconhecido *Instituto Moreira Salles (IMS-RJ)*.



IMAGEM 13. Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes bebendo whisky na casa da Rua Codajás. 1960. Autor: Paulo Scheuenstuhl. *Instituto Antônio Carlos Jobim*.

depois, as perspectivas políticas e culturais do país se alteraram substantivamente em comparação ao período JK. A perda de poder político fez com que setores da intelectualidade carioca assumissem a dianteira na reafirmação do protagonismo cultural da cidade maravilhosa. O próximo capítulo abordará o papel do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro na construção de uma história “oficial” da música popular brasileira. Conforme procurarei mostrar, a criação do MIS, longe de ser uma iniciativa isolada, diz respeito a um movimento transnacional articulado por pesquisadores da cultura, órgãos financiadores privados e instâncias estatais e preocupado especificamente com expressões da música popular. Criado no final dos anos cinquenta na Universidade de Tulane, estado da Louisiana, o *William Hogan Jazz Archive* foi o primeiro acervo especializado em jazz Estados Unidos e, assim como o MIS, foi fundamental no arranjo das tradições musicais.

VOZES ASSOMBRADAS

A negação é uma forma de tomar conhecimento do que foi reprimido, já é mesmo um levantamento da repressão, mas não, certamente, uma aceitação do reprimido.

Sigmund Freud

Consciência exclui o que memória inclui.

Lélia Gonzalez

“O SISTEMA CULTURAL”

Alan Lomax (1915-2002) tinha apenas dezoito anos de idade quando acompanhou o pai, o musicólogo e folclorista John Avery Lomax (1867-1948), em uma viagem de campo pela primeira vez. Saindo de Austin, no estado do Texas, eles percorreram boa parte do sul dos Estados Unidos coletando material para o livro *American Ballads and Folk Songs*, um imenso repositório de canções dos séculos XIX que se tornaria referência dos estudos folclóricos nas décadas seguintes.¹ Para um jovem de espírito inquieto e inteligência afiada, tratava-se da oportunidade perfeita para explorar um país fustigado pela Grande Depressão e aprofundar seus conhecimentos sobre a música afro-americana. Após uma breve temporada em Harvard, Alan voltou para Austin com a promessa de concluir os estudos na Universidade do Texas e, entretanto, auxiliar John nas gravações subsidiadas pela Divisão de Música da Biblioteca do Congresso, em Washington. Determinado a seguir os passos do pai, a partir de 1936 ele iniciou as próprias pesquisas, acumulando um volume notável de artigos, livros, correspondências e notas de campo sobre música popular.

¹ Ver nota 100, capítulo 1.

A ideia de registrar *in loco* manifestações culturais supostamente ameaçadas de desaparecer devido ao avanço da modernização estadunidense tomou de assalto o jovem Alan, fincando raízes permanentes em sua longa atuação como folclorista, musicólogo e defensor das tradições orais do país.² Talvez por isso a oportunidade de entrevistar o pianista de jazz Ferdinand Joseph Lamothe, mais conhecido como Jelly Roll Morton, não lhe tenha despertado de imediato o interesse. Em 1936, ambos moravam em Washington, o primeiro como funcionário temporário da Biblioteca do Congresso e o segundo trabalhando em um bar local, onde ganhava pouco, mas contava com a visita assídua de aficionados como os irmãos Ertegun e William Russell. “Àquela época”, lembra Lomax “o jazz era meu pior inimigo. Através das forças do rádio, ele estava eliminando a música com a qual eu me importava – a música folclórica tradicional americana”.³ Lembremos que, na década de 1930, o jazz ainda era percebido por setores da sociedade norte-americana como a *música infernal* que desmoralizava o público, delinquia a juventude e devassava as fronteiras raciais impostas pelas leis Jim Crow. Para um jovem sulista branco de classe média e abertamente progressista em suas visões políticas, o perigo representado pelo jazz não era de ordem racial ou sexual, mas residia na especificidade urbana das bandas de swing que, irradiadas para o mundo afora “através das forças do rádio”, obliteravam a diversidade da música popular norte-americana.

De todo modo, o jovem folclorista deu a Morton o benefício da dúvida: “Eu o olhei com uma dose considerável de suspeita. Mas pensei, vou entrevistá-lo e... ver o quanto de música folk conhece um músico de jazz”. O resultado o surpreendeu, contornando sua aversão ao jazz e rendendo-lhe a mais extensa entrevista conduzida por ele até então. Entre maio e junho de 1938, Jelly Roll sentou-se diante do gravador intercalando ao piano excertos de canções e lembranças sobre sua vida em Nova Orleans. As circunstâncias em que as gravações ocorreram são descritas em detalhe por Lomax:

Estávamos no Auditório Coolidge [na Biblioteca do Congresso], entre bustos de Beethoven e Brahms... Jelly Roll julgou ser o cenário perfeito para ele, e não parecia nem um pouco deslumbrado com aquilo. Subi correndo as escadas até o escritório de meu chefe – o Chefe da Divisão de Música – e disse: “Harold [Spivacke], temos uma coisa incrível aqui.

² Ver sobretudo Alan Lomax, *Selected Writings, 1934-1997*, 2003 e Ronald D. Cohen, *Alan Lomax, assistant in charge: the Library of Congress letters, 1935-1945*, 2010.

³ Alan Lomax *apud* John Szwed, *Alan Lomax: the man who record the world*, 2010, p. 122-23, tradução minha.

Quero permissão para usar cinquenta chapas de alumínio. Acho que ele [Morton] tem algo a dizer” [...] Eu tinha uma garrafa de whisky em meu escritório. Coloquei-a em cima do piano. Sentei-me no chão, olhei para cima e disse: “Jelly Roll, de onde você veio e como tudo começou?” Ele então começou a tocar o piano e falar. O fato de ele ter decidido fazer isso veio do nada. Não havíamos concordado com isso de jeito nenhum.⁴

A forma improvisada e aberta de realizar a entrevista, misturando música e autobiografia, consistiu em uma novidade para os parâmetros da Biblioteca do Congresso, acostumada apenas com registros de performances musicais executadas por “nativos” a pedido dos pesquisadores/as. Para o jovem folclorista, no entanto, o encontro com pianista foi um grande salto qualitativo em termos de método. O fato de um músico do porte de Jelly Roll dar o seu testemunho amparado por uma instituição federal o fez perceber que ele “detinha o reconhecimento que, afinal, sabia merecer”. Não era, portanto, apenas uma questão de aprimorar técnicas etnográficas de coleta, mas de fazer justiça aos sujeitos pesquisados. “Posteriormente”, afirmou Lomax, “denominei ‘o sistema cultural’ o processo em que pessoas falavam sobre si mesmas diante de um gravador ou câmera e, de repente, começavam a notar que tinham importância, de que o que tinham para dizer era significativo. Tudo isso saiu da entrevista com Jelly Roll. Essa foi a primeira história oral... Jelly Roll inventou a história oral, por assim dizer”.⁵

Embora a antropologia norte-americana tenha conferido à expressão “sistema cultural” um sentido bem diferente do definido por Alan Lomax,⁶ a maneira de conduzir entrevistas desenvolvida a partir do experimento com Jelly Roll Morton inaugurou uma nova modalidade de pesquisa entre especialistas do folclore. Relatos orais e “histórias de vida” já haviam sido utilizados por cientistas sociais da chamada Escola de para aquilatar dimensões da experiência social insondáveis através de métodos quantitativos, mas entre etnomusicólogos/as a técnica era preterida – ou mesmo ignorada – em razão da diretiva de inventariar artefatos culturais sem considerá-los integrados à vida social das comunidades pesquisadas.⁷ Assim, dizer que Jelly Roll “inventou” a

⁴ John Swzed, op. cit., p. 124.

⁵ Ibid., 123.

⁶ Cf. Clifford Geertz, *A interpretação das culturas*, 1989, especialmente os capítulos 4 e 6.

⁷ Zora Neale Hurston toca neste ponto em uma passagem de sua autobiografia ao comentar as dificuldades que encontrou no começo de sua pesquisa sobre o folclore norte-americano. “O glamour de Barnard College”, diz ela, ainda estava sobre mim. Eu habitava halls de mármore. Eu sabia exatamente onde estava o material. Mas, ao perguntar “Por favor, você conhece algum conto ou canção folclóricos?”, homens e mulheres com tesouros saindo dos poros olhavam-me e balançavam as cabeças. Não, eles jamais ouviram falar daquilo por ali” (Zora Neale Hurston, *Dust Tracks on a Road*, 2006 [1942], p. 144, tradução minha).

história oral decerto carrega certo exagero, mas a frase buscava dar conta, em retrospecto, do impacto desse tipo de registro na elaboração de arquivos sonoros. A partir daí, cada vez menos performances seriam dissociadas de *performers*, e a necessidade de contextualizar histórica e geograficamente determinada prática cultural, como fizeram Charles E. Smith e Bill Russell em *Jazzmen*, tornou-se pouco a pouco incontornável.

Com a expertise de Alan Lomax, a Biblioteca do Congresso viria a servir de inspiração a outras instituições dedicadas à história oral. No caso do jazz, o lance decisivo ocorreu em 1957, quando Richard Binion Allen (1927-2007), um estudante de pós-graduação da Universidade de Tulane, persuadiu o professor William R. Hogan a orientar uma dissertação de mestrado baseada em entrevistas realizadas pelo próprio Allen com músicos de Nova Orleans. Incomum para a maioria dos departamentos de História da época, o projeto era, contudo, o impulso que faltava a Hogan para retomar o antigo desejo de fundar um arquivo de jazz junto à Universidade. Em questão de meses, uma proposta foi enviada à Fundação Ford, que custeou a criação do *Archive of New Orleans Jazz* “em uma salinha do Departamento de História de Tulane”.⁸ Hogan prontamente nomeou seu aluno para o cargo de assistente do experiente Bill Russell, convidado para assumir a curadoria do novo centro. Já em abril de 1958, os três deram início à gravação das entrevistas e, portando uma autorização do chefe de polícia de Nova Orleans, se dirigiram às casas dos músicos e outros estabelecimentos “frequentados exclusivamente por Negros”.⁹ Se o acesso a estes espaços era facilitado pelas relações de admiração estabelecidas entre Russell, Allen e os entrevistados, o consentimento das autoridades se fazia necessário em uma cidade que assistiu ao enrijecimento da segregação socioespacial ao longo do século XX, e que agora se tornava palco de “empreendimento histórico”, destacava o delegado Dayries.¹⁰ Décadas depois, perguntado sobre a fundação do arquivo, rebatizado de *William Hogan Jazz Archive* em 1974, Allen não titubeou. “Honestamente”, disse ele, “Alan Lomax foi nossa inspiração”.¹¹

O trabalho modelar de Lomax repercutiu também fora dos Estados Unidos, chegando até o Brasil. Em 1965, Ricardo Cravo Albin (1943) foi incumbido de destinar um uso ao estúdio de gravação do recém criado Museu da Imagem e do Som (MIS). Diante do plano original – gravar

⁸ “Dick Allen”, *Tulsa Talk* (Tulane Library Staff Association), abr. 1977, p. 2, tradução minha. (William Hogan Jazz Archive).

⁹ Col. Provosty Dayries, *Department of Police*, New Orleans, January 2nd, 1959, tradução minha (William Hogan Jazz Archive).

¹⁰ Ibid.

¹¹ Clive Wilson, “Meeting Dick Allen”, *New Orleans Notes*, s/d, tradução minha (William Hogan Jazz Archive).

textos lidos por membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) – o diretor executivo de apenas vinte e três anos se insurgiu: “Eu queria uma coisa nova. Algo com o qual as pessoas não estivessem acostumadas. Lembrei-me então do trabalho que havia visto em Washington, na Biblioteca do Congresso. Todas aquelas vozes do jazz...”. Encantado pela música norte-americana desde a adolescência, ele não pôde deixar de se entusiasmar com o legado de Lomax, por mais mudado que este estivesse um quarto de século depois. “E se fizéssemos algo parecido?”, perguntava-se Cravo Albin, “Não exatamente igual, porque na biblioteca em Washington o depoimento era meio acadêmico. As pessoas liam algumas páginas de sua biografia e deixavam registrada suas impressões. Eu queria algo mais dinâmico. E se as personalidades da Música Popular Brasileira, em vez de ler um texto, dessem depoimentos sobre suas vidas?”.¹² Vendo-se desimpedido para implementar seu plano, Ricardo Cravo Albin não perdeu tempo, e em 1966, após Francisco Negrão de Lima ser eleito o novo governador do Estado da Guanabara, ele e outros pesquisadores do Conselho Superior de Música Popular do MIS deram início ao projeto “Depoimentos para a Posteridade”, mais tarde considerado o maior acervo audiovisual da música popular brasileira.

Assim como para Alan Lomax, o fascínio experimentado por Allen, Russell e Cravo Albin acerca das histórias de vida registradas nesses arquivos parecia emanar não apenas do valor histórico atribuído às narrativas, mas das vozes que as enunciavam. O tom poético utilizado por Lomax para descrever a voz de Jelly Roll – “áspera como cascalho [...] como o redemoinho de um sonolento rio do sul, tecendo uma lenda que, conforme crescia, enchia os assentos do auditório de fantasmas de atentas moças vestidas de crinolina”¹³ – se desprende do caráter objetivo do relato, dando indícios de um excedente de significado produzido durante a entrevista e irreduzível ao discurso do entrevistado. Ao afirmar que “cada sentença transcorria veloz como frases de um blues”,¹⁴ Lomax aproximava a fala do pianista de Nova Orleans do som da música tocada por ele, dando a entender que, além de palavras, o músico dizia *outra coisa*, algo cujo sentido beira o indecifrável. Um enigma, argumenta o filósofo Mladen Dolar, derivado do fato de a materialidade da voz não contribuir para o compreensão do significado, sendo suplementar a ele.¹⁵ Dessa forma,

¹² Ricardo Cravo Albin *apud* Cecília Costa, *Ricardo Cravo Albin: uma vida em imagem e som*, 2018, p. 34-35.

¹³ John Swzed, *op. cit.*, 124, tradução minha.

¹⁴ *Ibid*, tradução minha.

¹⁵ Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, 2006, p. 15. O mesmo não acontece com a música instrumental, em que a textura do som (o timbre) é fundamental à compreensão dos significados musicais. Nesse sentido, o canto configura um caso especial, no qual apreciação estética e compreensão semântica podem ser relativamente independentes.

a *outra coisa* viria engastada não na linguagem, mas no corpo, ou ainda, nas disposições, nos atos e nas marcas que constituem a corporalidade (voltarei a isso no final deste capítulo).

A capacidade de vivificar a história e infundi-la de uma certa aura de encantamento não foi exclusiva das “vozes do jazz” estadunidenses. Músicos brasileiros como João da Baiana e Pixinguinha e Donga, entrevistados pelo Museu da Imagem e do Som, também foram objetos de uma admiração emocionada. Cravo Albin conta que “João da Baiana chegou trazido pelo amigo Pixinguinha – que seria nosso segundo depoente – vestido com o apuro de sempre, o terno escuro, o cravo vermelho na lapela e o laço de seda, próprio da elegância do século anterior, em lugar da gravata”. E confessa ter havido momentos “em que se tornou difícil conter o choro... dos dois lados do microfone”.¹⁶ Desde a estreia em agosto de 1966, os Depoimentos para a Posteridade tornaram-se um evento na vida cultural carioca. Repórteres dos principais jornais do Rio de Janeiro cobriam a chegada dos depoentes às dependências do MIS e muitas vezes eram convidados pela direção a permanecer no estúdio durante as gravações. A publicização dos depoimentos foi fundamental para mostrar à cidade o novo museu e promover, nos anos que se seguiram, o encontro de artistas e intelectuais engajados na luta contra a ditadura militar. “Muitos amigos me ligaram”, lembra-se novamente Cravo Albin, “querendo saber o que era o Museu, o que era essa história de gente da música, o pessoal da antiga, gravar depoimentos, alçando ao *podium* da imortalidade”.¹⁷

Conforme veremos a seguir, há uma estreita relação entre os registros de certos artistas e o processo de consagração que os inseriu de modo permanente na tradição musical. Inseparáveis, seus depoimentos e a habilidade de “ostentar a investidura da autenticidade” se retroalimentam, mostrando como o “autêntico”, mais que um juízo estético surgido do interior de disputas intelectuais, também é resultado do “sistema cultural” denominado por Lomax, produzindo-se na relação entre entrevistadores e entrevistados, bem como nas iterações do corpo e da palavra. Trazendo consigo um elemento performativo, esse processo só é compreensível refutando-se o argumento de que a mensagem prescinde do meio, isto é, que o significado independe da voz para ser compreendido. No caso de Jelly Roll e Pixinguinha, artistas cujas trajetórias constituíram marcos para a construção de uma histografia específica, suas vozes e seus corpos serão a um só tempo a matéria prima e o suporte dos discursos sobre o “autêntico” e o “inautêntico” em matéria de raça, nacionalidade e música popular.

¹⁶ Ricardo Cravo Albin, *Museu da Imagem e do Som: rastros da memória*, 2000, p. 28.

¹⁷ Cecília Costa, op. cit., p. 49.

Revisitar a noção de autenticidade na música popular em sua relação direta com a constituição de arquivos é o objetivo principal deste capítulo. Seguindo a premissa, central a esta tese, de que as tradições musicais – por mais nacionais que afirmem ser – se fazem através da circulação transnacional de pessoas, saberes e sons, analiso a constituição dos acervos de história oral do William Hogan Jazz Archive e do Museu da Imagem e do Som de maneira articulada e visando explorar as conexões, às vezes pouco evidentes, entre documentos, instâncias estatais de poder e gramáticas raciais e de gênero.¹⁸ Trata-se de um exercício etnográfico atento aos problemas envolvendo a “autoridade” dos arquivos e as assimetrias estabelecidas por eles entre agentes sociais considerados mais ou menos relevantes à construção dos discursos históricos.¹⁹ Sem dúvida, desvelar a lógica classificatória que forma a urdidura desses arquivos implica ler seus documentos não como repositórios de uma “verdade” estabelecida de antemão, mas como cristalizações de disputas em torno dela e de suas implicações no mundo social. Não obstante, reduzir os termos em que se deram tais disputas a jogos ocultos de poder não liquida a questão. Sugerida por Ann Laura Stoler, a recomendação de explorar os arquivos tanto “a favor do fio”²⁰ [*“along the grain”*] quanto contra ele nos leva a uma compreensão das intenções almejadas pelos sujeitos responsáveis pela atividade arquivística, sem menosprezar as dinâmicas muitas vezes camufladas nas narrativas oficiais.

Fosse na prática de Richard Allen de “obter opiniões, atitudes e memórias (corretas ou não) dos músicos”²¹ ou no desejo de Ricardo Cravo Albin de testemunhar os entrevistados “exprimindo a sua verdade íntima”,²² a categoria autenticidade se manifestou no imperativo de colher histórias de vida de artistas tidos como representativos de tradições musicais específicas. Convictos de que as lembranças dos depoentes garantiriam um acesso privilegiado ao passado, ambos deram continuidade à tarefa de separar o joio do trigo desempenhada pela crítica em seus

¹⁸ Para análises antropológicas sobre a relação entre documentos, práticas estatais de poder e gramáticas de gênero, consultar Larissa Nadai, “Entre estupros e convenções narrativas: os cartórios policiais e seus papéis numa Delegacia de Defesa da Mulher (DDM)” (2016) e Julian Simões, “Sobre gramáticas emocionais e violência sexual. Notas a partir de dois casos de interrupção legal de gestação realizados por mulheres com deficiência intelectual” (2019). Agradeço a Larissa Nadai e a Julian Simões por terem me encorajado a seguir essa trilha investigativa ao discutirem uma versão deste capítulo no VI Encontro de Antropologia do Direito (ENADIR), ocorrido em agosto de 2021.

¹⁹ Saidiya Hartman, op. cit., p. xiii. Ver também Olívia Cunha, “Tempo Imperfeito: uma etnografia do arquivo”, 2004.

²⁰ Ann Laura Stoler, *Along the Archival Grain*, 2009, p. 50.

²¹ Clive Wilson, op. cit., s/d.

²² Cecília Costa, op. cit., p. 35.

respectivos países. De modo que sabiam exatamente onde pisavam no que diz respeito à doxa estabelecida por seus pares.

Antes mesmo de ingressar na pós-graduação na Universidade de Tulane, Allen já era familiarizado com a cena jazzística em Nova Orleans. Tendo conhecido a cidade pela primeira vez em 1949, ele decidiu voltar assim que concluísse os estudos na Universidade da Geórgia. Allen cumpriu a palavra e, ato contínuo, começou a trabalhar como funcionário da New Orleans Record Shop. Apesar de pouco lucrativa, lembra Allen em uma reportagem de 1971, a loja lhe possibilitou aprofundar o interesse pela música popular a partir do contato direto com os críticos: “Quando escritores de jazz do Norte [dos Estados Unidos] falavam do jazz de Nova Orleans, eles se referiam a algo do passado. Foi uma grande revelação, portanto, descobrir quanto jazz havia ali”.²³ Ricardo Cravo Albin, nascido no estado de Alagoas no seio de uma família bem estabelecida, também foi seduzido pelo jazz, embora o ambiente intelectual da época estimulasse nele e em seus colegas da Faculdade Nacional de Direito uma “notória má vontade com os Estados Unidos, estribado num esquerdismo que impulsionava a todos nós”.²⁴ Ainda assim, o encanto pelo jazz “tradicional” e “moderno” fez Cravo Albin fundar no início dos anos sessenta o Clube de Jazz e Bossa, agregando críticos experientes como Jorge Guinle, Ary Vasconcelos, Vinicius de Moraes e Sylvio Tullio Cardoso. A iniciativa, que começou de modo informal com encontros no apartamento de Guinle no bairro do Flamengo, tomou proporções maiores e acabou servindo de experimento para o que depois viria a ser o Conselho Superior de Música Popular.

Além de bússola conceitual e ideológica tanto do Hogan Jazz Archive quanto do Museu da Imagem e do Som, a categoria autenticidade foi responsável por produzir a “verdade íntima” supostamente capturada nas entrevistas. O ato de fazer os entrevistados falarem sobre seus primeiros contatos com a música, buscando reconstituir em detalhes o percurso rumo à profissionalização, era em grande medida motivado pelas expectativas dos próprios entrevistadores acerca do passado. A obsessão por uma “Idade de Ouro” da música ainda não corrompida por modismos ou dinheiro povoou a imaginação dessas instituições. “Nós estamos em uma caça ao tesouro do jazz!”, afirmou William Hogan ao jornal *New Orleans States* em abril de 1958. “Queremos tudo que pertença ao jazz clássico de Nova Orleans. Não estamos interessados em jazz

²³ Carolyn Kolb, “Dick Allen: Mr. Jazz Music”, *Southern Living*, vol. 6, n. 6, jun. 1971, p. 48, tradução minha (William Hogan Jazz Archive).

²⁴ Cecília Costa, op. cit., p. 161.

progressivo. Estamos particularmente interessados no aspecto local do jazz de 1900 a 1925”.²⁵ Parte dessa “caça ao tesouro”, as entrevistas realizadas pelo Hogan Jazz Archive também eram informadas pela clareza dos pesquisadores em distinguir qual música importava, fazendo delas situações críticas na negociação dos sentidos da autenticidade, ora confirmando, ora desafiando a doxa.

Seguir o “fio” do HJA e do MIS em ambas as direções significou apurar os sentidos para ler as linhas e as entrelinhas de papéis, ouvir as palavras e os silêncios de depoimentos e perscrutar as presenças e as ausências em imagens. Diante do vasto material disponível nesses arquivos, detive-me sobre as entrevistas de dois compositores: Dominick James LaRocca e de Alfredo da Rocha Viana, o Pixinguinha. Reconhecidos respectivamente nas áreas do jazz “estilo New Orleans” e do choro, eles foram convidados a gravar seus depoimentos nos primeiros meses de existência desses arquivos – o primeiro em maio de 1958 e o segundo em outubro de 1966, quando ambos tinham exatamente 69 anos de idade – sendo chamados a dar novos depoimentos tempos depois (LaRocca em outubro de 1959 e Pixinguinha em abril de 1968). Sob diversos aspectos, as trajetórias de LaRocca e Pixinguinha se assemelham. Nascidos no seio de famílias numerosas e remediadas, eles tiveram as primeiras experiências com a música no espaço doméstico, em grande medida por intermédio de seus irmãos e irmãs, e estrearam na vida profissional ainda bastante jovens, para a infelicidade dos pais. Como líderes de seus grupos, a Original Dixieland Jass Band e Os Batutas, fizeram sucesso no exterior (a ODJB em Londres, em 1919; Os Batutas em Paris, em 1922), tendo enfrentado, anos depois, sérias dificuldades financeiras em virtude do envelhecimento social precoce, resultante da diversificação do mercado musical em meados da década de 1930, período de apogeu tanto do swing quanto do samba.

Havia, no entanto, uma diferença fundamental entre os dois músicos. À medida que envelhecia, Pixinguinha encarnava cada vez mais a narrativa andradiana a respeito da música popular brasileira, na qual o choro e o samba derivariam de manifestações culturais ibéricas e africanas “digeridas” pelo (e constitutivas do) caráter nacional. LaRocca, em contrapartida, passou boa parte de sua vida sustentando que o jazz nada tinha de negro, sendo *exclusivamente* uma criação dos brancos. Visível em inúmeras cartas, anotações, marginálias de recortes de jornal e fotografias, o repúdio virulento dirigido a Marshall Stearns e outros defensores das origens afro-

²⁵ Rose Kahn, “Jazz Research center for Tulane”, *New Orleans States*, 12 de abr. 1958, tradução minha (William Hogan Jazz Archive)

americanas do “verdadeiro jazz” era insuflado pela impostura de “dar crédito ao negro por algo que ele não fez”.²⁶ Mobilizada a todo instante na entrevista ao Hogan Jazz Archive para dar sentido à própria trajetória, a contranarrativa de LaRocca foi a pá de cal em sua carreira artística, ao passo que Pixinguinha, após ter sido entrevistado pelos membros do Conselho Superior de Música Popular, foi alçado ao “*podium* da imortalidade” com uma dignidade sacralizante e gozando do prestígio em geral reservado aos “gênios”. Importa saber, em suma, como processos de consagração e declínio ocorridos em países diferentes contaram com procedimentos e mediações muito similares, produzindo efeitos cuja homologia nos permite enfeixar discursos sobre música popular, técnicas de arquivamento e ideias sobre raça e nacionalidade num mesmo conjunto de fenômenos sociais em circulação.

“OS CRIADORES DO JAZZ”

“Essa é a voz de Dominick James LaRocca, mais conhecido como Nick LaRocca, líder e empresário da primeira banda de jazz do mundo, conhecida como os criadores do jazz”.²⁷ Assim começa a mais controversa série de entrevistas gravada no William Hogan Jazz Archive. Realizada ao cabo de seis dias, estendendo-se de 21 de maio de 1958 a 26 de outubro de 1959, ela contém cerca de 10 horas de gravação, transcritas em 262 páginas datilografadas pela equipe do arquivo. Visíveis aqui e ali, as rasuras feitas a lápis em algumas páginas no intuito de corrigir a grafia de palavras e sobrenomes estrangeiros sugerem que a transcrição não foi passada a limpo, tampouco publicada, integral ou parcialmente, em qualquer livro ou periódico.

A infância de LaRocca em Nova Orleans, o ambiente familiar, a educação musical, os primórdios da Original Dixieland Jass Band e a perspectiva profundamente racista do músico em relação à comunidade afro-americana são alguns dos temas que constituem o cerne da série, repetindo-se e sendo rephraseados de acordo com as conduções de Richard Allen e William Hogan. Em um momento em que o cisma entre “tradicionalistas” e “modernistas” já havia se sedimentado

²⁶ Entrevista com Dominick James LaRocca, 21 de mai. 1958, p. 20, tradução minha (William Hogan Jazz Archive).

²⁷ *Ibid.*

no horizonte, e os críticos, mesmo divergindo sobre a legitimidade do bebop ou do cool, haviam entrado em consenso quanto ao protagonismo de artistas negros, fosse na criação ou no aperfeiçoamento dos aspectos formais da música de jazz, as alegações defendidas por LaRocca não apenas soavam ultrapassadas, mas provaram-se incorretas do ponto de vista histórico à medida que trabalhos como os de Ramsey Jr., Russell, Smith e Stearns vinham a público. “Alguns [brancos] garantem que eles, e apenas eles, criaram o jazz”, afirmava Charles E. Smith em 1939, “mas tais reivindicações dificilmente precisam ser levadas a sério hoje, diante de provas indiscutíveis sobre as origens do jazz”.²⁸ Daí a ansiedade de LaRocca em trazer à tona os assuntos espinhosos aos quais nenhum pesquisador dera atenção até então. Poder “assegurar a sua versão dos fatos”²⁹ [“*have your say*”] era certamente uma oportunidade única a alguém que há décadas amargava um grande ressentimento em relação aos historiadores do jazz. Oportunidade que, no entanto, viria a ser a principal razão de seu esquecimento pelas gerações futuras.

Poucos especialistas se dedicaram com alguma profundidade à trajetória profissional de Nick LaRocca. Em um universo acadêmico no qual o gênero biográfico se tornou o meio mais prolífico de divulgação da “história do jazz” em sentido amplo, o líder da ODJB apareceu, quando muito, como coadjuvante de uma cena dominada por músicos negros e *creoles* do quilate de Buddy Bolden, Louis Armstrong, Joe Oliver, Bunk Johnson, Jelly Roll Morton e Sydney Bechet.³⁰ Em trabalhos mais recentes, Charles Hersch, Bruce Raeburn e Marc Myers retomaram-na de modo pontual, porém sem aliviar a polêmica e as contradições envolvendo a ascensão meteórica dos supostos “criadores do jazz”. Talvez a única exceção seja o livro de Harry Otis Brunn, *The Story of the Original Dixieland Jazz Band* (1960), uma biografia detalhada que vai da formação, no início da década de 1910, até a dissolução permanente, em 1938, com especial ênfase no período de maior sucesso do grupo, entre 1917 e 1923. Descrito pelo autor como “a primeira história autêntica” da ODJB, o livro se cola à perspectiva do líder – “o espírito, a fonte de poder, a força motriz da organização”³¹ – ao ratificar a narrativa presente na série de entrevistas do Hogan Jazz Archive. Logo no prefácio do livro, Brunn afirmava: “Finalmente, o jazz Dixieland subiu ao patamar de música clássica americana, e o fez com suas próprias pernas. Como tal, ele requer um

²⁸ Charles E. Smith, “White New Orleans”, *Jazzmen*, 1939, p. 41.

²⁹ Entrevista com Dominick James LaRocca, 21 de mai. 1958, p. 261, tradução minha (William Hogan Jazz Archive).

³⁰ Charles Edward Smith, para quem a “música improvisada” fora introduzida aos músicos brancos de Nova Orleans “por influência dos negros da zona norte da cidade”, chega a dedicar algumas páginas ao começo da ODJB no capítulo “White New Orleans”, presente na coletânea *Jazzmen* (1939, p.40-51, tradução minha).

³¹ Harry O. Brunn, op. cit., p. 1

senso crítico inteligente e uma *narrativa autêntica* e detalhada dos cinco homens de Nova Orleans que o criaram, introduziram e carregaram pelo mundo afora”.³²

Indícios de que tal “narrativa autêntica” atendia aos interesses dos biografados aparecem em uma carta de Brunn para LaRocca mais de duas décadas antes da publicação do livro. Nela, Brunn afirma “ter feito uma quantidade considerável de pesquisa e ter sido bem sucedido em obter as informações necessárias para [seu] livro ‘The Story of the Dixieland Band’”. E continua: “Antes de tudo, porém, eu definitivamente preciso de sua permissão. Se o senhor quiser, submeterei o manuscrito para a sua autorização antes de publicá-lo”.³³ Embora restem dúvidas se LaRocca teve de fato acesso ao texto, o empenho de Brunn em fazer valer “a sua versão dos fatos” mantém intacto o problema do declínio experimentado pelos “criadores do jazz” nos anos quarenta, cinquenta e sessenta. “Mais interessados na glória individual que no reconhecimento coletivo”, procurava justificar Brunn, “eles destruíram cegamente o veículo que os fizeram ser quem eram”; LaRocca “o único membro ciente da suprema importância da interrelação de todos”.³⁴ Nesse sentido, o fato de a ODJB ter ensaiado um tímido e frustrado retorno no ápice do revivalismo, quando os grupos de *hot jazz* gravados nas décadas de 1910 e 1920 por selos independentes eram reputados o suprassumo do jazz dito autêntico, permanecia para Brunn um enigma aos “futuros historiadores do jazz”.³⁵ Para LaRocca, ao contrário, tudo não passava de uma injustiça orquestrada por intelectuais “pró-negro” supostamente ligados ao Partido Comunista e dirigida à “pobre gente branca” [*“poor White people”*] que ele, LaRocca, acreditava representar [IMAGENS 14 e 15].

No auge do macarthismo, nome dado à prática de vigilância e perseguição política pregada pelo senador republicano Joseph McCarthy, a vinculação entre a história do jazz e o avanço do “Pavor Vermelho” [*Red Scare*] se tornará uma ideia fixa para LaRocca. Abundante em cartas e anotações, as fabulações conspiratórias de LaRocca não aparecem na biografia de Brunn. Tampouco está presente o debate racial, assunto sobre o qual o músico parecia ter muito a dizer. Curiosamente, a única passagem digna de destaque é uma citação do jornal londrino *Daily News* noticiando a chegada do grupo à Inglaterra em abril de 1919. Diz a reportagem que:

³² *Ibid*, p. xx.

³³ Carta de Harry Brunn a Dominick James LaRocca, 31 de out, 1938, tradução minha (William Hogan Jazz Archive).

³⁴ Harry O Brunn, op. cit., p. 244.

³⁵ *Ibid*.

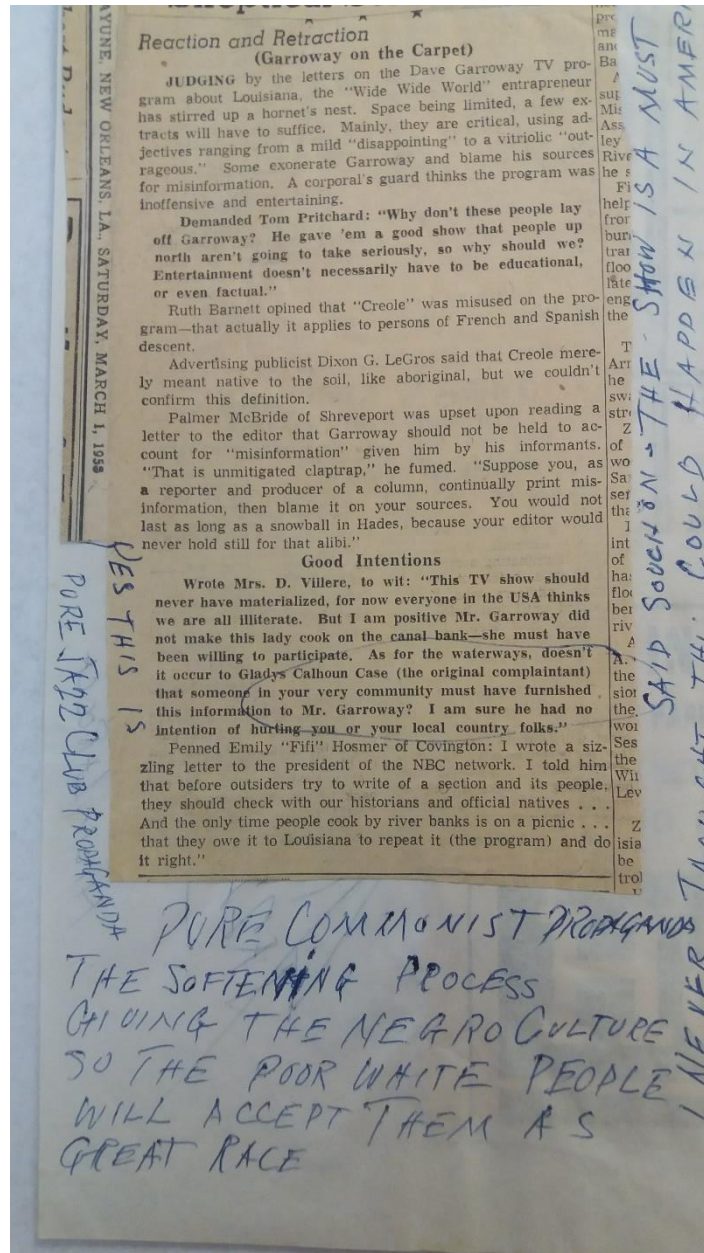


IMAGEM 14. Abaixo: "Pura propaganda comunista. O processo de abrandamento dando cultura ao negro de modo que a pobre gente branca os aceite como uma grande raça". William Hogan Jazz Archive.

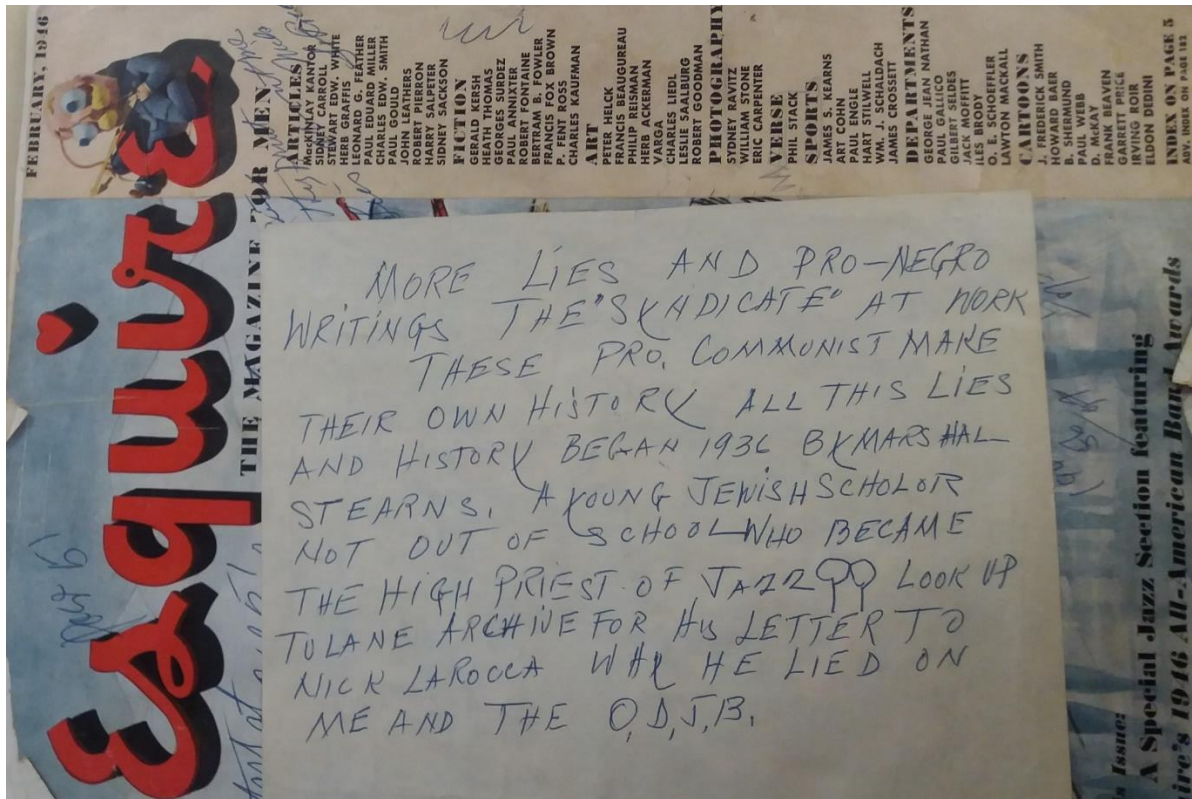


IMAGEM 15. Capa da Revista *Esquire*, fev. 1946. A inscrição diz: Mais mentiras e escritos pró-negro. O sindicato está em ação. Esses pró comunistas fazem sua própria história. Todas essas mentiras e história começam em 1936 por Marshall Stearns, um jovem acadêmico judeu recém saído da escola que se tornou o sumo sacerdote do jazz [??] Procure nos arquivos de Tulane a sua carta a Nick LaRocca [e] por que ele mentiu sobre mim e a ODJB. *William Hogan Jazz Archive*.

quanto ao termo ‘jazz’, os integrantes [da ODJB] recusam ambas as explicações correntes. Eles não aceitam que a palavra seja de origem indígena [“*Red Indian origin*”], tampouco que ‘jazz’ seja um elogio no dialeto dos negros dos estados do sul. A palavra foi inventada por alguém em Chicago...possivelmente uma pura expressão onomatopeica. Tendo em vista as coisas rudes e desrespeitosas ditas a respeito dos indígenas e dos negros e dos selvagens negroides da África Ocidental, deve-se frisar que os integrantes são todos brancos – *tão brancos quanto possível*.³⁶

Conforme argumentado no primeiro capítulo desta tese, a inegável novidade do jazz no final da década de 1910 fazia das afirmações acerca de sua origem, legitimidade e qualidade um terreno movediço e sujeito a muitas controvérsias. Diferentemente de Paris, epicentro da renovação artística impulsionada pelas vanguardas europeias, Londres estava relativamente alheia à essa discussão por volta de 1919. Talvez por isso, recusar “ambas as explicações correntes” sobre a origem da palavra jazz não representava um risco tão grande quanto o seria quarenta anos depois. Ainda assim, o fato de os cinco rapazes vindos de Nova Orleans serem “tão brancos quanto possível” é abordado por Brunn de modo passageiro e anedótico, pois levar às últimas consequências um argumento tão pouco consistente quanto o de LaRocca seria nocivo até mesmo para seu biógrafo.

Se no livro de Brunn, a polêmica envolvendo “os criadores do jazz” é revestida de um silêncio evidente, nas entrevistas conduzidas por Richard Allen e William Hogan, ela está presente desde o princípio como uma tese a ser defendida. Obstinado em provar o pioneirismo da ODJB em relação aos grupos negros e creoles de Nova Orleans, desmentido assim crítica especializada, Nick LaRocca tentou manter o maior controle possível sobre seu discurso. Em companhia do irmão Buddy e do advogado Kenneth Urquhart, LaRocca apresentou a Richard Allen antigos recortes de jornal com resenhas de apresentações do grupo e até mesmo uma declaração pública assinada por Alice Kiern, conhecida de LaRocca “por mais de vinte anos”, afirmando ter sido ele o autor de “Tiger Rag”, um dos sucessos do grupo.³⁷ Outro procedimento utilizado pelo entrevistado é a escuta comparada de gravações de modo a sustentar suas acusações de plágio. Em diversas ocasiões, LaRocca reproduz em sua vitrola discos gravados pela ODJB e pela *Creole Jazz Band*, convidando Allen a distinguir “a parte do clarinete” de determinada canção ou “o ritmo de fundo

³⁶ *Ibid.*, p. 125, tradução e grifos meus.

³⁷ Entrevista com Dominick James LaRocca, 21 de mai. 1958, p. 6-7, tradução minha (William Hogan Jazz Archive).

que eles [a *Creole Jazz Band*] estão usando”³⁸ na esperança de desmascarar a impostura que o sentenciara a uma carreira breve demais. A única concessão se dirige a Louis Armstrong, a quem LaRocca parecia admirar com sinceridade. “Tire Armstrong deles e eles voltarão para a África!”,³⁹ bradou o músico branco em certo ponto da entrevista (o tema do “regresso à África” reaparece na IMAGEM 16).

Sem que a questão fosse sequer levantada por Richard Allen ou qualquer outra pessoa, LaRocca se prontificava em contar aos entrevistadores como sua educação musical se deveu à opera italiana, ouvida na infância junto do pai, e às marchas de John Philip Sousa (1854-1932), passando ao largo da comunidade negra de Nova Orleans. Da mesma maneira, ele era enfático ao dizer que a primeira apresentação da ODJB em Nova York havia antecedido em meses as de outros músicos negros:

Quando tocamos no Reisenweber’s em 15 de janeiro [de 1917], nós já estávamos em Nova York antes disso porque precisávamos tirar fotografias vestidos de fraque, e não terno, para tocarmos em um café de primeira classe [IMAGEM 17]. Havíamos começado em botequins e agora estávamos entrando em um dos lugares mais meticulosos de Nova York. Nós éramos a maior sensação na Broadway em cinquenta anos. Quando chegamos lá, a Broadway estava negra de tantos músicos de ragtime pretos. Ao saberem que vínhamos de Nova Orleans, eles [a Broadway?] enviaram agentes até aqui para contratar bandas. [Fomos] a primeira banda a ir a Nova York. Quem estiver me ouvindo, eu lhes peço a imparcialidade de pesquisar os papéis e não cair na conversa de Marshall Stearns ou do Doutor [Edmond] Souchon, mas pesquisar essas coisas que eu lhes falo, e vocês saberão que muitas mentiras foram contadas acerca da Dixieland Jazz Band.⁴⁰

Sob a forma de apelo, LaRocca solicitava ao público que desconfiasse do “verdadeiro jazz” com base em sua palavra e nos “papéis” que ele mesmo compilara no correr das décadas. Ambos presentes na construção dessa contranarrativa, depoimento e arquivo se retroalimentam para estabelecer uma verdade alternativa àquela que relegava os músicos brancos, no melhor dos casos, a bons imitadores da música dos negros – “os macacos brancos”, chamava-os Lúcio Rangel

³⁸ Entrevista com Dominick James LaRocca, 21 de mai. 1958, p. 24, tradução minha (William Hogan Jazz Archive).

³⁹ *Ibid.*, p. 29, tradução minha.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 10-11, tradução minha.

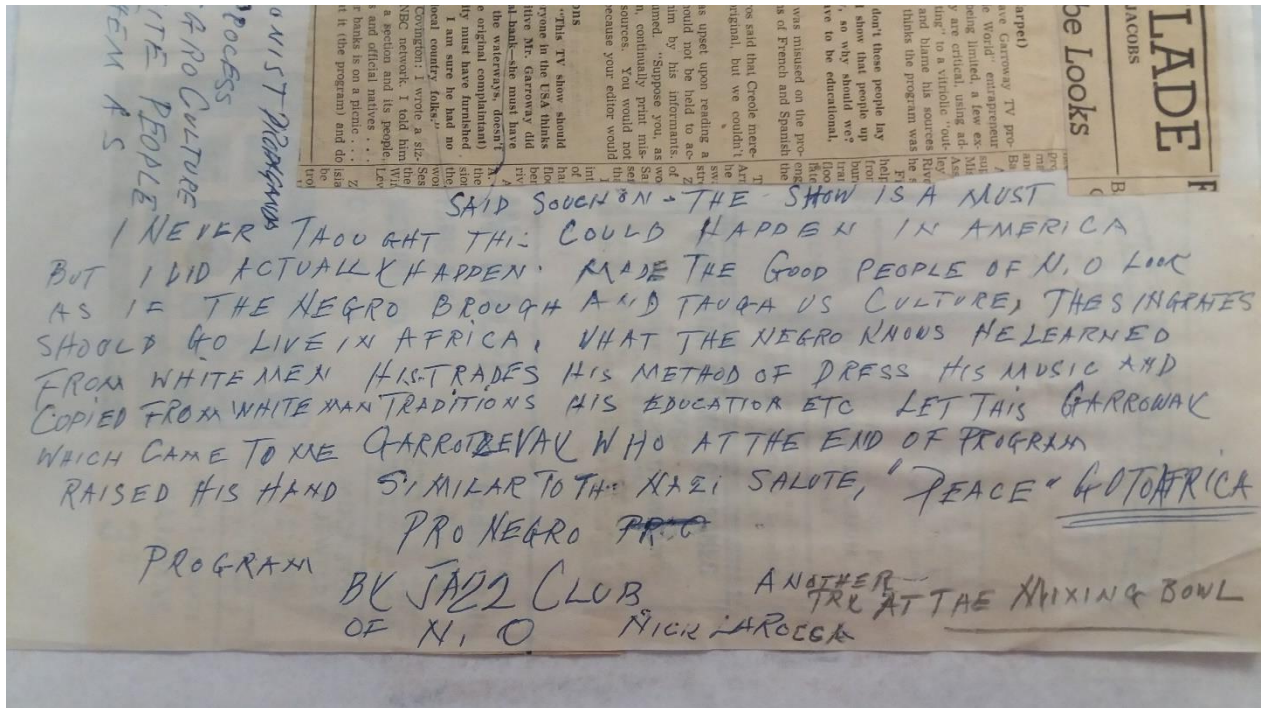


IMAGEM 16. “Eu nunca pensei que isso pudesse acontecer na América, mas aconteceu. Fizeram como se o bom povo de Nova Orleans tivesse sido ensinado pelo negro a sua cultura. Esse ingratos deveriam viver na África. O que o negro sabe ele aprendeu com o branco. Seu negócio, seu método de vestimenta, sua música e copiou das tradições do homem branco sua educação etc. Deixe que esse [Dave] Garroway que, no final de seu programa levantou a mão ao estilo do cumprimento nazista, “paz”. Vão para a África. Programa Pró Negro do Jazz Club de Nova Orleans. Nick LaRocca. William Hogan Jazz Archive.



IMAGEM 17. The Original Dixieland Jass Band. Da esquerda para a direita: Tony Sbarbaro (bateria), Alcide Nunez (trombone), Nick LaRocca (trompete), Larry Shields (clarineta) e Henry Ragas (piano). Do lado esquerdo, lê-se: “Com os cumprimentos da Dixieland Jass Band, para Mr. Jack Laine, de A. Nunez”. c. 1917 (*William Hogan Jazz Archive*).

de forma pejorativa.⁴¹ Para LaRocca, essa “doxa invertida”, segundo a qual o jazz dito “autêntico” correspondia a uma verdade racializada de difícil apreensão (lembremos da máxima de Armstrong “Se você precisa perguntar o que é o jazz, você nunca saberá”), investia a um só tempo contra a branquitude e a nacionalidade estadunidenses. Em uma das várias cartas sem destinatário mantidas em seu acervo, ele chegava a rogar à “América” que “acordasse” para esse complô, caso contrário, em pouco tempo todos estariam vivendo na “Rússia dos Estados Unidos”.⁴²

Tocando as raias da paranoia, a ideação anticomunista de LaRocca estava direcionada aos fundamentos epistemológicos que, na década de 1930, operaram a conversão da *música infernal* em *música folclórica*. Tal processo, levado a cabo por críticos, colecionadores e pesquisadores brancos, apoiou-se tanto em concepções do racismo científico do século XIX quanto nos estudos de John Avery Lomax e seu filho, conferindo à ODJB um papel secundário diante da *Creole Jazz Band* de Joe King Oliver, outro grande desafeto de LaRocca. Na mesma carta, ele desabafava: “Joe reinventou o jazz após ouvir os discos da ODJB”. Já durante a entrevista, o tom ganhava notas mais agressivas: “Agora, se esses negros eram tão incríveis”, prosseguia o músico, “e disseram ter ido a Nova York antes de mim, ou qualquer outra banda, eles nunca foram notados, tampouco sua música era diferente de qualquer outra tocada no mundo, mas eles [a imprensa] notaram a Dixieland Jazz Band. Nós nos sobressaímos, nós fizemos história”.⁴³

Embora não fugisse à regra da maioria dos norte-americanos brancos, o racismo destilado pelo ex-líder da ODJB merece atenção, não apenas por dar forma ao ressentimento de músicos que, estando na hora e no lugar certos, experimentaram um declínio rápido e definitivo, mas por revelar de maneira inconsciente um recalque estruturante da subjetividade dos imigrantes italianos que se fixaram nos Estados Unidos antes de 1900. Segundo argumenta o historiador Matthew Jacobson, até a eclosão da Guerra Civil (1861-1865) os termos “branco” e “homem livre” eram intercambiáveis por designarem sujeitos políticos “próprios ao autogoverno” [*“fit for self-government”*] e se oporem tanto aos *não* livres quanto aos *não* brancos. Imbuída desse imaginário, e sem fazer qualquer distinção entre populações vindas de partes distintas da Europa, a lei que conferiu cidadania plena aos “brancos livres” em 1790 deflagrou, décadas depois, uma crise política de grandes proporções. Com o correr do século XIX, diferenças de natureza religiosa, linguística e cultural impeliram o Estado a demarcar fronteiras que separassem os brancos de “velha

⁴¹ Lúcio Rangel, “Jazz e cinema”, *Manchete*, 19 de nov. 1955, p. 41.

⁴² Carta de Dominick James LaRocca, s/d (William Hogan Jazz Archive).

⁴³ Entrevista com Dominick James LaRocca, 21 de mai. 1958, p. 12, tradução minha (William Hogan Jazz Archive).

cepa” [*old stock*] – os descendentes dos primeiros colonos protestantes – de italianos, irlandeses, alemães e eslavos que adentravam o país todos os anos.

Surgia então a noção de uma branquitude variegada e assentada na premissa de uma hierarquia não inter, mas *intrarracial*, fortalecendo a imagem do “anglo-saxão” como o estadunidense branco por excelência às custas de estereótipos nocivos.⁴⁴ Um desses estereótipos recaiu sobre a comunidade italiana sob a forma do “dago”, palavra cuja conotação racializada era de conhecimento geral na época, chegando a ser traduzida em vários contextos pela expressão “preto branco” [*white nigger*], explicitamente ofensiva. Jacobson mostra que, sobretudo no sul dos Estados Unidos, os italianos ocupavam um “meio termo racial”, e embora pudessem gozar de direitos como o voto, não raro eram alvo de preconceitos por parte dos caucasianos. Em 1891, o linchamento de onze prisioneiros italianos em Nova Orleans por uma “gangue branca” [*white mob*] foi a prova estarrecidora de que, apesar de não serem negros, eles estavam sujeitos a formas de violência codificadas racialmente na sociedade estadunidense. O problema não era apenas “não parecerem brancos a alguns agentes estatais”, explica Jacobson, “mas não *agirem* como brancos”.⁴⁵ Para além do fato de habitarem as mesmas regiões da cidade que os afro-americanos, muitos italianos eram estigmatizados por realizarem tarefas marcadas como “negras” pela classe dominante branca, como cultivar roças e tocar pequenos comércios.

Mesmo sem revelar qualquer informação nas entrevistas que deu ao HJA, é muito provável que Nick LaRocca tenha experimentado as agruras dessa branquitude sob rasura. Seu pai, Giarolamo, era um vendedor de sapatos que, nas horas vagas, tocava trompete em troca de comida e bebida em festas pela cidade. Falante de cinco línguas, ele era dono de uma loja de manufatura e reparo de sapatos na região norte da cidade, perto do porto, onde negociava com marinheiros e estivadores. Dos seis filhos que teve com Victoria Denena, três meninas e três meninos, somente Dominick não recebeu aulas de música. “Eu deveria me tornar doutor”, disse LaRocca, “Ele não queria a música para mim”.⁴⁶ A intimidade com o trompete, emprestado às escondidas, se fez à revelia das expectativas pequeno-burguesas do pai até seu falecimento, em 1904. A partir daí, a família experimenta um relativo declínio, e o jovem Dominick é forçado a abandonar o curso preparatório para trabalhar como carpinteiro. No entanto, em pouco tempo ele assume o

⁴⁴ Matthew Frye Jacobson, *Whiteness of a Different Color*, 1998, *passim*.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 57, tradução minha, grifo do autor.

⁴⁶ Entrevista com Dominick James LaRocca, 21 de mai. 1958, p. 1, tradução minha (William Hogan Jazz Archive).

compromisso com a música, decisão que o levaria a iniciar sua carreira profissional e, cerca de dez anos depois, formar a Original Dixieland Jass Band.

É provável que, de acordo com os parâmetros da época, Nick LaRocca não “agisse como branco” em mais de um aspecto. Em uma passagem da entrevista de 21 de maio de 1958, isso fica sugerido quando o músico fala especificamente de sua relação com os negros:

Vocês podem pensar que eu tenho preconceito contra os negros, mas não tenho. Eu sinto por eles a mesma coisa que sinto por mim mesmo ou qualquer pessoa branca, mas eu não acredito em dar ao negro crédito por algo que ele não fez. Porque eu era carpinteiro e os ensinei muito, e se você quiser eu vou até suas casas e os mostro para você. E deixe-os contar que eu os ensinei. Eu não era contra os negros. Eles são seres humanos como eu. A única coisa que eu sou contra é a mistura. Isso traz segregação. As pessoas pensam que eu sou duro, mas se Deus o quisesse branco [...] Ele nos teria feito todos de uma cor só. Não haveria essa variedade de pássaros, cavalos e animais. Isso é apenas bom senso. Eu não sou um homem instruído, mas sei que isso não dá certo.

Logo depois, LaRocca volta a mencionar Marshall Stearns:

É [a mistura racial] que eles estão tentando forçar aqui no Sul e é isso que a carta de Marshall Stearns fez [...] Ele admite para mim numa carta que elaborou sobre os mentirosos porque eu não dei trégua ao homem negro. Agora, como eu poderia ter dado trégua ao homem negro? Não tendo me associado com ele, não o tendo conhecido, não tendo tocado com ele, como eu poderia ter dado trégua a ele? Eu não pude dar trégua nem a mim mesmo.⁴⁷

Neste excerto, a proximidade social com a comunidade afro-americana é a um só tempo afirmada e negada. Se, por um lado, LaRocca alegava ter “ensinado muito” a pessoas negras como carpinteiro, por outro lado, ele não teria aprendido nada com elas como músico, mesmo estando cercado de inúmeros grupos de talento. O medo em ter sua branquitude questionada torna-se ainda mais evidente na defesa feita à segregação racial. Sob o argumento de que a separação entre negros e brancos teria algo de “divina”, LaRocca dá indícios do quão perigoso associar-se com os negros poderia ser. Na entrevista de 26 de outubro de 1959, não bastasse reproduzir o ideário racista acerca

⁴⁷ *Ibid.*, p. 20.

do comportamento “preguiçoso” dos homens negros, que apenas “se deitam e deixam o trabalho para as mulheres”, ele condenava o integracionismo racial proposto por setores do movimento dos direitos civis e reafirmava ser “um segregacionista convicto”, por não acreditar que “o homem negro tenha merecido seu lugar até agora”.⁴⁸

Mas foi como músico que LaRocca mais temeu e ressentiu a “mistura”. Ao creditar a Stearns, um acadêmico judeu formado em Harvard, a propagação de mentiras a seu respeito, LaRocca deixou claro que a tradição do jazz, tal como contada pelos críticos de então, traía o desejo de muitos ítalo-americanos de assegurar sua branquitude distanciando-se dos afro-americanos tanto quanto possível.⁴⁹ O fato de o jazz ser concebido como um tipo de música negra “autêntica” ensinada aos brancos recolocava, nesse sentido, o tabu do “preto branco”, pois sinalizava uma performatividade racial ambígua, a meio caminho entre os dois grupos sociais cujas distinções acirravam-se cada vez mais. Vista deste ângulo, a questão do declínio da ODJB pode ser reinterpretada sob o signo de uma dupla inautenticidade: segundo a *doxa invertida* dos críticos, LaRocca e os demais membros correspondiam a imitadores de negros, ao passo que para as classes dominantes, eles continuariam a ser “imitadores de brancos”.

É importante lembrar que esse beco sem saída simbólico já não se configurava da mesma maneira em 1959 comparado ao início de carreira de Nick LaRocca. Entre 1920 e 1960, aponta Jacobson, notou-se nos Estados Unidos “um dramático declínio nas diferenças percebidas entre esses Outros brancos”,⁵⁰ de modo que a intensificação do binarismo racial na sociedade norte-americana retraiu as fronteiras entre brancos e negros – e, por consequência, entre os próprios brancos. Portanto, quando foi entrevistado pelos pesquisadores do HJA, Nick LaRocca era indiscutivelmente branco. Porém, ter ficado à sombra de músicos negros numa tradição da qual ele não apenas se sentia pertencente, mas criador, deve ter dificultado a assunção dessa identidade sem que ela o reportasse a uma experiência traumática. Em um de seus rompanes de indignação, ele escreveu “É isso que a elite chama de cultura” sobre uma fotografia na qual o saxofonista Coleman Hawkins expõe fatigado o torso nu após uma famosa *jam session* com Herschel Evans,

⁴⁸ Entrevista com Dominick James LaRocca, 26 de out. 1959, p. 261, tradução minha (William Hogan Jazz Archive).

⁴⁹ Evidentemente, nem todos os músicos brancos queriam esse tipo de distanciamento em relação aos negros. Nascido em Chicago, o clarinetista Mezz Mezzrow (1899-1972) talvez seja o exemplo mais radical de alguém cujo profundo respeito à música e aos músicos negros o fez buscar espaços não segregados e construir sua carreira em parceria com uma variada gama de artistas (cf. Mezz Mezzrow, *Really The Blues*, 1946).

⁵⁰ Matthew Frye Jacobson, op. cit., p. 14.

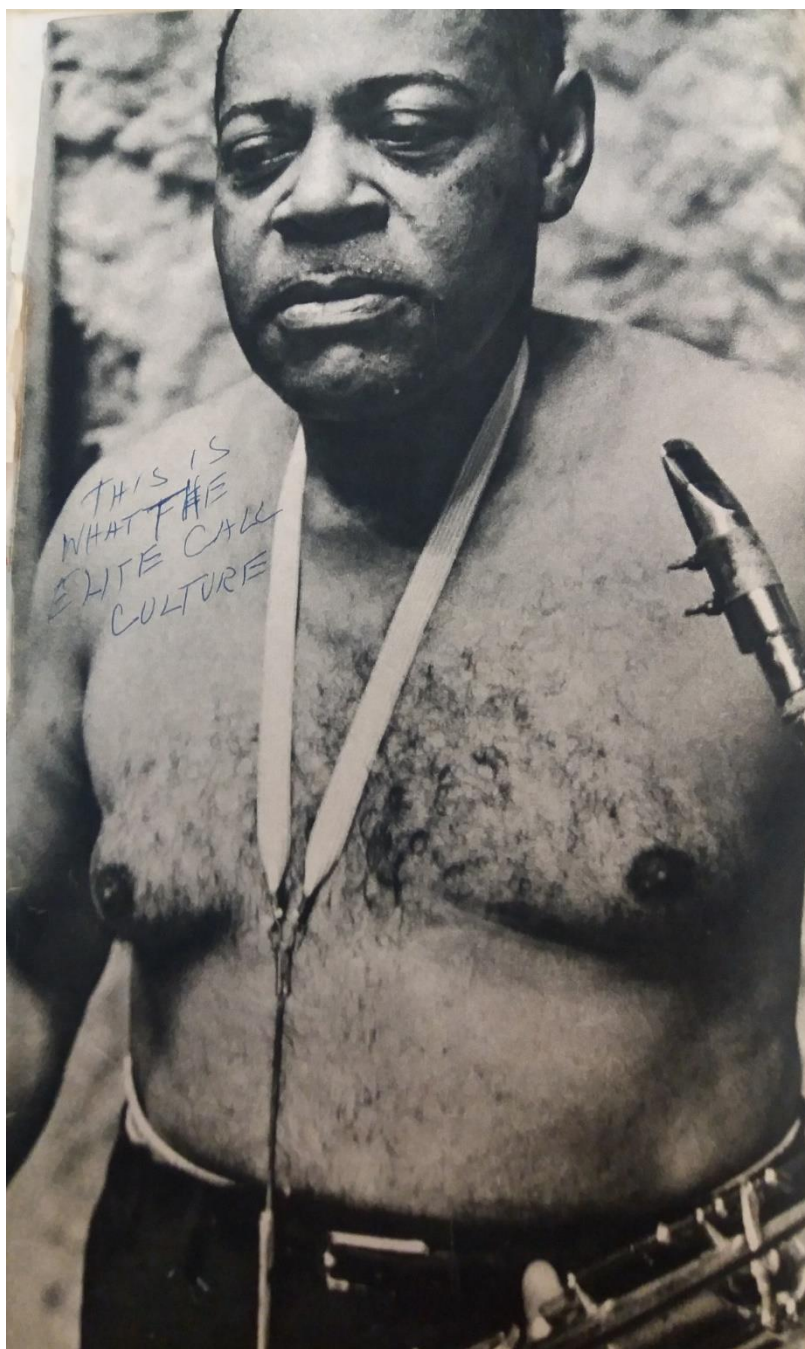


IMAGEM 18. O saxofonista Coleman Hawkins. A inscrição diz: “Isso é o que a elite chama de cultura”. *William Hogan Jazz Archive*.

Ben Webster e Lester Young [IMAGEM 18]. A dupla abjeção contida na frase se dirige tanto ao corpo negro, exibido ali como ícone da “modernização” por que passava o jazz na segunda metade dos anos 1940, quanto pelo gosto branco, denominado “elite” por LaRocca, e responsável por eleger músicos como Hawkins ao patamar de renovadores do gênero.

Para Bruce Raeburn, a associação entre a Fundação Ford e a Universidade de Tulane, “a instituição acadêmica de maior prestígio na cidade”, culminou na “apoteose do jazz em Nova Orleans”.⁵¹ O processo que começara em 1939 com a publicação de *Jazzmen* contava agora com um respaldo institucional invejável, apto a reivindicar à cidade um novo estatuto cultural. Se os ventos revivalistas já haviam soprado, e o bebop finalmente se enraizado na tradição historiográfica, nem por isso “o berço do jazz” estaria fadado ao esquecimento. Como mostra Kevin Gotham, a expansão turística de Nova Orleans iniciada nos anos setenta encorajou a população local ao “cultivo de um repertório de autenticidade”⁵² forjado em torno de representações sobre a arquitetura creole, a culinária *cajun* e o jazz “tradicional”. Sem dúvida, parte considerável da força desse “repertório” se deveu ao papel desempenhado pelos membros do HJA na reconstrução do imaginário cultural dos cidadãos. Allen e Russell, não se restringindo à manutenção dos acervos, permaneceram ativos no fomento da cultura jazzística durante as décadas seguintes, auxiliando produtores independentes na gravação de discos e na promoção de shows.⁵³

Do ponto de vista político, o projeto do Hogan Jazz Archive encabeçava uma resistência à segregação racial, reunindo intelectuais favoráveis ao integracionismo. Daí o empenho em registrar as vozes de tantos músicos negros e creoles para que, assim como Jelly Roll Morton diante de Alan Lomax, eles percebessem que “o que tinham para dizer era significativo”. Nick LaRocca, por sua vez, parecia correr sozinho na direção contrária. Como porta-voz de uma narrativa derrotada pelos críticos de jazz, ainda que coerente com a ideologia supremacista atuante nos Estados Unidos, ele tentou fazer do racismo a base biológico-moral de uma contra-história do jazz. Entre as consequências, seu afastamento a contragosto da tradição o impulsionou a “um

⁵¹ Bruce Raeburn, op. cit., p. 252.

⁵² Kevin Gotham, op. cit., p. 150.

⁵³ Em 1969, aliás, Allen seria chamado a prestar consultoria ao comitê que fundaria o *New Orleans Jazz and Heritage Festival*, existente até hoje.

mundo solipsista sem o Outro”, comenta Charles Hersch, “um mundo que eventualmente o levou à loucura”.⁵⁴

Não cabe a mim refutar ou confirmar qualquer asserção sobre a saúde mental de LaRocca, apenas ressaltar a atuação de certos condicionantes sociais no processo de declínio sofrido por ele. Se a consagração artística não depende exclusivamente de talento individual, uma vez que, para ocorrer, é necessário um público capaz de apreciá-lo e julgá-lo de acordo com certos critérios, tampouco o inverso da consagração recai apenas sobre a falta de talento. Assim como Norbert Elias decifrou o fracasso de Mozart como compositor com base na estrutura de poder da sociedade de corte, procurei compreender o declínio de LaRocca a partir da relação entre raça e autenticidade observada no universo do jazz.

“NA BASE DO AMOR E DO IDEALISMO”

No dia 6 de outubro de 1966, Alfredo da Rocha Viana se dirigiu à sede do Museu da Imagem e do Som, localizado na Praça XV de Novembro, no centro do Rio de Janeiro. Com o propósito único de entrevistá-lo, lá esperavam-lhe Ricardo Cravo Albin, os críticos Ary Vasconcellos, Hermínio Bello de Carvalho, Cruz Cordeiro e Ilmar Carvalho, e o velho companheiro João da Baiana – que, segundo disse à imprensa, estava ali “apenas para ouvir o amigo falar”. Perto dos setenta anos e já bastante reconhecido no meio artístico, não era a primeira vez que Pixinguinha encarava perguntas alheias, fossem elas de jornalistas, pesquisadores, fãs ou mesmo de amigos íntimos. “Com gestos largos e entre copos de cerveja”, registrou o jornal *Correio da Manhã*,⁵⁵ o mestre do choro falou sobre os primeiros contatos com a música, as composições mais célebres e o sucesso de *Os Oito Batutas* em Paris. Com uma curiosidade indisfarçável, entrevistadores inquiriram Pixinguinha por pouco mais de uma hora, a começar pela numerosa família Viana, cujo gosto musical fora suficiente para disseminar-se entre pai, mãe e uma dúzia de filhos. O apelido de infância dado pela avó materna, a espaçosa casa da família situada no bairro do Catumbi, conhecida por “Pensão Viana”,

⁵⁴ Charles Hersch, op. cit., p. 183.

⁵⁵ “Pixinguinha fala de amor e samba”. *Correio da Manhã*, 7 de out. 1966, p. 9

e a relação com Irineu de Almeida, de quem recebeu as primeiras lições de música, também foram temas de perguntas que o músico, amiúde, tentou responder conforme a memória lhe permitia.

Cerca de um ano e meio depois, no entanto, Pixinguinha foi convidado a regressar ao MIS. O Conselho Superior de Música Popular, alegando inconsistências no primeiro depoimento referentes a algumas datas, pessoas e locais, decidira realizar uma nova entrevista no intuito de “esclarecer alguns pontos” que “pareceram contraditórios”.⁵⁶ Dessa vez, quem assumiria a tarefa seria o escrivão de polícia e músico amador Jacob Pick Bittencourt (1918-1969), conhecido no meio artístico por Jacob do Bandolim, e novamente Hermínio Bello de Carvalho. Discípulos informais de Pixinguinha, eles o acompanharam por parte considerável de suas vidas, desenvolvendo com o mestre uma relação de afeto e intimidade. Juntos frequentavam almoços de domingo, geralmente servidos na casa de Jacob em Jacarepaguá, e o Bar Gouveia, também no centro da cidade, onde o “expediente” quase diário incluía “mesa cativa com placa e copo reservado”.⁵⁷

Logo no início do segundo depoimento, após Ricardo Cravo Albin indicar, como de costume, a data e o local da gravação, ouve-se a voz de Jacob: “Pixinguinha, você me perdoe eu estar insistindo nessas coisas – porque você sabe que isso é histórico para nós. Pra você não tem o menor valor, mas pra nós tem um valor enorme. Para todos nós”.⁵⁸ Cuidadosamente suprimido das transcrições, este pequeno excerto dá o que pensar. Seria ele parte de uma estratégia do entrevistador para convencer Pixinguinha a falar sobre assuntos aos quais ele se mostrava resistente ou apenas não se lembrava? Dita em seguida e igualmente suprimida, a frase de Hermínio Bello de Carvalho reforça o sentido estratégico da “insistência” alegada por este último: “Viu, Pixinguinha, isso não parece importante pra você [...], mas amanhã eles vão querer saber tudo isso e vão nos culpar se nós não perguntarmos a você”.⁵⁹ Sem esclarecer quem seriam “eles”, Hermínio Bello de Carvalho alertava Pixinguinha acerca da aparente relevância que pormenores de sua vida possuíam para terceiros.⁶⁰ Visto de outro ângulo, o excerto lança luz sobre o lugar peculiar que o entrevistado

⁵⁶ Museu da Imagem e do Som, Segundo Depoimento de Alfredo da Rocha Viana, 21 de abril de 1968.

⁵⁷ Hermínio Bello de Carvalho, op. cit., p. 55.

⁵⁸ Segundo Depoimento, op cit.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Esse tipo de procedimento guarda semelhanças com o da confissão, extensamente analisado por Michel Foucault em *Vigiar e Punir*. Segundo o filósofo, a prática jurídica exercida nos séculos XVII e XVIII tinha por função produzir a verdade de determinado crime a partir de mecanismos específicos. Além da tortura física, empregada nos casos de pena capital, o interrogatório também estava presente como uma espécie de “suplício da verdade”, obedecendo a regras definidas: “momentos, duração, instrumentos utilizados, comprimento das cordas, peso dos chumbos, número de cunhas, intervenções do magistrado que interroga, tudo segundo os diferentes hábitos, cuidadosamente codificado”. A

ocupava perante a “nata” dos entendidos de música popular brasileira. A ideia, compartilhada pelos entrevistadores, de que as informações sobre a infância e a família de Pixinguinha não teriam “o menor valor” para ele próprio, mas seriam, ao mesmo tempo, de “um valor enorme para nós”, parece criar uma separação entre a experiência vivida e a narrada. Se esta última se apresenta a nós de maneira organizada e à qual é possível acessar sem surpresas, a primeira conserva uma opacidade que resiste à tentativa de atribuir-lhe um significado definitivo. Quando Jacob diz que os fatos buscados por ele têm valor “para todos nós” (esse “nós” excluindo Pixinguinha), ele estabelece a legitimidade desse significado, como se a história de vida do entrevistado assumisse uma independência discursiva em relação a ele próprio.

Os depoimentos de Pixinguinha, João da Baiana e Donga, entrevistado em abril de 1969, foram transcritos e publicados em livro um ano depois. Contando com a chancela oficial da Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, *As Vozes Desassombradas do Museu* foi a primeira de uma série de publicações do MIS. Dedicado aos jovens, “a fim de que eles aprendam a amar, preservar e divulgar as nossas coisas”,⁶¹ o livro representava uma novidade, já que o material disponível sobre música popular urbana se restringia, até o início dos anos de 1960, a ensaios memorialísticos e um ou outro estudo de maior fôlego em matéria de metodologia científica.⁶² Outro ponto a estimular a publicação foi a sensação, partilhada pelos membros do Museu, de um relativo desconhecimento da população local acerca das gerações passadas da música popular. “Se a bossa nova produziu toda a adorável obra que conhecemos”, comentava Cravo Albin, “fazia excluir do contato com o público os sambistas de *raiz*. Eram eles músicos e poetas populares da maior qualificação, a despeito da evidente precariedade de sua educação

punição, nos mostrará Foucault, não seria uma resposta irracional e violenta a uma ofensa, mas a aplicação de procedimentos minuciosos de produção de saberes que, ao incidirem sobre os corpos dos punidos, provocarão não a sua extinção física, mas a criação de um suporte incorpóreo onde se articularão os efeitos desses saberes a um tipo de poder disciplinador e vigilante. Esse suporte – a “alma moderna” de que fala o autor – se refere ao que mais tarde será chamado de subjetividade: uma dimensão interior de cada indivíduo, nascida da sua sujeição ao poder e guardiã da sua “verdade” ulterior (cf. Michel Foucault, *Vigiar e Punir*, 2014).

⁶¹ Antônio B. Fernandes (org.), *As Vozes Desassombradas do Museu*, 1970, p. 10. O prefácio do livro é assinado por Ricardo Cravo Albin.

⁶² As obras *O Choro* (1936), de Alexandre Gonçalves Pinto, e *Brasil Sonoro* (1938), de Mariza Lira, são exemplos ilustrativos da variada gama de abordagens presentes na literatura sobre música popular urbana. Conforme afirma José Vinci de Moraes, “Não raro essas obras oscilavam entre as diversas formas, isto é, entre as narrativas mais pessoais de cunho eminentemente memorialístico e a crítica com pretensões ‘científicas’ mais objetivas” (“História e historiadores da música popular no Brasil”, 2007, p. 275).

formal, e de cuja origem africana brotaram, fundidos, samba e candomblé, para criar uma música que preservava aquela que eu considerava a nossa face mais verdadeira”.⁶³

Privilegiar as histórias dos sambistas de “raiz”, aqueles a quem se atribuía a autoria, por assim dizer, da música popular “autêntica”, inevitavelmente repisava o problema da influência estrangeira. Como já afirmei, esta noção só se tornou paradigmática em nosso horizonte intelectual em meados da década de 1950, quando o esforço historiográfico de construir uma tradição musical nacional produziu resultados duradouros e institucionalizáveis. Protagonistas de tal esforço, os membros do Conselho Superior sabiam da importância de desembaraçar qualquer nó que ligasse Pixinguinha, Donga e João da Baiana ao jazz. Para isso, os três entrevistados foram inquiridos um a um sobre o impacto da música estadunidense sobre suas carreiras, com especial atenção aos Batutas, cuja viagem a Paris em 1922 continuava a levantar suspeitas. Um bom exemplo do empenho institucional do MIS pode ser encontrado no segundo depoimento de Pixinguinha, quando Hermínio Bello de Carvalho se dirige a Jacob do Bandolim após mencionar a crítica de Cruz Cordeiro a canção “Carinhoso”, publicada na revista *Phono-Arte* em 1929:

Aliás, eu pediria a você, Jacob [...] que esclarecesse também a importância de Pixinguinha nessas diversas fases da música brasileira, porque Pixinguinha sempre representou um passo adiante. Então, esse passo adiante sempre é preciso esclarecer. Como esse caso, por exemplo, que suscitou tanta [discussão?], um crítico dizer que era jazzificada uma música que é puramente brasileira [...] Então, seria bom que você, Jacob, com essa autoridade, dissesse essa importância de Pixinguinha porque esse depoimento está muito técnico, está muito detalhado.⁶⁴

O fato de ser Jacob, e não Pixinguinha, o escolhido para retificar a suposta injustiça cometida por Cruz Cordeiro a uma música “puramente brasileira” como “Carinhoso” evidencia o papel da “autoridade” de que gozava o Conselho na defesa de uma verdade contra a outra, fazendo de Pixinguinha o objeto, e não o sujeito, da disputa (lembramos que o próprio músico afirmava ser “Carinhoso [...] uma peça instrumental, com bastante influência do jazz americano”).⁶⁵ Em seu primeiro depoimento, quando perguntado se Louis Armstrong havia influenciado os Batutas, Pixinguinha respondeu negativamente com a ajuda de um dito popular: “Cada macaco no seu

⁶³ Ricardo Cravo Albin, op. cit., 2000, p. 26.

⁶⁴ Museu da Imagem e do Som, Segundo Depoimento de Alfredo da Rocha Viana, 21 de abril de 1968.

⁶⁵ Ver capítulo 1, pág. 17.

galho”, restringindo à explicação sucinta de que tocar foxtrotos e *shimmies* eram ossos do ofício.⁶⁶ João da Baiana, por sua vez, frustrou as expectativas dos entrevistadores ao responder que sim, sentia a influência do jazz na época dos Batutas, “pois a turma tocava repertório internacional. Eles gravaram até alguns foxtrotos, inclusive o famoso ‘Bataclan’, trazido pela companhia francesa que esteve no Brasil”.⁶⁷ Sem poder contra-argumentar ou distorcer as palavras do sambista, restou a Hermínio Bello de Carvalho mudar de assunto, perguntando-lhe se alguma vez ele fora preso por fazer samba.⁶⁸ Donga, por fim, voltou à questão enquanto falava da importância do ritmo na caracterização da música popular. “O hábito de nós, antigos”, ele diz, “é nunca perturbar o ritmo, o caráter do que se parece conosco. *O que se parece conosco, o sujeito não deve ferir, porque isto é um crime!* E ninguém, em país nenhum, faz isso”. Logo em seguida, o jazz aparece como exemplo: “O senhor veja o americano do Norte, conservando o que é dele, da origem...se espalhou pelo mundo todo por causa disso. *Ele é autêntico*”.⁶⁹ Curiosa, a fala de Donga reconhecia a autenticidade da uma música que, em virtude da enorme penetração obtida no mundo, encontrou resistência por parte dos críticos brasileiros dos anos 1920 e 1930. E mais: tal reconhecimento se justificava na conservação – e não na diluição, como muitos acusavam – de elementos rítmicos originários. Apesar de não ficar claro se o sambista lamentava ou celebrava o fato de estrangeiros não saberem executar o samba brasileiro, é certo que ele equiparava este gênero musical ao jazz a partir dos critérios elaborados pelos folcloristas décadas antes. Se o sapateado, arte dominada por dançarinos como Bill “Bojangles” Robinson (1878-1949), poderia ser uma forma de se dançar samba “de acordo com o clima” norte-americano é porque, a despeito das nomenclaturas, o ritmo prevalecia na caracterização da música.

É difícil dizer se *As Vozes Desassombradas do Museu* foi ou não lido pelos jovens com a intenção almejada por Cravo Albin. O certo é que o depoimento de Pixinguinha, assim como os de Donga, João da Baiana e tantos outros músicos entrevistados pelo MIS, em pouco tempo se

⁶⁶ Museu da Imagem e do Som, Depoimento de Alfredo da Rocha Viana, 6 de outubro de 1966. Vale conferir a segunda edição da biografia *Pixinguinha: filho de Ogum Bexiguento*, de Marília Barboza da Silva e Arthur de Oliveira Filho, em especial a última seção do capítulo 2, intitulada “Influência do Jazz?”. Nela, vemos prevalecer a visão, sustentada pelo MIS, de que Pixinguinha “viveu sempre se distanciando dos modismos do mundo do jazz” (1998, p. 71). Curiosamente, esta seção não consta na primeira edição, de 1979.

⁶⁷ João da Baiana *apud* Antonio B. Fernandes, op. cit., p. 62.

⁶⁸ Segundo Marc Hertzman, o “paradigma da punição”, termo cunhado pelo autor para se referir à associação entre samba e perseguição policial, “tomou forma durante a idade de ouro do samba (1917-1933) e tornou-se amplamente aceito nos anos 1960 e 1970, em grande medida graças ao ambicioso projeto desenvolvido pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (op. cit., p. 33).

⁶⁹ Museu da Imagem e do Som, Depoimento de Ernesto Joaquim Maria dos Santos (Donga), 2 de abr. 1969.

tornariam referência obrigatória a todos os interessados/as em escrever sobre música popular brasileira, a despeito da profissão ou especialidade. A relevância dessa documentação para o público leigo e especializado, por um lado, e a curiosa ausência de investimento crítico sobre ela,⁷⁰ por outro, fizeram-me revisitar os Depoimentos para a Posteridade com ouvido etnográfico, atento tanto ao seu conteúdo quanto à forma como foram concebidos e realizados pelos membros do Conselho Superior de Música Popular.

Para isso, as reflexões de Pierre Bourdieu sobre o papel das *comissões* pareceram-me um bom ponto de partida. Entendidas como parte de uma série de “atos de Estado”, as comissões funcionariam como orquestradoras do “oficial”. Na qualidade de mandatárias do poder estatal, elas disporiam de recursos simbólicos monopolizados pelo Estado e necessários para instituir o consenso sobre a vida social.⁷¹ Tal consenso, argumentará Bourdieu, só existe mediante a encenação de um “drama público”, isto é, a teatralização de aspectos da vida social promovida por sujeitos devidamente nomeados e investidos de autoridade para teatralizar. Como efeito dessa encenação, as comissões públicas seriam capazes de universalizar um ponto de vista particular sobre algo (neste caso, a autenticidade da música popular brasileira) e *fazer crer* nessa universalidade.

A criação do MIS está diretamente ligada à transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília, ocorrida em abril de 1960, e a consequente fundação do Estado da Guanabara, unidade federativa extinta em 1975. Segundo a historiadora Cláudia Mesquita, o baque sofrido pela perda de estatuto político serviu de incentivo aos cariocas na reafirmação de seu protagonismo cultural.⁷² Sob a premissa de que “o Rio será sempre o Rio”, Carlos Lacerda dedicou-se a erigir instituições que destacassem a relação de continuidade entre o Brasil e a “Belacap” (alcunha dada ao Rio de Janeiro em contraposição à “Novacap” Brasília). Privilegiando a memória local e as riquezas imateriais da cidade, o MIS cumpria o propósito de redefinir a identidade carioca sem fazê-la perder sua notória qualidade de “microcosmo do nacional”.⁷³ Sendo assim, ele se situará como

⁷⁰ A exceção é a bela tese de doutorado de Renata Monteiro Siqueira, “O samba e o viaduto: o Largo da Banana, urbanização e relações raciais em São Paulo”, na qual a autora se debruça sobre as entrevistas de sambistas paulistanos realizadas pelo MIS de São Paulo nos anos 1970.

⁷¹ Pierre Bourdieu, *Sobre o Estado*, 2012. Bourdieu fala em “o ponto de vista sobre os pontos de vista” como essa característica especial (e mágica, ele adicionará) das comissões estatais.

⁷² Cláudia Mesquita, *Um museu para a Guanabara*, 2009, p. 18.

⁷³ Maria Alice de Carvalho, “Reinventando a tradição carioca”, *Presença*, n. 4, 1984, p. 109.

um “museu de fronteira”, argumenta Mesquita, “um espaço de delimitação entre o local e o nacional”.⁷⁴

Enquanto parte de um acervo museológico, os Depoimentos para a Posteridade perfaziam um interesse declarado em “documentar os fatos importantes da música popular brasileira”⁷⁵ e, para tanto, precisavam ser construídos ao mesmo tempo como narrativas e “fatos”. Nesse processo, aquilo que era considerado “importante” ou trivial, verídico ou inventado, unânime ou contestável foi alvo de intensos debates que, felizmente, se deixaram registrar nas gravações. Durante a pesquisa realizada por mim nas dependências do MIS, foi imprescindível cotejar esse material nos dois registros em que ele se encontra disponível: as gravações originais, em fita, e as transcrições oficiais em papel. Estas últimas, por terem sido publicadas em mais de uma ocasião, receberam um tratamento editorial que falta às primeiras, acessíveis apenas em visitas ao museu. Para que fosse possível flagrar as estratégias narrativas mobilizadas pelos atores durante as entrevistas, precisei ater-me a detalhes negligenciados ou mesmo propositalmente apagados pelos editores. Enquanto “pistas para a natureza do processo humano ele próprio”,⁷⁶ essas inflexões do discurso – as repetições, as hesitações, os silêncios, as contestações, os sussurros e mesmo os apagamentos – contidas nas entrevistas evidenciam o caráter processual e dialógico da produção de verdades históricas.

A vantagem de analisar o Conselho Superior de Música Popular à luz das ideias de Bourdieu é ir além das perspectivas que vinculam a atuação do Estado no âmbito da cultura somente a instauração de interdições (como a censura em regimes autoritários, por exemplo) ou que se contentam em fazer do Estado uma abstração desejante. Ao procurar saber como foi criado o Conselho, quem foram seus integrantes e qual a relação estabelecida com os entrevistados, é possível reconstruir a complexidade desses “atos de Estado” tendo em vista as negociações em jogo no registro dos depoimentos (posteriormente apagadas no livro *As Vozes Desassombradas do Museu*) e o papel do Conselho no processo de consagração de Pixinguinha e de outros músicos populares negros. Assim, as referências à “origem africana” e à “precariedade” da educação formal acionam certas noções de masculinidade e negritude que enfrentaram a um só tempo estigmatização e louvor por parte dos críticos musicais. Tecida entre “atos de Estado”, relações de amizade, práticas documentais e sessões públicas regadas a cerveja e whisky, a tradição “oficial”

⁷⁴ Cláudia Mesquita, op. cit., p. 34.

⁷⁵ “João da Baiana no Museu”, *Correio da Manhã*, 25 de ago. 1966, p. 9.

⁷⁶ Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, 1987, p. 77.

da música popular brasileira é ponto privilegiado para observar algumas das contradições estruturantes da sociedade brasileira durante a ditadura militar, sendo talvez a principal delas e antinomia entre “cultura” e “Estado”.

Em fevereiro de 1966, o jornalista Juvenal Portella – que, dois anos antes, comunicara a ruptura de Nara Leão com a bossa nova – utilizou o espaço de sua coluna semanal no *Jornal do Brasil* para anunciar uma “iniciativa das mais louváveis”: a criação do Conselho Superior de Música Popular. Sem dissimular a honra de integrar o comitê, Portella fazia questão de sublinhar as credenciais dos envolvidos:

Do Conselho fazem parte críticos especializados, estudiosos das variadas correntes – menos, é claro, da indesejável e deturpadíssima música da juventude – e homens ligados ao assunto por outras vias [...] Não são jovens que resolvem se unir e sair por aí dizendo-se altos conselheiros da música popular. Ao contrário, bem ao contrário. Talvez nós sejamos os menos experientes dentro de um grupo onde pontificam nomes como os de Almirante, Lúcio Rangel, Mozart Araújo e tantos mais”.⁷⁷

Vinculado ao Museu da Imagem e do Som, a criação do Conselho, entretanto, remontava a circunstâncias bem menos oficiais. No final de década de 1950, Ricardo Cravo Albin, então um jovem universitário bem relacionado, cultivava o hábito de frequentar círculos literários e musicais. Um deles, o Clube de Leitura Eça de Queirós, reunia em seu apartamento em Laranjeiras, onde morava com a mãe e o irmão, uma fração da elite da qual faziam parte nomes como Ana Maria Portela, neta da proprietária do *Diário de Notícias*, e Paulo Marinho, herdeiro do jornal *O Globo*. Entre uma página e outra dos romances do escritor português, o grupo se entretinha com vinis de jazz e bossa nova – isso quando não ouviam Baden Powell ao vivo na casa dos Portela, família de quem era amigo.⁷⁸ Esse tipo de sociabilidade de classe, bastante explorada no último capítulo, acabou impulsionando a formação do Clube de Jazz e Bossa poucos anos depois. Conforme lembra Ricardo Cravo Albin:

⁷⁷ Juvenal Portella, “Um Conselho dos mais importantes”, *Jornal do Brasil*, caderno B, 11 de fev. 1966, p. 2.

⁷⁸ Cecília Costa, op. cit., p. 163.

Meu interesse básico era pela bossa nova. Meu interesse básico era pelo jazz. Eu era absolutamente encantado pelas cantoras negras do jazz. Tanto que eu participei formando um clube chamado Clube de Jazz e Bossa tendo como presidente Jorginho Guinle e eu como Diretor Executivo para preservar esse tipo de ligação entre o jazz, o samba-jazz e a bossa nova. Esse lugar foi criado em casa de Jorginho Guinle entre 1963, 64 e 65. Depois nós resolvemos torná-lo público em 1965, 1966 e 1967.⁷⁹

A publicação de *Jazz Panorama* e a posição permanente na *Revista de Música Popular* dotavam Guinle do capital (cultural e social) necessário para liderar a empreitada – a inauguração do clube, inclusive, ocorreria no Golden Room do Copacabana Palace. Além dele e de Cravo Albin, outras figuras conhecidas no âmbito da música popular brasileira compunham a lista: Sylvio Tullio Cardoso, Sérgio Porto, Ary Vasconcelos, Vinicius de Moraes, Paulo Santos, Tom Jobim, Luiz Orlando Carneiro e Juvenal Portela. Do luxuoso apartamento de Guinle no Flamengo, os encontros passaram à boate K-Samba, localizada na Avenida Rui Barbosa, no centro do Rio, onde se propunham a “dar a seus sócios a oportunidade de ouvir (em *tapes* e ao vivo) e discutir jazz”.⁸⁰ Com a publicização do Clube, alguns de seus membros foram estimulados a expandir as atividades. O antigo sonho de fundar uma revista, por exemplo, fez Jorginho confessar à repórter Dercy Ribeiro Prado que “Embora as reuniões sejam a melhor forma de consolidarmos nosso desejo de divulgar, defender e estudar o jazz – do tradicional ao moderno – e a bossa, está nos nossos planos a confecção de uma revista especializada, do tipo da revista norte-americana *Down Beat*”.⁸¹ Salvo engano, a iniciativa editorial não vingou, e o Clube, tentando se equilibrar com a pouca receita angariada nos shows que promovia, “foi se encerrando, se encerrando, até que se encerrou de todo”.⁸² Porém, a rede de relações formada nos encontros se estenderia aos círculos oficiais do MIS, alimentando com ideias e pessoas o Conselho Superior de Música Popular.

Quando foi convidado por Raphael de Almeida Magalhães, vice do governador Carlos Lacerda, a assumir a diretoria do MIS em setembro de 1965, Ricardo Cravo Albin contava 25 anos de idade. Ex-aluno do Colégio Pedro II e bacharel pela Faculdade Nacional de Direito da UFRJ, ele havia sido preparado para ocupar os quadros administrativos da burocracia estatal do recém criado Estado da Guanabara. A proximidade com o primo e padrinho Enaldo Cravo Peixoto, nomeado por

⁷⁹ Museu da Imagem e do Som, Depoimento de Ricardo Cravo Albin, 24 de out. 2012.

⁸⁰ Luiz Orlando Carneiro, “Clube de Jazz e Bossa”, *Jornal do Brasil*, 4 de nov. 1965, Caderno B., p. 2.

⁸¹ Dercy Ribeiro Prado, “O dia da criação em jazz”, *Jornal do Brasil*, 16 de nov. 1965, p. 21.

⁸² Cecília Costa, op. cit., p. 168.

Lacerda a assumir a Secretaria de Urbanização e Saneamento (SURSAN), garantiu a Ricardo o cargo de assessor em 1961, permitindo-lhe acompanhar de perto a administração de Lacerda. Com o golpe militar de 1964, o jovem funcionário público se distanciou do governador, apoiador do novo regime, e após abrigar em seu apartamento em Laranjeiras o cineasta Olney São Paulo, começou a ter problemas com as autoridades. Temendo o pior, Enaldo Cravo providenciou a viagem do primo a Washington, sob o pretexto de um estágio no Banco Interamericano de Desenvolvimento. O “semiexílio” de Ricardo, transcorrido de maneira confortável, traria um benefício apenas. “Lá, na Biblioteca do Congresso, meio por acaso”, relata sua biógrafa Cecília Costa, “[Cravo Albin] tomaria conhecimento da existência de algo que posteriormente marcaria sua vida para sempre e também a dos historiadores da música popular brasileira. Tratava-se de fitas gravadas com depoimentos de músicos e cantores americanos sobre suas obras, além de escritores e poetas recitando trechos de seus livros”.⁸³

Aceito de imediato por Cravo Albin, o convite de Raphael Magalhães em pouco tempo se revelou desafiador. De um lado, a troca do governo estadual ocorrida nas eleições de 1965 pôs em xeque algumas das nomeações feitas sob o comando de Lacerda. Lina Bo Bardi e Lota Macedo Soares, arquitetas designadas às fundações encarregadas dos parques Lage e do Flamengo, foram sumariamente demitidas com a posse de Negrão de Lima. Ao saber disso, Ricardo tencionou entregar o cargo, mas conseguiu mantê-lo. De outro lado, o Banco do Estado da Guanabara (BEG), responsável pelo repasse de verbas ao MIS, encontrava-se à beira da falência, deixando o museu em um estado prematuro de penúria. A perseverança de Cravo Albin, contudo, foi suficiente para fazê-lo assumir a instituição em janeiro de 1966. Como diretor executivo, sua primeira decisão foi convocar Ary Vasconcelos, amigo do Clube de Jazz e Bossa e idealizador do Conselho Superior de Música Popular. Porque o MIS lutava desde o início contra a própria extinção, a sugestão de Vasconcelos foi logo encampada por Cravo Albin na esperança de infundir vida ao museu. Criar um colegiado composto de “autoridades incontestáveis da MPB”⁸⁴ não seria difícil. Afinal, tratava-se de um círculo de relações construído ao longo de anos. Não encontrando obstáculos burocráticos para implementar o projeto, ambos chegaram a um total de quarenta nomes⁸⁵ que, gozando de

⁸³ Cecília Costa, op. cit., p. 177-78.

⁸⁴ Ricardo Cravo Albin, op. cit., p. 34.

⁸⁵ “Quarenta pessoas em quarenta cadeiras, todas ligadas à MPB”, conta Cravo Albin a Cecília Costa. “Ary ocupava a primeira cadeira, a minha era a segunda. Da composição original deste órgão consultivo, participaram Guerra Peixe, Eneida de Moraes, Sérgio Cabral, Mauro Ivan, Juvenal Portella, Vinicius de Moraes, Sérgio Porto, Lúcio Rangel,

autonomia plena, deram início ao projeto dos Depoimentos para a Posteridade procedendo como lhes convinha na seleção dos depoentes. Diz Cravo Albin:

Quem indicar? Os mais importantes que estão nascendo agora, como Chico Buarque, que é um sucesso? Edu Lobo, que ganhou ano passado o festival [da Música Popular Brasileira]? Elis Regina, que está estourando? Não! Vamos preservar primeiro os mais velhos, os mais antigos, aqueles que merecem mais reverência da posteridade. Então nós tivemos a ideia em conjunto de [indicar] os negros, os sambistas primitivos e especialmente aqueles que realmente tinham uma história, que deveriam mais ser apoiados por uma estrutura acadêmica e museológica [...] Era tudo na base do amor e do idealismo.⁸⁶

Talvez a passagem acima flagre como nenhuma outra o imbricamento entre o poder delegado aos conselheiros pelo Estado e a gramática afetiva que os envolvia. A escolha dos artistas a serem entrevistados, embora orientada pela lógica de priorizar os “mais antigos”, era perpassada tanto “por uma estrutura acadêmica e museológica” quanto por vínculos de amizade travados bem antes da fundação do MIS. Lúcio Rangel, por exemplo, declarou em seu livro *Sambistas e Chorões* que Pixinguinha era “simples e humano, dono de uma bondade sem igual, amigo perfeito, modesto”.⁸⁷ Hermínio Bello de Carvalho, em um pequeno artigo, preferiu se deter sobre o terno de João da Baiana, “próprio dos mantos de um santo”, e o chapéu “que aureolava sua cabeça branca”.⁸⁸ E Cravo Albin conta em sua biografia da vez em que ele e Vinicius de Moraes levaram Pixinguinha ao “caminho da perdição”, embriagando-o de whisky no bar Villarino.⁸⁹ Assim, o “passe de mágica” de que fala Bourdieu sobre as comissões – a capacidade de converter em universal um ponto de vista particular, ou ainda, a “alquimia” de fazer um conjunto de decisões de caráter burocrático presentificar uma autoridade “oficial” – não ocorria sem a mediação do “amor” e do “idealismo” presentes no cotidiano desses críticos. Mais uma vez, as dimensões do “público” e do “privado” não admitem uma separação nítida. Antes, elas se interpenetram em “atos de Estado”

Mário Cabral, Dulce Lamas, Mercedes Dias Pequeno, Edison Carneiro, entre outros nomes importantíssimos” (Cecília Costa, op. cit., p. 34).

⁸⁶ Depoimento de Ricardo Cravo Albin, op. cit.

⁸⁷ Lúcio Rangel, *Sambistas e Chorões*, 2014 [1962], p. 67.

⁸⁸ Hermínio Bello de Carvalho, op. cit., p. 75.

⁸⁹ Cecília Costa, op. cit., p. 182.

encenados por pessoas confiantes na ideia que fazem de si mesmas enquanto atores da oficialidade. Isso fica evidente neste parágrafo de Sérgio Porto publicado no jornal *Última Hora*:

Sinto-me muito orgulhoso do título. Sou um conselheiro superior e isto é bacaninha. Agora, quando eu disser que Vanderlei Cardoso (por exemplo) é um cantor chatíssimo; quando eu disser que Roberto Carlos é um alienado musical, quando eu afirmar que José Messias é um cangaceiro musical, vai ser uma espinafração muito maior, porque não é nenhum filho de jacaré com cobra d'água que está dizendo isso não. *Quem está dizendo é um conselheiro superior!*⁹⁰

Com o deboche usual, Sérgio Porto ressalta a importância do título, bem como do que ele o autoriza a fazer. A ênfase recai tanto sobre o verbo “dizer” quanto sobre o sujeito da ação, mantendo indissociáveis a “força ilocucionária” do discurso da “posição social do locutor”.⁹¹ O poder desigual de discriminar um músico “autêntico” de um “alienado musical” e, mais que isso, de tornar tal discriminação oficial não é, portanto, a simples emissão de um juízo de valor, mas o resultado de um ato performativo feito sob os auspícios de uma instituição dotada de recursos simbólicos monopolizados pelo Estado. Essa particularidade revelou-se central na elevação de músicos como Pixinguinha, João da Baiana e Donga ao “podium da imortalidade”. Por outro lado, ajudou a celebrar no imaginário social brasileiro o pacto de uma relação assimétrica, porém jamais conflituosa entre negros e brancos, estabelecendo a compreensão tácita de que a história “oficial” da música popular brasileira teria como sujeitos os músicos que, “com a naturalidade de quem viveu essa história”,⁹² a contaram com suas próprias vozes.

“REMOENDO SAUDADES”

O êxito da administração de Ricardo Cravo Albin o catapultou ao proscênio da vida cultural carioca, e o MIS, de instituição quase natimorta, passou a epicentro da sociabilidade oposta ao

⁹⁰ Stanislaw Ponte Preta, “Conselho superior”, *Última Hora*, 8 de fev. 1966, p. 15, grifos meus.

⁹¹ Pierre Bourdieu, *A economia das trocas linguísticas*, 2008, p. 87.

⁹² Ricardo Cravo Albin, op. cit., p. 30.

regime militar. Arejando as paredes do prédio neoclássico da Praça XV, um “sopro renovador, quase redentor” foi sentido tanto pelas gerações mais velhas e apegadas à tradição quanto pelos jovens que haviam escolhido o Rio de Janeiro para dar vazão à sua criatividade contestatória e experimental, como os baianos Caetano Veloso e Glauber Rocha, e o paulista José Celso Martinez Corrêa. “Comecei a promover um sistema de ocupação total dos espaços ociosos do Museu”, lembra o diretor. Paralelamente à visita dos acervos e da exibição de filmes, “cursos de cultura dos mais variados matizes e cursos de música popular” enchiam as salas do MIS. Quanto aos Depoimentos para a Posteridade, a repercussão do projeto firmou de modo definitivo a legitimidade cultural da instituição e teve força o bastante para Cravo Albin nutrir a “certeza de que a sutil marginalização que sofriam [os “sambistas primitivos”], naqueles anos da segunda metade século, por serem pouco alfabetizados e de origem humilde, uma origem tão majoritária no Brasil, era apenas um resquício do preconceito que vinha desde a tentativa de abafar nossa raiz africana”.⁹³

Visto isso, não causa surpresa o fato de que nos dois depoimentos dados por Pixinguinha ao MIS, totalizando mais de 3 horas de gravação, em nenhum momento o tema da raça apareça, seja como interpelação por parte dos entrevistadores, seja como desabafo por parte do depoente. E embora os membros do Conselho Superior afirmassem ter consciência da importância da “raiz africana” para a tradição da qual se ocupavam, não havia espaço sequer para pronunciar a palavra “negro” durante as gravações. Ao passo que aspectos miúdos da vida de Pixinguinha – aos quais ele supostamente não dava “o menor valor” – eram escrutinados e louvados pela “nata da crítica, dos historiadores e dos pesquisadores”⁹⁴ da nossa música, a questão racial subjazia sob a forma de um silêncio no qual o “*não narrável*” se metamorfoseia na recusa deliberada em expressar-se”.⁹⁵ Se havia racismo no Brasil, ele certamente não poderia estar presente na música popular brasileira.

Não por acaso, foi preciso um pesquisador de São Paulo alheio à atuação do MIS e completamente desconhecido dos membros do Conselho para trazer esse problema à tona. Ao estudar o processo de integração do negro ao meio radiofônico de São Paulo das décadas de 1920 a 1960, João Baptista Borges Pereira viu na música popular um elemento-chave da sociedade brasileira a dar sentido “às mudanças que se operavam no plano da estrutura e no nível da

⁹³ Ricardo Cravo Albin, op. cit., 29-32.

⁹⁴ Shirley Soares, “Museu da Imagem e do Som: uma ação cultural dinâmica”. *Jornal de Letras*, 8 de jun. 1966, p. 28.

⁹⁵ Larissa Nadai et al, “De venenos, escutas e assombrações: caminhos para etnografar o silêncio”, 2019, p. 844.

cultura”.⁹⁶ Pixinguinha, tendo iniciado a carreira no Rio de Janeiro por volta de 1911, testemunhou a ascensão do rádio no Brasil e, ainda na década de 1920, quando este meio de comunicação estava em plena expansão, passou a integrar o quadro profissional da rádio Mayrink Veiga como arranjador e regente da Orquestra Victor Brasileira. Foi, portanto, um dos “primeiros pretos a entrar para o rádio tocando música popular”⁹⁷ e uma figura incontornável no entendimento da relação entre esse conjunto de transformações (estruturais e culturais) e a população negra do país. No entanto, o interesse em saber se Pixinguinha “teria sentido o problema de ser negro ao tentar frequentar ambientes grã-finos” quando jovem, em vez de inquiri-lo especificamente sobre música, como faziam seus admiradores e amigos, consistia em algo novo para o entrevistado. Tanto foi assim que o tom ambíguo e algo hesitante de sua resposta acabou provocando no entrevistador a dúvida “se o tema do preconceito não o preocupa ou se ele prefere evitá-lo”. Disse Pixinguinha:

Nunca senti o preconceito. Eram todos meus amigos e recebi muitos convites, mas o negro não era aceito com facilidade. Havia muita resistência. Eu nunca fui barrado por causa da cor porque nunca abusei. Sabia onde recebiam e onde não recebiam pretos. Onde recebiam eu ia, onde não recebiam, não ia. Nós sabíamos desses locais proibidos porque um contava para o outro.⁹⁸

À primeira vista, a fala de Pixinguinha desdobra-se em duas. Por um lado, ela opera uma ação condicional, na qual os efeitos do racismo poderiam ser burlados segundo o manejo adequado de certas convenções de sociabilidade e convívio. No caso do então jovem artista, cujo ofício o permitia transitar por entre espaços destinados a públicos de distintas extrações sociais, ele “sabia onde recebiam e onde não recebiam pretos” e, assim, evitava o tipo de constrangimento próprio de quem “não era aceito com facilidade”. Por outro lado, o trecho revela um comportamento ambíguo para com a norma tácita da desigualdade entre pretos e brancos. O reconhecimento da realidade regida por tal norma, com muitas prescrições e proscricções, não aparece no discurso de Pixinguinha, tornando difícil a apreensão de seu senso de pertencimento ou não a uma coletividade marginalizada. Ao não admitir ter sofrido o preconceito numa sociedade

⁹⁶ João Baptista Borges Pereira, op. cit., p. 28.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 222.

⁹⁸ João Baptista Borges Pereira, “Pixinguinha – entrevista com Alfredo da Rocha Viana”, 1997, p. 80.

repleta dele, o músico apresenta um comportamento cindido e situado entre dois mundos sociais, os quais teria habitado de modo tanto precário como permanente.

Nascido em uma família numerosa e remediada, Alfredo da Rocha Viana Filho não compartilhou da mesma origem social que a maioria dos músicos negros do Rio de Janeiro. Seu pai, Alfredo, era funcionário dos Telégrafos e mantinha uma casa espaçosa no bairro do Catumbi, onde abrigava a esposa, os nove filhos e hóspedes contumazes. Na “Pensão Viana”, como foi carinhosamente apelidada, pessoas de classes sociais distintas reuniam-se para celebrações regadas a comida, bebida e música.⁹⁹ Esta última, aliás, quase sempre ficava a cargo dos próprios residentes, músicos amadores que eram. Leonardo, Otávio e Henrique, irmãos mais velhos de Pixinguinha, tocavam violão e cavaquinho; o piano que havia na casa era de Edith, sua irmã; Dona Raimunda, mãe de Pixinguinha, cantava e Seu Alfredo aventurava-se na flauta transversal. Na verdade, a inclinação dos Rocha Viana à música era tão presente que dois deles, Otávio (também conhecido como China) e Pixinguinha, aperfeiçoaram-na rumo à profissionalização. O primeiro seguiu como autodidata; já o segundo contou com os ensinamentos de dois professores particulares, Irineu de Almeida e César Borges, e uma flauta importada dada de presente por seu pai.¹⁰⁰

É por isso que, nas palavras do historiador Marc Hertzman, “a Pensão Viana, a flauta cara de Pixinguinha e as aulas particulares de música indicam que sua família era parte de uma classe média distinta, senão totalmente afastada, das classes mais empobrecidas do Rio”.¹⁰¹ De fato, a condição de classe dos Rocha Viana permitiu a Pixinguinha um acúmulo de trunfos sociais que, de saída, conferiram-lhe uma posição diferenciada no mercado musical. Além da educação regular, financiada pelo pai, a formação que Pixinguinha recebeu de seus tutores particulares fez com que ele desenvolvesse intimidade com o instrumento bastante cedo e começasse a se apresentar profissionalmente aos quatorze anos de idade em cabarés e teatros da cidade. Entretanto, por mais que os Rocha Viana estivessem mais próximos da classe média, eles jamais perderam os vínculos de solidariedade com outras famílias negras de estratos menos favorecidos. Provas disso eram tanto os hóspedes costumeiros da Pensão Viana – músicos que, como Sinhô e Quincas

⁹⁹ “Meu pai tocava choro na flauta e eu acompanhava. Não era um grande flautista, mas, naquela época, pra mim, era o primeiro. Ele reunia na minha casa grandes figuras, como o Irineu de Almeida, Cândido Trombone, Viriato Ferreira, Neco, Quincas Laranjeira, aquela gente [...]. Lá em casa tinha festa todos os dias. Era uma casa com oito quartos: quatro em cima e quatro embaixo. Muita gente morou lá. Sinhô, por exemplo, morou lá. Era conhecida como Pensão Viana. De vez em quando encostava um caminhão e despejava 100, 200 garrafas de cerveja preta. Me lembro bem: cada garrafa custava 300 réis” (Pixinguinha, *Depoimentos para a Posteridade*, 6/10/1966, MIS-RJ).

¹⁰⁰ Sérgio Cabral, *Pixinguinha: vida e obra*, 1980, p. 13.

¹⁰¹ Marc Hertzman, op. cit., p. 118.

Laranjeiras, contavam com muito prestígio e pouco dinheiro – quanto a amizade travada com Donga e João da Baiana, moradores da Cidade Nova, àquela época um bairro considerado periférico e lar das “tias baianas”.¹⁰²

A posição intermediária ocupada por Pixinguinha foi decisiva em sua carreira profissional. Depois da estreia nos cabarés e casas de chope do bairro da Lapa, reduto da boemia local, o rapaz começou a acompanhar pequenas orquestras, como a do Teatro Rio Branco, e a entreter o público frequentador dos cinemas luxuosos do Centro. Em outro raro momento da entrevista com João Baptista Borges Pereira, Pixinguinha comenta como esse tipo de atividade era organizado com base em pressupostos racistas.

Havia duas orquestras em cada cinema: uma ficava junto da tela, musicando a fita, que era muda. Outra ficava na sala de entrada, alegrando os frequentadores antes da fita começar. Artista preto só com muita paciência era aceito na orquestra de dentro. Assim, que nem ficar na cozinha, porque na sala de visita, na outra, de forma nenhuma (e ri da própria comparação). Me lembro que os únicos crioulos, que conseguiram tocar no Cine Palais antes das oito, foram um tal de Mesquita e o tio dele.¹⁰³

Como era de se esperar, quando começou no Cine Palais, Pixinguinha trabalhava na sala de projeções “musicando a fita”. Porém, em pouco tempo, o dono do estabelecimento, Isaac Frankel, ao perceber o sucesso que artistas como Ernesto Nazareth e Luciano Gallet faziam nas salas de esperas de outros cinemas, pediu a Pixinguinha que fizesse o mesmo no Palais. O pedido foi prontamente aceito com a condição de que se formasse um conjunto “tudo de preto” – nas palavras de Pixinguinha a Borges Pereira – para entreter o público pagante. Desse conjunto nasceram *Os Oito Batutas*, talvez o grupo brasileiro mais famoso dos anos de 1920, dando-se início ao processo de consagração de Pixinguinha perante a crítica especializada da época. De Benjamin Constallat a Mário de Andrade, todos pareciam saudar as habilidades do jovem músico, ainda que sob perspectivas distintas e até mesmo conflitantes.¹⁰⁴ “Quer dizer”, sintetizou astutamente o mestre do choro, “negro saía da cozinha e ia para a sala de visita”.

Com o êxito imediato dos Batutas no Cine Palais, personalidades da elite local começaram a prestar atenção àquela novidade – fosse pela cor dos músicos, fosse pela música que

¹⁰² Cf. Roberto Moura, *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*, 1995.

¹⁰³ João Baptista Borges Pereira, op. cit., p. 80

¹⁰⁴ Cf. Virginia Bessa, op. cit., 2012.

tocavam. Dentre elas, a que mais se destacou foi certamente Arnaldo Guinle, tio paterno de Jorginho. Desde logo, seu entusiasmo acerca dos Batutas o transformou no mais importante mecenas do grupo, financiado inclusive a viagem que fizeram a Paris em outubro de 1921.¹⁰⁵ Lá, os rapazes (que já não eram mais oito e, sim, sete) se apresentaram ao lado das *jazz bands* norte-americanas no Shéhérazade e no Folies Bergère, lugares onde a exaltação do primitivismo musical revitalizava o interesse das vanguardas artísticas europeias pelos povos colonizados, além de ser “o contraponto da crise de identidade por que passava a França ao sair da Primeira Guerra”.¹⁰⁶ Por serem homens jovens e (em maioria) negros, Os Batutas levavam aos olhos estrangeiros uma combinação altamente racializada de ritmos e corpos considerados “naturais” e “excessivos” a um só tempo. Ao regressarem de Paris, em agosto de 1922, eles haviam ressituated o Brasil no imaginário racial europeu e se tornado símbolos incontestes do triunfo da música popular dentro e fora do Brasil.

No entanto, embora a admiração de Arnaldo Guinle pelos Batutas fosse sincera, ela não era capaz de suplantar certos limites simbólicos operados pelas gramáticas raciais em jogo na sociedade carioca. Pixinguinha conta que

O Guinle muitas vezes me convidava para ir a um ou outro lugar. Eu sabia que o convite era por delicadeza e sabia que ele esperava que eu não aceitasse. E assim, por delicadeza, também não aceitava. Quando era convidado para tocar nesse lugares, tocava e saía. Não abusava do convite.¹⁰⁷

Quando frequentava outras “salas de visita”, como a do próprio Arnaldo Guinle nos “saraus particulares” organizados por ele, Pixinguinha e seus companheiros nem sempre podiam contar com a certeza de serem pagos por seu trabalho. “Mas a gente nem pensava nisso”, dissimulava Pixinguinha em seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som, “A vida era tão boa... O que a gente queria era fazer música”. Para a historiadora Virgínia Bessa, essa falta de garantias

¹⁰⁵ A ideia viera de Antônio Diniz, o “Duque”, dançarino de maxixe que na época fazia sucesso em Paris ao lado de Gaby, parceira a quem conheceu na mansão dos Guinle em Botafogo, segundo conta Jorge Eduardo Guinle (1997). Ao notar nos rapazes as qualidades que certamente cativariam o público da Cidade das Luzes – jovens negros tocando uma música “exótica” e dançável –, Duque convenceu Arnaldo a financiar-lhes a viagem, a despeito das graves censuras feitas pela imprensa da época.

¹⁰⁶ Anaïs Fléchet, op. cit., 113.

¹⁰⁷ João Baptista Borges Pereira, op. cit., p. 80.

era bastante representativa da “ainda incipiente profissionalização dos músicos populares”,¹⁰⁸ o que faz sentido se nos lembrarmos do relato de Nestor de Holanda acerca de seus companheiros musicistas – “Quando cheguei ao Rio, todos os que conheci exerciam outras profissões, ligadas ou não à música, para poder viver”.¹⁰⁹ Mas também subjaz a essa profissionalização precária o fato de as dinâmicas sociais ligadas à “prática geral do *favor*”,¹¹⁰ presentes desde o regime escravista, coexistirem contraditoriamente com os desejos modernizadores das classes dominantes – entre eles, a regulação das relações de trabalho nos moldes capitalistas. Enquanto “*mediação quase universal*” das relações sociais brasileiras, o favor amparava-se na manutenção silenciosa das distâncias que distinguiram os favorecidos de seus benfeitores, selando seus acordos com base em uma cumplicidade capaz de emular um vago senso de igualdade entre ambos. Nesse sentido, raça e classe operavam em conjunto como poderosos marcadores de diferença, organizando as fronteiras materiais e simbólicas de relacionamentos assimétricos sem necessariamente serem enunciadas por ninguém.

Assim, ao não aceitar certos convites “por delicadeza” ou, quando por ventura os aceitava, não “abusar” deles, Pixinguinha evocava os códigos de uma etiqueta altamente racializada, na qual lhe era possível contornar (em parte) as desvantagens produzidas pela negritude somente se ele as dissimulasse. Tal dissimulação, para ocorrer efetivamente, precisava apelar ao regime de silenciamento que orientava as interações entre pessoas de lugares sociais tão díspares quanto os de Pixinguinha e “o grande brasileiro Arnaldo Guinle”,¹¹¹ tornando possível a troca de favores entre eles. Infringisse ele alguma dessas leis tácitas – ou “abusasse” das prerrogativas prescritas por sua posição dependente –, sua negritude acabaria sendo enunciada e sua mobilidade drasticamente reduzida. Segundo essa lógica contraditória, o jovem músico, na estreita margem de agência que possuía em relação a Guinle, tanto mais se favorecia quanto menos demarcasse a diferença e a desigualdade que, por sua vez, consistiam na base social do favor.

Trânsitos como esses continuariam por toda a vida de Pixinguinha. Até sua morte, aos 75 anos, ele acumulou prestígio o suficiente para figurar na consciência de especialistas como um marco definitivo de nossa música popular. Tanto em suas qualidades pessoais quanto em seu

¹⁰⁸ Virgínia Bessa, op. cit., 113.

¹⁰⁹ Nestor de Holanda, *Memórias do Café Nice*, 1969, p. 101.

¹¹⁰ Roberto Schwarz, “As ideias fora do lugar”, 2014, p. 48, grifos do autor.

¹¹¹ Assim se refere Donga a Arnaldo Guinle em seu depoimento ao MIS (Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Ernesto dos Santos*, 2 de abr. 1969).

talento considerado ímpar, Pixinguinha parecia encarnar os valores gestados pelos sentinelas de nossa tradição musical: “*autêntico antes de ser famoso, brasileiro antes de ser negro*”.¹¹² A diferença entre o teor das entrevistas que Pixinguinha deu aos membros do Conselho Superior e a Borges Pereira nos faz pensar se não estamos diante de pessoas diferentes. De um lado, há o mestre “da antiga” dono uma genialidade sem corpo e sem cor mil vezes exaltada. Do outro, há “um homem triste, remoendo saudades” – negro, sexagenário e melancólico. Enfrentar o incômodo do antropólogo frente à opacidade do entrevistado é contrastá-lo com a imagem de um artista acessível e sem segredos a revelar. Imagem cuja eficácia de imortalizar-se no imaginário da música popular brasileira se deveu a uma condição de instabilidade estrutural acerca dos constrangimentos que pairavam sobre o músico. Enquanto pudesse se autoafirmar como alguém que não fazia distinções entre suas companhias – “Eram todos meus amigos”, lembra o mestre – porque sabia circular entre os mais diversos ambientes, Pixinguinha desviava a atenção alheia de suas marcas raciais, reorientando-a, digamos, para outras marcas mais convenientes ao projeto do qual ele foi, a um só tempo, sujeito e objeto: os Depoimentos para a Posteridade.

Este capítulo procurou explorar os nexos de sentido entre autenticidade e a constituição de arquivos a partir de algo que, de acordo com José Geraldo Vinci de Moraes, marcou o início da historiografia da música popular brasileira – a tensão entre história e memória. À medida que os profissionais da crítica musical se organizavam em torno de instituições como a Revista de Música Popular, e posteriormente o Museu da Imagem e do Som, tornou-se fundamental a criação de um discurso sobre o passado não mais apoiado na prática memorialística *stricto sensu*. Escrever uma “história verdadeira” significava, antes de tudo, rever a documentação produzida nas décadas de 1930 e 40, e escarafunchá-la fim de retificar imprecisões e preencher com um conhecimento “objetivo” as lacunas deixadas pela memória.¹¹³ Como registros orais, os Depoimentos para a Posteridade apresentam uma modalidade particular dessa tensão. Por um lado, são estruturados em torno das lembranças dos entrevistados, fornecendo aos membros do Conselho Superior a matéria prima das narrativas sobre a “era de ouro” do choro e do samba; por outro lado, expressam a intenção de Ricardo Cravo Albin de se afastar do memorialismo literário rumo a um modelo “mais

¹¹² Vítor Queiroz e Rafael do Nascimento Cesar, op. cit., p. 6, grifos dos autores.

¹¹³ José Geraldo Vinci de Moraes, op. cit., p. 170.

sociológico” de investigação, em que os conteúdos lembrados e esquecidos podiam ser cotejados com informações adquiridas por meio da análise documental.¹¹⁴

Estou convencido de que a tensão entre memória e história se configurou também na historiografia do jazz. No limite, é a essa tensão que Nick LaRocca acena quando mobiliza fontes diversas para sustentar seus argumentos, deixando as lembranças da juventude em segundo plano. Afinal, a fundação do HJA, somada à publicação de *Jazzmen*, havia reorientado em definitivo os métodos de pesquisa por volta de 1959, fazendo do material acumulado ao longo dos anos a contraprova suficiente para deitar por terra afirmações calcadas apenas no lembrar e no esquecer. Tendo antagonizado por tanto tempo os pesquisadores do jazz, LaRocca sabia da desconfiança que inspiraria caso não possuísse documentos para ampará-lo na empreitada. Se ele não pôde infletir o sentido da narrativa, seu arquivo foi preservado por Hogan, Allen e Russell talvez mais em respeito à objetividade histórica que ao próprio LaRocca.

As trajetórias de Nick LaRocca e Pixinguinha parecem se unir por uma simetria invertida. Enquanto o primeiro mergulhou em um ressentimento paranoico ao testemunhar o avanço do “verdadeiro jazz” decretar-lhe o fim precoce da carreira, o segundo viveu o resto de seus dias gozando de um prestígio ímpar, porém “indiferente a tudo que o [cercava], dialogando consigo mesmo, com suas memórias”.¹¹⁵ Fruto de circunstâncias desiguais, os efeitos dessa inversão sobre a postura pública de ambos, no entanto, se revelaram similares. Assim como LaRocca rejeitava ser chamado de racista perante Richard Allen e William Hogan – “Vocês podem pensar que eu tenho preconceito contra os negros, mas não tenho” –, Pixinguinha afirmou a João Baptista Borges Pereira “nunca ter [sentido] o preconceito”, a despeito do negro não ser “aceito com facilidade”. Tão espontâneas quanto contraditórias, essas negações interessam na medida em que nos permitem vislumbrar alguns dos riscos simbólicos corridos por ambos no momento em que foram entrevistados.¹¹⁶

Para Nick LaRocca, ser incluído no maior projeto de história oral de Nova Orleans poderia soar como o devido acerto de contas com os críticos – sobretudo Marshall Stearns –, não fossem os idealizadores do arquivo caudatários do pensamento ortodoxo que via na música feita por afro-americanos uma forma de arte legítima. Declarar-se racista era, nesse caso, inviabilizar

¹¹⁴ Cecília Costa, op. cit., p. 35.

¹¹⁵ João Baptista Borges Pereira, op. cit., p. 78.

¹¹⁶ A negação tornou-se um tema caro à psicanálise, tendo sido estudada por Sigmund Freud em diversas ocasiões. Conferir, por exemplo, “A negação” (Sigmund Freud, *Obras completas*, v. 16, 2011).

de saída qualquer chance de ser ouvido. Ainda assim, é certo que LaRocca depositou no Hogan Jazz Archive (à época *Archive of New Orleans Jazz*) a esperança derradeira de se fazer entender junto ao público em geral. As mensagens escritas por ele nos documentos contidos em seu arquivo pessoal podem ser lidas tanto como um último suspiro quanto como instruções a um pesquisador não enviesado: “Procure nos arquivos de Tulane” [IMAGEM 15] e “Leia o editorial do *Times Picayune*” [IMAGEM 17] são alguns dos apelos que ele nos faz. Deslocado nas entrevistas sob a forma de um “mundo solipsista sem o Outro”, o duplo desejo de branquitude e autenticidade em torno do qual a trajetória de LaRocca foi estruturada jamais foi realizado a contento, uma vez que, como músico branco, ele estaria sempre aquém do “verdadeiro jazz” determinado pelos historiadores.

Quanto a Pixinguinha, a não enunciação de sua negritude decorreu de uma dupla inserção na vida social carioca do início do século passado. Por um lado, como membro de uma família recém-saída da escravidão, mas cuja prosperidade relativa a posicionava dentro da lógica do favor; por outro lado, como músico popular negro vivenciando os dilemas do processo de modernização brasileira, em parte associado à valorização do samba como símbolo nacional, em parte associado à boemia e ao convívio com as classes mais estigmatizadas da cidade. Assim, os trunfos simbólicos cultivados em sua carreira musical puderam ser reconvertidos no capital social necessário a quem o benefício de um mecenas era essencial. Em contrapartida, o silêncio de Pixinguinha foi responsável por demarcar sua experiência racial na medida em que *desmarcou* sua negritude e, com isso, buscou minimizar os estigmas individuais e familiares advindos do racismo. Expô-los a Borges Pereira talvez pudesse significar o rompimento definitivo com a rede de pessoas que fez de Pixinguinha ao mesmo tempo um nome e uma metonímia da música popular brasileira.

Mais que testemunhos verdadeiros ou falsos, as entrevistas analisadas neste capítulo mostram como a noção de autenticidade vai além de uma categoria intelectual de uso exclusivo da crítica. Incidindo sobre a corporalidade dos artistas (gestos, indumentária e hábitos de consumo), a autenticidade produz neles uma voz cuja materialidade sublinha a relação dos corpos racializados com a expressão cultural considerada “verdadeira”, extrapolando a função de mero suporte da linguagem e tornando-se ela própria um signo do “autêntico”. Dito de outro modo, ao reafirmar o que já se sabia sobre ele, Pixinguinha era instado a autenticar com sua voz uma narrativa negociada entre ele e os membros do MIS; de maneira inversa, as palavras de LaRocca não surtiavam efeito por

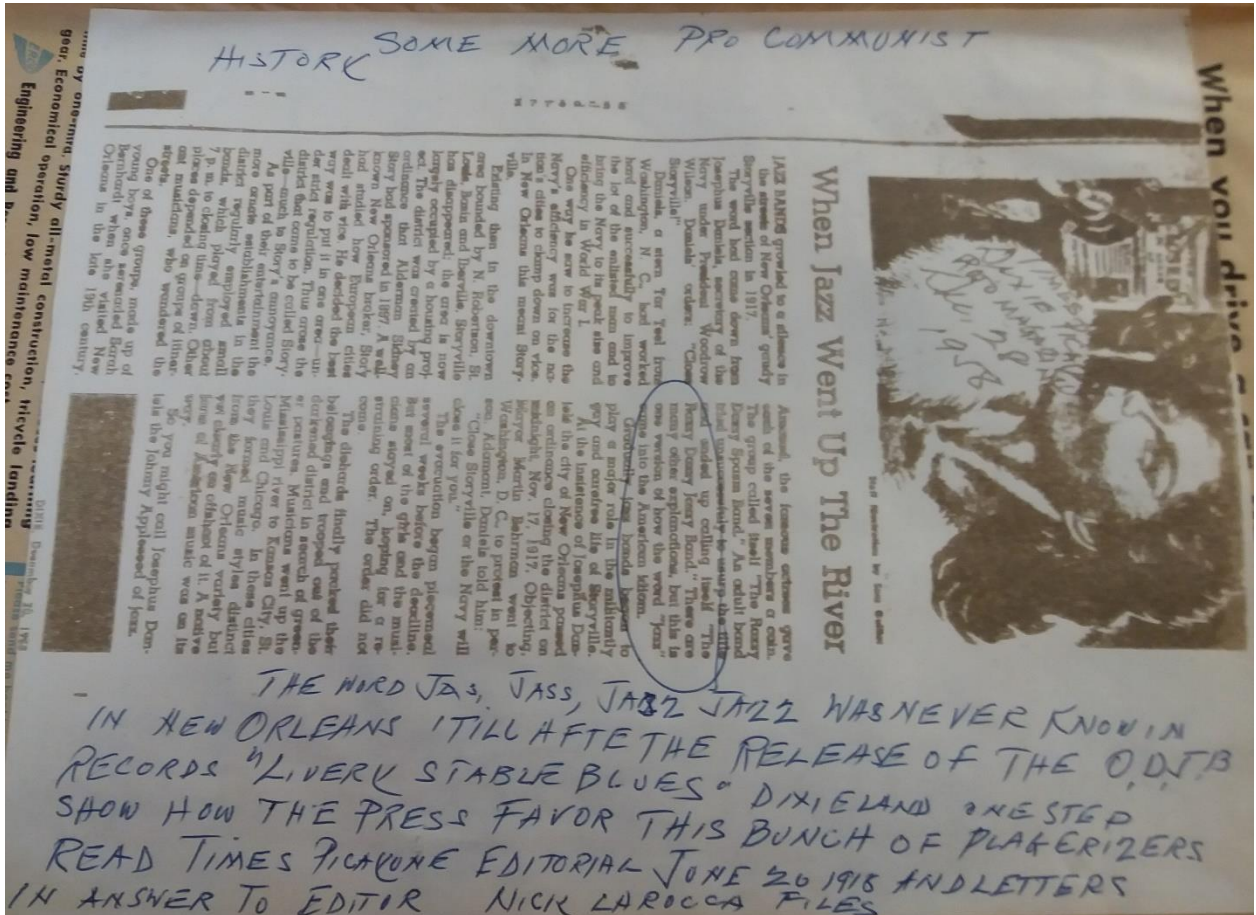


IMAGEM 17. Acima: “Mais história pró comunista”. Abaixo: “A palavra jas, jass, jasz, jazz jamais foi conhecida em Nova Orleans até o lançamento do álbum da ODBJ ‘Livery Stable Blues’, ‘Dixieland One-Step’. Mostre como a imprensa favoreceu esse bando de plagiadores. Leia o editorial do *Times Picayune* de junho de 1918 e as cartas em resposta ao editor. Arquivos Nick LaRocca. *William Hogan Jazz Archive*.

corresponderem a uma versão considerada inautêntica acerca dos “criadores do jazz”. Note-se que, em ambos os casos, tais vozes não preexistiam à gravação das entrevistas, sendo o resultado direto de uma prática arquivística factível apenas à luz do lugar ocupado pela música popular em uma rede transnacional de intelectuais. Nesse sentido, nenhum entendimento acerca da importância de um artista – ou da falta dela – deve vir dissociado da maneira com que ele ou ela foi documentado. Seja através do cuidado ambivalente do Conselho Superior com Pixinguinha, da desconfiança de Allen e Hogan por Nick LaRocca ou do fascínio de Alan Lomax pela voz “áspera como cascalho” de Jelly Roll, aquilo que chamamos música popular sempre envolverá o cruzamento entre redes de afeto e competição, poder e resistência, lembrança e esquecimento, espaços privados e “atos de Estado”, documentos obscuros e vozes assombradas.

CONCLUSÃO

ARRANJOS TRANSNACIONAIS

A partir de agora eu considero tudo blues: o samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues, o funk é blues, o soul é blues. Eu sou o Exú do Blues. Tudo o que quando era preto era do demônio e depois virou branco e foi aceito eu vou chamar de blues. É isso, entenda: Jesus é blues.

Baco Exú do Blues

A ideia de que cada povo cria sua própria música nos acompanha há mais de um século. Homens e mulheres repetiram-na inúmeras vezes em círculos informais, em comissões oficiais e nas páginas encadernadas de livros e revistas. Parecia certo para muitos deles/as que a música *popular*, enquanto expressão original e desinteressada do laço social, apontava a solução dos impasses da modernidade, ou ao menos reformulava-os de modo menos melancólico que o proposto pelos “homens de ciência” da virada do século XIX. Perto do otimismo de Mário de Andrade e seus discípulos Renato de Almeida e Mariza Lira; comparado ao vigor intelectual de Alain Locke e Zora Neale Hurston, as teorias que relegavam ao “Novo Mundo” o fim trágico de todas as utopias caducavam a olhos vistos.

Nas Américas, o encontro colonial representou uma espécie de prelúdio às histórias do samba brasileiro, do son cubano, do candombe uruguaio, do tango argentino ou do jazz estadunidense. Considerado o principal agente formador da nacionalidade, ele esteve presente no pensamento de quem se ocupou desses gêneros musicais, fosse para diminuí-los perante o cânone europeu, fosse para agigantá-los com qualidades autóctones. Vaiada ou aplaudida, não importa: a música popular foi a trilha sonora dos nacionalismos do século XX, e partir dela, um novo conjunto de questões envolvendo raça, nação e cultura foram apresentados à intelectualidade de diferentes

países sempre à luz de uma preocupação comum – a *autenticidade*. Percebeu-se assim que a força engendradora pela música popular seria o bastante para unir um povo, como no caso do samba, ou desuni-lo, no caso do jazz, mas sobretudo realizar como nenhuma outra modalidade expressiva a façanha da autoidentidade. Os versos de Vinicius de Moraes: “Mas me diga uma coisa, Mr. Buster/ O senhor sabe lá o que é um choro de Pixinguinha?”¹ insistem em uma distância quase intransponível entre brasileiros/as e estadunidenses, e insinuam, sob a forma de uma pergunta retórica, que Mr. Buster, mesmo conhecendo os choros de Pixinguinha, talvez jamais os compreendesse. De lá para cá, as fissuras constitutivas dessa autoidentidade, as travessias de fronteiras físicas, simbólicas e conceituais, e as áreas cinzentas contrapostas à “cor local” foram atenuadas, dissimuladas ou mesmo apagadas com o propósito firme de produzir um “efeito-nação” capaz de evocar nas consciências algum sentido de totalidade. A música popular precisaria ser a expressão de uma essência íntegra e autorreferenciada sob o risco de não exprimir nada.

Swing dos trópicos tentou mostrar que isso é apenas parte da história. Ao recusar uma definição *a priori* de “música popular”, preferi observar os discursos sobre ela na tentativa de flagrar a emergência conjunta das ideias sobre raça, identidade nacional e cultura. Para mim, os adjetivos “brasileiro” e “estadunidense” sinalizavam não realidades pré-construídas, mas a efetivação de um projeto político e intelectual ao qual denominei esquema dualista “nosso nosso, deles deles”. Enquanto um projeto, tal esquema remontava à circulação de categorias e pessoas, à formação e ao rompimento de alianças, e a momentos decisivos sobre os quais a literatura pouco havia se debruçado até então, talvez motivada pela crença em uma singularidade cultural capaz de, enfim, decifrar nossos mistérios mais recônditos.

O desejo de transformar a autenticidade a um só tempo em fundamento explicativo e critério de juízo das manifestações musicais populares ensejou uma série de princípios hierárquicos e mecanismos regulatórios que, longe de permanecerem restritos à música, incidiram sobre os corpos de quem a compunha, tocava, cantava e consumia. Entre esses princípios e mecanismos, a comparação e o *paradigma da influência* foram as modalidades através das quais críticos, artistas e públicos de diferentes países tornaram inteligível o problema da autenticidade em termos *modernos*. Foi, portanto, no circuito dos fluxos culturais mais ou menos legítimos e na discriminação entre o que não deveria entrar de “fora” – e o que poderia, sem muitos problemas,

¹ Vinicius de Moraes, “Olhe aqui, Mr. Buster...”, 2003, p. 51.

ser expulso de “dentro” – que muitas de nossas fronteiras relativas à raça, gênero e sexualidade foram sendo redesenhadas.

Esta tese nasceu, por um lado, de meu declarado fascínio pela produção social da crença no “autêntico”, e por outro, de minha falta de fé. Antes mesmo do início da pesquisa, eu nutria um pressentimento de que a tradição musical brasileira era um edifício de contornos familiares, mas cujos andaimes haviam sido escondidos. Assim, se insisti na transnacionalidade como ponto de partida analítico é porque consegui tatear na filigrana das dissimulações e dos apagamentos operados em nome da tradição a sombra de alguns desses andaimes. Por que acreditar que o encontro entre samba e jazz ocorreu apenas com a bossa nova, se um grupo como Os Batutas pôde se autoproclamar uma “jazz-band” no auge de seu sucesso e, na década seguinte, a folclorista Mariza Lira afirmou quase como um truismo que o “jazz bárbaro [...] enche de prodigiosas sonoridades o nosso samba”?²

É importante deixar registrado, contudo, que a perspectiva transacional não é uma prerrogativa exclusiva das ciências sociais. Pelo contrário, ela vem sendo empregada em interpretações sofisticadas dos próprios artistas. O exemplo mais acabado de uma releitura antinacionalista da música popular brasileira é, a meu ver, *AmarElo: É tudo pra ontem*, de Emicida. Lançado no final de 2020, o documentário intercala filmagens do show de estreia do álbum homônimo do *rapper*, realizado em outubro de 2019 no Teatro Municipal de São Paulo, e uma aula de história sobre a diáspora africana no Brasil. Estrela do chamado “novo lugar social do rap”,³ Emicida traz uma visão muito lúcida a respeito do papel de artistas e intelectuais negros/as na formação da música popular brasileira, a começar pelos os modernistas, “formados por uma maioria de homens brancos da burguesia” (“*mas não só!*”, ele faz questão de frisar aludindo a Mário de Andrade) até os “homens e mulheres, quase todos pretos e mestiços, que promoviam o que Machado de Assis chamaria de Brasil real”.⁴

A consciência de que esses homens e mulheres estigmatizados pela raça ocuparam posições subalternas em relação ao poder, mas assumiram um protagonismo indiscutível nos movimentos de renovação cultural no Brasil é o que permite a Emicida confiar na abordagem diaspórica para criar e compreender a música popular. Não por acaso, o autor cita a viagem dos

² Mariza Lira, *Brasil Sonoro*, 1938, p. 12.

³ Cf. Daniela Vieira dos Santos, “Sonho brasileiro: Emicida e o Novo Lugar Social do Rap”, 2019.

⁴ Emicida, *AmarElo*, 2020. O grifo é meu e diz respeito à figura de Mário de Andrade, a quem Emicida reivindica o lugar de intelectual negro.

Oito Batutas a Paris como parte do “arregação que foi o ano de 1922”. Sem falar em brasilidade no sentido usual, Emicida fala em negritude no sentido transnacional, enfatizando desde os repertórios compartilhados entre musicistas até formas seculares e religiosas de socialidade. O *Neossamba* é, portanto, a aposta de quem busca uma “nova linguagem artística” para superar o paradigma da influência, porém, sem abdicar da autenticidade e, vez ou outra, de alguns essencialismos estratégicos. Afinal, contestar o efeito de totalidade conjurado pela nação não é contrário à busca de algum “fenômeno orgânico unificador”,⁵ como bem apontou Paul Gilroy. Reivindicando tradições conhecidas, como o Modernismo paulista em sua “fase heroica” e o movimento transatlântico da *Négritude*, Emicida dá seu recado ancorado tanto pelo discurso da ancestralidade quanto pela expectativa de um futuro promissor se condicionado à mobilização permanente das chamadas minorias raciais, sexuais e de gênero. Seria um tanto exagerado aproximar seu pensamento da “consciência de país novo” que eletrizou as mentes modernistas dos anos vinte, as mesmas mentes que viram na *música infernal* do jazz um novo modelo de fruição estética e organização social. Antes, Emicida convoca o público à *consciência de um mundo em luta*, na qual a música popular não serve mais à celebração dos mitos enraizados no solo nacional, mas à criação de narrativas que viajam por entre tempos, povos, fés e continentes.

Como intérprete do Brasil, Emicida expõe em sua reflexão as feições daquilo que chamei de *arranjos transnacionais*, uma noção etnográfica cujo principal rendimento é, creio, forjar uma chave analítica para repensar as noções de “tradição” e “autenticidade” na música popular sem se render ao privilégio epistêmico dado ao pronome *nós* por grande parte dos trabalhos existentes. Trabalhos de inequívoca qualidade, mas que deixam sem resposta uma pergunta tornada central em minha pesquisa: teriam as chamadas tradições musicais incidido não apenas sobre as consciências, entendidas aqui como a atividade intelectual interessada na tal “força” da música popular, mas sobre os corpos? Ou ainda, como a noção de tradição, mais que erigir os parâmetros com os quais aprendemos a distinguir a “boa música” da “música ruim”, teria de fato construído a corporalidade que alega representar em danças, versos e canções, uma corporalidade passível de ser escrutinada, regulada, criminalizada e endeusada? Neste ponto, a imagem pia e bondosa de Pixinguinha, cuja morte Sérgio Cabral chegou a equiparar a de Jesus Cristo,⁶ a boemia incorrigível de Vinicius de Moraes e o estilo “cool” de Nara Leão sugerem, a meu ver, mais que idiosincrasias;

⁵ Paul Gilroy, op. cit., p. 205.

⁶ Sérgio Cabral, op. cit., p. 134.

sob o arbítrio da tradição, elas evidenciam o jogo intrincado entre performatividades sociais envolvendo raça, gênero, classe e geração, e aquilo que aprendemos a ver e ouvir como “autêntico”.

Embora se tratem de perguntas ainda em processo de formulação, já é possível antever que os problemas colocados por elas acusam remodelações profundas da identidade nacional. Seja da perspectiva das ciências sociais, à qual esta tese se filia, seja no fazer criativo de milhares de artistas populares, a compreensão e o enfrentamento das contradições que fazem e desfazem o “nós” continuarão a dar samba.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS E ARTIGOS

- ADORNO, Theodor. “On jazz”, in: *Essays on Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002.
- AGAWU, Kofi. “The Invention of ‘African Rhythm’”. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 48, No. 3, 1995, p. 380-395.
- ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som: rastros da memória*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2000.
- ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa: o nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira*. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2012 [1963].
- ALVES, Rogério Eduardo. “A Poética de uma Felicidade. Um estudo sobre a construção do lirismo de Vinicius de Moraes”. Tese de Doutorado em Teoria Literária, FFLCH/USP, 2009.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities*. New York: Verso, 1983.
- ANDERSON, Maureen. “The White Reception of Jazz in American”. *African American Review*, Vol. 38, No. 1, 2004, p. 135-145.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Editora Martins, 1972 [1928].
- _____. *A música e a canção populares no Brasil*. São Paulo: Editora Martins, 1976 [1936].
- _____. *Musica doce musica*. São Paulo: Editora Martins, 1972.
- _____. *Cartas a Manuel Bandeira*. São Paulo: Ediouro, 1968.
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropofágico e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

- ARRIGUCCI Jr, Davi. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ARRUDA Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura*. São Paulo: EDUSP, 2015.
- ARMSTRONG, Louis. *Satchmo: My Life in New Orleans*. New York: Prentice Hall, Inc., 1954.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis: The representation of reality in Western thought*. Princeton and Oxford: University of Princeton Press, 2003.
- BALDWIN, James. *Notes of a native son*. Boston: Beacon Press, 2012 [1955].
- BARNETT, Andrea. *All-night Party: The Women of Bohemian Greenwich Village and Harlem, 1913-1930*. Chapel Hill: Algonquin Books, 2004.
- BARSALINI, Leandro, “Sobre baterias e tamborins: as jazz bands e a batucada de samba”. *Revista do IEB*, N. 70, 2018, p. 59-77.
- BASTOS, Rafael Menezes. “Brazil in France, 1922: An Anthropological Study of the Congenital International Nexus of Popular Music”. *Latin American Music Review*, Vol. 29, No. 1, 2008, pp. 1-28.
- BECKER, Howard. *Outsiders: Estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2009.
- BERENDT, Joachim Ernest; HUESMANN, Günther. *O Livro do Jazz*. São Paulo: Editora Sesc, 2014.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha*. São Paulo: Alameda, 2012.
- _____. “Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha”, in: MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.), 2012
- BISHOP-SANCHEZ, Kathryn. *Creating Carmen Miranda: race, camp, and transnational stardom*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2013.
- BLAKE Jody, *Le tumulte noir: Modernist Art and Popular Entertainment, 1900-1930*. Philadelphia: Penn State University, 1999.
- BÔSCOLI, Ronaldo; MACIEL, Luiz Carlos; CHAVES, Ângela. *Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BORGE Jason. *Tropical Riffs: Latin American and the Politics of Jazz*. Durham and London: Duke University Press, 2018.

- BORGES Adriana Evaristo. *Vinicius de Moraes: cultura e história*. Dissertação de Mestrado, UFG, 2011.
- BOTELHO, André. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre, Zouk, 2008.
- _____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- _____. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- _____. *Sobre o Estado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BOUVET Vincent; DUROZOI, Gérard. *Paris. 1919-1939. Art et culture*. Paris: Éditions du Minuit, 2009.
- BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- BRASIL, João Pompeu de Souza. “O método comparativo em Antropologia: contribuição e deficiências da abordagem transcultural”. *Revista de Ciências Sociais*, V. 2, N. 2, 1971, p. 137-147.
- BRITO, Flavia; MELLO, Joana; LIRA, José, RUBINO, Silvana (org.), *Domesticidade, gênero e cultura material*. São Paulo: EDUSP, 2017
- BRUNN, Harry O. *The Story of the Original Dixieland Jazz Band*. New Orleans: Louisiana State University, 1960.
- BULCÃO, Clóvis. *Os Guinle: a história de uma dinastia*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”*. New York and London: Routledge, 1993.
- _____. *Undoing Gender*. New York and London: Routledge, 2004.
- _____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- CABRAL, Sérgio *Pixinguinha: vida e obra*. Rio de Janeiro: Lidador, 1980.
- _____. *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.
- _____. *Nara Leão: uma biografia*. São Paulo: Lazuli Editora; Companhia Editora Nacional, 2008.

- CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- CAMPOS, Paulo Mendes. *Murais de Vinicius e outros perfis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 e 1945”, in: *Literatura e Sociedade*, São Paulo: Ouro sobre azul, 2010.
- _____. “Literatura e subdesenvolvimento”, in: *Educação pela noite*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2017.
- _____. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *Educação pela Noite*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2017.
- CARDOSO, Tom. *Ninguém pode com Nara Leão*. São Paulo: Editora Planeta, 2021.
- CARVALHO, Bruno. *Porous City: A Cultural History of Rio de Janeiro (from the 1810s onward)*. Cambridge: Liverpool University Press, 2013.
- CARVALHO, Maria Alice Rezende. “Reinventando a tradição carioca”, in: *Presença*, N. 4, ago./out., 1984, p. 109-118.
- _____. “Rio de Janeiro. Crepúsculo de Ouvidor”, in: GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. *Taberna da Glória e outras glórias*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CASTRO, Moacir Werneck de. *Mário de Andrade: exílio no Rio*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1989.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Ela é Carioca: uma enciclopédia de Ipanema*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CAWTHRA, Benjamin. *Blues Notes in Black and White: Photography and Jazz*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2013.
- CESAR, Rafael do Nascimento. “A Fragata Negra: tradução e vingança em Nina Simone”. *Mana – Estudos em Antropologia Social* 24(1), 2018, pp. 39-70.

- CESAR, Rafael do Nascimento; FERREIRA, Carolina Branco de Castro; QUEIROZ, Vítor. “Elza Soares: dos alfinetes à carne negra”. *Revista Educação e Ciências Sociais*, Salvador, V.3, N. 5, 2020.
- CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: Paris, Londres, Viena, Berlim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- CHALHOUB, Sidney. *Cidade febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- CLIFFORD James. *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- COHEN, Ronald D., *Alan Lomax, assistant in charge: the Library of Congress letters, 1935-1945*. Jackson: University of Mississippi Press, 2010.
- COLLIER, James Lincoln, *The Reception of Jazz in America: a new view* (ISAM Monographs), 1988.
- _____. *Jazz: the American theme song*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1993.
- CORRÊA, Mariza. “Sobre a invenção da mulata”, *Cadernos Pagu* (6-7), Campinas, 1996, p. 35-50.
- _____. “O mistério dos orixás e das bonecas”, *Antropólogas e Antropologia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. “A babá de Freud e outras babás”, *Cadernos Pagu* (29), Campinas, 2007, p. 61-90.
- _____. *As ilusões da liberdade*, 2013
- COSTA, Cecília. *Ricardo Cravo Albin: uma vida em imagem e som*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2018.
- CUNHA, Olívia. “Tempo Imperfeito: uma etnografia do arquivo”, *Mana – Estudos em Antropologia Social*, 10(2), Rio de Janeiro, 2004, p. 287-322.
- DAHL, Linda. *Morning Glory: a biography of Mary Lou Williams*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.
- DAVIS, Angela. *Blues legacies and black feminism: Gertrude ‘Ma’ Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Pantheon, 1998.

- DEVEAUX, Scott. *The Birth of Bebop: a social and musical history*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997.
- DROWNE, Kathleen, *Spirits of Defiance: National Prohibition and Jazz Age Literature, 1920-1933*. Columbus: The Ohio State University, 2005.
- DOMINGUES, Petrônio, “De Nova Orleans ao Brasil: o jazz no Mundo Atlântico”. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, V. 40, n. 85, 2020, p. 171-192.
- DOLAR, Mladen, *A Voice and Nothing More*. Cambridge, London: The MIT Press, 2006.
- DUNKEL, Mario. “Marshall W. Stearns and the Politics of Jazz Historiography”. *American Music*. Vol. 30. N. 4, pp .468-504, 2013.
- ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- _____. *The civilizing process*. Oxford and Cambridge: Blackwell Press, 1994.
- ELLISON, Ralph. *Living with music*. New York: The Modern Library, 2002.
- EHLERS, Nadine. *Racial imperatives: Discipline, Performativity, and Struggles Against Subjection*. Bloomington: Indiana University Press, 2012.
- ERENBERG, Lewis. *Steppin’ Out: New York Nightlife and the Transformation of American Culture, 1890-1930*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1981.
- FANON, Frantz. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press, 2004.
- _____. *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: Editora da UFBA, 2008.
- FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *Sentinelas da Tradição: A Constituição da “Autenticidade” no Samba e no Choro*. São Paulo: EDUSP, 2018.
- FERNANDES, Antônio B. (org.). *As Vozes Desassombradas do Museu*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1970.
- FERRO, António, *A idade do jazz-band*. São Paulo: Editora Monteiro Lobato & Cia., 1923.
- FLÉCHET, Anaïs. *Madureira chorou... em Paris: A música popular brasileira na França do século XX*. São Paulo: EDUSP, 2017.
- FOUCAULT, Michel, *Genealogía del racismo*. La Plata: Caronte Ensayos, 2008.

- _____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1992 [1933].
- _____. *The masters and the slaves: a Study in the Development of Brazilian Civilization*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, 1986 [1945].
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*, V. 16. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FRY, Andy, *Paris Blues: African American Music and French Popular Culture, 1920-1960*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2014.
- GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz & Terra, 1999.
- GERSHENHORN, Jerry. *Melville Herskovits and the Racial Politics of Knowledge*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.
- GIL, Daniel Vasilenskias. *O Poeta do Grotesco, Vinicius de Moraes*. Tese de doutorado em Letras Vernáculas, UFRJ, 2019.
- GILLESPIE, Dizzy. *To be...or not to bop*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2001.
- GIOIA, Ted. *West Coast Jazz: Modern Jazz in California 1945-1960*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992.
- GOÉS, Camila Massaro Cruz de. “Gramsci e a dialética da tradução na América Latina: o caso das revistas *Passado y Presente* e *Presença*”. Tese de Doutorado em Ciência Política, IFCH-UNICAMP, 2020.
- GOMES, Tiago de Melo. *Um Espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas: UNICAMP, 2004.
- GONZALEZ, Lélia. “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. In: *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- GOTHAM, Kevin. *Authentic New Orleans: tourism, culture, and race in the Big Easy*. New York and London: University of New York Press, 2007.
- GRIFFIN, Farrah Jasmine. *Harlem Nocturne: Women Artists and Progressive Politics During World War II*. New York: Basic Civitas, 2013.

- GRILLO, Angela Teodoro. *O losango negro na poesia de Mário de Andrade*. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira, FFLCH, 2016.
- GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978 [1933].
- GUINLE, Jorge. *Jazz Panorama*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002 [1953, 1959].
- _____. *Um século de boa vida*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1997.
- HALL Stuart, *Da diáspora*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.
- HARTMAN Saidiya, *Scenes of subjection: terror, slavery, and the self-making in nineteenth-century America*. New York: Oxford University Press, 1997.
- _____. *Wayward Lives, Beautiful Experiments: intimate histories of riotous Black girls, troublesome women, and queer radicals*. New York: W. W. Norton & Company, 2019.
- HELLWIG, David. *African-American Reflections on Brazil's Racial Paradise*. Philadelphia: Temple University Press, 1992.
- HERSCH, Charles. *Subversive sounds: race and the birth of jazz in New Orleans*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007.
- HERSKOVITS, Melville J. *The myth of the Negro past*. New York and London: Harper and Brothers Publishers, 1941.
- HERTZMAN, Marc. *Making Samba: A New History of Race and Music in Brazil*. Durham and London. Duke University Press, 2013.
- HIRANO, Luís Felipe Kojima. *Grande Otelo: um intérprete do cinema e do racismo no Brasil (1917-1993)*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2019.
- HOBBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *The invention of tradition*, 1983
- HOLANDA, N. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Conquista, 1969.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- HUGHES, Langston. *The Collected Poems of Langston Hughes*. New York: Vintage Classics/Random House, 1994.
- HURSTON, Zora Neale. *Dust Tracks on a Road: a memoir*. New York, London, Toronto, Sidney: Harper Perennial, 2006 [1942].

_____. *Mules and men*, New York, London, Toronto, Sidney: Harper Perennial, 2008 [1935].

IBGE. “Alfabetização por Raça e Sexo no Brasil: Evolução no Período 1940-2000”, 2002.

JACOBSON, Matthew Frye. *Whiteness of a Different Color: European Immigrants and the Alchemy of Race*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1998.

JONES, Leroi. *Blues People: Negro Music in White America*. New York: Perennial, 2002 [1963].

KAFKA, Franz. *O Desaparecido ou Amerika*. São Paulo: Editora 34, 2012.

KERNODLE, Tammy, “A Woman’s Place: The Importance of Mary Lou William’s Harlem Apartment”, *The New Yorker*, 12 de set. 2019.

KOFSKY, Frank. *Black Music, White Business: Illuminating the History and Political Economy of Jazz*. New York, London, Montreal, Sydney: Pathfinder, 1998.

LABRES FILHO, Jair Paulo, *Que jazz é esse? As jazz bands no Rio de Janeiro da década de 1920*. Dissertação de Mestrado em História, UFF, 2014.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LANE, Jeremy. *Jazz and Machine-age Imperialism: Music, “Race”, and Intellectuals in France, 1918-1945*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.

LARSEN, Nella. *Quicksand*. In: *The Complete Fiction of Nella Larsen*. New York: Anchor Books, 1992 [1928].

LAURETIS, Teresa di. A Tecnologia do Gênero. In: HOLLANDA, H. B. (org.). *O Feminismo como Crítica da Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1994.

LEÃO, Danuza. *Quase tudo: memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LEÃO, Nara. *Coleção Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

LIRA, Mariza. *Brasil Sonoro: gêneros e compositores populares*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1938).

LOCKE Alain, “Toward a Critique of Negro Music (1934)”, in: *The Works of Alain Locke*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2012.

LOMAX, Alan. *Selected Writings, 1934-1997* (edited by Ronald D. Cohen). New York and London: Routledge, 2003.

- LOMAX, John Avery. *American Ballads and Folk Songs*, 1934
- LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2011.
- MACEY, David. *Frantz Fanon: a biography*. New York: Verso, 2000.
- MAMMÌ, Lorenzo, *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MARIANO, Cesar Camargo. *Solo: memórias*. São Paulo: Leya, 2011.
- MARTINS, Luiza Mara Braga. *Os Oito Batutas: história e música brasileira nos anos 1920*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.
- MAYAYO, Patrícia. *Frida Kahlo: contra el mito*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008
- McCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil: popular music in the making of modern Brazil*. Durhan and London: Duke University Press, 2004.
- McCLARY, Susan, “Reshaping a discipline: musicology and feminism in the 1990s”. *Feminist Studies*, Vol. 19, No. 2, 1993, p. 399-423.
- McCLINTOCK, Anne. *Couro imperial: raça, classe e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Unicamp, 2010.
- McKITTRICK, Katherine. *Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2006.
- MENDONÇA, Ana Rita de. *Carmen Miranda foi a Washington*. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 1999.
- MENEZES, Roniere. *O traço, a letra e bossa: literatura e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinicius*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- _____. “Aspectos do folclore brasileiro: Mário de Andrade, cultura popular e a questão negra”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, 1(75), 2020, p. 192-198.
- MELLO, Zuza Homem de. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Edições Melhoramentos, EDUSP, 1976.
- _____. *Eis aqui os bossa nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. *Copacabana: a trajetória do samba-canção*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- MESQUITA, Cláudia. *De Copacabana à Boca do Mato: o Rio de Janeiro de Sérgio Porto e Stanislaw Ponte Preta*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2008.

- _____. *Um museu para a Guanabara: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965)*. Rio de Janeiro: Folha Seca/FAPERJ, 2009.
- MEZZROW Mezz; WOLFE, Bernard. *Really The Blues*. New York: Barnes & Noble, 2009 [1946].
- MICELI, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira (1920-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Sonhos da Periferia: inteligência argentina e mecenato privado*. São Paulo: Todavia, 2018.
- MILHAUD, Darius. *Notes sans musique*. Paris: Julliard, 1949.
- MONTEIRO, Maurício. *A Construção do Gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro (1808-1821)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- MONSON, Ingrid. "The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse". *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 48, No. 3, 1995, p. 396-422.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. "História e historiadores da música popular no Brasil". *Latin American Music Review*, vol. 28, n. 2, 2007, pp. 271-299.
- _____. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. São Paulo: Intermeios, 2019.
- MORAES, Vinicius. "Tarde de Jazz". In: *Para viver um grande amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. "Olhe aqui, Mr. Buster...". In: *Para viver um grande amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Querido poeta: correspondência de Vinicius de Moraes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Jazz&co*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Orfeu da Conceição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

- MORSE, Richard. “As cidades ‘periféricas’ como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina”. *Revista Estudos Históricos* V. 8, N. 16, 1995, p. 205-225.
- MOURA, R. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- MURRAY Albert, *The Omni-Americans: Some Alternatives to the Folklore of White Supremacy*. New York: Library of America, 2020.
- MYERS Marc, *Why Jazz Happened?* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2013.
- NADAI, Larissa. “Entre estupros e convenções narrativas: os cartórios policiais e seus papéis numa Delegacia de Defesa da Mulher (DDM)”, *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 22, n. 46, 2016, p. 65-96.
- NADAI, Larissa, CESAR, Rafael do Nascimento, VEIGA, Cilmar. (2019), “De venenos, escutas e assombrações: caminhos para etnografar o silêncio”. *Mana – Estudos em Antropologia Social*, 25, 3: 837-850.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NASCIMENTO, Abdias do. “Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões”. *Estudos Avançados*, 18(50), 2004, p-209-224.
- _____. *O genocídio do negro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- NASCIMENTO, Rafael. “Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 67, p. 38-56, ago. 2017.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- _____. “Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, V. 15, N. 43, 2000, p. 35-44.
- NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- NGÔ, Fiona. *Imperial Blues: geographies of race and sex in Jazz Age New York*. Durham and London: Duke University Press, 2014.
- OCAMPO, Victoria. *Testimonios 3ª Serie*. Buenos Aires: Editora Sudamericana, 1946.
- _____. *Autobiografía, Series VI a X*. Buenos Aires: Editora Sudamericana, 1984.

- O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- _____. “‘Un buen lugar para encontrar’. Cosmopolitismo, nación y modernidad en Copacabana (años 1950)”, in: GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016.
- OGREN, Kathy. *The Jazz Revolution: Twenties America and the Meaning of Jazz*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1989.
- OLIVEIRA, Aloysio de. *De Banda pra Lua*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- PADOVANI, Natália Corazza. “É Possível Fazer Ciências Sociais sem uma Análise Crítica das Categorias de Diferenciação? Uma Proposição Feminista”. *Cadernos de Estudos Sociais e Políticos*, V. 7, N. 12, 2017, p. 6-30.
- PARANHOS, Adalberto. “Querelas e aquarelas do Brasil: o jazz na mira do nacionalismo musical (anos 1920-1960)”, *Orfeu*, v. 5, n. 3, dezembro de 2020, pp. 225-248.
- PEIXOTO, Fernanda Arêas. *A viagem como vocação: itinerários, parcerias e formas de conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2015.
- PEREIRA, João Baptista Borges. *Cor, profissão e mobilidade*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- _____. “Pixinguinha” (Entrevista com Alfredo da Rocha Viana Jr.), *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (42), 1997, p. 77-87.
- PERETTI, Burton. *The Creation of Jazz: Music, Race and Culture in Urban America*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1994.
- PINTO, Alexandre Gonçalves, *O Choro: reminiscências do choro antigo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, [1936].
- PINTO Theophilo Augusto, *Gente que brilha quando os maestros se encontram: Música e músicos da ‘Era de Ouro’ do rádio brasileiro (1945-1957)*. Tese de Doutorado em História, FFLCH/USP, 2010.
- PINSON K. Heather. *The jazz image: Seeing Music Through Herman Leonard’s Photography*. Jackson: University of Mississippi Press, 2010.
- PONTES, Heloisa, *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. “A burla do gênero: Cacilda Becker, a Mary Stuart de Pirassununga”. *Tempo Social* 16(1), 2004, p. 231-262.

_____. em *Intérpretes da Metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: EDUSP, 2010.

_____. “De morte em família à babá de Freud: homenagem a Mariza Corrêa”, *Cadernos Pagu* (54), 2018, e185403.

PONTES, Heloisa; CESAR, Rafael do Nascimento. “Cidades, palcos e públicos: Rio de Janeiro e São Paulo em dois atos”. In: FERNANDES, Dmitri Cerboncini; PULICCI, Carolina. (orgs.) *As lógicas sociais do gosto*. São Paulo: Editora da UNIFESP, 2019a.

_____. “Da orla à sala de jantar: gênero e domesticidade na bossa nova e na tropicália”, *Revista Novos Estudos Cebrap*, V. 38, N. 3, 2019b, p. 667-688.

PORTO, Sergio. *Pequena História do Jazz*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953.
_____. *A casa demolida*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.

PRADO Jr., Caio. *A Revolução Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1978 [1966].

PRECIADO Beatriz (Paul B.), *Pornotopía: Arquitectura y sexualidad em “Playboy” durante la guerra fría*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

QUEIROZ, Vítor. *Dorival Caymmi: a pedra que ronca no meio do mar*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2019.

QUEIROZ, Vítor e CESAR, Rafael do Nascimento. “Puxando a fumaça e soltando pro ar: consagração e silêncio em Pixinguinha e Dorival Caymmi”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* Vol. 36 N. 106, 2021, p. 1-18.

RADANO, Ronald. *Lying Up a Nation: Race and Black Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000.

RADANO, Ronald, and BOHLMAN, Philip. *Music and the Racial Imagination*. London: University of Chicago Press, 2003.

RAEBURN, Bruce Boyd. *New Orleans Style and the Writing of American Jazz History*. Ann Arbor: Michigan University Press, 2009.

RAMOS, Alberto Guerreiro. “Patologia social do ‘branco’ brasileiro”, in: *Introdução crítica à Sociologia Brasileira*. Rio de Janeiro: Editorial Andes Limitada, 1957.

RAMOS, Alcida Rita. “O índio hiper-real”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 28, jun. 1995. Disponível: http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_28/rbcs28_01.htm.

RAMSEY, Jr., Frederic, and SMITH, Charles E. *Jazzmen*. New York: Harcourt, Brace and Company. 1939.

RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014 [1962].

_____. *Samba, jazz e outras notas*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

RANGEL, Valéria. “O amor entre o vão momento e o infinito: os sonetos de Vinicius de Moraes”. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP, 2007.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade Revolucionária: m século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

RODRIGUES, João Carlos. *Johnny Alf: duas ou três coisas que você não sabe* (Coleção Aplauso Música). São Paulo: Imprensa Oficial, 2012.

ROSSI, Gustavo. (2015), *O intelectual feiticeiro: Édison Carneiro e o campo de estudos das relações raciais no Brasil*. Campinas, Editora Unicamp.

RUSTIN, Nichole; TUCKER, Sherrie (ed.). *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*. Durham and London: Duke University Press, 2008.

SANTOS, Daniela Vieira dos. “Sonho brasileiro: Emicida e o Novo Lugar Social do Rap”. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens Instituto de Artes e Design*, 2019, p. 265-277.

SARLO, Beatriz. *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”, In: *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. “Nacional por subtração”, In: *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. “As ideias for a do lugar”. In: *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEIGEL, Micol. “Beyond Compare: Comparative Method after the Transnational Turn”. *Radical History Review* (91), pp.62-90, 2005.

_____. *Uneven Encounters: making race and nation in Brazil and the United States*. Durham and London: Duke University Press, 2009.

- SERNETT Milton, *Bound for the Promised Land: African American Religion and The Great Migration*. Durham and London: Duke University Press, 1997.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões culturais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SIMÕES, Julian. “Sobre gramáticas emocionais e violência sexual. Notas a partir de dois casos de interrupção legal de gestação realizados por mulheres com deficiência intelectual”, 2019.
- SHACK William A., *Harlem in Montmartre: a Paris Jazz Story between the Great Wars*. Los Angeles, Berkeley, Sydney: University of California Press, 2001.
- SHAW, Arnold. *The Jazz Age: Popular Music in the 1920's*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1987.
- SILVA, Marília T. Barboza; FILHO, Arthur de Oliveira. *Pixinguinha: filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.
- SILVA Rodrigo José Brasil, “Mediações culturais, identidade nacional e samba na *Revista de Música Popular*”. Dissertação de Mestrado em Jornalismo, UFSC, 2012.
- SIQUEIRA, Renata Monteiro. “O samba e o viaduto: o Largo da Banana, urbanização e relações raciais em São Paulo”. Tese de Doutorado em História da Arquitetura, FAU-USP, 2020.
- SKIDMORE, Thomas. *De Getúlio a Castelo*. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- STEARNS, Marshall. *The Story of Jazz*. New York: Oxford University Press, 1972 [1956].
- STOCKING Jr., George. *The Shaping of American Anthropology (1883-1911)*. New York: Basic Books, 1974.
- STOLER, Ann Laura. “Tense and tender ties: the politics of comparison in North American (post) colonial studies”, in: STOLER, Ann Laura (ed.), *Haunted by Empire: geographies of intimacy in North American History*. Durham and London: Duke University Press, 2006.
- _____. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Commonsense*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2009.
- SOBRAL, Luís Felipe. *Fronteiras da Europa: a corrida de touros vista da Paris literária do entreguerras*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, IFCH-UNICAMP, 2015.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad X, 1998.
- SOVIK, Liv. *Aqui Ninguém é Branco*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- SZENDY, Peter. *Listen*

- SZWED, John. *Alan Lomax: the man who record the world: a biography*. New York: Penguin Books, 2010.
- TANNENBAUM, Frank. *Slave and Citizen: the Negro in the Americas*. New York: Knopf, 1947.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*, 2ª ed. Rio de Janeiro: JCM, 1968
- _____. *O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior*. São Paulo: Editora 34. 2015 [1969]
- TORGAL, Luís Reis, “Cinema e propaganda no Estado Novo: a ‘conversão dos descrentes’”. *Revista de Histórias das Ideias*, vol. 18, Coimbra, 1996.
- TOTA, Antonio Pedro. *Imperialismo sedutor a americanização do Brasil na época da segunda guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira*. São Paulo: Martins, 1964.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- VERÍSSIMO, Érico. *Gato Preto em Campo de Neve*. Rio de Janeiro: Globo, 1987 [1956].
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- VIDOSSICH, Edoardo. *Jazz na Garoa*. São Paulo: Edição da Associação dos Amadores de Jazz Tradicional, 1966.
- VILHENA, Luís Rodolfo, *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- WANDERLEY Sérgio, “Iseb: uma escola de governo: desenvolvimento e a formação de técnicos dirigentes”. *Revista De Administração Pública*, 50(6), 2016, p. 913–936.
- WATERMAN, Richard. “‘Hot’ Rhythm in Negro Music”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 1, No. 1, pp. 24-37, 1948.
- _____. “African Influence on the Music of the Americas”. In *Acculturation in the Americas*, ed. Sol Tax. (New York: Cooper Square Publishers, 1952).

WASSERMAN, Maria Cláudia. “Abre a cortina do passado: A *Revista de Música Popular* e o pensamento folclorista”, Dissertação de Mestrado em História, UFRJ, 2002.

WILSON, James F. *Bulldaggers, Pansies, and Chocolate Babies: performance, race and sexuality in Harlem Renaissance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011.

WILLIAMS Raymond, “O círculo de Bloomsbury”, in: *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

_____. “Base e superestrutura na teoria da cultura marxista”, in: *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense”, in: SQUEFF, Enio (Org.) *Música*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

ZWEIG, Stefan, *Brasil, país do futuro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960 [1941].

_____. *The World of Yesterday*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013.

JORNAIS E REVISTAS (em ordem alfabética)

“8 bilhões de álcool! O Brasil bebe 4 da renda nacional”, *Manchete*, 24 de mai. 1952, p. 8.

“A incrível história de Elza Soares”, *Revista do Rádio*, 14 de abr. 1960, p. 23.

“Adeus às praias”, *Radiolândia*, abril de 1961, p. 56.

“Alaíde Costa protesta e garante: cantor Bossa Nova nunca foi desafinado”, *Revista do Rádio*, 1960, p. 30-31.

“Apartamento de luxo – Palácio Champs-Élysées”, *Correio da Manhã*, 5 de mai. 1957, p. 8.

“Aracy de Almeida: Silvío Caldas tem razão em sua acusação”, *Radiolândia*, 23 de abr. 1955, p. 4.

“Dick Allen”, *Tulsa Talk* (Tulane Library Staff Association), abr. 1977, p. 2. (William Hogan Jazz Archive).

- “Do Interior de um Automóvel Fafá Teria Orientado a Agressão a Lúcio Rangel”, *Última Hora*, 27 de jan. de 1956.
- “Duque e os Oito Batutas”, *Gazeta de Notícias*, 16 de ago. 1922, p. 5.
- “Ecoou nos contrafortes do Itatiaia a música autêntica de New Orleans”, *O Mundo Ilustrado*, 17 de out. 1955, p. 44.
- “Entrevista com Mr. Godard Lieberman, Presidente da Columbia Records”, *Radiolândia*, 23 de mar. 1957, p. 25.
- “Entrevista com Paulo Santos, *Radiolândia*, mar. 1954, p. 50-51.
- “Eu beijei João Gilberto” (Entrevista com Lúcio Rangel). *O Pasquim*, 1974, p. 10.
- “Exportam Valores o Rádio e a TV do Brasil”, *Radiolândia*, 28 de jul. 1956, p. 18-19.
- “Jazz-Panorama, de Jorge Guinle”, *Diário da Noite*, 27/01/1953, p. 4.
- “João da Baiana no Museu”, *Correio da Manhã*, 25 de ago. 1966, p. 9.
- “Kenton Progressive Club” e “Dick Farney-Woody Herman Fan Club”, *Carioca*, 16 de mar. 1950, p. 55.
- “King Oliver’s Jazz Band”, *The Chicago Defender (National Edition)*, 11 de ago. 1923, p. 7.
- “Narinha, Narinha”, Fundação Casa de Rui Barbosa [VM Pi 147].
- “No domínio do jazz”, *Cinearte*, 10 de mar. 1926, p. 20.
- “O pic-nic de amanhã na Tijuca”, *A Noite*, 23 de set. 1920, p. 1.
- “Pixinguinha fala de amor e samba”. *Correio da Manhã*, 7 de out. 1966.
- “Revista de Música Popular”, *Diário de Notícias*, 21 de nov. de 1954, p. 67.
- “Soul brother number two”, *Melody Maker*, August 12th, 1972.
- A. Fernandes, “De uns e de outros”, *Diário de Pernambuco*, 1 de fev. 1922, p. 3.
- Antonio Maria, “Natal”, *O Jornal*, 23 de dez. 1962, p. 13.
- Antonio Maria, “Petrópolis, a casa e o piano”, *O Jornal*, 24 de jul. 1962, p. 3.
- Armando Pacheco, “Gafieira – a ‘boite’ das empregadinhas”, *Revista da Semana*, 9 de mar. 1950, p. 31-32.

- Arnaldo Niskier e Francisco Feitosa, “Cantoras da nova safra”, *Manchete*, 18 de jul. 1959, p. 91-92.
- Arthur Ramos, “Imitação de vida”, *A Manhã*, 22 de mai. 1935, p. 3.
- Ary Barroso, “Decadência”, *Revista de Música Popular*, n. 9, set. 1955, p. 7.
- Ary Vasconcelos, “Aqui Jazz”, *O Cruzeiro*, 16 de jul. 1955, p. 40.
- Ary Vasconcelos, “Morte e Transfiguração do Jazz”, *A Cigarra*, janeiro de 1947.
- Benjamin Constallat, “Os oito batutas”, *Gazeta de Notícias*, 22 de jan. 1922, p. 8.
- Benjamin Magalhães, “Funerais da moral”, *Arealense*, 13 de set. 1924.
- Carolyn Kolb, “Dick Allen: Mr. Jazz Music”, *Southern Living*, vol. 6, n. 6, jun. 1971, p. 48, tradução minha (William Hogan Jazz Archive).
- Carta de Dominick James LaRocca, s/d (William Hogan Jazz Archive).
- Carta de Harry Brunn a Dominick James LaRocca, 31 de out, 1938, (William Hogan Jazz Archive).
- Carta de Lúcio Rangel a Vinicius de Moraes, 6 de jun. 1949. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Cp 542].
- Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 14 de setembro de 1947. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Cp 063].
- Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 15 de fevereiro de 1949. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Cp 063].
- Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 18 mai. 1948. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Cp 063].
- Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 2 de outubro de 1938. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Cp 063].
- Carta de Vinicius de Moraes a Manuel Bandeira, 7 de mai. 1950. Fundação Casa de Rui Barbosa [VM Cp 063].
- Carta de Vinicius de Moraes a Prudente de Moraes Neto, c. 1946. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Pi 020].
- Centenário do engenheiro Carlos Augusto Nascimento Silva”, *Revista Municipal de Engenharia*, outubro-dezembro de 1954, p. 20.

- Charles Edward Smith, “Collecting hot”, *Esquire*, 1 de fev. 1934, p. 96.
- Clara Beasley Reynolds, “The Black Man in Brazil”, *The New York Amsterdam News*, 4 de abr. 1928, p. 13.
- Cláudio Murilo, “Espírito de Imitação”, *Revista de Música Popular*, n. 1, p. 13.
- Clive Wilson, “Meeting Dick Allen”, *New Orleans Notes*, s/d, (William Hogan Jazz Archive).
- Col. Provosty Dayries, *Department of Police*, New Orleans, January 2nd, 1959, (William Hogan Jazz Archive).
- Correio da Manhã*, 17 de dez. 1920, p. 5.
- Correio da Manhã*, 24 de fev. 1920, p. 12.
- Decadencia do maxixe”, *O Paiz*, 4 de jan. de 1922, p. 4.
- Dercy Ribeiro Prado, “O dia da criação em jazz”, *Jornal do Brasil*, 16 de nov. 1965, p. 21.
- Elza Soares, “A arte de João Gilberto é revolucionária, afirma Elza Soares”, *Folha de S. Paulo*, 25 de nov. 2018.
- Gene Lees, “Bossa Nova: Anatomy of a Travesty”, *Down Beat*, 14 de fev. 1963, p. 24.
- Hélio Fernandes, “Roteiro Noturno para Turistas Desprevenidos”, *Manchete*, 4 de out. 1952, p. 28.
- Henrique Pongetti, “Revista da Música Popular”, *Radiolândia*, 20 de nov. 1954, p. 54.
- Hugues Panassié, “Le jazz, musique du XX^e siècle”, *Sombra*, set. 1951, p. 34.
- Ilmar Carvalho, “MPB”, *Correio da Manhã*, 26 de mar. 1970.
- Jacinto de Thormes, “O Lúcio que ‘Snobou’ Paris”, *Diário Carioca*, 21 de fev. 1953, p. 6.
- Jayme Negreiros, “Na Terra do Samba a Loucura do Jazz”, *O Mundo Ilustrado*, 26 de mai. 1954, p. 33.
- Joaquim Gonçalvez Pereira, “Pequena história do jazz”, *A Manhã* 31 de mai. 1953, p. 4.
- John S. Wilson, “Barney Josephson, Owner of Café Society Jazz Club, Is Dead at 86”, *The New York Times*, Sep. 30th, 1988.
- Joice Berth, “A Bossa Nova e o medo branco”, *Revista Elle*, 22 de ago. 2020.
- Jorge Guinle, “Discografia Seleccionada de Jazz Tradicional”, *RMP*, n. 1, pp. 46.

Jorge Guinle, “Os 50 músicos que influenciaram o jazz”, *RMP*, n. 5, p. 40.
Jornal do Brasil, 27 de set. 1921, p. 9.

José Sanz, “Gato por lebre”, *RMP*, n. 1, pp. 38-39.

José Sanz, “Notas sobre jazz”, *Revista de Música Popular*, nov. 1954, p. 35.

Juarez Barroso, “De Marcel Proust a Paulo da Portela”, *Jornal do Brasil*, 17 de mai. 1974, p. 40.

Júlio Medaglia, “Balanço da bossa nova”, *Suplemento Literário*, 1966, p. 4.

Juvenal Portella, “Um Conselho dos mais importantes”, *Jornal do Brasil*, caderno B, 11 de fev. 1966, p. 2.

Lúcio Rangel, “Carta a Vinicius de Moraes”, *O Mundo Ilustrado*, 11 de abr. 1959, p. 59.

Lúcio Rangel, “Carta de um jovem arquiteto”, *Manchete*, 12 de jun. 1954.

Lúcio Rangel, “Diário de Jazz”, *Diário Carioca* (2ª seção), 8 de mar. 1953, p. 2.

Lúcio Rangel, “Hugues Panassié em Nova York”, *Jornal de Letras*, ago. 1949, p. 11.

Lúcio Rangel, “Jazz e cinema”, *Manchete*, 19 de nov. 1955, p. 41.

Lúcio Rangel, “Os franceses e o jazz”, *Diário Carioca* (2ª seção), 22 de mar. 1953.

Lúcio Rangel, “Uma Dupla”, *O Mundo Ilustrado*, 20 de ago. 1958.

Lúcio Rangel, “Uma explicação”, *Manchete*, 26 de jun. 1954.

Luís Nassif, “O Vogue e o fim de uma era”, *Folha de S. Paulo*, 4 de dez. 2005, p. 21

Luís Sodré, “Quando os ‘ases’ se inflamam: todas as explosões e manhas do ‘jazz’ na loucura dos instrumentos”, *Revista da Semana*, 19 de jun. 1954, p. 21.

Luiz Orlando Carneiro, “Clube de Jazz e Bossa”, *Jornal do Brasil*, 4 de nov. 1965, Caderno B., p. 2.

M.S., “Orquestras exóticas... Músicos excêntricos”, *Revista Musical*, 1 de fev. 1924, p. 18-9.

Manuscrito s/d. Arquivo Casa de Rui Barbosa [VM Pi 108].

Marcelo Miranda, “Dizzy Gillespie no Rio”, *RMP*, n. 14, p. 42.

Marcos de Araújo, “Discos em Revista”, *Diário Carioca* (Suplemento Feminino), 10 de jun. 1951, p. 10.

Maria Fortuna, “Quando a bossa nova estourou, fizeram de conta que eu não existia, diz a cantora Alaíde Costa”, *O Globo*, 8 de dez. 2020.

Mário de Andrade, “A música no Brasil”, 1976 [1931], p. 19.

Mário de Andrade, “Linha de Cor”, *O Estado de S. Paulo*, 29 de mar. 1939, p. 4.

Mário Poppe, “A idade do jazz”, *Vida Doméstica*, 10 de nov. de 1923, p. 11.

Mônica Bergamo, “Mário de Andrade negro: ‘Não é ele’, diz Antonio Candido”, *Folha de S. Paulo*, 21 de nov. 2007, s/p.

Música Popular”, *O Jornal*, 24 de out. 1954, p. 41.

Nara Leão, “A Bossa de Nara”, *O Cruzeiro*, 3 de ago. 1963, p. 78.

Nara Leão, “Nara de uma bossa só”, *Fatos & Fotos*, 17 de out. 1964.

Narciso Kalili, “A nova escola do samba”, *Realidade*, nov. 1966, p. 119.

O Paiz, 2 de fev. 1923, p. 2.

O Paiz, 25 de jan. 1923, p. 2.

Paulo Brandão, “Começou no cinema ganhando 50 dólares por semana!”, *Fon-Fon*, 17 de jul. 1954, p. 23.

Paulo Brandão, “Errol Flynn, um autêntico aventureiro”, *Fon-Fon*, 26 de jun. 1954, p. 22.

Paulo Mendes Campos, “Conversa com Ari”, *Manchete*, 16 de dez. 1972, p. 121.

Peregrino Júnior, “O negro nos Estados Unidos”, *Careta*, 13 de jun. 1931, p. 22-23.

R. T., “A vida ultra-chic”, *Fon-Fon*, 19 de abr. 1919, p. 22.

Renato de Alencar, *A Scena Muda*, 15 de jul. 1941, s/p.

Revista de Música Popular, n. 1, set. de 1954, p. 3.

Revista Musical, 1 de set. 1923, p. 5.

Rose Kahn, “Jazz Research center for Tulane”, *New Orleans States*, 12 de abr. 1958, tradução minha (William Hogan Jazz Archive).

S., “Meu diário”, *Jornal do Commercio do Recife*, 1 de fev. 1922, p. 10.

- S.B. Wallie, “Ligas”, *Vida Doméstica*, maio de 1926, p. 116.
- Saldanha Coelho, “Simeão Leal e os norte-americanos”, *A Cigarra*, abr. 1954, p. 53.
- Sérgio Augusto, “O boêmio encantador”, in Lúcio Rangel, op. cit., 2007, pp. 11-12.
- Sérgio Porto, “Discos em Revista”, *Diário Carioca*, 13 de mar. 1951, p. 18.
- Sérgio Porto, “Histórias de Jazz – III”, *Diário Carioca* (2ª seção), 17 de abr. 1953, p. 6.
- Sérgio Porto, “Nellie Lutchner e seu ritmo”, *Sombra*, set. de 1949, p. 94.
- Sérgio Porto, “O Jazz no Brasil”, *Revista Sombra*, set. 1951, p. 56.
- Shirley Soares, “Museu da Imagem e do Som: uma ação cultural dinâmica”. *Jornal de Letras*, 8 de jun. 1966, p. 28.
- Stanislaw Ponte Preta, “Conselho superior”, *Última Hora*, 8 de fev. 1966, p. 15.
- Sylvio Tullio Cardoso, “Swing-fan”, *A Cena Muda*, 25 de set. 1945, p. 4.
- Tuca, “Amor & Jazz”, *O Clarim da Alvorada*, 21 de mar. 1926, p. 4.
- Urbano Marlise, “Bossa Nova é Bossa Nova”, *Revista Singra (Correio da Manhã)*, 17 de jun. 1960.
- Vai sair”, *Diário Carioca*, 15 de ago. 1954.
- Vinicius de Moraes, “O Jazz: sua origem” 2013 [1951], p. 51.
- Vinicius de Moraes, “O que é Jazz?”, *Flan*, jun. 1953.
- Vinicius de Moraes, Marili Ertegun e Nesuhi Ertegun, “O Jazz: sua crônica, seus homens, seus mistérios”, p. 15 do manuscrito. Arquivo Fundação Casa de Rui Barbosa [VM Pi 065].
- Xavier Pinheiro, “A música nos cinemas”, *Theatro & Sport*, 12 de abr. 1919, p. 13.
- Ziul Epaminondas, “Chronica Musical”, *Ilustração Moderna*, 14 de jun. 1924, p. 8.

DOCUMENTOS AUDIOVISUAIS

- Entrevista com Dominick James LaRocca, 21 de mai. 1958, p. 20, tradução minha (William Hogan Jazz Archive).

Entrevista com Dominick James LaRocca, 26 de out. 1959, p. 261, tradução minha (William Hogan Jazz Archive).

Emicida, *AmarElo: É tudo pra ontem*. 2020.

Jefferson Melo, *Samba & Jazz.*, 2014.

Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Vinicius de Moraes* (Coleção Depoimentos para a Posteridade), 12 de jun. 1967

Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Carlos Lyra* (Coleção Depoimentos para a Posteridade), 18 de jun. 1987.

Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Nara Lofego Leão* (Coleção Depoimentos para a Posteridade), 6 de jun. 1977.

Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Antonio Carlos Jobim* (Coleção Depoimentos para a Posteridade), 2 de jun. 1967.

Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Ernesto dos Santos*, (Coleção Depoimentos para a Posteridade), 2 de abr. 1969.

Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Elza Soares* (Coleção Depoimentos para a Posteridade), 26 de jan. 2011.

Museu da Imagem e do Som de São Paulo, *Depoimento de Alaíde Costa*, 12 de ago. 1992

Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Alfredo da Rocha Viana*, 16 de outubro de 1966.

Museu da Imagem e do Som, *Segundo Depoimento de Alfredo da Rocha Viana*, 21 de abril de 1968.

Museu da Imagem e do Som, *Depoimento de Ricardo Cravo Albin* (Coleção Depoimentos para a Posteridade), 24 de out. 2012.