

JAZZ NO BRASIL OU JAZZ BRASILEIRO? UM BALANÇO HISTÓRICO SOBRE O JAZZ DURANTE O LONGO MODERNISMO (1920 – 1980)¹

JAZZ IN BRAZIL OR BRAZILIAN JAZZ? A HISTORICAL REVIEW OF JAZZ DURING THE LONG MODERNISM (1920 – 1980)

Renan Branco RUIZ*

Resumo: Entre as décadas de 1920 e 1980, o jazz iniciou e consolidou sua presença na cultura musical brasileira. Apesar das intensas disputas e contradições nessa trajetória, é possível identificar um fio condutor: a presença de um nacionalismo multifacetado que impôs, em maior ou menor grau, barreiras à recepção do jazz no Brasil. Assim, o intuito deste artigo é verificar quais seriam as principais permanências e rupturas desse processo, que coincide com o período do longo modernismo (1920 - 1980) descrito por Napolitano (2014). A proposta não é citar a totalidade das experiências jazzísticas em solo nacional, tarefa que seria impossível. Neste artigo, objetiva-se realizar um balanço histórico e bibliográfico sobre a presença do jazz na música popular brasileira e refletir sobre os possíveis indícios do lugar coadjuvante da música instrumental em grande parte da memória e da historiografia.

Palavras-chave: jazz brasileiro, música instrumental, música popular, nacionalismo, modernismo.

Abstract: Between the 1920s and 1980s, jazz began and consolidated its presence in Brazilian musical culture. Despite the intense disputes and contradictions in this trajectory, it is possible to identify a common thread: the presence of a multifaceted nationalism that imposed, to a greater or lesser degree, barriers to the reception of jazz in Brazil. Thus, the purpose of this article is to verify what would be the main permanences and ruptures of this process, which coincides with the period of long modernism (1920 - 1980) described by Napolitano (2014). The purpose is not to cite the totality of jazz experiences in Brazil, which would be impossible. In this article, we aim to make a historical and bibliographical balance about the presence of jazz in Brazilian popular music and reflect on the possible indications of the coadjuvant place of instrumental music in much of the memory and historiography.

Key-words: brazilian jazz; instrumental music; popular music; nationalism; modernism.

Introdução

O debate referente à presença do jazz no Brasil propiciou múltiplas opiniões divergentes sobre a sua relação com a música popular brasileira. Mesmo assim, um aspecto é recorrente nessa trajetória: a presença de um nacionalismo multifacetado que impôs, em maior ou menor grau, barreiras à recepção do jazz em solo nacional. Esses

* Doutorando e mestre em História e Cultura Social pela Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Bolsista CAPES. Membro do GECU (Grupo de Estudos Culturais da UNESP) e do GEJAZZBR (Grupo de Estudos Jazz no Brasil). E-mail: renan.ruiz@unesp.br

conflitos marcaram, com diferentes roupagens e conotações, todo o desenvolvimento do jazz no Brasil - pelo menos - desde a década de 1920, até meados dos anos 1980. Quando alguns dos nomes mais referendados como os “autênticos” sambistas – Donga, Pixinguinha e seu grupo Oito Batutas – retornaram da viagem até a França, em 1922, por exemplo, foram acusados de “jazzificados” pelas transformações na instrumentação e no repertório. Ao mesmo tempo, o formato *jazz-band*, característico desse período, era visto como uma via de acesso à modernidade cosmopolita que se apresentava naquele início de século, pelo mundo transatlântico, logo após a Primeira Guerra Mundial.

Essa “amizade indesejada” entre jazz e música brasileira - como um elemento constituinte de modernismo nacionalista - prossegue na relação problemática entre bossa-nova (como canção) e sambajazz (enquanto viés instrumental): sonoridades marcantes entre os anos de 1950 e 1960. Além disso, as contradições no trato com o jazz também recaem na intensa falta de definição e concordância na utilização dos termos “música popular instrumental brasileira” e/ou “jazz brasileiro” por parte dos envolvidos (na produção artística, musical, logística e crítica), do jazz dos anos 1970 e 1980. Assim, a análise crítica do aspecto nacionalista do longo modernismo brasileiro (1920-1980) auxilia na compreensão do lugar ainda coadjuvante que o jazz ocupa na memória e na historiografia musical brasileira.

Napolitano (2014, p. XVI) ressalta que a busca por uma linguagem artística à brasileira deu o tom ao longo modernismo nacional (1920 - 1980), na união entre “sons e imagens da modernidade” com os “materiais populares, não oriundos da tradição letrada” (2014, p. XX). A intenção de marcar a produção artística e cultural como algo “tipicamente” nacional, característica fundante do projeto modernista brasileiro, foi constantemente atualizada e reiterada, com apropriações diversas por artistas e produtores e críticos, durante os impulsos de modernização da sociedade brasileira dos anos 1950 e 1970. Essas diversas variações do nacionalismo modernista situaram toda a recepção do jazz no Brasil, enxergando-o como elemento que deturpava o ímpeto de brasilidade estruturante do longo modernismo nacional². Como o jazz consolidou-se junto à formação da indústria cultural nos EUA (sendo, na verdade, o principal paradigma musical desse nascimento), foi recebido, muitas vezes, como algo exclusivamente vinculado ao consumo de massa, mero entretenimento e, portanto, de “menor” valor artístico; além de estrangeiro e “imperialista”.

Dessa forma, a interação do jazz com a música brasileira foi extremamente conturbada e contraditória, além de bastante parcial e potencialmente inacabada. Propostas e relatos a favor da modernização da música popular brasileira via jazz

também fizeram eco e corroboraram com o olhar “positivo” da aproximação do jazz com os ritmos e sons reconhecidamente brasileiros. Assim, se, por um lado, a intenção de brasilidade do modernismo nacional parecia excluir, *a priori*, o jazz do projeto artístico nacional; por outro, a ideia inconclusa sobre o jazz foi percebida como uma das principais formas de se inserir na modernidade ocidental, como um caminho possível para ultrapassar nosso “atraso artístico-cultural”, rumo ao futuro.

Jazz no Brasil ou jazz brasileiro? (1920 – 1980)

Durante o mesmo período de desenvolvimento do modernismo de longa duração, o jazz iniciou e consolidou sua presença no mercado de música e na cultura brasileira. O conteúdo nacionalista se entrelaçou de modo inerente ao debate sobre as sonoridades do jazz produzidas no Brasil. E, durante o século XX, houve três momentos nos quais esse diálogo se faz de forma bastante expressiva na produção artística e na recepção social das obras produzidas: (1) nas *jazz-bands* (a partir dos anos 1920) e *big-bands* (a partir dos anos 1930) até meados dos 1950; (2) na bossa-nova e no sambajazz, nas décadas de 1950 e 1960 e (3); no jazz brasileiro produzido por Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Airto Moreira e pela Vanguarda Paulista Instrumental (VPI) (RUIZ, 2021a), dos anos de 1970 em diante.

Enfim, todos esses períodos passaram por conflitos com as retóricas de cunho nacionalista relacionado ao moderno, em diferentes formatos e níveis, influenciando na organização artística do jazz na música brasileira. Essa relação deu-se tanto no nível dos elementos internos (repertório, constituição estética e aspectos formais da linguagem musical) quanto externos (recepção, intermediação e apropriação) das propostas de cunho jazzísticas que acompanharam o desenvolvimento da música nacional. É necessário destacar que o viés instrumental é um elemento central dessa trajetória em três momentos: as *jazz-bands* do Rio de Janeiro dos anos 1920 gravaram principalmente músicas instrumentais (LABRES FILHO, 2014, p. 86), enquanto o sambajazz iniciou um processo de vinculação cada vez maior com a música instrumental, que será potencializado com o jazz brasileiro a partir de Hermeto, Egberto e a VPI, recusando o formato canção (cantado).

As três “fases” do jazz no Brasil representam atualizações da ótica modernista antropofágica que recaem (direta e indiretamente) sobre os modos de ser do fazer artístico nacional, especificamente, sobre as conexões com a concomitante expansão do jazz no Brasil e no mundo. Tal perspectiva estabelece uma articulação bastante

particular do tempo por parte do historiador. A proposta não é citar a totalidade das experiências jazzísticas em solo nacional, tarefa que seria impossível. Neste artigo, realiza-se um tratamento específico das temporalidades de acordo com os objetivos específicos do texto, entre eles: analisar as permanências e rupturas no desenvolvimento do jazz pela história do Brasil entre os anos 1920 e 1980; realizar um balanço histórico e bibliográfico sobre a presença do jazz na música popular brasileira e, apontar possíveis indícios sobre o lugar coadjuvante do jazz brasileiro (e do viés instrumental) na memória musical e na historiografia.

Jazz-bands, big-bands e orquestras: formatos transnacionais para balançar o esqueleto (1920 – 1950)

Se a década de 1920 é marcada pelo início do modernismo brasileiro, é justamente por volta desse momento que a ideia de *jazz-band* se insere de maneira expressiva no país. E não por acaso: o jazz era compreendido como uma das principais formas de acesso à modernidade almejada como projeto. Com circulação em larga escala para os padrões do início do século XX, a *jazz-band* é um componente central da origem e da difusão das ideias cosmopolitas por todo o mundo transatlântico logo após a Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918). Nesse sentido, vale destacar a importância do 15º Regimento de Infantaria da Guarda Nacional de Nova York, também conhecidos como “soldados do jazz”: negros do Harlem (de várias profissões, inclusive músicos) que contribuíram para a divulgação do jazz na Europa ainda durante a Primeira Guerra, entre janeiro e novembro de 1918 (SAINTOURENS, 2018).

Com as dificuldades econômicas da Europa logo após o término da guerra, os EUA surgem como ator econômico central na reconstrução do velho continente. Desse modo, a influência cultural norte-americana pelo mundo ocidental cresceu a amplamente. Nesse cenário, o formato *jazz-band* simbolizava um elemento basilar dessa nova modernidade em expansão pelo mundo atlântico durante o entreguerras (1918-1939). No contexto internacional, “a partir de 1920, talvez tenha sido praticamente impossível crescer no mundo ocidental sem ouvir algo influenciado pelo jazz” (HOBSBAWM, 1989, p. 159).

No Brasil, mesmo antes da década de 1920 o jazz já marcava presença na nossa cultura, mas não com esse nome. Recentes pesquisas apontam que já durante a primeira década do século XX, os ritmos reconhecidos como *fox-trot*, *cake-walk* e *one-step* (relacionado às origens do jazz nos EUA) demarcam o início do contato entre o jazz e

sociedade brasileira (GILLER, 2013, p 52 - 79). Isto é: “a história do jazz no Brasil é quase concomitante à sua consagração mais ampla como forma musical nos Estados Unidos” (IKEDA, 1987)”. Essas conexões só foram possíveis devido à internacionalização das primeiras tecnologias de gravação e reprodução sonora, propagadas pela expansão da incipiente indústria fonográfica mundial a partir dos EUA como polo irradiador (DENNING, 2015; DIAS, 2000, p 37- 42), processo no qual o jazz ocupa lugar central.

Outro elemento primordial na constituição da ideia de *jazz-band* é a bateria. Fusão de vários tambores e aparatos percussivos em um só instrumento, a bateria foi criada nos primórdios do jazz, relacionando-se ao próprio desenvolvimento histórico do estilo, especificamente aquele de New Orleans por volta de 1900 (BARSALINI, 2014, p. 41). A união de vários instrumentos percussivos diferentes executados por uma só pessoa pode parecer banal hoje em dia, no entanto, é um elemento central de distinção da tradição rítmica estadunidense para o resto da América. Pois, na música popular norte-americana, a percussão ficou atrelada à figura única do baterista, executando várias funções. Distintamente, em boa parte da música popular latina e brasileira, “a multiplicidade de instrumentos de percussão e a distribuição das funções percussivas são características de uma prática coletiva que se realiza mais diretamente conectada ao movimento corporal” (BARSALINI, 2018, p. 61).

À vista disso, quando uma das primeiras baterias apareceram no Brasil, provavelmente em 1919, o espanto foi geral: “a aparição de Kosarin foi um escândalo!” segundo Rossi citado por Ikeda (1984). Barsalini (2018, p. 65) destaca, por sua vez, o registro encontrado no museu da cidade de Salto, interior de SP: uma foto de 1920 da orquestra do cinema mudo da cidade (Cine Pavilhão Salto) dotada de bateria completa (em primeiro plano). O autor conclui, se a primeira bateria norte-americana esteve no Brasil em 1919, “é surpreendente que apenas um ano mais tarde ele apareça integrado a uma orquestra do interior de São Paulo” (2014, p. 43). Essa documentação é muito interessante para dimensionar o desenvolvimento do jazz no Brasil, pois “quando chegava a bateria o pessoal dizia: ‘chegou o *jazz-band*’” (IKEDA, 1984, p. 118). A bateria era vista, então, como sinônimo de *jazz-band*: ela representa tanto manifestações antigas, relacionadas ao batuque, quanto aquelas da modernidade (BARSALINI, 2018, p. 64).

É importante frisar que este artigo não objetiva analisar a questão das “origens” do jazz no Brasil - e não a identifica como problema específico - podendo remontar ao século XIX com as bandas militares. O recorte temporal deste texto foca no período a

partir da década de 1920, momento em que os atritos inter-relacionados à *jazz-band* se entrelaçaram contraditoriamente com o desenvolvimento inicial do longo modernismo brasileiro (1920 - 1980) e seu efervescente ímpeto nacionalista.

Nesse sentido, durante o ano marcante de 1922, pelo menos outros dois elementos são centrais para ampliação da *jazz-band* no Brasil: as palestras sobre jazz do modernista português António Ferro³ e a viagem dos Oito Batutas até Paris, retornando “jazzificados” desse contato com a Europa. O grupo Oito Batutas contou com vários expoentes do samba e do choro, entre eles: Pixinguinha, Donga e João Pernambuco e foi criado em 1919 para apresentações na sala de espera do Cine Palais. Intitulavam-se, naquele momento, como “orquestra típica”, com repertório baseado exclusivamente em gêneros nacionais (sambas, maxixes, choros, lundus, canções sertanejas, emboladas, batuques, cateretês), além de “fantasiados com vestes típicas do Nordeste” (BESSA, 2005, p. 83). Esse tipo de formação e repertório também era compreendido, na época, como expressões dos chamados “conjuntos regionais” ou “típicos”.

Após retornarem de viagem até a França, em 1922, a banda se transformou em quase todos os aspectos. A instrumentação foi alterada: bateria, saxofone e banjo foram incluídos. O repertório da banda, antes baseado em ritmos nacionais, passou a incluir *fox-trot*, *shimmy* e *ragtime*. O nome do grupo foi alterado, passando a se chamar “Jazz-Band Os Batutas”. Além disso, aquela típica vestimenta nordestina deixou de ser utilizada, dando lugar ao smoking e ao terno. Não obstante, mesmo a performance fotográfica foi transformada, assumindo uma espécie de “postura *jazz-band*” com seus novos instrumentos e roupas.

Se, por um lado, a *jazz-band* representava uma via de acesso à modernidade, por outro, o nacionalismo musical enxergava sua presença no Brasil como um grande perigo para a “descaracterização” da nossa música popular. Pixinguinha foi interpretado como o principal exemplo da “verdadeira” música popular brasileira pela revista de mesmo nome e por boa parte da crítica musical dos anos 1950, durante o processo de folclorização do samba urbano (GARCIA, 2010) que ganhará força nas décadas seguintes. Todavia, estabeleceu ligações extremamente íntimas com o jazz sendo um dos responsáveis por suas conexões no Brasil.

Ainda nos anos 1920, a aproximação dos Batutas com o jazz também será alvo de intensas críticas devido à perda da “autenticidade” brasileira. Em tom de denúncia, o crítico Cruz Cordeiro ressaltava na revista Phono-Arte, em 1929: “Pixinguinha parece se deixar influenciar extraordinariamente pelas melodias e ritmos de jazz”, apontando que sua composição *Gavião Calçudo* “mais parece um *fox-trot* que um samba”

(CORDEIRO apud BESSA, 2005, p 167). Tal interpretação não representava a totalidade das percepções sobre a relação entre jazz e música brasileira, longe disso. Entretanto, exercia certa influência sobre o público e os rumos tomados pelos artistas. Tanto que, no final dos anos 1920, Pixinguinha e Donga (entre outros) reiteraram sua identificação com as sonoridades “autenticamente nacionais”, participando de alguns grupos e bandas focados em “instrumentos típicos” na tentativa de “se distanciar da música estrangeira” (BESSA, 2005, p. 101).

O contexto de circulação do jazz entre os EUA, o Brasil e a Europa converge, em partes, com a ideia de Atlântico Negro, apresentada por Gilroy (2012). Especificamente, nesse caso, a partir das relações estabelecidas pela circulação dos bens culturais da modernidade no hemisfério sul. Nesse prisma, o jazz pode ser entendido como um dos principais exemplos de uma forma cultural transnacional construída a partir da interação dos elementos afrodiáspóricos com a expansão da modernidade ocidental. Mesmo que o jazz não fosse executado exclusivamente por negros, o seu desenvolvimento estava intimamente conectado às relações históricas construídas a partir do fim da escravidão formal na América do norte (JONES, 1967).

A perspectiva apresentada por Gilroy (2012) auxilia na análise crítica do insistente nacionalismo musical brasileiro e sua retórica de autenticidade na relação com o jazz. Aliás, a busca pela “pureza” de determinada forma musical é um falso problema, principalmente, em sonoridades construídas sob uma base histórica de (pós-)colonialismo e seu posterior engendramento pela modernidade. Assim, o jazz pode ser considerado, nessa ótica, como uma forma artística e cultural transnacional “por natureza”, interpretação que é defendida por autores latinos como Berenice Corti (2013). Ao estudar as semânticas adjacentes ao termo “jazz latino”, a autora ressalta que o “primeiro jazz” - aquele relacionado a New Orleans - não deveria ser compreendido, *a priori*, como um tipo de música norte-americana (CORTI, 2013). Nesse ângulo, o jazz deve ser interpretado como uma forma artística resultante das trocas culturais do mundo portuário caribenho com o golfo do México, a partir da circulação transatlântica que pauta a história da região nos últimos séculos, potencializada a partir das novas tecnologias da modernização, principalmente no final do século XIX. Logo: o jazz é, desde suas primeiras manifestações, latino.

A proposta de Corti (2013, p. 359) é analisar a intensa circulação do jazz sobre uma condição “pós-nacional”. Essa ideia não nega a importância, influência e relação do estado-nação como central para identidade musical jazzística, apenas redimensiona os cânones da nacionalidade sob outra perspectiva, criticando a consolidação de alguns

elementos considerados como nacionais por antecedência. O foco recai, dessa maneira, sobre as “práticas musicais e o complexo da performance”. Tal relação apontada por Corti (2013), convergente com a leitura de Gilroy (2012), vem se consolidando na perspectiva dos estudos transnacionais sobre o jazz, pensando o desenvolvimento de sua forma como, essencialmente, diaspórica (JONHSON, 2020) e não mero resultado da cultura norte-americana.

Finalmente, pode-se concluir que o Brasil participou ativamente da “Era do Jazz” (STEARNS, 1964, p. 165), concomitante ao seu surgimento nos EUA. Todavia, por aqui, esse momento estava muito mais relacionado à ampliação de novas sonoridades (ritmos considerados jazzísticos) do que ao desenvolvimento geral da sociedade e sua expansão cultural para além das fronteiras nacionais, como acontecia com os EUA no pós-primeira guerra. Em outros termos, a “entrada” do Brasil na “Era do Jazz” significou a expansão do ritmo em terras nacionais e uma forma de acesso à modernidade almejada, não convergindo, entretanto, com a estruturação de uma sociedade majoritariamente urbana e industrializada (o que aconteceria somente nas décadas posteriores ao segundo pós-guerra). Por conseguinte, o Brasil deve ser compreendido como um forte elo dessa corrente transatlântica e diaspórica do jazz, contribuindo significativamente para expansão do fenômeno.

Durante as décadas de 1930 e 1940, nos Estados Unidos, as *jazz-bands* perdem espaço para as *big-bands* da Era do Swing (SCHULLER, 1989). Nesse momento, cada rádio mantinha sua orquestra (MELLO, 2007, p. 92 – 93), com a instrumentação distinta das *jazz-bands*. O banjo cede lugar à guitarra, e a tuba ao contrabaixo acústico. O violino e violoncelo, por exemplo, saíram de cena, dando lugar ao número bem maior de instrumentos de sopro, com vários saxofones (de 3 a 5), trompetes (2 a 4) e trombones (2). O sax ganhou destaque. A bateria, antes marcando presença no meio do palco, nas fotos em geral e nas propagandas de jazz, agora perdeu sua ênfase e foi para o fundo do palco (Ibidem). Assim, as bandas de jazz, que contavam com cinco a oito integrantes, passaram a ter por volta do triplo disso, em alguns casos.

No Brasil, as *big-bands* também se espalharam pelas crescentes rádios brasileiras, a partir dos anos 1930, dividindo espaço com as *jazz-bands*. Destaca-se a orquestra Columbia (de Gaó) e a Orquestra Fon-Fon (do saxofonista alagoano Otaviano Romeiro Monteiro). Nesse formato, o maestro tinha visibilidade primordial, sendo o *bandleader* e organizando as funções de cada seção e instrumentista dentro da orquestra. Radamés Gnatalli também fez parte desse cenário, sendo um dos nomes mais ativos. Segundo Mello (2007, p. 103), por volta de 1936, o Brasil já contava com, pelo

menos, oito grandes orquestras regulares mantidas pelas emissoras de rádio. Muitas dessas orquestras em formação *big-bands* se desenvolveram pelo Brasil, principalmente no eixo Rio de Janeiro – São Paulo (MELLO, 2007, p. 93 -130)⁴.

O ritmo mais executado por essas *big-bands*, conclui Melo (2007), era o “choro de orquestra” que reinterpreta aquele praticado no início do século, executado de forma mais lenta, diferentemente dos primeiros choros, “cuja velocidade beira o vertiginoso” (2007, p. 145). Além do choro, as *big-bands* brasileiras tocavam as próprias versões de diversas músicas e composições já consideravelmente reconhecidas (MELLO, 2007, p. 145-146). Outra característica primordial desse momento do jazz no Brasil, representando pelas *big-bands* orquestrais dos anos 1930 e 1940, é a evolução tecnológica que pauta o período. A partir da expansão do sistema de gravação elétrica, e da proliferação das rádios nessas duas décadas, as orquestras tiveram o suporte técnico necessário para gravações e execuções ao vivo.

Por fim, é necessário ressaltar a presença de um elemento constituinte tanto das *jazz-bands* (dos anos 1920 em diante), quanto das *big-bands* (a partir dos anos 1930): são músicas produzidas e executadas para dançar. Tal característica também circunscreve esse primeiro momento do jazz no Brasil - dos anos 1920 até as décadas 1950/1960 - quando o sambajazz e a bossa-nova modificaram o *status* de autonomia da música brasileira frente às suas interconexões com o desenvolvimento jazzístico transatlântico após a Segunda Grande Guerra (1939-1945).

Sambajazz e bossa-nova: o berço do jazz brasileiro (1950 - 1960)

A relação do Brasil com o jazz transformou-se nas décadas de 1950 e 1960. Com a bossa-nova e o sambajazz (sonoridade instrumental que emerge no mesmo período), a música brasileira passou por um processo de atualização da perspectiva antropofágica oswaldiana, manuseando novamente elementos do modernismo, da música popular e dos ritmos estrangeiros sob o “risco” de uma possível descaracterização da “verdadeira” musicalidade nacional. Mais uma vez, o jazz engendra um sentido ambíguo nesse processo. Atualmente, a bossa-nova goza de muito prestígio por sua posição consolidada na “linha evolutiva” da música popular brasileira, todavia, durante os últimos anos da década de 1950 e início dos anos 1960, o surgimento da BN foi marcado por alguns percalços, nos quais o jazz é utilizado como elemento ratificador de argumentos a favor ou contra a expressão bossa-novista.

Conforme demonstrou RIBEIRO JR. (2018, p. 62 – 122), a “modernização” do samba via presença do jazz foi vista, novamente, como uma ameaça à musicalidade brasileira por uma parte da crítica do período, expressada de forma nítida na amplamente estudada perspectiva de José Ramos Tinhorão. A perspectiva expressada pela leitura de Tinhorão é herdeira das premissas expostas pela *Revista de Música Popular* durante os anos 1950, em um processo de folclorização do samba urbano e negação das “influências externas”. Inclusive, o primeiro número do periódico expõe Pixinguinha na capa colocando-o como suprassumo da verdadeira música popular brasileira. O editorial da estreia (setembro de 1954) destaca o sambista como “verdadeiro” e “autêntico” símbolo da música nacional e representante de um ímpeto de brasilidade que nunca deixou-se influenciar pelo “elemento estrangeiro” (RIBEIRO JR., 2016b, p. 58). Entretanto, conforme vimos anteriormente, Pixinguinha foi um dos grandes responsáveis pela inserção e circulação do jazz no Brasil.

Mesmo que buscasse legitimar as raízes de uma “autêntica” música popular nacional (vale sublinhar, totalmente localizada no sudeste do país) em contraste aos perigos das interferências estrangeiras, a *Revista de Música Popular* manteve publicações periódicas, também sobre o jazz: “uma seção inteira, em cada número” (SARAIVA, 2007, p. 22) dedicada a esse tipo de música. Dentre algumas colunas: *Jazz*, *Notas de Jazz*, *Os fatores essenciais do jazz*, e *Discografia Seleccionada de Jazz Tradicional*. Sendo assim, “o periódico não se limitou apenas à ‘verdadeira’ música popular, mas também se propôs a divulgar o ‘verdadeiro’ jazz” (RIBEIRO JR., 2018, p. 47).

Para os críticos da revista, assim como o legítimo samba era aquele do início do século XX, o jazz genuíno também era aquele praticado no mesmo período na América do Norte (SARAIVA, 2007, p. 44). Assim, o teor geral dos textos se refere ao componente racial como principal elemento articulador da autenticidade do jazz. Além disso, sua crescente comercialização e inserção na indústria de massa também recaem como critério de originalidade; quanto mais o jazz incorporava os meios massivos de produção e circulação, mais os tradicionalistas enxergavam tal música como deturpada. Em grande medida, os críticos brasileiros reproduziam tal perspectiva, em voga na época (ULANOV, 1957, p. 356 - 384), daqueles “tradicionalistas” do jazz que consideravam do *bebop* (reconhecido como “jazz moderno” (GIOIA, 2002, p. 267 - 366), após a Era do Swing (SCHULLER, 1989) ao *cool jazz* em diante, distorções que descaracterizavam, totalmente, a própria identidade musical jazzística construída nas primeiras décadas dos anos 1900.

Vinicius de Moraes, por exemplo, destacou durante uma entrevista em 1969: “eu acho que o jazz acabou, não existe mais” (2013, p. 29). Vinicius morou nos EUA (Los Angeles) de 1946 até 1957, quando foi vice-cônsul, estando muito próximo do desenvolvimento jazzístico que se efetuava na costa oeste dos EUA. Na carta escrita a Manuel Bandeira, em maio de 1950, o poeta afirma, “jazz: você vai ver a coleção que estou trazendo. Pretendo mesmo, caso me dê a bossa, dar um pequeno curso ilustrado aí, num canto qualquer. Ouvi tudo que há de legítimo nesse país, sendo que fiz boa camaradagem com muito *player* famoso” (2013, p. 10). Escreveu diversos textos sobre o assunto entre 1951 e 1966, dentre eles: *Jazz: sua origem* (1951), *O nascimento do Spiritual* (1951), *Nouvelle-Orléans: Eh, Lá-basi* (1951), *O que é Jazz* (1951), *Jam Session* (1951), *Desert Hot Springs* (1954) e muitos outros.

Vinicius de Moraes ecoava a percepção de que o único e verdadeiro jazz era aquele executado por negros nos momentos que antecedem o surgimento do bebop e do cool, no final dos anos 1940 e início dos anos 1950. O caráter racial é reincidentemente destacado como medidor de autenticidade. Diversos críticos norte-americanos do período enxergavam as novas propostas do jazz moderno como uma ofensa à tradição jazzística. Nesse momento, houve um grande *revival* do *new orleans jazz*, das *jazz-bands* e das *big-bands* como forma de ratificar os modelos vistos como legítimos (STEARNS, 1964, p. 229 – 231; GENDRON, 2002, p. 143). A conexão cada vez mais íntima com os meios de comunicação de massa também foi alvo de duras críticas daqueles tradicionalistas, que buscavam manter uma pureza imaginada das primeiras expressões jazzísticas. Não por acaso, o formato de crítica que Vinicius endossa sobre o jazz, ironicamente, recaiu, também, sobre a bossa-nova (RIBEIRO JR, 2018, p. 49).

Nesse cenário, é importante lembrar: desde a expansão da “política boa vizinhança” (1933 - 1945) durante governo de Franklin D. Roosevelt (1882 – 1945), a relação de proximidade entre Brasil e Estados Unidos tomou novas proporções, sendo potencializada durante as décadas de 1950 e 1960. Dentre as muitas manifestações da ampliação da influência cultural norte-americana pelo globo, o jazz ocupou lugar central como “agente de propaganda do *american way of life*”, sendo muito difundido por todo o mundo logo após a segunda guerra mundial (1939-1945). A partir de 1947, o jazz obteve grande apoio oficial/estatal e seus músicos foram considerados verdadeiros “embaixadores culturais” (HOBBSAWM, 1989, p. 82). No Brasil, ocorreram diversos shows de grandes nomes do jazz patrocinados pelos órgãos governamentais dos EUA, dentre eles: Tommy Dorsey (1951), Dizzy Gillespie (1956), Louis Armstrong (1957), Nat King Cole (1959), Ella Fitzgerald (1960) Jo Jones, Herbie Mann, Coleman

Hawkins, Zoot Sims (1961), Benny Goodman, Buddy Rich (1962), Stan Getz (1965), entre outros, tocando inclusive na televisão (Record e Tupi). Nesse contexto, “os nacionalistas brasileiros fizeram da política imperialista desse país – e do jazz como um símbolo desse imperialismo – o seu alvo preferido” (FRANCISCHINI, 2008, p. 61-62).

Mesmo que a expansão do jazz no Brasil seja concomitante ao seu desenvolvimento nos EUA, a leitura que destaca os problemas de sua inserção na música brasileira foi ativa na percepção nacional, como vimos, desde, pelo menos, a década 1920, apropriada e atualizada nos anos 1950/60 e posteriormente, também, nas décadas de 1970/80. Essa ótica acompanhou o desenvolvimento da música brasileira e gerou diversos problemas no processo de profissionalização dos instrumentistas nacionais durante todo o século. Muitos artistas que trabalhavam na intersecção entre os ritmos considerados “tradicionais” e “populares” do Brasil com as expressões musicais jazzísticas transatlânticas passaram por diversas dificuldades para viabilizar sua carreira em solo nacional, e consolidaram sua trajetória artística somente no exterior, em um processo de autoexílio⁵. Um exemplo importante é o caso do violonista Laurindo de Almeida (FRANCISCHINI, 2008). Sua trajetória também nos auxilia a compreender como a criação e consolidação dos “movimentos musicais” (no caso, a bossa-nova) sempre se realiza por meio de um mecanismo de seleção regulada, excluindo diversos outros personagens ativos e pertencentes ao mesmo engendramento social e estético, historicamente interligados.

A música brasileira também se conecta ao jazz via outra sonoridade emergente por volta do mesmo período, mais vinculada ao universo instrumental: o sambajazz. Tais propostas são compreendidas, muitas vezes, como o “gênero musical que antecedeu a bossa-nova” (MONGIOVI, 2017, p. 86), pelo menos daquele marco temporal (*Chega de Saudade*, 1959) mais referenciado, constituindo um pressuposto para formação do formato cantado. Mongiovi busca elucidar essa questão, voltando-se para o início fonográfico do sambajazz em 1952 (2017, p. 87). Gomes ressalta que o “primeiro” sambajazz, de 1952 até 1958, “estimula, influencia, possibilita e, principalmente, cria condições para o surgimento” (2010, p. 82) da bossa-nova. Independente do marco temporal utilizado, o importante é compreender: as duas possibilidades se influenciavam mutuamente, pois os músicos participavam de ambos os caminhos, cantado ou instrumental.

O sambajazz, segundo Saraiva (2007, p. 15), caracterizou-se pelo formato de “pianos-trio”, constituindo da “trilogia piano-baixo-bateria como base”, incorporando, de acordo com as propostas de cada banda/artista, “violão, percussão e instrumentos de

sopro - saxofone, trombone, trompete, flauta, como solistas ou em arranjos em naipes pesados” (SARAIVA, 2007, p. 15). Ou seja: mesmo que às vezes seja compreendido como versão instrumental da bossa-nova – por florescer no mesmo período com instrumentistas partilhando espaços de trocas –, o sambajazz põe em prática uma instrumentação e sonoridade muito distante das proposições intimistas da canção bossa-novista, com sua ambientação característica de voz, violão e banquinho⁶. Já Gomes (2010, p. 56) destaca, a bossa-nova mantém “um caráter suave, intimista, e conciso, enquanto o SJ [sambajazz] em geral tem atmosfera ardente, vibrante, com dinâmicas fortes e performances intensas de seus executantes”.

Outra diferenciação importante entre a bossa-nova e os conjuntos de sambajazz é o “ressurgimento” da centralidade dada à bateria. Também por isso, muitos dos principais expoentes dessa nova expressão musical são vinculados ao instrumento percussivo: Edison Machado, Milton Banana, Jorge Autuori e Airto Moreira e Dom Um Romão, antes da trabalharem no exterior com as bandas de *fusion jazz*. Na instrumentação do sambajazz, o piano também passa a ocupar uma posição inédita de extrema relevância no desenvolvimento da música popular brasileira, ampliando sua influência, principalmente, a partir das novas possibilidades de execução ao vivo (MAXIMIANO, 2009, p. 27-29). Portanto, os “pianos-trios” de sambajazz representam (junto com a bossa-nova) um novo momento do jazz no Brasil e o “nascimento” do jazz brasileiro, no sentido de composições autorais.

Alguns artistas e grupos ilustrativos desse momento, além dos bateristas e percussionistas já citados, foram: Zimbo Trio, Tamba Trio, Rio 65 Trio, Trio Sérgio Mendes, Paulo Moura, Sambalanço Trio, Bossa Jazz Trio, Sérgio Barroso, Hélcio Milito, Tenório Jr., Tânia Maria, Bossa Três, entre muitos outros, símbolos de uma sonoridade que se espalhou de forma extremamente intensa, “como gripe” (ALEXANDRE, 2009, p. 52) entre os anos de 1962 - 1965. Muitos deles se encontravam em *jam sessions* no Beco das Garrafas (Rio de Janeiro) antes de 1961, quando, nesse ano, muitos trios instrumentais foram criados de forma fixa após o sucesso do Tamba Trio no Beco (CASTRO, 1990, p. 269; 2015, p. 415). Mesmo que localizados, principalmente, em terras cariocas, São Paulo também participou ativamente desse momento da música nacional (CAMPOS, 2014, p. 28; 32), vista como “a terra prometida para os trios instrumentais, com festivais, casas de show e gravadoras empenhadas no estilo” (ALEXANDRE, 2009, p. 53).

Saraiva (2007), Ribeiro Junior (2018) e Mongiovi (2017) debatem as diferentes formas de denominação surgidas naquele período para o viés instrumental, dentre as

mais utilizadas: 'jazz samba', "hard bossa", "bossa-jazz", "sambop", "sambalanço", "bossa-nova instrumental" e "samba moderno". Piedade (2003) salienta as confluências que articulam a ideia de "jazz brasileiro" como sinônimo de "música instrumental" ou mesmo de "música popular instrumental brasileira", num cenário bastante específico de transformações da presença do jazz no Brasil, localizado nos anos 1960. Piedade destaca ainda que jazz brasileiro é chamado "pelos nativos" de música instrumental, em uma relação "ao mesmo tempo de tensão e de síntese, de aproximação e de distanciamento" (2011, p. 105).

O etnomusicólogo destaca que a característica fundante do jazz brasileiro pode ser expressada pela noção de fricção de musicalidades: a reafirmação de "uma vontade antropofágica de absorver a linguagem jazzística e uma necessidade de brechar este fluxo e buscar raízes musicais no Brasil profundo" (PIEADADE, 2005, p. 200). Dessa forma, o alicerce formador do jazz brasileiro, se caracteriza por uma situação na qual "as musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças" (2005, p. 200). Essa perspectiva "fricativa" é pertinente com as nuances e as contradições sobre a influência do jazz na música brasileira durante o decorrer do século XX, mas apresenta diversos limites, conforme serão destacados nas considerações. Por ora, é importante ressaltar que, segundo o autor, o cerne do jazz brasileiro - localizado por ele nos anos 1960 - é a tensão entre o "paradigma bebop" e suas negociações com as musicalidades nacionais.

Enfim, analisando a trajetória do jazz no Brasil durante o longo modernismo nacional, é demasiado importante ressaltar: é justamente a partir do sambajazz que o jazz brasileiro passa a se constituir enquanto expressão musical, essencialmente, instrumental. Por mais que amplamente presente nas proposições executadas durante o desenvolvimento das tramas jazzísticas no Brasil, o formato canção (em suas mais variadas possibilidades) ficou cada vez mais desvinculado das sonoridades do jazz brasileiro, principalmente após as contribuições do sambajazz, nas décadas de 1950 e 1960. Durante o mesmo período, a música instrumental se conectou de forma ampla e irrestrita às semânticas ao redor da ideia de jazz brasileiro, fortalecendo essa relação com as propostas musicais empreendidas durante as décadas de 1970 e 1980.

Essa intersecção entre jazz e música instrumental se estabelece de uma maneira tão simbiótica e indivisível que, a partir da década de 1970, "jazz brasileiro" confunde-se, cada vez mais, com o termo "música instrumental popular brasileira", ou só "música instrumental brasileira". Em outras palavras, mesmo que a música instrumental do e no

Brasil possa abranger um universo extremamente plural de referências – podendo se remeter às manifestações ameríndias pré-colombianas, às obras sinfônicas do XIX, ou mesmo ao choro, entre diversas outras contribuições exclusivamente instrumentais - “jazz brasileiro” foi e é utilizado como sinônimo de música instrumental (popular) brasileira, tanto pelos atores do período histórico quanto por quase toda incipiente bibliografia sobre o jazz no Brasil explicitada neste artigo, justamente para se referir às sonoridades surgidas nos anos 1970, mais precisamente, após o único disco do Quarteto Novo (1967).

A partir desse momento, além do caráter instrumental, outro elemento se vincula umbilicalmente às propostas do jazz brasileiro gestado pelo sambajazz: o improviso. Esse é um dos traços marcantes de distinção entre os pianos-trio e a bossa-nova, do mesmo período (GOMES, 2010, p. 52; 60-68; 87 - 89; 99). Vale frisar, o próprio jazz norte-americano passou a ser visto, muitas vezes, como “a infinita arte da improvisação” (BERLINER, 1994). Mais precisamente: o improviso torna-se uma característica recorrentemente compreendida como um dos procedimentos principais para o reconhecimento do jazz, sendo o fio condutor para incluir tantas sonoridades diferentes - criadas em uma janela temporal longa e heterogênea - sob o mesmo termo.

É importante deixar claro que, mercadologicamente, o termo *Brazilian jazz* foi utilizado fora do Brasil a partir dos anos 1960, mas englobava a música cantada e outras expressões instrumentais anteriores ao sambajazz, mesmo que remeta principalmente à música instrumental brasileira relacionada ao campo jazzístico, a partir dos anos 1960. Vale acentuar que, o jazz norte-americano foi se tornando (principalmente a partir das correntes modernas), majoritariamente, instrumental, por volta do mesmo período, assimilando as “técnicas instrumentais da música clássica” (MEDAGLIA, 2003, p. 237). Enquanto, no Brasil, a canção se consolidou como elemento primordial e irreduzível da música popular e da MPB.

Desse modo, é necessário elucidar: se a bossa-nova foi amplamente estudada e referendada enquanto um importante elo da “linha evolutiva” da música popular brasileira, o sambajazz, em contrapartida, mesmo sendo um marco para a constituição do jazz brasileiro, foi posto em lugar demasiado coadjuvante na memória e na historiografia sobre a música popular no Brasil. Essa questão se torna ainda mais pertinente quando temos em mente outra informação interessante: no período de atividade, os solistas dos grupos instrumentais eram, até mesmo, segundo Naves (2001, p. 28), “mais venerados do que os cantores”. Mesmo assim, os instrumentistas e a música instrumental foram praticamente esquecidos enquanto atores centrais desse

momento histórico por parte esmagadora da bibliografia, problema que recai fortemente sobre a formação do jazz brasileiro.

Enfim, o sambajazz inicia outra “tendência” a ser desenvolvida pela afirmação do jazz brasileiro durante os anos 1970 e 1980, quando o samba começou a perder “o monopólio para outras matrizes rítmicas como o maracatu, o baião” (SARAIVA, 2007, p. 17), entre outras tradições e referências distantes da reincidência sudestina e, principalmente, carioca. Apesar de carregar a palavra samba enquanto parte do termo que o nomeia, o sambajazz abre caminhos para que outros ritmos nacionais possam ser inseridos no escopo do jazz brasileiro. Nesse sentido, o álbum do Quarto Novo (cujos integrantes eram ativos em grupos de sambajazz como Sambrasa Trio e Sambalção Trio) pode ser considerado um marco de transição, pois congrega tal procedimento de ampliação do material rítmico nacional em diálogo com as novas sonoridades colocadas em pauta pelo jazz moderno, consolidando as propostas do jazz brasileiro e sua relação umbilical com o viés instrumental.

Experimentalismo e música instrumental: a afirmação do jazz brasileiro (1970 – 1980)

As décadas de 1970 e 1980 podem ser compreendidas como um período de transformação no paradigma sambajazz enquanto sonoridade primordial do jazz brasileiro. O improviso e o viés instrumental, incorporados dos anos 1960, são reinterpretados e consolidados. No caso das improvisações, são utilizadas como imperativo fundamental, constituindo o motivo central de muitas composições, e não somente um momento bastante particular do solista durante a música. Consequentemente, os improvisos adquirem, também, em alguns momentos, caráter coletivo. O nível de experimentação é elevado a outros patamares, assim como a fricção de musicalidades. Se os diversos conjuntos de sambajazz acompanhavam cantores como parte integrante dos trabalhos do próprio grupo, as bandas e artistas de jazz brasileiro dos anos 1970 e 1980 tiveram sua atividade ainda mais inter-relacionada ao viés instrumental, mesmo que conectada, em alguma medida, inevitavelmente, ao formato canção. Por isso, durante a década de 1970, os termos “jazz brasileiro” e “música instrumental brasileira” se confundiam e se complementavam (BAHIANA, 1979; LEVY, 2016).

Durante o período de nascimento do jazz brasileiro, nas décadas de 1950 e 1960, as duas principais referências a sua origem norte-americana eram via *bebop*, com sambajazz e; pelo *cool*, a partir da bossa-nova. Nos anos 1970 e 1980, o Brasil se

conecta às novas revisões da tradição jazzística, reinterpretando o intenso experimentalismo do *free jazz*, e marcante eletrificação do *fusion* (NICHOLSON, 1998; BERENDT, HUESMANN, 2014. p. 55 - 63), à luz da utilização de diversos ritmos nacionais (frevo, baião, choro, entre muitos outros) e da percussividade como matéria-prima para construir diversas *intenções de brasilidade*⁷.

Nessa perspectiva, dois personagens podem ser considerados grandes responsáveis pela transformação na herança jazzística instrumental à brasileira, “destronando” a bossa-nova e, principalmente, o sambajazz, enquanto principais representantes dessas possibilidades: Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti. Conforme aponta Rodrigues (2008), tais instrumentistas são considerados “o pai e mãe da música instrumental brasileira. São a grande referência. Hermeto é o Sol e Egberto é a Lua [risos], eles são complementares”. De fato, Egberto e Hermeto podem ser considerados “os principais responsáveis pela transição estética por que passou a música instrumental brasileira na década de 1970, transcendendo a fórmula bossa-nova/jazz, que vinha dos anos 60” (MULLER, 2005, p. 65).

A partir do disco *Academia de danças* (1974), Egberto passa por um processo de abertura às “possibilidades de eletrificação”, aproximando-se “de um universo que integrava grande parte da vanguarda da música improvisada internacional: o *fusion* ou jazz-rock” (MOREIRA, 2016, p. 12). Quer dizer: mesmo com uma sonoridade extremamente ampla e plural, Egberto usufrui das possibilidades criadas pelo desempenho do *fusion*, durante a década de 1970, para firmar-se como representante da música instrumental brasileira (MOREIRA, 2016, p. 16 - 33). Com intensa produção discográfica nessa década, Gismonti, às vezes “tido como artista difícil e ‘inacessível’, mantido na gravadora mais por prestígio do que por interesse comercial” atingiu, durante esse período, “números espantosos” na venda de discos e lotação de shows (BAHIANA, 2006, p. 115-119; 154-164).

Hermeto Pascoal é reiterado como principal articulador do jazz brasileiro, sendo compreendido como um “artista portador de alta dose de legitimidade” representando um “um índice de revitalização da música instrumental no país, na segunda metade da década de 1970” (MULLER, 2005, p. 66). Mesmo com grande prestígio nacional e internacional, Hermeto passou por dificuldades para manter uma carreira discográfica estável nas *majors*, alocando-se na gravadora independente e exclusivamente instrumental Som da Gente, durante a década 1980, lançando 5 álbuns de estúdio nessa parceria. Hermeto chegou a afirmar no ano de 1980 que nunca mais gravaria discos, todavia, voltou atrás em 1982, após a parceria com os proprietários do selo (MULLER,

2005, p. 66-69). No decorrer da década de 1970, o “bruxo” também se conectou às novas possibilidades colocadas em prática pelo *fusion* (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 186), assim como Egberto.

São muitos artistas e bandas que figuram nesse momento de superação da fórmula sambajazz para novos caminhos e propostas da música instrumental e/ou do jazz brasileiro: além de Hermeto e Egberto, Azymuth, Victor Assis Brasil, Robertinho Silva, Nico Assumpção, Bocato, João Donato, Antonio Adolfo, Márcio Montarroyos, Cesar Camargo Mariano, Heraldo do Monte, os grupos da Vanguarda Paulista Instrumental (Divina Incrência, Grupo Um (RUIZ, 2017), Pé ante Pé, Pau Brasil, Metalurgia), entre diversos outros. Além disso, de forma mais ampla, a transição estética da década de 1970, incluindo elementos rítmicos brasileiros em diálogo com o jazz, a música instrumental, o rock e o soul, também pode ser percebida nos casos de Wagner Tiso e o Som Imaginário (BAHIANA, 1979, p. 82; MOREIRA, 2011), e na banda Black Rio (ZAN, 2005).

Mesmo que a censura implementada durante a ditadura militar (FICO, 2004 a/b) não impusesse grandes limites burocráticos à circulação das composições instrumentais, justamente pela ausência de letra⁸, o período entre 1968 – 1976 é marcado por um momento de baixa no mercado de música instrumental. Isso ocorre devido à união vários fatores, dentre eles, a intensa racionalização do mercado fonográfico (DIAS, 2000; VICENTE, 2014); a ampliação da hegemonia do formato canção durante a “era dos festivais” (1965-1972) e consequente institucionalização da MPB (NAPOLITANO, 2001); a grande inserção de música estrangeira (discos já gravados no exterior) no Brasil pós AI-5 (1968), enquanto principal filão comercial das gravadoras (MORELLI, 2009, p. 61-66), entre outros.

Nesse sentido, a segunda metade da década de 1970 é compreendida como a retomada da música instrumental, proporcionando um reavivamento do jazz brasileiro. Em 1976, Kubrusly faz quase um apelo em seu artigo no Suplemento Cultural do jornal O Estado de São Paulo: “caso o gênero instrumental não comece logo a ser praticado por músicos brasileiros, em escala ampla e com apoio do público local, todos estaremos assumindo o risco de colaborar com a perda de algo que não poderá ser recuperado” (KUBRUSLY, 1976, p. 5).

Igualmente, muitos pesquisadores apontam o “renascimento” do jazz instrumental brasileiro justamente a partir do ano de 1976. Algumas ações e empreendimentos auxiliam a compreender esse processo, dentre os principais: a visibilidade alcançada por instrumentistas brasileiros no exterior, principalmente

Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti e Airto Moreira (símbolo percussivo atrelado ao nascimento do *fusion* de Miles Davis), a série de discos MPBC⁹; o projeto Trindade¹⁰; o 1º Festival Internacional de Jazz de São Paulo em 1978 (RUIZ, 2021c), e o movimento de “revival” do choro (MULLER, 2005, p. 47 - 63), entre outros.

Vale enfatizar: a ideia de modernização da música nacional, agora focada no caminho instrumental, é reiterada, mais uma vez, como elemento fundamental do jazz brasileiro, também dos anos 1970/1980. A música popular instrumental brasileira vincula-se, nesse período, às tendências vanguardistas do *free jazz* e, principalmente, do *fusion*, incorporando, a partir desse espectro, algumas técnicas da música “erudita” (tradição escrita europeia), como o tensionamento do tonalismo, o ruído como elemento constituinte das composições, a música eletroacústica, entre outros fatores (RUIZ, 2021b). Também por isso, essas propostas são compreendidas como “de vanguarda” ou até mesmo “contemporâneas”, outro termo bastante utilizado para se referir à música produzida pelos jazzistas do Brasil da década de 1970 e início de 1980.

A relação entre jazz brasileiro, música instrumental e a ditadura que reorganizou nosso cenário artístico-musical necessita de um trabalho específico e será alvo de debate em outra oportunidade. De modo geral, podemos dizer: realocadas em um momento de novos questionamentos, estatalmente comandado pelo regime militar, as variações do nacionalismo que acompanham o longo modernismo (1920-1980) não deixam de impactar (com diferentes intensidades) o caráter criativo e produtivo da arte nacional, sendo, na verdade, um aspecto central sobre o jazz brasileiro instrumental e suas formas de reconhecimento no Brasil e no exterior, também no período ditatorial.

Considerações Finais

Como pudemos constatar, a incorporação do jazz pelo Brasil acontece ao mesmo tempo de seu desenvolvimento nos EUA, e tem suas primeiras manifestações nacionais logo no início do século XX. Todavia, o jazz passou a ser objeto de estudo da bibliografia nacional apenas durante os anos 1950, quando o debate sobre a inautenticidade do jazz moderno e da bossa-nova dominavam a crítica musical brasileira do eixo Rio de Janeiro - São Paulo. Esse problema exemplifica a condição do jazz no Brasil durante boa parte do século XX: mesmo que estivesse presente na formação da cultura modernista brasileira desde a década de 1920, a escrita sobre jazz tardou a considerá-lo objeto de análise e, mesmo quando o fez, reproduzia em grande medida os

mesmos argumentos daqueles “tradicionalistas”, que consideravam o “único e verdadeiro” jazz, fundamentalmente negro, praticado no começo do século XX.

As *jazz-bands* brasileiras não são citadas nos primeiros escritos nacionais sobre jazz da primeira metade dos anos 1950, justamente pela incorporação dos modelos analíticos em voga na bibliografia internacional sobre o assunto. O ano de 1953 é primordial, pois existe uma diferença de poucos meses entre os dois primeiros livros de jazz escritos por brasileiros: *Jazz Panorama*, de Jorge Guinle, e *Pequena História do Jazz*, de Sérgio Porto (RIBEIRO JR., 2018, p. 75-76). Ambos os autores também faziam parte da *Revista de Música Popular*, escrevendo alguns textos sobre jazz e sua discografia selecionada entre 1954 - 1956. No que se refere ao conteúdo desses escritos, Labres Filho (2014, p. 35) destaca que todos os artigos encontrados por ele “insistem na articulação entre jazz e a autenticidade do gênero, desde que ligado às suas origens raciais e estadunidenses”¹¹. Os textos de Vinicius de Moraes dessa mesma década, também demonstram esse teor, conforme vimos anteriormente. Assim sendo, o jazz no Brasil entre os anos 1920 e 1950 é esquecido por essa primeira bibliografia haja vista que reproduzem, em grande medida, o debate das obras americanas do período. Após a década 1980, a bibliografia sobre o jazz vai ampliando suas perspectivas, pouco a pouco, sendo ainda um tema incipiente na academia brasileira, mesmo com grandes contribuições nos últimos anos.

Outro aspecto recorrente na trajetória do jazz e sua escrita no Brasil se remete aos vários tipos de nacionalismos que se fixaram na análise brasileira a partir dos anos 1920 e suas (re)leituras posteriores. As apropriações sobre o modernismo nacionalista dimensionaram as possibilidades jazzísticas no Brasil. Justamente por isso, durante a íntima relação do jazz com o longo modernismo nacional (1920-1980), muitos instrumentistas foram acusados de “inautenticidade”, sendo ou esquecidos ou deixando o país para viabilizar sua carreira no autoexílio, fosse para superar as dificuldades financeiras ou ampliar as possibilidades de experimentação. Além do nacionalismo modernista multifacetado, outros elementos auxiliam a compreender esse lugar secundário do jazz brasileiro, entre eles, a estrutura geral de produção e o funcionamento do mercado fonográfico.

As dificuldades são ainda maiores no caso dos músicos que trabalham com o viés exclusivamente instrumental, pois o Brasil é, muitas vezes, considerado “tradicionalmente surdo a qualquer coisa que não fosse [música] cantada” (CASTRO, 2000). Assim, a consolidação da canção durante a “era dos festivais” (1965-1972) parece limitar, ainda mais, as possibilidades instrumentais e jazzísticas no Brasil, pois o

“grande sucesso da canção popular brasileira e o tom político parecem ter sido fatores que competiram conjuntamente para a (des)construção do jazz brasileiro” (FERREIRA JR; RIBEIRO JR., 2017). Signori (2009, p. 12) aponta na mesma direção, dizendo que após o sambajazz, a música instrumental brasileira “vai ter seu espaço reduzido a partir do início da era dos festivais em 1965. A letra da canção, ou seja, o aspecto textual, já vinha assumindo importância mais acentuada com a canção engajada. Os festivais fortaleceram essa tendência”. Nessa conjuntura, diversos instrumentistas foram assimilados pelo “cancionismo”, impedidos de trabalhar com o universo instrumental (sem letra), sendo absorvidos por esse cenário enquanto acompanhantes de intérpretes em apresentações e trabalhos de estúdio.

A partir do final dos anos 1960, a música instrumental foi ficando cada vez mais alocada a um nicho específico de especialistas, com algumas tentativas posteriores – conforme realizado pela Vanguarda Paulista Instrumental – de superar essa condição e se aproximar do mercado mais amplo dominado pelo formato canção, mesmo que sem sucesso no quesito da amplitude. A articulação da indústria fonográfica em prol do formato canção é destacado por Mammi (2014), quando salienta que “houve um século da canção” somente “porque houve um século do disco”.

Em síntese, apesar das muitas formas de nomear as diferentes sonoridades produzidas do contato entre jazz e música popular brasileira, é necessário apontar: o termo “jazz brasileiro” não condiz com o cenário nacional entre os anos 1920 - 1950 apresentado neste artigo. Nesse primeiro momento, é mais prudente pensar o contexto como “jazz no Brasil”, sendo um período de gestação, antecedente ao nascimento do jazz brasileiro. É somente com a bossa-nova e o sambajazz, nas décadas de 1950/60, que uma fusão intra-musical entre os elementos nacionais e as técnicas jazzísticas produziram novas sonoridades, inéditas até aquele período, podendo ser interpretados como berço do jazz brasileiro. Não obstante, é só com a música gerada pela década de 1970 que o jazz brasileiro vai amadurecendo e afirmando-se enquanto uma sonoridade (fundamentalmente) instrumental, com altos níveis de experimentação harmônica e criativa, podendo, em larga medida, desvincular-se da reincidência do samba enquanto matriz rítmica hegemônica e principal símbolo sonoro da brasilidade. Como pudemos perceber, a ideia de jazz brasileiro nasce na virada dos anos 1950 para 1960 mas se fortalece e se afirma nos anos 1970 e 1980, mesmo que ainda pequeno em termos relativos de mercado e circulação.

Até meados da década 1950, as trocas culturais entre jazz e música brasileira aconteciam, principalmente, de forma exógena ao conteúdo propriamente musical

executado pelas *jazz-bands*, orquestras e *big-bands* que exemplificam o período. No caso das *jazz-bands* da década de 1920 em diante, seu repertório era baseado ou em estilos e ritmos nacionais (como samba, maxixe, lundu, canções sertanejas, emboladas, batuques, cateretês, etc., aquilo que era considerado, naquele momento, “conjunto regional”/“típico”), ou em ritmos estrangeiros (como *fox-trot*, *one-step*, *two-step*, *shimmy*, *schotischs*, *cake-walks*, etc.).

Conforme vimos, as músicas executadas pelas *big-bands* nacionais que se espalhavam a partir da segunda metade dos anos 1930 eram, em larga medida, um “choro de orquestra”, tocado mais lentamente do que aquele choro do início do século. As *big-bands* orquestrais também incluíam, em seu repertório, versões próprias das mais variadas obras, propondo releituras diversas das sonoridades e músicas já existentes. Isto é, uma fusão endógena entre elementos do jazz e das (muitas possibilidades) de música brasileira, na formação de uma nova sonoridade, com obras autorais, não se realizou nesse período dos anos 1920 - 1950. Pois, de acordo com a tese de Mongiovi (2017, p. 101), o jazz brasileiro

surge quando os músicos profissionais do país materializam suas primeiras composições autorais fundamentados na interseção, fusão ou hibridismo dos gêneros musicais brasileiros consolidados e sedimentados na realidade social do país, com certos elementos estruturais do Jazz norte americano.(...) Estes processos poderiam ter tido lugar nas composições de Choro de Pixinguinha, de Jacob do Bandolim, de K-Ximbinho, de Severino Araújo com a Orquestra Tabajara, de Romeu Silva e sua Jazz-Band Sul Americana ou no seio de qualquer outra orquestra jazz-band em atividade no Brasil nas décadas de 1930 e 1940, *mas não aconteceu. Em algumas composições, contata-se uns ou outros daqueles ingredientes, mas nenhum dos artistas apontados ousou ou teve vivência e domínio suficiente destas duas áreas de conhecimento para concretizar uma união estável entre essas linguagens, pelo menos até a década de 1950.* (grifos do autor)

Foi somente durante as décadas de 1950/1960 que um encontro mais profundo, em termos musicais, proporcionou a realização das primeiras composições autorais que podem ser compreendidas como jazz brasileiro. Isto é, a partir das diversas propostas e questões em torno da bossa-nova e do sambajazz enquanto materializações do “samba moderno”. Esse movimento de emancipação do jazz produzido no Brasil - deixando de apenas reinterpretar músicas brasileiras ou estrangeiras e passando a produzir novas possibilidades de composição autoral - também foi possível, graças às proposições da bossa-nova, pois “muda a música brasileira, de influenciada a influenciadora do jazz” (CAMPOS, 1974). Tanto que algumas canções bossa-novistas fazem parte dos grandes

standards mundiais do jazz, conforme podemos constatar, também, em Gioia (2012, p. 36; 72; 319).

A transição desse primeiro momento do jazz brasileiro (realizado nas décadas de 1950 e 1960, com bossa-nova e sambajazz) para um novo período, é iniciada, pode-se dizer, em 1967, com o único disco do Quarteto Novo (GEROLAMO, 2014), quando o samba deixou de ser a principal a principal matriz rítmica das músicas (mesmo continuando muito ativo) e o improviso assume uma maior importância, centralidade e duração nas composições. No período posterior, essas características são potencializadas pelas proposições instrumentais dos anos 1970 e 1980, momento de amadurecimento e afirmação do jazz brasileiro, a partir, justamente, desses elementos: (1) improviso, (2) pluralidade rítmica (brasilidade almejada de forma percussiva, também, fora da região sudeste) e (3) maior vinculação com o universo instrumental.

Com a convergência dessas características e a atuação de Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Airto Moreira e tantos outros, o jazz brasileiro se afirma enquanto um universo próprio (e demasiadamente plural). Não por acaso, as músicas analisadas por Mongiovi são do período 1963 - 1980, sendo a maioria da década de 1970, com sonoridades extremamente distintas e, apenas uma cantada, justamente aquela representante da fórmula bossa-novista, a saber: *O morro não tem vez* (Tom Jobim, 1963). Todas as outras recusam o formato canção.

Nesse cenário, as ações da Vanguarda Paulista Instrumental, no início dos 1980 representam uma nova fase do jazz brasileiro, consolidando-se, de forma ainda mais umbilical, ao formato instrumental. Apesar da intensa influência de Hermeto, Gismonti e Airto, a proposta era, justamente, criar algo que os diferenciasse desses artistas, para conceber manifestações próprias e particularidades frente a carreira desses músicos, na tentativa de marcar uma diferenciação, um caráter único, além da busca por um lugar específico no mercado, mesmo que de produção musical independente (RUIZ, 2020), também formulado por essa geração.

A revitalização do cenário jazzístico instrumental brasileiro, a partir da década de 1970, também está intrinsecamente relacionada às novas proposições realizadas pelo *fusion*, abrindo muitas possibilidades de diálogo entre jazz e música brasileira, potencializando as propostas improvisatórias e revitalizando o jazz no mercado estadunidense e mundial. O *fusion* mantém um papel primordial nesse processo: é o elo que interliga, a partir dos anos 1970, a insistente *intenção de brasilidade*, típica do longo modernismo e o experimentalismo marcante do jazz brasileiro desse período.

Enfim, pensando esse cenário generalizante da trajetória do jazz no Brasil e do jazz brasileiro, é necessário salientar: haja vista que a interação musical endógena entre alguma expressão musical nacional e outra estrangeira não se sucedeu no período das *jazz-bands*, orquestras e *big-bands*, a fricção de musicalidades não constitui uma categoria pertinente para compreender o período entre os anos 1920 e 1950, assim como é realizado pelos excelentes trabalhos de Piedade (2003), Ribeiro Jr (2016a) e Giller (2013, p. 54-55). Isso pois a ideia central que a noção de fricção de musicalidades deseja reiterar (o atrito musical entre o “nacional” e o “estrangeiro”) é, na verdade, um problema ativo na formação da cultura modernista brasileira durante o século XX (e suas releituras), sendo parte de uma questão maior e não um sintoma específico dos problemas para formação do jazz nacional. Podemos concluir: a proposta analítica colocada em prática pela ideia de fricção de musicalidades não é característica exclusiva do jazz composto por brasileiros, mas está alocada nas problemáticas engendradas pelo longo modernismo nacional, com muitas variações em diversas esferas artísticas da sociedade.

Portanto, pode-se dizer que a fricção de musicalidades nada mais é do que apontar a contradição primordial do modernismo no campo específico do jazz brasileiro dos anos 1960. Além disso, se o diálogo fricativo entre as interpretações da música popular brasileira e o jazz norte-americano é a característica fundante do jazz brasileiro como fricção de musicalidades, esse teor será elevado a outros patamares com as experimentações instrumentais dos anos 1970 e posteriormente, ainda mais, com as composições da Vanguarda Paulista Instrumental no início dos 1980.

Os três períodos delimitados e apresentados nesse artigo sobre as “etapas” de formação do jazz no Brasil representam, em certo sentido, atualizações da perspectiva nacionalista do modernismo antropofágico e, também, meios de acesso à modernidade almejada enquanto projeto. As *jazz-bands* eram sinônimo de inserção no mundo moderno durante a década de 1920 e o debate sobre modernização do samba (em termos sociais e estéticos) acompanha a formação da bossa-nova e do sambajazz nas décadas de 1950 e 1960. Durante a década de 1970, as ideias de música moderna, de vanguarda ou mesmo “contemporâneas” recaem sobre diversos artistas do jazz brasileiro, e incessantemente sobre as gravações da Vanguarda Paulista Instrumental, por exemplo. Assim, dos primeiros passos do jazz no Brasil até a formação do jazz brasileiro, podemos observar a sintonia desse desenvolvimento (bastante contraditório) com o processo da “tradicionalização do moderno”, apontado por Ortiz (1988).

Nessa ótica, insiste a seguinte questão, existente (pelo menos) desde a década de 1920 - perpassando a formação da cultura modernista brasileira com incontáveis conotações - chegando até os anos 1980 com diversas roupagens, mas, ainda assim, de forma substancial: como unir as possibilidades harmônicas e criativas do jazz com os ritmos e sons considerados tradicionalmente brasileiros, sem perder o substrato identitário?

Apesar da bibliografia sobre o jazz apresentada neste texto, o estudo pormenorizado dessa expressão pelo Brasil ainda carece de outros trabalhos e pesquisas, dada a imensa riqueza e o alto nível de interlocuções entrelaçadas pelo jazz na música brasileira, e vice-versa. Dessa forma, a história do jazz brasileiro, em suas várias possibilidades de sentido, ainda necessita passar por cuidadoso tratamento histórico, sociológico, filosófico e musical.

Referências

ALEXANDRE, Ricardo. *Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal*. São Paulo: Globo, 2009.

BAHIANA, Ana Maria. Egberto Gismonti renuncia ao estilo 'Egberto Gismonti'. In: BAHIANA, Ana Maria *Nada Será Como Antes: MPB nos anos 70 - 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

BAHIANA, Ana Maria. Música instrumental: o caminho da improvisação à brasileira. In: BAHIANA, Ana Maria. M. et. al. *Anos 70: Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica, 1979/1980: págs. 76-89.

BARSALINI, Leandro. *Modos de execução da bateria no samba*. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas, 2014.

BARSALINI, Leandro. *Sobre baterias e tamborins: as jazz bands e a batucada de samba*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 70, p. 59-77, ago. 2018.

BERENDT, Joachin-Ernst; HUESMANN, Gunther. *O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. São Paulo: Perspectiva - Edições Sesc São Paulo, 2014.

BERLINER, Paul. *Thinking in jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994.

BESSA, Virgínia. *Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha*. História e Música popular nos anos 20 e 30. Dissertação de Mestrado em História Social da FFLCH/ USP, 2005.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Daniel Ribeiro. *Os trios brasileiros da década de 1960: aspectos da condução do contrabaixo*. 2014. 210 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. Dissertação (mestrado em História) – IFCS. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CASTRO, Ruy. *A noite do meu bem. A história e as histórias do samba-canção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CASTRO, Ruy. “Música popular, das ‘Bananas’ ao ‘Desafinado’”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 16 set. 2000. Caderno 2.

CORTI, Berenice. Aportes para el debate sobre el jazz en América Latina: desde el Latin Jazz hacia el jazz latinoamericano IN: Vargas, Herom, et al. (eds.). Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. *Actas del X Congreso de la IASPM-AL*. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR), p.356 - 364, 2013.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. 1999. A música experimental de Hermeto Pascoal e grupo. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

DENNING, Michael. *Noise Uprising. The audiopolitics of world musical Revolution*. London: Verso, 2015.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FERREIRA JR., José; RIBEIRO JR., Antonio Carlos Araújo. Prometeus desacorrentados: a influência do discurso nacionalista dos anos 1960 no processo de (des)construção do jazz brasileiro. *História e Cultura*, Franca, v.6, n.2, p.267-288, ago-nov. 2017.

FICO, Carlos. Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e ditadura militar. Rio de Janeiro, Record, 2004a.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.24, n. 47, p.29 – 60, 2004b.

FRANCISCHINI, Alexandre. *Laurindo de Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas de Hollywood*. Dissertação - Mestrado em Música (Instituto de Artes) UNESP, São paulo, 2008.

- GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. *Artcultura*, v. 12, n. 20, 2010.
- GENDRON, Bernard. *Between Montmartre and the Muddclub: popular music and the avant-garde*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- GEROLAMO, Ismael de Oliveira. *Arte engajada e Música Popular Instrumental nos anos 60: o caso do Quarteto Novo*. Campinas. Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP, 2014.
- GILLER, Marília. *O Jazz no Paraná entre 1920 a 1940: um estudo da obra O sabiá, fox-trot shimmy de José da Cruz*. Dissertação (Mestrado em Música) –Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.
- GILROY, PAUL. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. São Paulo: Editora 34, Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2^a ed, 2012.
- GIOIA, Ted. *Historia del jazz*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- GIOIA, Ted. *The Jazz Standards: a guide to repertoire*. Nova York: Oxford University Press, 2012.
- GOMES, Marcelo Silva. *Samba-Jazz aquém e além da Bossa Nova: três arranjos para Céu e Mar de Johnny Alf*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- GRANATO, Guilherme de Azevedo. *Das Vanguardas à Tropicália: modernidade artística e música popular*. 1^a ed. Curitiba: Appris, 2018.
- HOBSBAWM, Eric. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.
- IKEDA, Alberto. Apontamentos históricos sobre o Jazz no Brasil: primeiros momentos. São Paulo: Comunicações e Artes, p. 111 – 124. 1984. v.13, 1984.
- IKEDA, Alberto. Jazz-band e ações históricas no Brasil. São Paulo: Suplemento Cultura: O ESTADO DE SÃO PAULO: 28 nov.1987 anoVII, número 387.
- JOHNSON, Bruce. *Jazz Diaspora. Music and Globalisation*. Nova York/Oxon: Routledge, 2020.
- JONES, Leroi. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro: Record, 1967.
- KUBRUSLY, Maurício. Música Instrumental. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, Suplemento Cultural, 19 dez. 1976.
- LABRES FILHO, Jair Paulo. *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920*. 2014. 151 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

- LEVY, Deborah W. *O “Brazilian Jazz” na década de 1980 no eixo Rio-São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.
- MAMMÌ, L. “A era do disco – O LP não foi apenas um suporte, mas uma forma artística”. *Revista Piauí*. Rio de Janeiro: Editora Alvinegra, n.89, fevereiro de 2014, p. 36-41.
- MAXIMIANO, Guilherme Campini. *Transformação na música instrumental brasileira: a improvisação nos primeiros álbuns do Tamba Trio*. 2009. 158 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 2003.
- MELLO, Zuza Homem de. *Música nas veias: memórias e ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- MONGIOVI, Angelo Guimarães. *Num doce balanço: composições, identidade e tópicos do jazz brasileiro*. Tese (Doutorado em Música), Departamento de comunicação e arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2017.
- MORAES, Vinicius de. *Jazz e Co*. FERRAZ, Eucanaã (org). São Paulo: Cia das Letras, 2013.
- MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Fusões de gêneros e estilos na produção musical da banda Som Imaginário*. 2011. 266 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- MOREIRA, Maria Beatriz Cyrino. *Um coração futurista: desconstrução construtiva nos processos composicionais de Egberto Gismonti na década de 1970*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016
- MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009.
- MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: A experiência do selo Som da Gente*. 2005. 201 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. *Arte e política no Brasil: História e Historiografia*. IN EGG, André; FREITAS, Arthur; KAMINSKI, Rosane (orgs). *Arte e política no Brasil: Modernidades*. 1a Ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

- NICHOLSON, Stuart. *Jazz Rock - A History*. New York: Schirmer Books, 1998.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PIEDADE, Acácio Tadeu Camargo de. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidades e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.
- PIEDADE, Acácio Tadeu Camargo de. Brazilian Jazz and Friction of Musicalities. In: E. Taylor Atkins (ed.) *Planet Jazz*, Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p.41-58.
- PIEDADE, Acácio Tadeu Camargo de. Jazz, Música Brasileira e fricção de musicalidades. *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*, v. 11, n. 1, p. 197-207, 2005.
- RIBEIRO JR, Antônio Carlos Araújo. Balanço do jazz e outras notas: uma breve análise das primeiras obras de jazz nacionais (1950-1953). *Anais do XII Enecult – Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, Universidade Federal da Bahia, 2016a.
- RIBEIRO JR, Antônio Carlos Araújo. *O lugar do jazz na construção da música popular brasileira*. Editora Novas Edições Acadêmicas, Alemanha, 2016b.
- RIBEIRO JR, Antônio Carlos Araújo. *Polifonia de vozes e produção de sentidos na imprensa: um estudo sobre os discursos da crítica musical brasileira acerca da influência do jazz na MPB 1962-1970*. 2018. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade, São Luís, 2018.
- RIDENTI, Marcelo. “Cultura e política nos anos 1970: o fim do ciclo das vanguardas no Brasil”. In: Brazilian Studies Association (BRASA) International Conference, IX Brasa, [s/n], 2012. Disponível em: http://www.brasa.org/wordpress/Documents/brasa_ix/Marcelo-Ridenti.pdf, consultado em 20/19/2021.
- RODRIGUES, Azael. Entrevista ao programa Instrumental SESC Brasil. São Paulo: SESC TV, 2008.
- RUIZ, Renan Branco. “*Procura-se Mecenas*”: Música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984). 215 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2017.
- RUIZ, Renan Branco. A Vanguarda Paulista Instrumental: jazz e música popular brasileira instrumental na grande São Paulo (1976 -1986). *Música Popular em Revista*, Campinas, SP, v. 8, n. 00, p. e021005, 2021. DOI: 10.20396/muspop.v8i00.15370. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/15370>. Acesso em: 14 set. 2021a.

RUIZ, Renan Branco. Atitude muda: o Grupo Um, a produção musical independente e o Lira Paulistana (1976 – 1984) : Speechless attitude: Grupo Um, the musical independent production and the Lira Paulistana (1976 – 1984). *Revista Caminhos da História*, v. 25, n. 2, 1 jul. 2020. p. 136-162, 2020.

RUIZ, Renan Branco. *Marcha sobre a cidade: Diálogos entre jazz e rock no Brasil setentista*. In: José Adriano Fenerick (Org.). *Nas Trilhas do Rock: contracultura e vanguarda*. Curitiba: Ed. Appris. 2021b.

RUIZ, Renan Branco. *Mobile/Stabile: O Grupo Um no Festival de Jazz São Paulo – Montreux (1978)*. *Fênix - Revista De História E Estudos Culturais*, 18(1), 385-406, 28 jun. 2021c.

SAINTOURENS, Thomas. *Soldados do Jazz: os heróis negros do Harlem na primeira guerra mundial*. São Paulo: Vestígio, 2018.

SAIRAVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação (Mestrado em História) PUC, Rio de Janeiro. 2007

SCHULLER, Gunther. *The Swing Era: the development of jazz (1930 – 1945)*. New York: Oxford University Press, 1989

SIGNORI, Paulo Cesar. *Tamba Trio: a trajetória histórica do grupo e análise de obras gravadas entre 1962-1964*. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

STEARNS, Marshall W. *A história do Jazz*. São Paulo: Martins, 1964

ULANOV, Barry. *A história do jazz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

ZAN, José Roberto. *Jazz, soul e funk na terra do samba: a sonoridade da banda Black Rio*. *ArtCultura*, Uberlândia, v.7, n.11, p. 187-200, 2005.

¹ Este artigo é uma versão sintetizada do segundo capítulo da minha tese de doutorado em andamento, sob financiamento da CAPES.

² Napolitano (2014, p. XVI) também ressalta que no “epicentro” do longo modernismo nacional “estava a vontade de construir um idioma artístico-cultural comum”. Ora, nesse sentido, tudo que se afastava da construção dessa unidade artística imaginada sofria diversas consequências impedoras, assim como o jazz em suas mais variadas mediações. É importante apontar que a ideia de longo modernismo entre as décadas de 1920 - 1980 também está presente, por exemplo, na obra de Ridenti (2012) e, indiretamente, nas obras de Naves (1998), Granato (2018) e Dunn (2009).

³ António Ferro proferiu palestras sobre a jazz band no Rio de Janeiro (teatro Lírico, 30 de julho), em São Paulo (teatro Municipal, 12 de setembro) e Santos (teatro Guarany, 10 de outubro), sendo um dos textos, publicado em 1923. O fio condutor da interpretação de Ferro sobre o jazz está na ideia de autenticidade baseada no binômio raça e sensualidade. Labres Filho (2014, p. 52 - 60) destaca a influência que Ferro exerceu sobre os modernistas brasileiros, auxiliando nas maneiras que interpretaram e representaram a ideia de *jazz-band* e sua “veracidade” enquanto forma musical. É importante lembrar que António Joaquim Tavares Ferro (Lisboa, 1865-1956) foi jornalista, escritor e político. Editor da revista modernista *Orpheu*, por volta de 1915. Manteve cargos no Estado Novo português desde o início da década de 1930 até 1949.

⁴ Somando aquelas já citadas, é importante ressaltar a Brazilian Serenaders de Carlos Machado (formada, também, por Laurindo de Almeida e Dick Farney), a Orquestra de Zaccarias, Orquestra Clóvis e Elly, Orquestra de Silvio Mazzuca, Orquestra de Osmar Milani, Orquestra do maestro Carioca, Orquestra de Oswaldo Borba, Orquestra de Edmundo Peruzzi, Orquestra de Walter Guilherme, Orquestra Tabajara de Severino Araújo, entre outras.

⁵ Dentre alguns exemplos de artistas brasileiros inter-relacionados ao jazz que construíram alguma parte ou toda sua carreira no exterior: Tânia Maria, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Dom Um Romão, Flora Purim, Aírto Moreira, Dom Salvador, Eumir Deodato, Moacir Santos, Laurindo de Almeida, Raul de Souza, Naná Vasconcelos, Sérgio Mendes, entre muitos outros.

⁶ Vale lembrar que a distinção entre música cantada e instrumental não pode ser compreendida como uma separação de polos antagônicos e inconciliáveis. Principalmente no caso da bossa-nova e do sambajazz, pois um dos principais fatores dessa relação se ancora justamente na grande capacidade de retroalimentação entre as partes. Não obstante, muitos artistas também implodem a distinção entre instrumental e cantado, como, por exemplo, no *scat singing* de Tânia Maria e Leny Andrade. A proposta neste artigo não é criar um molde totalizante de separação que seja capaz de incluir todos os artistas desse momento da música brasileira. Meu intuito é apenas refletir sobre o afastamento escalonado entre a canção e o universo da música instrumental enquanto fatores centrais no processo de formação e distinção das noções de “MPB” e “jazz brasileiro”, pois são questões totalmente conectadas aos sentidos da bossa-nova e do sambajazz na formação da cultura musical modernista brasileira.

⁷ Segundo Ruiz (2021a: 12): “a intenção de brasilidade, no universo do jazz brasileiro das décadas de 1970 e 1980, representa o objetivo claro e marcante de demarcar um espaço fundamental, reservado e permanente para elementos que possam remeter diretamente à identidade brasileira”.

⁸ Como é possível depreender a partir da experiência do disco *Calabar - O Elogio da Traição* (Chico Canta) (Phonogram/Philips, 1973) de Chico Buarque, em que duas composições do álbum (*Vence na vida quem diz sim* e *Ana de Amsterdã*) foram permitidas pela censura oficial do governo somente em versão instrumental, sem letra (CAROCHA, 2007, p. 65).

⁹ A série de LPs *Música Popular Brasileira Contemporânea (MPBC)* foi um empreendimento da *major* Phonogram que lançou discos exclusivamente instrumentais. Os artistas que participaram do projeto eram instrumentistas que tocavam e gravavam com cantores, mas nunca haviam conseguido viabilizar a produção de suas composições autorais. Foram lançados pelo menos 11 discos entre 1978 e 1981, entre eles: Robertinho Silva, Nelson Ayres, Nivaldo Ornelas, Djalma Correa, Marcos Resende & Index, Octavio Burnier, Stenio Mendes, Luiz Claudio Ramos, entre outros.

¹⁰ O projeto Trindade consiste em uma série de ações realizadas para fomentar a música instrumental. Idealizado por Luiz Keller e Tânia Quaresma, o projeto realizou algumas viagens de pesquisa e criação musical com instrumentistas nacionais como Hermeto Pascoal (Feira de Caruaru) e Egberto Gismonti (Alto Xingu). Também foram realizadas apresentações com artistas do viés instrumental; shows pelo país; um disco, *Trindade* (Tapecar, 1978) e o documentário, *Trindade, Curto Caminho Longo* (Sky Light, 1978) (MULLER, p. 49 -50).

¹¹ Ribeiro Jr. (2016b, p. 91 - 92; 2018) e Ferreira Jr; Ribeiro Jr (2017, p. 278) demonstram que mesmo as opiniões divergentes desse período (1950) esbarravam em um mesmo conjunto de problemáticas comuns, entre elas: o mito das origens, a busca pela autenticidade e as questões raça e mestiçagem. Os autores demonstram que, mesmo aqueles mais “progressistas” - que aceitavam, em partes, o jazz moderno - como Sérgio Guinle, pautavam-se nesse mesmo campo de critérios para pensar o desenvolvimento jazzístico, formando vozes dissonantes e bastante imbricadas.

Artigo recebido em 06 de maio de 2021.

Aceito para publicação em 08 de setembro de 2021.