

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
MARILIA GILLER

O JAZZ NO PARANÁ ENTRE 1920 E 1940: UM ESTUDO DA OBRA O
SABIÁ, FOX TROT SHIMMY DE JOSÉ DA CRUZ

CURITIBA
2013

MARILIA GILLER

O JAZZ NO PARANÁ ENTRE 1920 E 1940: UM ESTUDO DA OBRA O
SABIÁ, FOX TROT SHIMMY DE JOSÉ DA CRUZ

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música, linha de pesquisa Musicologia Histórica e Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez.

CURITIBA
2013

Catálogo na publicação
Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação – UFPR

Giller, Marília

O Jazz no Paraná entre 1920 a 1940: um estudo da obra *O sabiá*,
fox trot shimmy de José da Cruz. / Marília Giller. – Curitiba, 2013.
212 f.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas,
Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

1. Jazz – História – Paraná – Séc. XX. 2. Música – Interculturalidade.
3. Etnomusicologia I. Título.

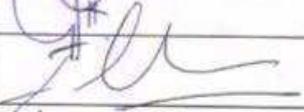
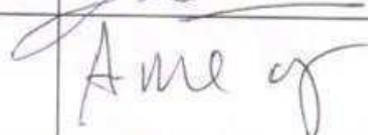
CDD 781.65

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Marília Giller** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Edwin Pitre Vásquez**, **Guilherme Romanelli** e **Antônio Rafael Carvalho dos Santos**, arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: **O Jazz no Paraná – 1920 a 1940 – Um Estudo da Obra “O Sabiá” Fox-Trot Schimmy Paranaense de José da Cruz**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Edwin Pitre Vásquez (UFPR)		APROVADA
Guilherme Romanelli (UFPR)		Aprovada
Antônio Rafael Carvalho dos Santos (UNICAMP)		APROVADA

Curitiba, 27 de fevereiro de 2013.


Prof.^a Dr.^a Silvana Scarinci
Coordenadora do PPGMúsica

Silvana Scarinci
Coordenadora
Pós-Graduação em Música
UFPR
SAPE 1667827

DEDICATÓRIA

A meus avós,
Estefano João Giller & Maria Emília Giller

AGRADECIMENTOS

A meu irmão de pesquisa Tiago Portella Otto, pela sua centelha e força, sem sua presença, este projeto teria sido impossível.

As famílias de Estefano João Giller, Stacho Otto, José da Cruz, Luiz Eulógio Zilli, Francisco Pavelec, Todeschini/Tortato, Jorge Vosgrau, João Bientinez, Benedito Ogg pelo constante apoio no desenvolvimento desta pesquisa.

A Odah Terezinha Cruz e Lourival Vesguerau que partiram durante o tempo de pesquisa.

Aos professores e funcionários do programa de Pós-Graduação em Música/UFPR, especialmente ao Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, meu orientador pelo empenho dispensado ao me orientar nesta dissertação.

Aos membros da banca de qualificação Prof. Dr. Jose Roberto Zan (UNICAMP), Prof. Dr. Danilo Ramos (UFPR), Prof. Dr. Rafael dos Santos (UNICAMP), Prof. Dr. Guilherme Romaneli (UFPR), pelos apontamentos e contribuições na elaboração deste trabalho. Ao Prof. Dr. Paulo Guérios pelo conhecimento e atenção.

A Prof^ª Dr^ª Ana Sallas (UFPR) e Prof^ª Dr^ª Monica Kaseker (UCP), que contribuíram pelo conhecimento da sociologia com imaginação.

Aos colegas e professores da Faculdade de Artes do Paraná pelo apoio e incentivo da minha vida acadêmica.

Aos Prof^ª Dr^ª. Mônica de Souza Lopes, Prof^ª Ms. Maria Aparecida Zanatta e Prof. Ms. Plinio Silva pela contribuição no início da pesquisa. Ao Prof. Dr. Acácio Piedade pela disponibilidade e atenção.

A alguns colegas do PPGM que conjuntamente partilharam os momentos obscuros do pensamento.

Aos companheiros pesquisadores da música paranaense, Sérgio Deslandes, Lilian Nakahodo, Ana Paula Peters, Claudio Fernandes, Cássio Menin, Elisabeth Prosser, Rosemeire Odahara Graça, Karla Dibia e Denise Ernlund Metynski.

Aos diretores e funcionários do Museu da Imagem e de som de Curitiba, Casa da Memória e Biblioteca Pública do Paraná - Setor Paranaense, Arquivo Público, Museu Paranaense, Biblioteca Octacílio Souza Braga.

Aos parceiros musicais do *Regional Jazz Band*, Tiago Portella Otto, Clayton Silva, Alex Figueiredo, Gustavo Bonin, Osmario Estevan, Cassio Menin, Hely Silva, Gui Miudo, Claudio Fernandes e a Renata de Casimiro, pela colaboração e dedicação nos projetos e concertos.

Aos *Jazzófilos* e jornalistas Roberto Mugiatti, Jairo Severiano, Zuza Homem de Mello e Wilson Garzon que sempre incentivaram este estudo.

A Jeff Daniels, pela amizade intercultural e por estar ouvindo o *Jazz* do mesmo tempo.

Aos amigos Anderson Antoniacomi, Lucas Scalco e Gracie Hauer, pela paciência descontraída em dias de tensão.

A meus irmãos Everly Giller, pelas traduções em língua polonesa e Mauro Giller pelo carinho eterno.

A José Carlos Fialla, pelo companheirismo, amor, espaço e silêncio.

A meus pais Ladislau Antonio Giller e Ruth Berguenmayer Giller pelo exemplo, amor à arte e por ensinar o respeito ao nosso passado.

Aos meus filhos, Ian e Allan, frutos da minha música.

A Mimi e Maia, companheiras, entre livros e cochilos, do meu pensamento.

Aos inúmeros músicos que esquentaram os bailes de outrora e que contribuíram para a transformação da arte e a realidade de seu tempo.

Aos Sabiás (*Turdus rufiventris*) que inspiraram o meu pensar.

E ao universo, por conspirar.

EPÍGRAFE

“Os artistas não derivam de suas
infâncias, mas do seu conflito com as
conquistas dos seus predecessores; não
do seu próprio mundo disforme, mas da
sua luta com a forma que os outros
impuseram á vida”.

André Malraux
(*As vozes do Silêncio* -
1951)

RESUMO

Esta dissertação é um estudo histórico e sociocultural sobre o *Jazz* no Paraná, estado da região sul do Brasil, entre as décadas de 1920 e 1940. O objetivo principal é apresentar uma perspectiva do *Jazz* na cultura paranaense produzida neste período. Os dados foram levantados em acervos particulares e institucionais, encontrados no período entre 2002 e 2012 em Curitiba, capital do Paraná. Durante a pesquisa, estudou-se a configuração social paranaense, o *Jazz* como um fenômeno de massa representado pela presença do *Fox-trot* e pelas formações *Jazz band*. Também, procedeu-se a uma análise estrutural e comparativa da obra *O Sabiá*, o *Fox-trot Shimmy* de José da Cruz. O período coincide com o momento de modernização do Paraná, quando o fluxo migratório definiu o ambiente urbano tornando, principalmente, a capital Curitiba o local ideal para artistas e músicos que integraram orquestras, conjuntos de câmara, regionais de Choro e *Jazz bands*. Para se entender esta relação, buscou-se embasamento no conceito de “Tradução”, apresentado por Stuart Hall, no conceito de “Interculturalidade” destacado por Nestor Canclini e no conceito de “Musicalidade” indicado por Acácio Piedade, para então se constatar quais processos interculturais ocorreram no ambiente artístico do Paraná.

PALAVRAS-CHAVE: Paraná, *Jazz*, interculturalidade, etnomusicologia, século XX.

ABSTRACT

This paper is a historical and socio-cultural study on the Jazz in the State of Paraná, in southern Brazil, between the decades of 1920 and 1940. The main objective is to show a perspective of Jazz produced in this period in the culture of Paraná. Specific data was raised concerning private and institutional collections which were found in the period from 2002 up to 2012 in Curitiba. Furthermore, the social setting of Paraná, the social setting of Paraná, the Jazz as a mass phenomenon represented by the presence of the *Fox-trot* and the Jazz band formations were studied. Also, a comparative and structural analysis of the work *O Sabiá*, the *Fox-trot* Shimmy of José da Cruz was carried out along this work. This period of time coincides with the time of modernization of Paraná and its capital, Curitiba. The migratory flow has set its urban environment which turned out Curitiba to become the ideal place for artists and musicians who integrated orchestras, chamber ensembles, *regionais de Choro*, and Jazz bands. To understand such a relation, the concept of “Translation” hosted by Stuart Hall’s concept of “Translation”, Nestor Canclini’s concept of “Interculturalism”, rather than Acácio Piedade’s concept of “Musicality” have been sought in order to find which intercultural processes occurred in artistic environment of Paraná.

KEYWORDS: Paraná, Jazz, interculturality, ethnomusicology, 20th century.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Regional Família Todeschini/Tortato - 1905 - Curitiba (PR).....	84
Ilustração 2: Curityba Jazz-Band – 1923 - Curitiba (PR).....	86
Ilustração 3: Os Piriricas Jazz Band – 1925 - Curitiba (PR).....	87
Ilustração 4: Salão Orchestra Elite - 1928 - Curitiba (PR).....	88
Ilustração 5: Regional José da Cruz – 1920 Curitiba (PR)	90
Ilustração 6: Ideal Jazz Sinfônico - 1920/1930 - Curitiba (PR)	91
Ilustração 7: Ideal Jazz Sinfônico - 1920/1930 - Curitiba (PR)	92
Ilustração 8: Ideal Jazz Sinfônico - 1920/1930 - Curitiba (PR)	93
Ilustração 9: Ideal Jazz Band – 1930 - Curitiba (PR)	94
Ilustração 10: Regional Vosgrau - 1920 - Curitiba (PR).....	95
Ilustração 11: Oriente Jazz Band -1930 - Curitiba (PR).....	96
Ilustração 12: Record Jazz Band - 1927 – Curitiba (PR)	97
Ilustração 13: Regional dos Irmãos Otto - 1937 - Curitiba (PR).....	98
Ilustração 14: Tupynambá Jazz Band – 1931 - Ponta Grossa (PR).....	105
Ilustração 15: Velhos Camaradas Jazz Band - 1930 - Ponta Grossa (PR)	106
Ilustração 16: Guarany Jazz Band – 1925 - Ponta Grossa (PR).....	107
Ilustração 17: Guarany Jazz Band – 1928 - Ponta Grossa (PR).....	108
Ilustração 18: Jazz Tamoio – 1935 - Castro (PR).....	110
Ilustração 19: Conjunto Tupi -1940 - Castro (PR).....	111
Ilustração 20: Weber Jazz Band – 1930 - Rio Negro (PR).....	112
Ilustração 21: Jazz Tupan -1930 – União da Vitória (PR).....	114
Ilustração 22: “Trzy świnki” - Três Porquinhos (detalhe) <i>Fox-trot</i> -1934.....	116
Ilustração 23: “Oberek”	118
Ilustração 24: “Jedź na Wschód’ (Vá para o leste) <i>Fox-trot</i> -1934.....	119
Ilustração 25: Partitura de O Sabiá pagina 1.....	131
Ilustração 26: Partitura de O Sabiá pagina 2.....	132
Ilustração 27: Compassos 16 ao 20	134
Ilustração 28: Compassos 21 ao 25	134
Ilustração 29: Frase de introdução	135
Ilustração 30: Melodia principal de O Sabiá	138
Ilustração 31: Transcrição do canto do Sabiá Laranjeira Maestro.	139

Ilustração 32: Compassos 50 ao 56	140
Ilustração 33: Exemplo de <i>Oon Pah</i>, mão esquerda	141
Ilustração 34: Padrão <i>Fox-trot</i>	142

LISTA DE TABELAS

<i>Tabela 1: Identificação dos acervos (por ordem cronológica).....</i>	<i>81</i>
<i>Tabela 2: Nomes de grupos musicais (por ordem cronológica).....</i>	<i>101</i>
<i>Tabela 3: Músicos contratados Clube Germânia - Ponta Grossa.....</i>	<i>103</i>
<i>Tabela 4: Gêneros musicais no repertório de Estefano Giller.....</i>	<i>117</i>
<i>Tabela 5: Gêneros musicais no repertório de José da Cruz.....</i>	<i>120</i>
<i>Tabela 6: Gêneros musicais nas composições de Luis Eulógio Zilli.....</i>	<i>122</i>
<i>Tabela 7: Gêneros musicais nas composições de Antonio Melillo.....</i>	<i>123</i>
<i>Tabela 8: Gêneros musicais nas composições de José da Cruz.....</i>	<i>126</i>
<i>Tabela 9: Partituras da música O Sabiá de José da Cruz.....</i>	<i>129</i>
<i>Tabela 10: Comparação formal do Fox-trot Schimmy.....</i>	<i>133</i>
<i>Tabela 11: Variações do Padrão Fox-trot.....</i>	<i>142</i>
<i>Tabela12: Padrões Fox-trot, álbum para piano da BOSB-FAP.....</i>	<i>143</i>

LISTA DE SIGLAS

BR – Brasil

BOSB – Biblioteca Otacílio de Souza Braga.

BPP – Biblioteca Pública do Paraná

EMBAP- Escola de Música e Belas Artes do Paraná

FAP - Faculdade de Artes do Paraná

GIPA- Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Arte

MIS – Museu da Imagem e do Som

ODJB – *Original Dixieland Jazz Band*

PR – Paraná

PRB-2. - Rádio Clube Paranaense

RJ – Rio de Janeiro

RS – Rio Grande do Sul

SC - Santa Catarina

SESC - Serviço Social do Comércio

SP – São Paulo

UNESPAR – Universidade do Estado do Paraná

UFPR - Universidade Federal do Paraná

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 O PARANÁ NO TEMPO	24
2.1 CONFIGURAÇÃO SOCIAL DO PARANÁ.....	26
2.1.1 A passagem do som	29
2.1.2 O ensino da música.....	36
2.1.3 O mundo da Música.....	39
2.2 CURITYBA 1920.....	42
3 JAZZ – MUSICALIDADE EM SINTONIA	52
3.1 JAZZ EM TRÂNSITO.....	57
3.2 BRASIL – NA ERA DAS <i>JAZZ BANDS</i>	61
3.2.1 Instrumentos em mutação.....	63
3.3 ALGUNS GÊNEROS MUSICAIS.....	67
3.3.1 No passo da raposa.....	70
3.3.2 O <i>Shimmy</i> , pra dançar?	73
3.4 JAZZ – <i>PERSONA NON GRATA</i>	74
3.5 JAZZ: RELAÇÕES ESTREITAS.....	77
4 PARANÁ - CENÁRIO JAZZ TRADUZIDO - 1920 A 1940	80
4.1 O JAZZ EM CURITIBA.....	83
4.1.1 Internacional Orchestra.....	84
4.1.2 Curityba <i>Jazz Band</i>	85
4.1.3 Os Piriricas <i>Jazz Band</i>	87
4.1.4 Salão Orchestra Elite.....	88
4.1.5 Regional Jose da Cruz.....	89
4.1.6 Ideal <i>Jazz Sinfônico</i>	91
4.1.7 Ideal <i>Jazz Band</i>	93
4.1.8 Regional Vosgrau.....	95
4.1.9 Oriente <i>Jazz Band</i>	95
4.1.10 Record <i>Jazz Band</i>	96
4.1.11 Regional dos Irmãos Otto.....	97
4.2 UNIÃO <i>JAZZ BAND</i>	99
4.3 O JAZZ EM PONTA GROSSA.....	102
4.3.1 Tupynambá <i>Jazz Band</i>	104
4.3.2 Os Velhos Camaradas <i>Jazz Band</i>	106
4.3.3 <i>Jazz Guarani</i>	107
4.4 O JAZZ EM CASTRO.....	108
4.4.1 <i>Jazz Tamoio</i>	109
4.4.2 Conjunto Tupi.....	110
4.5 O JAZZ EM RIO NEGRO.....	111
4.5.1 Weber <i>Jazz Band</i>	112
4.6 O JAZZ EM UNIÃO DA VITÓRIA.....	113
4.6.1 <i>Jazz Tupan</i>	113
4.7 REPERTÓRIO GERAL.....	115
4.7.1 Estefano João Giller.....	115

4.7.2 José da Cruz	119
4.8 COMPOSIÇÕES PARANAENSES.....	121
4.8.1 Luis Eulógio Zilli.....	121
4.8.2 Antonio Melillo.....	122
4.8.3 José da Cruz.....	125
5 SABIÁ O FOX-TROT SCHIMMY PARANAENSE.....	128
5.1 ANÁLISE.....	133
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS.....	152
ANEXOS.....	164

1 INTRODUÇÃO

O interesse em pesquisar o *Jazz* no Paraná partiu da observação de objetos recebidos como herança dos avós paternos da pesquisadora no ano de 2002. Além de uma fotografia, ainda herdou outros materiais musicais que pertenciam ao montante, entre eles: um violino com arco e estojo, uma estante de partitura, um flautim de ébano, um trompete, um violão, oito álbuns de partituras manuscritas, para violino e trombone¹.

Na observação detalhada da imagem fotográfica, notou-se um grupo musical do ano de 1931, quando a família Giller viveu na cidade de Ponta Grossa no Estado do Paraná. Em seguida, reconheceu-se um dos músicos, Estefano João Giller (1903-1993), o primeiro à esquerda com o violino; ao seu lado, veem-se músicos com calças brancas, sapatos de verniz, paletós preto e gravata borboleta. Todos posam com seus instrumentos e estão organizados em uma configuração *jazz band*², além do saxofone, flauta, trombone, trompete, banjo e bateria, no bumbo³ um desenho de um índio de perfil anunciando o nome da *Tupynambá Jazz Band*.

Olhando o cenário como um todo, percebe-se que a fotografia havia sido tirada em um jardim ao ar livre, chão de terra batida. Importa, então, refletir sobre o contexto social daquele momento, partilhado por músicos de etnias estrangeiras, a maioria de origem europeia, vivendo na crescente cidade do interior do Paraná.

As *jazz bands* no Brasil estão relacionadas aos grupos musicais voltados para o entretenimento, como bailes, festas e comemorações, geralmente ocorridas em clubes e sociedades, onde executam gêneros musicais variados da música popular, tanto nacionais como estrangeiros. É de se imaginar o tipo de repertório executado por essa *jazz band* nos bailes da década de 1930.

A primeira reflexão feita foi a do presente, da trajetória profissional desta pesquisadora (28 anos) como compositora e pianista de *Jazz Fusion*⁴, atuando em

¹Também alguns objetos secundários como, um prendedor de partitura para instrumento de sopro, partituras para violino de vários compositores clássicos, partituras para coral e marchinhas de carnaval correspondente ao ano de 1953.

² *JAZZ BAND 1* - conjunto de *Jazz*, esp. das décadas de 1920 e 1930; 1.1, conjunto típico de *Jazz*, constituído de instrumentos de sopro (ger. saxofones, clarinetas, trombones e trompetes) e de base rítmica formada basicamente por piano, contrabaixo e bateria; big band. (In: HOUAISS, 2004).

³ Na bateria da música popular e do *Jazz*, é o tambor mais grave, cujo fuste é apoiado lateralmente no chão e executado por meio de um pedal com o pé direito. (DOURADO, 2008, p.54).

⁴ *JAZZ FUSION* ou *JAZZ-ROCK* - A década de 1960 também viu a fusão do *rock* e do *jazz*, quando a instrumentação do *rock* foi adicionada ao conjunto básico de *jazz*: o baixo elétrico, as guitarras,

festivais, eventos e bares noturnos, principalmente executando o repertório instrumental “jazzístico” do período de 1960 a 1990. Ao focar nas estratégias que um artista necessita estabelecer para estar à altura de seu tempo, passou a indagar se a música desenvolvida por esta estudiosa em Curitiba poderia ser rotulada de *Jazz*, por conter em sua estruturação elementos de diversos domínios estéticos além do *Jazz*, como o Rock, o Funk (norte-americano), o Rock progressivo, o Choro, o Samba, o Frevo, entre outros.

Foram buscadas informações sobre o *Jazz* em livros de referência no período compreendido entre as décadas de 1920 e 1940. Verificou-se que alguns autores do Brasil apontavam para as manifestações ocorridas nas principais cidades, como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Porto Alegre; porém, não havia numa notícia sobre as cidades do Paraná. Por essa perspectiva, o interesse pela deste estudo cresceu e, durante as investidas iniciais, foram encontrados mais materiais e nomes de músicos, de grupos, principalmente em Curitiba, a capital do Estado.

Dessa forma, o objetivo central nesta pesquisa foi o de reunir dados, organizar, analisar e sistematizar as informações relacionadas ao *Jazz* no Estado do Paraná. É importante ressaltar que as fontes para esta investigação foram diversas e cada fragmento encontrado neste tempo mostrou-se relevante para a construção deste cenário levantado até aqui.

Os estudos foram feitos em acervos musicais particulares e institucionais coletados no período de 2002 a 2012 em Curitiba. As fontes primárias utilizadas sob a ótica etnográfica foram escolhidas em arquivos que apresentaram ligações com o *Jazz* e constituídas de fontes diversas como fotografias, partituras, documentos, livros, notícias em periódicos e revistas e que formaram um registro descritivo da vida de músicos e grupos musicais.

Os estudos acadêmicos sobre o *Jazz* no Paraná tiveram início em 2005, quando esta pesquisadora estudou a geração dos anos 1950 e 1960 em Curitiba. Neste trabalho ela concluiu que o estilo foi resultado de um processo misto e intercultural constituído por diversos fatores políticos e sociais⁵.

teclados e pianos elétricos juntos com pianos acústicos. Uma fusão genuína de abordagens desenvolvida principalmente por músicos de *Jazz* como: Miles Davis, Wayne Shorter e Joe Zawinul - Weather Report. (SHIMPTON, 2003, p.34)

5 GILLER, Marília. **O Jazz curitibano**: a trajetória musical do pianista Gebran Sabbag – 1950 a 1960. 62 f. (Monografia Bacharelado em Música Popular) - FAP, Curitiba, 2007.

Foi formado um núcleo de estudos em 2007, com o músico e pesquisador Tiago Portella Otto⁶, que examinava arquivos do grupo *Regional dos Irmãos Otto*, liderado por seu avô, Stacho Otto. Nessa fase, importou concentrar-se nas transformações ocorridas na formação instrumental de grupos regionais e formação *jazz band*.

Em 2008, ampliaram-se os estudos ao lado do pesquisador Cássio Menin Silva⁷ com a análise do acervo do professor e Maestro Antônio Melillo depositado na biblioteca da BOSB/FAP⁸. Ali foram organizados materiais como composições, partituras, fotos e livros pertencentes ao Maestro, amigos e alunos. Com estes petrechos foi possível estudar a criação do Conservatório de Música de Curitiba, os concertos e apresentações dos alunos, além de localizar clubes e teatros na primeira metade do século XX.

Paralelamente encontrou-se o acervo do Maestro José da Cruz constituído de dois mil e quinhentos manuscritos, produzidos entre as décadas de 1910 e 1940⁹. Após o período de catalogação e digitalização do material, iniciamos o levantamento de dados sobre o Maestro, e ao encontrarmos a família em maio de 2010, foi possível reunir outros arquivos do compositor que se encontravam dispersos desde seu falecimento no ano de 1952. Tal material foi significativo para os estudos realizados, tanto por se encontrar legível quanto por conter arranjos completos na maioria dos casos. Os objetos tornaram-se a fonte principal de estudos de arranjos, sonoridade e instrumentação para a formação da *jazz band*.

Outros materiais foram encontrados em 2010, como o do Maestro Luiz Eulógio Zilli, que contém manuscritos, arranjos para coral e composições populares para coro e orquestra e também algumas fotografias como da *Curytiba Jazz Band* em 1923, *Regional dos Irmãos Todeschini*, *Orchestra Elite* e *Os Piriricas Jazz Band*.

Em agosto de 2010, o professor Sérgio Deslandes, o Sr. Lourival Vesguerau

6 Músico, compositor e mestrando em Música (UFRJ - 2014); Especialista em Música Popular Brasileira (FAP - 2011); Coordenou entre 2005 e 2010 a Oficina de Choro da FAP.

7 Músico, pesquisador e professor, bacharel em licenciatura em Música. (FAP - 2008)

8 Desenvolvido no projeto A Música em Curitiba – Fragmentos Musicais no Século XX - Compilação de dados Sobre a Música de Antônio Melillo (1899-1966). TIDE/PESQUISA 2019/2010 - FAP.

9 “A (re)descoberta da obra do músico José da Cruz ocorre durante o segundo semestre do ano 2008, em uma usina de reciclagem. Antes que grande parte da produção manuscrita pelo compositor pudesse ser triturada pelas máquinas desta indústria, a sensibilidade de um agente salvou cerca de 600 manuscritos produzidos em Curitiba nas décadas de [19]10, 20 30 e 40. Composições, orquestrações, correspondências, cadernos e dedicatórias, livres de mais uma desapareição documental. Este acervo, após cinquenta e nove anos intacto em uma caixa, chegou as minhas mãos no dia 12 de fevereiro de 2009, os manuscritos do músico Paranaense José da Cruz - O sabiá”. (OTTO, 2011, p. 8)

cederam a fotografia da *Oriente Jazz Band*¹⁰. Em 2011, analisou-se¹¹ uma fotografia do grupo *Os Velhos Camaradas* da cidade de Ponta Grossa, pertencente à família Pavelec. Em março de 2012 o material do músico João Bientinez chegou às mãos destes pesquisadores - um violão e duas fotografias - uma das imagens é de um grupo organizado como uma pequena orquestra; a outra, uma imagem da *Record Jazz Band*, esta atuava nas salas de cinema da cidade de Curitiba. Alguns dados foram levantados observando-se as imagens fotográficas e analisando-se as transformações ocorridas nos grupos musicais, o tipo de instrumentação, o figurino e espaços cotidianos em seus diferentes contextos históricos e socioculturais.

Os dados históricos e socioculturais do Paraná e as informações sobre o ambiente social, as escolas, os sujeitos, foram levantados em periódicos da época, dentre eles: A REPÚBLICA, GAZETA DO POVO, CORREIO DO PARANÁ e a revista O JAZZ como também, por meio da leitura de dissertações, teses e monografias que apresentam como temática a cultura do Paraná. Os diálogos entre os arquivos foram essenciais nesta pesquisa para se perceberem as relações ocorridas no período, a forma de produção, difusão e circulação do *Jazz*, a organização social e detalhes históricos da sociedade Paranaense.

O estudo amplo indicou as diretrizes de uma metodologia particular, o que exigiu uma demanda de ferramentas investigativas com perfil etnomusicológico. Para se entenderem os materiais de natureza escrita, visual, musical e material, foram recolhidos elementos que apontaram para um cenário de *Jazz* que permitiu organizá-los pelos seguintes critérios:

- a) presença de formações musicais envolvendo o nome *Jazz*, *jazz band*, *jazz sinfônico*;
- b) formação instrumental incluindo a bateria, o banjo e o saxofone;
- c) figurino uniformizado;
- e) presença partituras estrangeiras e nacionais no repertório nos estilos *Fox-trot*, *One-step*, *Two-step*, *Shimmy*.
- f) composições paranaenses nos estilos *Fox-trot*, *One-step*, *Two-step*, *Shimmy*;

¹⁰ Sérgio Luiz Deslandes de Souza - Doutorado em Música – Composição UFBA. É Mestre em Música - Composição UFBA (2008).

¹¹ Desenvolvido no projeto Curitiba: Fragmentos Musicais da Década de 1920 a 1940 – A Presença do *Jazz* na Cultura Paranaense. TIDE/PESQUISA 2010/2011/ - FAP.

- g) textos e artigos com a temática do *Jazz*;
- h) arranjos musicais para formação *jazz band*.

Após o recolhimento dos dados fechou-se o foco do objeto, pois o interesse nesse processo investigativo não foi somente o levantamento de material, mas a compreensão dos aspectos musicológicos que indicasse uma produção Paranaense e uma musicalidade *Jazz*.

Portanto, esta dissertação foi estruturada na linha da musicologia histórica e etnomusicologia de maneira a que cada capítulo estabeleceu relações que situasse o *Jazz* no Paraná de forma transversal no tempo do global para local. Como introdução, procedeu-se à apresentação do projeto, situando-se o leitor no contexto gerador do objeto. Ainda, importou apontar para algumas reflexões desenvolvidas na identificação de acervos e fontes documentais.

O capítulo dois trata do contexto histórico e sociocultural do Paraná. Foram discutidos fatores contribuintes para o movimento cultural dos habitantes imigrantes ou não do Paraná. Buscou-se entender com isso o desenvolvimento artístico do período, a relação com a sociedade, a receptividade dos grupos nacionais ou estrangeiros, o fluxo de companhias teatrais visitantes. Também foram apresentados dados extraídos de periódicos e revistas com a temática do *Jazz*, observando-se os espaços de sociabilidades e de interação social da plateia curitibana e da intelectualidade local.

No capítulo três, apresentaram-se os conceitos que fundamentaram e deram suporte para este estudo; dentre eles, o conceito de “Tradução” apresentado por Stuart Hall (2006), além do conceito de “Interculturalismo” tratado por Nestor Canclini (2004) e de “Musicalidade” apontado por Acácio Piedade (1997, 2005, 2010, 2011). Estudou-se o processo histórico e social da criação, a transmissão e recepção do *Jazz* em terras brasileiras, observando-se as formações instrumentais *Jazz bands* quando se verificou a presença de gêneros estrangeiros no repertório, com destaque para o *Fox-trot* e o *Shimmy*.

No quarto capítulo, apresentaram-se os materiais musicais reunidos e estudados nos acervos que deram suporte para esta pesquisa. Os dados foram levantados em documentos, fotografias e partituras, incluindo cidades do Paraná, tanto a capital Curitiba como também, cidades como Ponta Grossa, Castro, Rio Negro e União da Vitória. Ainda, apontaram-se nomes de músicos e grupos musicais

encontrados nesse tempo de pesquisa. Também se anotaram quais gêneros musicais fizeram parte do repertório, composições e arranjos que revelaram relação com o *Jazz*, entendidos como o *Fox-trot*, *Shimmy*, *One-step*, *Two-step* e arranjos para a formação *jazz band*.

O quinto capítulo propôs-se uma análise comparativa e estrutural da composição “O Sabiá” de José da Cruz, buscando-se com isso avaliar quais elementos da musicalidade *Fox-trot Shimmy* foram traduzidos pelo autor nesta composição. A análise estrutural serviu de observação da arquitetura formal do *Fox-trot Shimmy*; da análise comparativa estudou-se o campo semântico e ainda levantaram-se padrões rítmicos para o acompanhamento do *Fox-trot Shimmy*, baseados na ideia de “musemas” desenvolvida por Philip Tagg e também de “tópicas” por Acácio Piedade.

Não fez parte deste trabalho a análise detida de todos os materiais relacionados. Optou-se por uma visão panorâmica das narrativas que compõem os grupos estudados. Isso se faz necessário pela quantidade de informações desses acervos; porém, um tratamento mais minucioso ultrapassa os limites deste trabalho, o que o deixa em aberto para futuras investigações. Por se tratar do primeiro levantamento efetuado até então, justificou-se a necessidade de ter exposto todo o material encontrado até o momento desta pesquisa.

Importa ressaltar a necessidade de se ampliar este estudo e de completar dentro do possível este panorama do *Jazz* no Paraná. Afinal, somente a continuidade desta investigação poderá trazer à tona informações que venham a complementar esta história que emerge aos poucos do passado. A abordagem sistemática dos programas incluiu uma série de passos inter-relacionados. Assim os dados coletados foram organizados e interpretados. Dos resultados houve cinco exposições¹², incluindo-se fotografias, documentos e instrumentos musicais e sete concertos¹³ musicais com o grupo *Regional Jazz Band*¹⁴, formado para apresentar

¹² Exposição dos Regionais as *Jazz Bands*

- 06/11/2010 a 15/02/2011 - Museu Paranaense, (Curitiba, PR);
- 12/09/2011 a 30/09/2011 - Casa da Cultura Polônia Brasil, apoio do Consulado Geral da República da Polônia em Curitiba e Sociedade Tadeusz Kosciuszko, (Curitiba, PR);
- 03/12/2011 a 10/12/2011 - Hall da FAP - 4º encontro GIPA, (Curitiba, PR);
- 23/04/2012 a 21/05/2012 - Hall do Canal da Música, (Curitiba, PR);
- 09-10-2012 a 11/12/2012 - Hall do SESC Água Verde - Projeto Conexão Musical 2012, (Curitiba, PR).

¹³ O grupo *Regional Jazz Band* apresentou-se em -

- 06/11/2010 Museu Paranaense, (Curitiba, PR);
- 11/11/2010 Museu Paranaense, (Curitiba, PR);

principalmente, o concerto “Sabiá Paranaense – a obra de José da Cruz”.

Nos anexos, apresentaram-se os materiais estudados, partituras, como também tabelas de dados organizados para a composição da dissertação e que exemplificam algumas questões abordadas. As considerações finais contêm até o momento entre outros aspectos as evidências de um cenário *Jazz* na cultura Paranaense, absorvido e traduzido por uma configuração social heterogênea, o que revela que os processos socioculturais desenvolvidos nos grandes centros urbanos do mundo também tiveram reflexos na cultura musical paranaense. Eles ocorreram ainda em menor escala e combinam com as suas especificidades simbólicas no que diz respeito à heterogeneidade cultural estabelecida, acusando de uma forma ou de outra, que os processos interculturais apontados pelos teóricos como Interculturalidade, Musicalidade e Tradução, também forjaram a musicalidade *Jazz* do Paraná.

-
- 26/01/2011 SESC da Esquina/Oficina de Música de Curitiba, (Curitiba, PR);
 - 12/09/2011 Pocket show - Casa da Cultura Polônia Brasil, (Curitiba, PR);
 - 25/03/2012 Sabiá Paranaense - A obra de José da Cruz” SESC Água Verde, (Curitiba, PR);
 - 30/03/2012 “Sabiá Paranaense - A obra de José da Cruz - VIII Festival de Choro de Paris organizado pelo Clube de Choro de Paris Maison du Brésil, (Paris, FR);
 - 26/11/2012 “Sabiá Paranaense - A Obra de José da Cruz” - SESC água Verde / Projeto Conexões Musicais, (Curitiba, PR).

¹⁴ Composta pelos músicos: Marília Giller (piano e direção artística), Tiago Portella (cavaquinho e direção musical), Clayton Silva (flauta transversal e flautim), Gustavo Bonin (clarinete), Cássio Menin (violão sete cordas), Alex Figueiredo (bateria), Osmário Estevam Júnior (trombone e eufônio), Hely Souza (contrabaixo acústico), Claudio Fernandes (violão), Gui Miudo (Percussão) e com produção de Renata Casimiro (Otto Produções Artísticas).

2 O PARANÁ NO TEMPO

Todas as épocas têm as suas modalidades específicas de imaginar, reproduzir e renovar o imaginário, assim como possuem modalidades específicas de acreditar, sentir e pensar. (BACZKO, 1985).

O estudo sobre a música popular no Estado do Paraná, sobretudo sobre as formas culturais representativas que marcaram a primeira metade do século XX - como o Choro, o *Jazz*, o Samba -, apresenta um panorama cultural distinto por percorrer um caminho subterrâneo na trajetória da música brasileira. Esse é uma ausência significativa, pois o sul do Brasil apresenta uma produção consistente quando se observa atentamente a realidade. Com efeito, essa região é comumente associada aos imigrantes europeus, mas não por isso há a ausência da presença do índio, do negro, do cigano, do oriental. A musicalidade sulista brasileira parece não ter contribuído de alguma maneira para a construção da musicalidade brasileira legítima¹⁵.

No entanto, ao focalizar a música no Paraná, percebe-se que várias formas culturais partilharam um panorama artístico complexo, como é o caso do nosso objeto desta investigação, o *Jazz*. Este encontrou o seu espaço na sociedade paranaense logo nos primeiros anos de 1920. Levando-se em conta que o *Jazz* emergiu por volta do ano de 1917¹⁶ e que atingiu grandes proporções quanto à sua propagação e assimilação nas sociedades em diferentes países do mundo, o Paraná também acompanhou esse movimento e ainda recebeu as novidades sonoras e materiais desenvolvidas no período estudado.

No decorrer desta pesquisa, levantou-se um volume de informações as quais apontaram para uma produção musical de artistas paranaenses que tinham alguma ligação com o *Jazz* entre as décadas de 1920 e 1940. Para se entender

¹⁵ Reconhece-se que a música Gaúcha Tradicional, feita no Rio Grande do Sul, chamada também de nativista, é fortemente sustentada pela população gaúcha. Ela demonstra certa projeção no contexto nacional, mas nem por isso alcançou o mesmo *status* do Samba ou Choro.

¹⁶ Esta data é considerada o marco do nascimento do *Jazz* com a gravação do primeiro disco pela *Original Dixieland Jazz Band*, conjunto de Nova Orleans, historicamente importante por ter sido o primeiro a divulgar o *Dixieland* em Chicago e Nova York (1916-1917), e ter exportado o *Jazz* para a Europa (1919). É importante finalmente por fazer a primeira transmissão radiofônica de *Jazz* (1923). Mas deve-se considerar que esse gênero já era produzido antes de ser divulgado pelos novos inventos, como o fonograma, o rádio e o cinema.

como esse quadro se formou, vai-se apresentar, neste capítulo, primeiramente o contexto histórico e a configuração social estabelecida no Paraná durante a primeira metade do século XX, base para a sociedade que passou a consumir na década de 1920, entre outros, o *Jazz*.

Observaram-se materiais em acervos musicais e se detectou, no campo da pesquisa documental, em que caminhos se desenvolveram as relações culturais, a forma de produção, a difusão e circulação e quais os reflexos culturais que em um determinado grupo, época e local foram desenvolvidos. Foi necessário entender quais as estruturas que sustentaram o desenvolvimento da música, principalmente na cidade de Curitiba. Escolas e conservatórios, professores particulares, espaços de sociabilidades como os clubes e as sociedades, os teatros, os cinemas e também, examinaram-se quais os atores e os promotores desse processo sonoro em formação em torno do que viria a ser o *Jazz* no Paraná. Para tanto, foi imprescindível buscar informações sobre o desenvolvimento do ambiente artístico e a relação com a sociedade paranaense, formada basicamente de imigrantes europeus. Estudou-se primeiramente o panorama histórico e social, principalmente da capital do Estado, Curitiba, quando nos anos 1920, surgiram as primeiras *Jazz bands*, que se multiplicavam nos salões e animavam os bailes das sociedades.

Neste capítulo, de forma geral, utilizou-se para análise do contexto paranaense a informação coletada pelos principais estudiosos da música e da cultura do Paraná: Roselys Roderjan (1969), Benedito Nicolau dos Santos Filho (1979), Marisa Sampaio (1980,1984), Ângela Brandão (1994), Hélio Brandão (1996), Elisabeth Prosser (2004).

É necessário esclarecer que as pesquisas sobre o movimento artístico no Paraná e em Curitiba, de forma geral, constam em monografias, teses e dissertações; assim, muitas informações contidas no capítulo foram retiradas das recentes pesquisas nas áreas da Sociologia, História e Música. Também, muitos foram os dados recolhidos de periódicos que circulavam durante o período: A REPÚBLICA, A NOTÍCIA, O OLHO DA RUA, ALMANACH DO PARANÁ, CORREIO DO PARANÁ e GAZETA DO POVO. Pelos levantamentos nos livros e em confronto com os materiais e dados pesquisados nos acervos, puderam-se compreender as particularidades e avaliar o contexto histórico que recepcionou o *Jazz* no Paraná, entre os anos de 1920 e 1940.

2.1 CONFIGURAÇÃO SOCIAL NO PARANÁ

O Paraná entrou no século XX em um contexto histórico-social particular, em que as famílias tradicionais e os imigrantes¹⁷ mantiveram um processo de integração gradativo em vários setores da sociedade. Tal fato lançou as bases para a formação de uma classe média rural e urbana.

No início da formação da sociedade paranaense, encontram-se primeiramente os indígenas divididos em duas linhagens linguísticas - os *Jé* e os *Tupi-guaranis*. Englobavam os *Carijós*, os *Xoclengues*, os *Kaigang*, os *Xetás* e ainda os *Guaranis*, estes divididos em *Mbyá*, *Nhandéva* e *Kaiová*. (TRINDADE E ANDREAZZA, 2001, p.14)

A partir de 1554, os primeiros portugueses chegaram ao Paraná, aportaram em Paranaguá¹⁸, Antonina¹⁹ e Morretes²⁰, vindos em geral do Estado de São Paulo.

Logo passaram a se formar as primeiras condições para a troca de elementos culturais entre as comunidades. Estabeleceram-se relações, muitas vezes de forma violenta; os índios, que já habitavam o Paraná, foram utilizados como mão de obra servil nas atividades pecuária e agrícola.

Com o início das chamadas entradas e bandeiras, a partir de 1628, o território

¹⁷ Segundo Ruy Wachowitz (2002, p.158), entraram no Estado, até o ano de 1948, os seguintes contingentes imigratórios, por nacionalidade: poloneses - 57.000; ucranianos - 22.000; alemães - 20.000; japoneses - 15.000; italianos - 14.000.

¹⁸ PARANÁGUÁ - município brasileiro localizado no litoral, é a cidade mais antiga do Estado do Paraná. Foi fundada na primeira metade do século XVII, em 1648, e tem como função principal a de porto escoador da produção do Estado que o interliga a todas as demais regiões brasileiras e ainda ao exterior. A cidade teve seu desenvolvimento impulsionado pela construção da linha férrea que fez sua ligação com Curitiba. O porto de Paranaguá tornou-se o segundo do Brasil em volume de movimentação e o primeiro na área de transporte de grãos. A cidade é rica em construções históricas a serem exploradas: museus, igrejas, casarões coloniais, monumentos, entre outros. Disponível em: <<http://www.Paranaguá.pr.gov.br>> Acesso em: 10 dez. 2012.

¹⁹ ANTONINA - município brasileiro do Estado do Paraná. Sua área é de 876,551 km². Está situada a 90 km da capital Curitiba e a 50 km de Paranaguá. Cidade histórica, cujos primeiros vestígios da ocupação foram encontrados nos sambaquis. Posteriormente, índios carijós habitaram o local e os primeiros povoadores datam de 1648 e 1654. Possui o Theatro Municipal construído na segunda metade do século XIX, durante a fase áurea da economia de Antonina. Consta que o "Theatro" teria sido construído pela Sociedade Teatral de Antonina, fundada em 1875. Disponível em: <<http://www.antonina.pr.gov.br/>> Acesso em: 10 dez. 2012.

²⁰ MORRETES - foi fundada em 31 de outubro de 1733, pelo Ouvidor Rafael Pires Pardinho, desmembrando a cidade por completo de Paranaguá. A pequena cidade foi o palco do primeiro teatro do Paraná em 1865. O teatro foi construído em homenagem à coroação de D. Pedro II. Destruído em um incêndio em 1930. Logo depois, foi construído na rua principal da cidade, o Theatro Municipal, que funcionou por muitos anos também como cinema. Em 2002, ele foi restaurado por iniciativa do Governo do Estado do Paraná. Disponível em: <<http://www.morretes.pr.gov.br>> Acesso em: 10 dez. 2012.

paranaense começa a ser explorado por expedições impulsionadas pela procura de ouro e da prata, e começam a aparecer no planalto paranaense, na região que viria a ser a cidade de Curitiba, os primeiros moradores. Contituíram-se, então, núcleos de mineração e fixou-se o que se chama hoje de bairro do Atuba. O desenvolvimento do Estado transcorreu por ciclos de mineração e da pecuária; o ciclo da erva mate e a comercialização da madeira que, a partir de 1880, contribuiu para a expansão e a exploração dos recursos naturais do Estado.

Curitiba, localizada entre a Serra do Mar, limita o acesso às cidades litoraneas como Morretes, Antonina e Paranaguá, e as cidades do segundo planalto, como Ponta Grossa e Castro, tornou-se local de pouso obrigatório para os tropeiros de passagem para o norte e sul do Brasil. Este fluxo implicou o desenvolvimento de uma infraestrutura e de comércio crescentes. Com isso, em 1812, a cidade passa a ser sede da Comarca do Sul da Capitania de São Paulo, função exercida por Paranaguá, a cidade mais antiga do Estado e fundada em 1648. (PROSSER, 2004, p. 29)

Em 1829, surge a primeira colônia de alemães; os franceses vêm em 1847; os suíços chegam em 1852. Havia uma estimativa de seis mil imigrantes estabelecidos nos arredores da capital em 1877, o que facultou o surgimento de indústrias e o desenvolvimento agrícola e comercial da cidade. Em 1890, “a população paranaense era de 294.491 habitantes, sendo 5,17% o coeficiente de negros, uma das três menores porcentagens dentre as de todos os Estado de 26,79% na Bahia de 20,30%”. (*Ibidem*, p. 36)

Entre os imigrantes havia inúmeros artistas, intelectuais, professores e profissionais liberais. Eles exerceram grande influência na construção da sociedade e da identidade do paranaense. Ainda para Prosser (*Ib.*, p. 40), especialmente no tocante à educação e à cultura, os imigrantes, ao se integrarem ao contexto local e tomarem parte ativa da vida cotidiana das cidades, formaram uma sociedade com interesses próprios de cada etnia. Eles preservaram a cultura nas sociedades, escolas e igrejas, promoveram ainda atividades manifestações musicais, folclóricas e recreativas para o lazer cotidiano da massa urbana que se formava.

De maneira geral, essa expressiva massa imigratória, sua riqueza e variedade étnico-cultural, aliada ao elemento ibérico, negro e indígena estabelecidos na região inicialmente pelo ouro, depois pela criação do gado, pela erva-mate e pela madeira, conferiu ao Paraná uma tipologia humana específica. Plasmou-se uma sociedade que enfatizava a educação, a cultura e as atividades intelectuais e

técnicas, peculiares aos países de origem dos estrangeiros aqui radicados.
(*Idem*)

A porcentagem dos negros foi diminuindo em comparação ao total da população à medida que chegavam os imigrantes europeus. A população indígena aparece sutilmente no montante da população e vale notar que os orientais começaram a imigrar com intensidade na década de 1930, quando povoaram principalmente o centro-oeste do Paraná. Esta multiplicidade étnica foi um elemento forte e inegável, supõe-se certa discriminação em relação aos imigrantes de uma forma geral. Fica evidente que a pluralidade étnica implicava uma escala de preconceitos quando alguns eram mais discriminados do que outros. Segundo Ianni (2004, p.12), no Paraná, por exemplo:

A frequência de negros em Curitiba era relativamente pequena (entre 10 e 15% no máximo da população). (...). Isto é, inconscientemente, eles assimilaram o preconceito que os alemães desenvolveram na Europa contra os poloneses. O negro e o polonês eram colocados na escala mais baixa da discriminação; em segundo lugar vinham os italianos (com alguns outros, como os ucranianos). (IANNI, 2004, p.12)

Esse panorama pode sinalizar para a questão da identidade cultural da região, constata-se o cenário de outros estados do Brasil, principalmente em direção ao norte do país. Isso faz supor que a musicalidade sulista tenha aspectos diferenciados das outras regiões.

Com base nessa configuração social, busca-se compreender como se desenvolveu o ambiente musical e as primeiras manifestações voltadas à música, envolvendo músicos, sociedades artísticas, bandas, escolas, lojas, teatros, sociedades e clubes no Paraná que formarão um público consumidor da música popular no período analisado. Para tal, foi necessário estudar também o momento anterior à década de 1920, quando as bases estruturais da música no Paraná começaram a ser edificadas.

2.1.1 A Passagem do Som

A música no Estado do Paraná tem suas primeiras atividades musicais registradas em Paranaguá, Antonina e Morretes. Uma parte da população chegou aqui pela região litorânea. Foi preciso atravessar a Serra do Mar, barreira natural importante, para alcançar o planalto paranaense onde a Vila de Curitiba havia sido fundada no ano de 1693.

Essa situação é modificada, e a música em Curitiba pode ser dividida em duas fases: antes e depois da transformação de Curitiba em sede da Província no ano de 1853. Naquele período, foi desenvolvida a construção das estradas ligando o litoral e o planalto; aliados a isso, aconteceram os movimentos liberais e revolucionários e a chegada dos imigrantes que incentivaram os movimentos culturais e as iniciativas artísticas.

A presença de uma banda de música no início de 1700 em Morretes é citada por Brandão (1996, p.13), e está relacionada ao nome do Sargento Mor Domingos Cardoso de Lima, comerciante explorador de “uma mina denominada dos Panajóias, possuía escravos e propriedades e quando chegava em seu sobrado” era pomposamente saudado por uma banda de música também de sua propriedade, dessa forma, “chegava a Paranaguá ao som de trompas e clarins”. (*Idem*).

O nome do professor Angelo Martins Ferreria aparece ligado ao ensino da música em Morretes (PR) no ano de 1847. Ele veio do Rio de Janeiro (RJ) para ensinar piano e canto às meninas da elite morretense (RODERJAN, 1969, p.174). O flautista Clemente Consentino²¹ surge em 1907. Ele era de origem italiana, viveu na cidade de Morretes no início do século XX, apresentava um repertório constituído de polcas, valsas, *schottisch*, mazurcas, tangos brasileiros e quadrilha²². Em Curitiba, ainda conforme Roderjan, aparece em 1728 o primeiro nome ligado à música o mestre de

²¹ A flautista curitibana Zélia Brandão recebeu um álbum de partituras copiado à mão, datado de 1907 – 1908. No dia 29 de junho 2012 realizou-se no SESC Água Verde na cidade de Curitiba, o concerto “Reminiscências” com a apresentação das músicas estudadas no álbum de Clemente Consentino, com pesquisa de Zélia Brandão (flauta) e Claudio Menandro (violão), apresentação no projeto Conexão Musical. Disponível em: < http://curitibafragmentosmusicais.blogspot.com.br/2012_06_01_archive.html > Acesso em: 30 jun. 2012.

²² Até o momento, não foi possível identificar se eram composições do músico. *Nome das músicas:* *La Bella Lucieta* (polca); *Ermelina* (polca); *La Paz* (valsa); *Variada* (polca); *Meu Coração, Teu* (mazurka); *Santinha* (*schottisch*); *Coração de Ferro*, (*schottisch*); *Nestor Sonhando* (tango); *A Risada de Miguel* (tango); *Carnavalesca* (quadrilha); *Marionetten* (polca); *Coração de Artista* (valsa); *As Três da Manhã* (valsa).

Capela Manoel Rodrigues de Souza, que obteve “permissão de abrir escola pública de ler, escrever, contar, solfa e harpa”. (1969, p.174)

Da cidade de Paranaguá o nome do músico, João Manuel da Cunha que, além das suas atividades comerciais, mantinha uma escola de música, uma banda e uma orquestra e os conjuntos eram constituídos pelos seus alunos, por seus familiares e seus amigos. O Major Bento Antônio Menezes, praticante da música, era componente do quarteto de cordas de João Manoel da Cunha. Em 1854 transfere-se para Curitiba,

A música em família foi cultivada por João Manuel e seu irmão, Jacinto Manoel da Cunha. Ambos ensinaram música para a maioria dos seus descendentes. A orquestra e o coro familiar mantido em Curitiba abrilhantou ofícios religiosos e reuniões cívicas. A herança da musicalidade dos irmãos Manoel da Cunha foi transmitida à maioria dos seus descendentes, entre os quais Brasília Itiberê da Cunha, João Itiberê, Guilhermina da Cunha Lopes, Brasília da Cunha Luz,

Brasílio, o qual, por iniciativa própria, acrescentara ao seu nome, o de Itiberê para homenagear o rio com o mesmo nome que banhava Paranaguá, tornando-se então Brasília Itiberê da Cunha²³. Tornou-se um misto de diplomata, pianista e compositor. Como pianista e compositor, tendo representado o Brasil em várias capitais mundiais, chegou a fazer amizade com Franz Liszt, com o qual até trocava correspondência. (RODERJAN, 1967, p.178).

Brasílio Itiberê é reconhecido como primeiro compositor brasileiro que realmente compôs música brasileira ao utilizar temas melódicos do folclore na sua bela peça pianística *A Sertaneja*. O nome de Guilhermina da Cunha Lopes também é apontado com destaque como pianista e compositora. Roderjan informa: “A casa onde residia com seu esposo, Arthur Lopes, e seu pai, Jacinto Manuel, (localizada na confluência das atuais Ébano Pereira e Cândido Lopes, hoje demolida), ficou conhecida como a “Casa da Música”. Aí cresceram seus filhos, todos possuidores de talento musical e cultivando intensamente a música”. (1967, p. 6)

A família dos Menezes apresentava-se na igreja e nas festas populares. Na análise de Roderjan,

a mansão dos Menezes, situada na esquina das ruas Dr. Muricy com Saldanha Marinho, foi testemunho do que melhor pode produzir a chamada música doméstica (familiar). As irmãs de Bento Menezes, Adelaide e

²³ Para mais informações sobre Brasília Itiberê ler: NEVES, José Maria. **Brasílio Itiberê: vida e obra**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

Francisca, a quem ensinou piano e canto, apresentaram-se na Corte, atendendo ao convite que lhes fez o Imperador D. Pedro II, quando, aqui esteve em 1880. (...) Ele costumava, principalmente nas festas natalinas, preparar os sobrinhos e os filhos dos seus escravos em ingénuos e expressivos corais. (...) Em sua casa mantinha três salas de concerto, dois pianos de cauda, um cravo e grande quantidade de instrumentos musicais, conservados em belos armários. (...) Suas viagens à Europa o mantinham atualizado no setor musical, que era o seu principal interesse. (RODERJAN, 1967, p.2)

O Major Bento Antônio de Menezes proporcionou uma grande movimentação na vida social musical de Curitiba, principalmente nas atividades religiosas da Igreja Matriz e também com a Banda de Música da Polícia Militar do Estado em 1857²⁴. A Banda apresentava-se na maioria das festividades e comemorações da cidade. Depois de um tempo, teve por muitos anos a orientação de Clarimundo José da Silva e passou por vários regentes até a fase do Maestro Romualdo Suriani.

Como se constata, a música no seio familiar era quase obrigatória; realmente, ela fazia parte da recreação, da educação e dos tradicionais serões familiares, conhecida como *Haus Musik*. Como expõe Roderjan, o *Haus Musik* é uma tradição principalmente das famílias de imigrantes alemães, como os Schleder, os Pletz, os Glaser, os Stresser, os Hauer, os Hertel, os Menssing, os Haupt. Essa tradição foi também adotada pelos Menezes, os Monteiro, os Diniz, os Assumpção. Também fizeram música doméstica muitos outros que tocaram nas sociedades e teatros, nos clubes sociais e literários, mantendo bandas ou pequenas orquestras familiares ou profissionais. (1969, p.177)

Em Curitiba na virada do século XIX para o XX, alguns compositores estavam ligados ao movimento musical nacional e regionalista como Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), Augusto Stresser (1871-1918), Benedito Nicolau dos Santos (1878-1970), Bento Mossurunga (1879-1970). No Clube Curitibano, fundado em 1882, jovens promoviam bailes, reuniões literário-musicais e representações teatrais; deixaram também uma extensa produção literária na REVISTA DO

²⁴ A primeira corporação denominada Companhia da Força Policial foi organizada pela lei número 7, de 10 de agosto de 1854, um ano após a emancipação política do Paraná. (...) No governo do então presidente do Paraná, Zacarias de Góes e Vasconcelos, em 12 de março de 1857, data da criação da Lei Orçamentaria n° 30, foi fundada a Banda da Polícia Militar do Estado do *Paraná*, com o nome de Banda de Música da Capital. O Artigo 4 dessa lei autorizava ao Governador em exercício gastar até 2 contos de réis com a criação da banda, na capital. Para isso, em 4 de julho, o Vicece-Presidente Beaurepaire Rohan contratou o Maestro Bento Antônio de Menezes, que ficou responsável por organizar e ensaiar o conjunto que só conseguiu se apresentar pela primeira vez em sete de setembro de 1861. (MONTEIRO, 2004, p.74)

CLUBE (1890-1900). Fundaram o Grêmio Musical Carlos Gomes (1893) e uma orquestra responsável por executar em 1896, a sinfonia *O Guarani* em homenagem póstuma a Carlos Gomes. A entidade ficou conhecida, manteve a orquestra dirigida pelos Maestros Alfredo Monteiro e Adolfo Corradi. Ela realizou ainda saraus dançantes, concertos e deu apoio a companhias estrangeira. Em 1898, foi organizada uma orquestra de salão no mesmo clube para os bailes dançantes.

A partir dos anos 1920, diversos clubes passaram a organizar bailes na cidade, entre eles a Saengerbund (1884), originário do Germânia (1869) e do Clube Concórdia (1873), a Sociedade Handwerker (1884), a Sociedade Thalia (1882), a Sociedade Polonesa Tadeu Kościuszko (1890), o Clube Rio Branco, o Clube Duque de Caxias, o Clube Graciosa Country Club, a Sociedade Síria Paranaense, a Sociedade Garibaldi os clubes desportivos como o Coritiba Foot Ball Club, o Clube Atlético e o Selecto. Ali existiam geralmente grêmios de jovens, que promoviam encontros artísticos, festas e saraus. Os mais atuantes foram o Grêmio das Violetas, o Grêmio do *Bouquet*. Esses grêmios davam vida ao carnaval nos clubes que geralmente eram embalados por orquestras, regionais e *Jazz bands*.

Além das sociedades funcionavam também os salões de danças e os cafés-concerto como o Parisiense e o Tigre Royal. Trindade e Andrezza observam as primeiras opções de lazer nos teatros frequentados por uma clientela mista no Paraná:

Alguns teatros de maior prestígio apresentavam companhias dramáticas, operetas, óperas, dramas, revistas, comédias, farsas e concertos sinfônicos, outros especializavam-se em gêneros leves e os pequenos teatros dos clubes prestavam-se às performances restritas aos sócios” (...) a população urbana passou a organizar-se culturalmente motivando o cultivo de todos a música, a representação, a poesia, a arte, numa fuga à monotonia do trabalho e às necessidades do dia-a-dia. (2001, p.74)

O nome de Domingos Martins de Souza é citado por Roderjan como o criador do primeiro teatro denominado Teatro de Curitiba, situado à Rua Direita ou Rua dos Alemães²⁵: “apresentou-se periodicamente em Curitiba, de 1855 a 1858, com sua Companhia Dramática e muitas vezes o *vaudeville* e dramas eram 'ornados de lindas músicas' contando com a participação dos professores de música locais como, Bento Antônio de Menezes”. (1969, p.160)

²⁵ Atual Rua13 de Maio – no centro de Curitiba.

O Teatro São Theodoro²⁶, inaugurado em 1884 e situado na Rua Dr. Muricy, ficou em atividade por dez anos. Foi o centro da vida cultural de Curitiba, concentrava várias atividades de sociedades musicais, teatrais e literárias²⁷ até a chegada da Revolução Federalista ao Paraná em 1894, quando as apresentações artísticas foram suspensas. As dependências do Teatro foram transformadas em prisão pelas forças legalistas. Então, o Teatro entra em decadência. Essa situação permaneceu até o ano 1900 quando é reinaugurado com o nome de Teatro Guayra²⁸.

Havia também o Teatro Hauer, o Cine-Teatro Mignon, o Teatro Parque, o Polytheama, mais tarde substituído pelo Cine-Teatro Palácio que apresentavam sessões do cinematógrafo. O Colyseu Curitibano, grande parque de diversões, funcionou em Curitiba dos anos 1902 a 1912. Ele comportava um teatro com capacidade maior que 1000 pessoas.

O Parque Colyseu foi fundado por Francisco Serrador, Manuel Laffite e Antônio Gadotti. Ali instala-se uma série de diversões, muitas delas seriam novidades na cidade. Em 1904, Francisco Serrador monta o seu cinema dentro do espaço do Coliseu e cria a empresa Richebourg, especializada em exhibições de filmes, em locais diversos, inclusive no interior do Paraná e de São Paulo.

O Parque, O Colyseu funcionou como uma grande vitrine das novidades mecânicas e elétricas que aportavam na capital paranaense. Ele exibia trenzinhos aéreos, galinhas mágicas capazes de botar ovos de alumínio, fontes luminosas, carrossel mecânico, cinematógrafo, como principal atração. Em outros espaços como os circos, os parques de diversão, os ringues de patinação, podiam-se encontrar bandas de música ou pequenos conjuntos instrumentais. (BRANDÃO, 1984, p.33)

²⁶ Nome dado em homenagem a Theodoro Ébano Pereira, fundador da cidade de Curitiba.

²⁷ .Suas vetustas paredes impregnaram-se dos aplausos e triunfos recebidos por grande número de notabilidades da arte cênica, nacionais e estrangeiras. No "hall" de entrada e sala de espera, via-se /numeras placas de bronze, assinalando a passagem de ilustres artistas e companhias de óperas, operetas e dramas, de reputação mundial. Esse teatro simpático teve a honra de receber, durante a sua existência, figuras tais como: Companhia de Óperas Rotolopiloro, cujo tenor, Bergamissi, aí fez sua estreia e, posteriormente, conseguiu fama mundial. Companhia de Óperas de Angelis, Léa Candini, Esperanza Íris, Abigail Maia, Jayme Costa, Itália Fausto, Leopoldo Fróes, Chabi Pinheiro, Clara Weiss, Maria Castre, Procópio Ferreira, Berta Zigermenn, Margarida Lopes de Almeida Peri Machado, Iuba Alexandorwska e outras personalidades, afamadas na época. (SANTOS FILHO, 1979, p.192)

²⁸ Seu estilo clássico, com colunas romanas e coríntias, era de imponência sem par. As cadeiras, frisas e os camarotes eram sóbrios e confortáveis. O assoalho era fixo, em rampa, facilitando, assim, a visão dos frequentadores. O pano-de-boca era de veludo amarelo-ouro queimado. Até as torrinhas que se destinavam aos amantes da boa música e de poucos recursos, eram confortáveis. (*Idem*).

A casa de cinema Édén foi inaugurada no final de 1907. Nos programas constava, além do teatro, o cinematógrafo, a música e um botequim. Na sequência, outros cineteatros apareceram em salas construídas especialmente para a projeção de cinema. Na década de 1910, Curitiba contava com sete cinemas: Cine Smart²⁹, Cine Progresso³⁰, Cine Mignon, Cine Édén, Cine Radium, Cine Bijou, Cine Morgenau³¹. Essa efervescência anuncia a Cinelândia Curitibana em meados de 1920. A Cinelândia compreendia uma área em que um complexo de cinemas foi sendo construído, localizava-se na rua XV de Novembro e na Avenida Luiz Xavier.

A concorrência entre as casas de cinema era grande. Os anúncios nos jornais indicavam os “sucessos” de todas as noites e os tipos de atrações com “fitas artísticas, fitas científicas, fitas históricas, cômicas, dramáticas”, exibindo os “filmes das melhores fábricas da Europa e Norte America”, porém, “todas moraes, cheias de bellissimos ensinamentos”. (A REPÚBLICA, 1910, p. 4) Durante o tempo do cinema mudo era comum a participação de pequenas orquestras ou as vezes de um pianista acompanhando o desenrolar do filme ou ligeiras apresentações antes da sessão cinematográfica, intercalando ainda com artistas durante os intervalos das fitas, representando, cantando ou executando instrumentos. (RODERJAN, 1969, p.185)

Uma atividade intensa impulsionava o trabalho para os músicos que também encontravam nos hotéis de categoria, espaço para pequenos conjuntos

²⁹ “Smart Cinema” Inaugurado no dia 06 de junho de 1908 localizava-se na Rua XV de Novembro 67, no local onde hoje está instalada a Galeria Schaffer.-De propriedade de Annibal Rocha Requião, o Smart foi o primeiro cinema de Curitiba. Nas sessões diárias, Requião exibia os seus próprios filmes e outros nacionais e estrangeiros. O acompanhamento das exibições era geralmente feito pelo próprio Requião em uma pianola ou no oboé. Para uma melhor ambientação das fitas, Requião providenciava “efeitos especiais”, como o repicar de sinos em cenas de filmes religiosos, como a “Paixão de Cristo”, ou mesmo a queima de incenso nas fitas românticas. Em 1911, Requião ampliou as instalações do Smart, abrindo um novo salão. (STECZ, 1988, p. 67)

³⁰ “Cine Progresso” localizava-se na Rua Ivahy (atual Getúlio Vargas), esquina com Rua Racteclyff, e pertencia a Bilton & Cia. (DESTEFANI, 2012)

³¹ “Cine Mignon” - foi criado na década de 1910, ficava na Rua XV de Novembro após a esquina da Rua Marechal Floriano, e pertencia a Joaquim Taborda Ribas; Mattos Azeredo Apesar de a grande maioria dos cinemas da época serem acondicionados em salas improvisadas, o Cine Mignon possuía já sala de espera, botequim e café. “Cine Édén” - depois denominado Cine Central, foi aberto por Francisco Zanicotti, associado com Domingos Foggiatto, no início da Rua XV de Novembro. Posteriormente foi o Cine Broadway. “Cine Radium” Localizava-se na Avenida do Portão e pertencia a João Betttega. “Cine Bijou” localizava-se na Rua Marechal Floriano 122, e pertencia à Empresa Foggiatto. “Cine Morgenau” em 1919, a Sociedade Morgenau, nas noites em que não havia baile arrastava as cadeiras, colocava um projetor, e o salão se transformava em um cinema, um dos primeiros cinemas de Curitiba. “Cinelândia” desde a construção do Palácio Avenida, onde se inaugurou o Cine Avenida em 1929, outros cinemas aí se instalaram, como Cine Ópera, inaugurado em 1941, o Cine Palácio e o Cine Odeon, e a Avenida Luiz Xavier, juntamente com o trecho correspondente da Rua XV de Novembro ficaram conhecidas, durante o período áureo do cinema, até a primeira metade dos anos 70, como Cinelândia Curitibana. (DESTEFANI, 2011)

instrumentais. Roderjan aponta que “as confeitarias e cafés-concerto não dispensavam a música realizada com alegria e entusiasmo por nossos músicos locais, que, não raro, ao cessar o movimento dos fregueses, cerravam as portas do estabelecimento e se entregavam ao cultivo de música mais séria”. (1969, p.186)

Nota-se ainda que a movimentação da música sinfônica erudita nesse período estava associada às companhias que transitavam pela cidade vindo das temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo ou em Buenos Aires. Curitiba já havia assistido a espetáculos de *zarzuela*³², revista brejeira, dramalhão, *vaudeville*³³, teatro, comédia, revista musicada, drama francês, opereta e ópera. A maioria das companhias era constituída de atores e músicos e uma parte deles ficou na cidade onde consolidaram carreira e também contribuíram para a formação de talentos musicais no meio artístico: ofereciam aulas particulares ou faziam parte do grupo de professores de escola ou conservatórios.

Músicos e artistas do Brasil circulavam pela cidade, seus nomes chamavam a atenção nos anúncios dos jornais e periódicos, como o do flautista Pattapio Silva que, em 1907, apresentou-se nos palcos do Teatro Guayra e do Teatro Hauer. O músico foi bem recebido e as críticas nos jornais foram positivas,

Com uma boa casa, realizou-se, ontem, no Teatro Hauer, o segundo concerto anunciado, do simpático flautista brasileiro Pattapio Silva. O teatro, fartamente iluminado, apresentava belo aspecto, apesar de sua forma retangular, tendo quase completa a lotação das cadeiras. Mais uma vez o jovem musicista revelou a sua extraordinária competência artística, tocando com admirável doçura, as partes do escolhido programa. A enfiatura musical de Pattapio Silva já traz, para mais atrair os aplausos e as atenções, a consagração do nosso Instituto Nacional, denotando, assim, que não se trata de um descohecido que agora surgisse do público, com as indecisões e os vícios dos estreantes, em meios de acanhadas dimensões”. (SANTOS FILHO, 1979, p.123)

Pattapio Silva foi acompanhado pelos músicos Paranaenses Raul Mensing, Hugo de Barros, Orlando Stragni. O músico ainda se apresentou em Paranaguá e Ponta Grossa. Posteriormente foi a Florianópolis onde acabou falecendo, sozinho e sem recursos.

³² ZARZUELA - Tipo de ópera-cômica espanhola, com canções e peças instrumentais entremeadas por diálogos, ger. baseados em melodias folclóricas e libreto satírico. (HOUAISS, 2004)

³³ VAUDEVILLE - comédia ligeira e divertida, de enredo fértil em intrigas e maquinações, que combina pantomima, dança e/ou canções, divertimento teatral composto de vários números, p.ex., acrobacias, esquetes cômicos, danças, canções, animais amestrados etc., sem relação entre si. (*Idem*)

Com o exemplo acima, percebe-se que, na época em estudo, o campo da música em Curitiba apontava para uma perspectiva cultural ampla, ela acompanhava o fluxo do progresso, e alcançou a década de 1920 quando o Paraná havia se estabilizado como um Estado produtivo e organizado.

2.1.2 O ensino da música

No início do século XX, em Curitiba, o ensino da música estava atrelado às atividades acionadas pelos Maestros das bandas e das pequenas orquestras de salão. Estes teriam sido os primeiros professores de música nas escolas. Esses músicos “eram solicitados para o corpo docente, mais com a finalidade de organizarem as imprescindíveis bandas do que lecionar a matéria propriamente dita. A exemplo das associações recreativas e artísticas, a escola usava a música na programação das suas atividades e na formação do educando”. (RODERJAN, 1967, p.9)

O ensino da música nas escolas de ensino médio e secundário, ainda conforme Roderjan ocorreram inicialmente em 1857 no Lyceu de Curitiba, o primeiro estabelecimento oficial de ensino secundário³⁴. (1969, p.180) A cadeira de música estava a cargo de Ricardo Pereira do Nascimento, conhecido como Mestre Jacarandá, escreveu em 1857 a "Artinha Musical" para o ensino da música. Segundo Prosser, a cartilha foi a segunda obra publicada³⁵ no Paraná. Antes deste, havia sido publicado um livro sobre a língua portuguesa, apontando a importância que a a educação e a cultura - a língua e a música - tinham para a sociedade, naquele período³⁶. (2004, p.69)

³⁴ Em 31 de março de 1846 a Assembleia Providencial de São Paulo aprovou a criação do Lyceu de Curitiba. Alguns anos mais tarde, com a emancipação do Paraná, passou a chamar-se Instituto Paranaense, e após a Proclamação da República, recebeu a denominação Gymnasio Paranaense, desde 1953 passou a ser denominado Colégio Estadual do Paraná. Disponível em: < <http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=208> > Acesso em: 10 dez. 2012.

³⁵ Pela Tipografia Paranaense de Cândido Lopes, primeira impressora fundada em Curitiba, em 1854. A primeira obra foi a "Gramática da Língua Nacional". (PROSSER, 2004, p.121).

³⁶ O Colégio Parthenon Paranaense (1883) traz o nome de Bento Antônio de Menezes que também aparece no quadro docente da Escola de Belas Artes e Indústrias, fundada por Mariano de Lima, em 1886. O ensino das belas-artes e da música atraiu a essa Escola, em 1892, 188 alunos, dos quais 62 pertenciam ao curso de música. Nela figuraram os nomes de professores ilustres que

Porém, as escolas somente ofereciam certificados de segundo grau e os estudantes mais talentosos continuavam seus estudos no Rio de Janeiro ou na Europa. Gealmente eram escolas particulares, em que às vezes apenas dois ou três músicos organizavam as aulas, outras vezes um grupo maior era liderado por um professor”. (PROSSER, 2004, p.121) Prosser aponta uma característica mais organicista de caráter associativo da música em conjunto. Esta exige a parceria entre músicos e instrumentistas, presente na formação de grupos de câmara, orquestras, bandas, coros. A autora levanta a hipótese de este fato ter sido fomentado pelos músicos estrangeiros radicados em Curitiba, pois muitos são os fundadores de grupos e orquestras e professores de escolas de música, como Léo Kessler, Raul Menssing, João Poeck, Jorge Wulcherpfennig, Ludovico Zeyer, Evaldo Mueller, Wenceslau Schwanze, Amelie Henn, etc. (*Idem*).

Raul Menssing fundou em 1909 a Sociedade Carlos Gomes, para os jovens da alta sociedade curitibana, promovendo encontros musicais e concertos. Léo Kessler fundou em 1916 o Conservatório de Música do Paraná instituição que formou muitos músicos, no primeiro ano de funcionamento atraiu mais de 200 alunos³⁷.

O nome do violinista e Maestro José de Sabatini aparece em 1913, com a inauguração da Escola Musical do Paraná. A escola situava-se na Rua Riachuelo, 37. Moldado pelos conservatórios de música nacionais e estrangeiros, o programa do curso oferecia “curso de violino, violoncelo, viola, contrabaixo, piano, canto, teoria musical, solfejo, harmonia, canto coral, história da música, e ditado melódico. O primeiro concerto foi no Club Coritibano em dezembro de 1913. Da apresentação participaram setenta (70) alunos (A REPÚBLICA, Curitiba, 1913).

Em 1921, o Maestro Antônio Melillo visita Curitiba como regente de orquestra de uma companhia de óperas. Foi convidado pelo Prof. Léo Kessler para lecionar no curso de piano no Conservatório de Música do Paraná. Melillo aceitou a proposta e passou a residir e lecionar na cidade. Após o falecimento do Prof.

seriam, em 1912, os fundadores e primeiros professores da Universidade do Paraná. (RODERJAN, 1967, p.10)

³⁷ Suíço, que chegou a Curitiba em 1911, sobre Leo Kessler ver: BALLÃO (1926), MURICI (1938) e AZEVEDO (1960). No corpo docente: Amélia Henn/piano; o prof. Ludovico Seyer /violino; o prof. Wulcherpfennig /canto; e o prof. Barletta/ violoncelo. E mais: o Maestro Romualdo Suriani, as jovens Ruth Pimentel, Maria José Assumpção, Ignez Colle, Margarida Silva, entre outros.

Kessler³⁸, Ludovico Sayer assume o cargo de diretor do Conservatório.

Na necessidade de dar continuidade à obra iniciada por Kessler, Melillo adquire em 1926 o Conservatório. Em 1930, seguiu com sua escola de música com o nome de Academia de Música do Paraná, onde oferecia aos alunos os cursos de piano, violino e matérias teóricas. O Paraná lhe deve a criação de duas orquestras: a do Clube Curitibano e a Sinfônica do Paraná. (SAMPAIO, 1980, p.159)

Além disso, de acordo com Roderjan, o período anterior à década de 1920, tem como marca a inclusão da música como disciplina obrigatória no programa escolar. (1969, p.195) Algumas reformas organizadas por Trajano Sigwalt, em 1917, incluíam obrigatoriamente a música no programa escolar. Esse período também é marcado pela presença de profissionais da música que atuaram como docentes, entre eles, Luiz Bastos, Benedito Nicolau dos Santos, Josépha e Soledade Correia de Freitas.

É interessante notar os anúncios de professores de música, no **Almanach do Paraná** de 1896, oferecendo aulas particulares. Aparece o nome de João Richardelli que, além de ser proprietário de um restaurante e café-concerto, dava aulas de Mandolino³⁹, um instrumento musical⁴⁰ de origem italiana, encontrado na música popular, na música clássica e tradicional, especialmente nos países mediterrâneos. No Brasil, ele é chamado de “bandolim”, instrumento que forma os primeiros conjuntos básicos, junto com o cavaquinho, a flauta e o violão, para a execução de choros.

O nome de Felix Clemann pode ser conferido no anúncio do jornal A REPÚBLICA do ano de 1913: “Aluno da Alta Escola de Berlin e ex-primeiro violino da Companhia de Operetas Tuscher, fixo residência na cidade, aceita discípulos para lições de piano e violino”. O Instituto de Música do Paraná Menssing-Seyer, idealizado pelo Prof. Menssing (piano) e o Prof. Seyer (violino), funcionou por três anos até a saída do Prof. Seyer quando a entidade passou a se chamar Instituto

³⁸ O Maestro Kessler morreu em 29 de setembro de 1924 na cidade de Blumenau no estado de Santa Catarina. Foi o responsável, também, pela fundação do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico que se tornou depois, Faculdade de Educação Musical do Paraná e Faculdade de Artes do Paraná, atualmente, um Campus da Universidade Estadual do Paraná

³⁹ MANDOLINO - Tem origem na antiga Mandola de 1650, e seu auge foi nos séculos XVII e XVIII, tem cabeçote plano e ponte atravessada por cordas duplas ligados à base (afinado como o violino) é tocado com uma palheta em vibração. (MICHAELIS, 1989, p.42).

⁴⁰ BANDOLIM é conhecido como um cordofone com origem napolitana, de costas perfuradas e abauladas tal como as do alaúde e dotado de quatro cordas duplas de metal cuja percussão com palheta produz um efeito de tremolo rápido e encadeado que aumenta a duração das notas criadas. (*Ibidem*, p.12)

de Música do Paraná Menssing e mais tarde Instituto de Música Raul Menssing. (SAMPAIO,1980, p.162)

O nome de Eugenia Miszke aparece como pianista e amante das artes em 1922: “a Sr^a Miszke (...) assumiu a posição de patronesse das artes em Curitiba e fundou a Sociedade Musical Chopin que promovia espetáculos de arte em geral”⁴¹. (MOROZOWICZ, 2000, p. 131)

O *Bel Canto*⁴² foi ministrado pelas irmãs Correia de Freitas e o Maestro Remo de Persis. Destaque-se também o Maestro Alceu Bocchino, as pianistas paranaenses Margarida Lagos, Ignês Munhoz Colle, Reneé Devraine Frank, Penido Monteiro, Jamile Karam. João Poeck chegou a Curitiba por volta de 1933, notabilizou-se pelas atividades de pianista, professor, compositor e arranjador. Em 1935, ele abriu o Conservatório do Paraná, com aulas de piano, violino e noções teóricas. Em 1942, Poeck mudou-se para o Rio de Janeiro, quando encerrou as atividades do Conservatório do Paraná. (SAMPAIO, 1980, p.161) Isso demonstra que o ensino da música em Curitiba foi realizado por professores e músicos, com bases em conhecimentos formais geralmente atualizados em estudos na Europa.

A partir de 1940, as escolas de música deram base para a formação de orquestras e movimentos culturais, liderados por intelectuais e artistas. Encontram-se as Serenatas de Cultura Artística lideradas por Hugo de Barros e Oscar Martins Gomes no Clube Curitibano, a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê em 1944, a Orquestra Estudantil de Concertos em 1946 orientada por Bento Mossurunga, transformada em 1958 na Orquestra Sinfônica da Universidade do Paraná.

2.1.3 O mundo da música

A música foi largamente difundida de pai para o filho nos meios familiares, o piano, o violino, a flauta o bandolim faziam parte desse cenário nas primeiras

⁴¹ Eugenia Misk era a esposa do Cônsul Geral da Polônia no Brasil - sede Curitiba, Zbigniew Misk, assumiu o cargo em 1922. (SMOLANA, 2010, p. 59).

⁴² *BEL CANTO* - denomina toda uma tradição vocal, técnica e interpretativa da ópera italiana a qual originou no fim do século XVII e alcançou seu auge no início do século XIX durante a era da ópera de *bel canto*. (MICHAELS, 1989, p. 311)

décadas do século XX. A importação de partituras e instrumentos musicais era feita diretamente dos centros europeus pelos portos de Paranaguá e Antonina e chegavam à capital pela Serra do Mar, nutrindo as casas de música que apareciam em Curitiba⁴³.

A primeira casa de música em Curitiba foi a Casa Hertel de 1898. Além de vender instrumentos musicais, gramofones, partituras, o estabelecimento mantinha uma oficina de conserto de instrumentos. Outro anúncio do jornal A REPÚBLICA cita a venda de sortimento completo de pertences para todos os instrumentos: cravelha, cavalete, arcos e seda para arcos, chaves para afinar, boquilhas, cordas, e encomendas de instrumentos de metal ou madeira. (1901, p. 6)

Em outra edição desse periódico do ano de 1906, página número 4, anuncia a venda de violinos, violões, bandolins, cítaras, flautas, gaitas de fole e de boca, pratos e instrumentos de metal para banda, e pele de bumbo e ruffo. Primeiro localizava-se na Praça Municipal, nº 9. Depois se mudou para a Praça Generoso Marques nº 62. Neste local, havia o telefone de número 490. A Casa Hertel está aberta ainda hoje e se localiza na Rua São Francisco nº 138, centro de Curitiba.

O nome de Antônio Hennel, proprietário da Casa Minerva, anunciava a venda e concerto de instrumentos musicais. Em 1902, a loja situava-se na Rua Riachuelo e em 1913, ele mudou-se para a Rua XV de Novembro nº 80. Anunciava ser “o maior depósito de instrumentos de música de toda espécie” e também, “como a única oficina e fábrica de instrumento de metal”. (ALMANACH DO PARANÁ, 1911, p. 23)

Outro nome encontrado foi da Casa D’Aló, de acordo com o carimbo, o endereço da casa era na Rua Marechal Floriano Peixoto esquina com Marechal Deodoro, nº 22⁴⁴. A loja vendia “completo sortimento de instrumentos de metal, madeira e corda, importados das melhores fábricas da Europa e da premiada fábrica

⁴³ Em 2011, foi feito um minucioso levantamento no acervo do professor e Maestro Antônio Melillo (1899-1966), depositado na biblioteca da Faculdade de Artes do Paraná – BOSB/FAP. Foram mais de 3.500 mil partituras, entre obras didáticas, arranjos e livros, também encontramos algumas composições algumas manuscritas e outras impressas. Diversas informações foram observadas - assinaturas, dedicatórias, gêneros musicais, datas, editoras, impressoras. Alguns carimbos com o nome de músicos, instituições, orquestras e lojas de música foram encontrados, tanto nas partituras como nos métodos.

⁴⁴ O nome D’Aló também aparece ligado a música, no tempo em que as bandas ocupavam um lugar de destaque e se apresentavam regularmente em concertos públicos no centro da cidade de Curitiba. Vicente D’Aló foi regente durante os anos de 1897 a 1912 da Banda da Força Pública, inicialmente regida pelo Maestro Bento Antônio de Menezes, Clarimundo José da Silva e depois por Romualdo Suriani.

de *José D'Aló e Filhos* de São Paulo”. Era possível encontrar palhetas da Casa *Lefèvre* de Paris, papel de música cadernos em branco, consertar os gramofones, encomendar arranjos e redução de peças para banda e orquestra. (A REPÚBLICA, 1912, p. 4).

As partituras de gêneros populares eram disseminadas com a venda de partituras e discos. A Casa Goudard, situada na Rua Marechal Floriano nº 1, em 1916, vendia violinos, bandolins, gaita de boca, gaitas de oito e doze baixos. Também consertavam e vendiam gramofones e discos⁴⁵. Em 1919, anunciava a venda das “mais lindas e modernas composições musicais”, como “valsas, *Fox-trots*, tangos, *ragtime* e outras peças moderníssimas de dança”. No mesmo ano, a casa D'Aló anunciava “instrumentos de música dos mais variados”, como: violinos, bandolins, flautas, clarinete e gaitas, e ainda, partituras de música para dança, como “lindíssimos tangos, valsas e *ragtimes*”. (A REPÚBLICA, 1919, p. 8)

Muitos pianos estrangeiros chegaram ao Brasil nesse período e na época se dizia “autores” e não, fabricantes como é hoje. As duas casas de instrumentos, tanto a Casa Hertel como a Casa Goudard anunciavam a venda de algumas marcas de pianos estrangeiros com exclusividade. A Casa Goudard era a representante das marcas de piano *Ehrbar, Gors & Kallmann e Winkelmann*. A Casa Hertel era o único depositário dos *Pianos Blüthner, Ronisch, Irmler, Schiedmayer & Söhne*.

Outro fato marcante para o desenvolvimento da música no Estado do Paraná com a instalação da Fábrica de Pianos Essenfelder em 1911, a primeira do Brasil. A história da centenária (1890-1989) fábrica de pianos inicia com o alemão Floriano Essenfelder que chegou à Argentina em 1890. Seus pianos ganharam prêmios - nacionais e internacionais - ao longo do século XX. Em 1898, Floriano expôs na Exposição Nacional Argentina o primeiro piano de cauda construído na América do Sul. Em 1902, Essenfelder chegou ao Brasil e, depois de uma tentativa em Pelotas no Rio Grande do Sul, a família Essenfelder se instalou em Curitiba. A madeira encontrada aqui na região continha as qualidades necessárias para a confecção de determinadas peças e foi o fato determinante para a instalação da fábrica em Curitiba. Essa fábrica permaneceu na cidade até o seu fechamento em

⁴⁵ Carlos J. Goudard, argentino desagregado de uma companhia de operetas, em 1898, organizou uma orquestra de salão, um quinteto instrumental pertencente ao Clube Curitibano. (RODERJAN, 1967, p.18).

1996 e sempre manteve o padrão de qualidade como meta⁴⁶. Vale observar os inúmeros prêmios angariados, o que comprova a importância dos pianos em exposições e congressos. Na década de 1970 a “indústria exportava seus pianos para países como Alemanha, Argentina, Austrália, Canadá, Estados Unidos, França, Holanda, Israel, Japão e Suíça”. (MONTEIRO, 2004, p.122). A instalação da família “teria começado em 1909 e a firma *Essenfelder & Cia.* é formada em 1911, sendo sócios, Florian Essenfelder Senior, Berthold Hauer e Alberto Wilsing, com a ajuda constante na arte artística, de Léo Kessler”, comprova Carneiro (1982, p. 3)

2.2 CURITIBA 1920

A virada do século XIX foi marcada pelas mudanças sociais ocorridas no mundo. A transformação cultural que precedeu a industrialização, a urbanização e a modernização, de fato, difundiu um modo de vida burguês ocidental, urbano nas cidades que passou a desejar novos hábitos e principalmente a maneira europeia de ser, seguindo principalmente o exemplo de Paris.

Com efeito, Paris era o centro das atenções do mundo europeu. O que acontecia ali, tornava-se modelo e simbolizava a substituição do velho pelo novo, do antigo pelo moderno, enfim, marcava um símbolo de renovação, euforia e prosperidade, palavras que bem caracterizavam a *Belle Époque*. (PROSSER, 2004, p. 56) Era a época do remodelamento do centro urbano, da criação dos *boulevards*, do *can-can*⁴⁷, da opereta (...). Surgiam numerosos estabelecimentos públicos de recreação e de diversão.

Com os deslocamentos populacionais mais intensos, as cidades se tornaram vitrines das novas técnicas que anunciaram a modernidade no Brasil. Foi o período do “saneamento e a reestruturação estética de suas maiores cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo”. (PROSSER, 2004, p. 57) O anseio pela vida cultural,

⁴⁶ Em 1995 a Fábrica de Pianos Essenfelder mudou do bairro Juvevê para a Cidade Industrial, mas infelizmente depois de algum tempo fechou suas portas. (MONTEIRO, 2004, p.122).

⁴⁷ CAN CAN: tipo de dança, esfuziante, acrobática e ruidosa, na qual as dançarinas lançam as pernas para o alto, como se desferissem pontapés no ar, enquanto erguem e sacodem as saias com as mãos, e executam ainda outras acrobacias. Foi dançada originalmente em cabarés parisienses a partir de 1830. (Houaiss, 2004).

moderna e civilizada dos grandes centros – sobretudo Rio de Janeiro e Paris – serviu de modelo determinante de algumas características da sociedade curitibana. Curitiba testemunhou, nas primeiras décadas do século XX, o início de um processo de renovação com uma arquitetura inovadora, com a instalação de novas fábricas, mais opções de lazer, melhoria nos serviços de utilidade pública, entre outros benefícios, enfim, a cidade foi objeto de uma série de “modernidades” que aprimoraram seu quadro urbano.

Adotou-se a ideia de modernidade apoiado em Hobsbawn, como uma forma de se estar “atual”, expressando um momento marcado pela intensificação da vida nas cidades e pela instauração de uma cultura urbana, gerada em torno do cotidiano dos principais centros populacionais⁴⁸. As dimensões do modernismo nas artes, a agitação cultural do final do século XIX e o início do século XX, a encantadora *Belle Époque*, mostram a busca de novas linguagens para traduzir as mudanças trazidas pelas novas técnicas⁴⁹.

A sociedade daquele período, de uma forma geral, havia sido castigada e ainda estava abalada pelas consequências das guerras⁵⁰; no cotidiano em geral e estava focada neste pensamento que anunciava o ‘moderno’. Os tempos modernos ampliaram as tramas sociais e políticas e o culto ao progresso alcançou as artes, provocando na música um florescer de gêneros musicais e encantos sonoros.

Em 1920⁵¹, havia quase 79 mil habitantes com a modernização de Curitiba –

⁴⁸ Em 1914, praticamente tudo que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido de “modernismo” já se achava a postos: cubismo, expressionismo, abstracionismo puro na pintura, funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura, o abandono da tonalidade na música, o rompimento com a tradição na literatura. (HOBSEBAWN, 1995, p.178)

⁴⁹ Surgem, durante esse mesmo período, a teoria da relatividade de Einstein, a linguística saussureana, as teses de Durkheim, o pensamento sociológico de Weber e Simmel, o criticismo de Nietzsche, o formalismo russo, o cinema e a teoria da montagem de Eisenstein, a música de Stravinsky, Bartók e Schönberg; a arquitetura de Lê Courbusier, a pintura de Matisse, Picasso, De Chirico, Kandinsky, Duchamp e Klee; a literatura de Proust, Joyce, Kafka, Thomas Mann; os futuristas italianos, a poesia de Elliot, Ezra Pound e Valéry. Quanto ao desenvolvimento tecnológico, consolida-se a estrada de ferro e surgem o automóvel e o avião, que rompem as barreiras espaciais; desenvolvem-se o telégrafo e o telefone, ampliando os horizontes da comunicação. (ULLOA, 1998, p.190)

⁵⁰ A primeira metade do século XX foi marcada pela Primeira Guerra Mundial 1914-1918, seguida pela Revolução Russa - 1917, passando pelo capitalismo mundial, a quebra da bolsa de Nova Iorque - 1929, culminando na Segunda Guerra Mundial - 1939-1945. (HOBSEBAWN, 1995, p.32).

⁵¹ Por todos os lados havia um intenso movimento de operários construindo “bungalovs” para os ricos burgueses e obras de embelezamento e melhoramentos urbanos, fazendo com que a cidade mais parecesse um grande canteiro de obras. Novos estabelecimentos comerciais e industriais surgiam e muitos ampliavam e modernizavam suas instalações. Aviões aterrizavam e partiam com frequência dos campos afastados do Portão em fantásticos ‘raids’ aéreos. Um número crescente de “Fords” e bondes apinhados de passageiros percorriam velozmente as ruas. Para dar vazão ao incremento do tráfego e atendendo a reiterados pedidos da população, iniciava-se a compra e desapropriação

o centro da cidade e os ambientes públicos foram aprimorados com parques de diversões, praças, salões de dança, cafés-concerto, etc. A Rua XV de Novembro era o eixo central no trânsito entre pessoas, carroças com produtos hortigranjeiros, bondes elétricos e os primeiros carros. A tecnologia, a eletricidade e os aparelhos mecânicos fascinavam a população. Nas palavras de Ermelino de Leão pode-se aproximar deste período.

Os bondes elétricos ligavam os bairros do Bacachery, Juvevê, Guabirota, Portão, Batel, Seminário e Cemitério ao centro da cidade, com o desenvolvimento de 26.175 metros, tendo, em 1921, transportado 2.979.447 passageiros. (...) O número de veículos como autos, caminhões, carros e carroças subiu em 1921, para 2.584. Curitiba era servida por uma estação de rádio-telefonia, por linhas telegráficas e pelo serviço telefônico, abrangendo um percurso de 562 km. (LEÃO, 1993, p.41)

Na cidade, existiam as linhas telegráficas que pertenciam ao Estado; em 1920, tais linhas contavam com 1.695 metros de extensão, com sede era na Capital ligada a várias estações em todo o Estado. O serviço telegráfico era completado também pelas linhas das vias férreas e havia vários aparelhos de radiotelegrafia os quais recebiam comunicações diretas do Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideu e Buenos Aires, o que proporcionava aos seus assinantes audições de espetáculos realizados no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e o Teatro Colón de Buenos Aires. (*Ibidem*, p. 40)

No texto *Curitiba Nocturna* apresenta-se uma ideia do movimento noturno na cidade em 1920. É interessante notar a fixação pela ideia de modernidade e elegância e as primeiras aparições da cultura norte-americana:

De há muito deixou a capital Paranaense as suas modestas vestes de aldeia

de terrenos para o alargamento da Rua 15 de Novembro, anunciando-se para breve seu asfaltamento. (...) Nessa mesma rua, o "footing" entre a Universidade e a Praça Osório aumentava no final da tarde. Operárias e funcionárias seguiam apressadas em direção às suas residências ou ao encontro dos rapazes. Senhoras e senhoritas da sociedade passavam em direção as primeiras sessões do "Mignon" e do "Palácio", enquanto os "almofadinhas" e intelectuais dirigiam-se aos cafés para saber às últimas novidades. Bandos de universitários, gárrulos, apoiados nas vitrines das grandes "magazines", que proliferavam no centro, observavam a passagem das "melindrosas". Nas esquinas, os jovens aficionados pelo esporte discutiam as últimas partidas de futebol e tênis e as vitórias no boxe, turfe e automobilismo. Nesse mesmo horário, a Rádio Clube Paranaense - PRB2, instalada no último andar do Clube Curitibano, tocava matinês de jazz e maxixe. (...) A capital Paranaense passava por intensas mudanças que faziam com que ela perdesse seus contornos pacatos e provincianos para se tornar uma "moderna urbe". E, assim como a feição da cidade, os hábitos, a moda e o ritmo de vida dos seus habitantes transformava-se aceleradamente. (IORIO, 2003, p.2).

placidamente reclinada nas verdes colinas dos campos dos Pinhaes, para envergar a *toilette* elegante de ultimo figurino d'uma cidade moderna, illuminada a electricidade e percorrida por automóveis e *tramways* eléctricos, capital, emfim, onde se acotovelam 80 mil almas e á noite, ao flamejar das lâmpadas Osram, uma população *chic* sahe a flunar atravez das nossas praças e ao longo das ruas inundadas de luz. Sete e meia da noite ou, pelo moderno fuso horário, 19 e meia do dia.

Tilintam as campainhas nos cinemas e nos salões de espera, senhoras e cavallheiros aguardam o início da primeira secção. Alli, na rua 15, ao desembocar na avenida Luiz Xavier, o Central, o mais elegante e preferido dos nossos cinemas, abre as suas portas á freguezia diária.

Os placards coloridos atraem a atenção: um vaqueiro do Far West, de pistola aperrada, visa um ponto qualquer, enquanto uma dama desgrenhada arruma-lhe forte murro no braço para que a pontaria se desfaça e o tiro homicida não atinja... A quem? Ao amante, provavelmente, da dama surpreendida com a bocca na botija...Alli, outro *placads*, reproduz uma scena cómica de Carlito, e outro, alem, mostra uma das grandes artistas norte-americanas *numa pose* de heroína deante de qualquer sacrificio.

É uma das grandes noites do Central.

Quarta-feira, o dia selecto para o qual a empresa Zanicotti & Cia. escolhe as melhores films. repleta, transbordante mesmo a sala de espera, mal o Romulo [*possivelmente um funcionário do cinema central*] e seus ajudantes correm a grade, a assistência se precipita para o salão das projecções onde afinada orchestra se faz ouvir. (LEÃO, 1993, p. 347)

Neste ponto, nota-se a presença de uma orquestra e a indicação da música tocada na sala do cinema, relacionadas às películas apresentadas. Pode-se entender como uma música de entretenimento, uma música consumida possivelmente também nos bailes dançantes que foram opções oferecidas na cidade, em clubes, sociedades artísticas e grêmios, neste período.

A consolidação e a ampliação dos espaços de entretenimento e dos meios de comunicação de massa reforçaram a colocação do músico popular na rota de uma profissionalização artística. Tal fato estimulou o mercado de trabalho em várias cidades do Brasil. Em Curitiba não foi diferente; porém, em proporção menor do que no Rio de Janeiro e São Paulo. Vinci de Moraes informa: “As atividades musicais remuneradas multiplicavam-se pelos inúmeros locais de entretenimento popular, pagando valores (salários, cachês, etc.) diferenciados, estabelecidos de modo informal, de acordo com a posição e prestígio do artista e do ambiente, pois não havia qualquer regra trabalhista nessa área”. (MORAES, 2000, p. 96).

O público curitibano criava um perfil de comportamento; mesmo espelhado no Rio de Janeiro, viu surgir teatros, salas de concerto, cafés e locais próprios de reuniões culturais e sociedades particulares (JUSTUS, 2004, p. 119). Era frequente o encontro entre músicos, compositores e instrumentistas que circulavam pela cidade: Francisco Rodrigues Marques, Adolfo Corradi, Carlos Goudard, Remo de

Persis, Ludovico Zeyer, Jorge Wulcherpfennig, Romualdo Suriani, Antônio Melillo, Léo Kessler. (RODERJAN, 1969, p. 190)

Para Liane Justus, foi da diversidade de origens culturais, “inicialmente agrupadas em sociedades específicas, vinculadas à disseminação musical, que Curitiba viu nascer sua plateia de música erudita”. (JUSTUS, 2004. p. 118) Isso com programas musiciais ecléticos, geralmente no Teatro Guayra e uma programação diversificada. O mesmo público ia ao teatro assistir à estreia de uma grande companhia lírica de ópera italiana. Assistia a apresentações de música sertaneja e de conjuntos musicais executando e cantando canções populares brasileiras e portuguesas. Em uma matéria publicada pelo jornal **A República** do dia 4 de abril de 1921, há a menção da presença do grupo Os Oito Batutas no Teatro Mignon:

Amanhã na segunda sessão do *Mignon*, o frequentado e chic thetrinho da Rua 15, estreará um número musical que por certo conseguira um retumbante sucesso, qual tal tem acontecido em S. Paulo e Rio. Referimonos ao famoso número musical conhecido por “Oito Batutas”, conhecido em todo o Brasil por seus sucessos estrondosos. Trazem os “Oito Batutas”, o mais variado e completo repertorio de músicas nacionaes taes como Sambas, cateretes, lundus, tangos, maxixes, etc., e os artistas que compõe o grupo são verdadeiros artistas no gênero, convindo destacar o flautista que é admirável. Resta agora que o nosso publico, accorrendo em massa ao *Mignon*, saiba premiar os esforços da Empresa Mattos Azevedo”. (A REPÚBLICA, 1921, p. 4)

Nesse contexto surge o Movimento Paranista cujo principal anseio foi construir uma identidade cultural regional e que contava com a adesão de intelectuais, artistas, literatos. O Paranismo foi definido nominalmente em 1927, resultado de um processo de formulação da imagem do Paraná, movimento que ocorreu posteriormente à emancipação política em 1853. O Paranismo “procurou elaborar uma visão simbólica diferenciada da nova província em relação às outras regiões do Brasil e que se define também por sua interpretação das formas modernas em arte”. (CAMARGO, 2007, p.23)

O grande pensador desse movimento foi o historiador Romário Martins, que divulgou suas ideias por meio de seus escritos, estruturando os já tão conhecidos princípios da formação do bom paranista.

Paranista é aquele que em terras do Paraná lavrou um campo, vadeou uma floresta, lançou uma ponte, construiu uma máquina, dirigiu uma fábrica, compôs uma estrofe, pintou um quadro, esculpiu uma estátua, redigiu uma lei liberal, praticou a bondade, iluminou um cérebro, evitou uma injustiça, educou um

sentimento, reformou um perverso, escreveu um livro, plantou uma árvore. (TRINDADE e ANDREAZZA, 2001, p. 14)

O movimento tomou tal forma, que foi criada a revista **Ilustração Paranaense** que divulgava as ideias paranistas por meio de desenhos de artistas como João Turin e Lange de Morretes⁵². O primeiro número é de novembro de 1927 e sua circulação vai até 1931. Ainda conforme Camargo, a revista, “dirigida pelo fotógrafo e cineasta João Batista Groff, foi pensada e produzida por um grupo vinculado aos círculos de intelectuais frequentadores do Clube Curitibano, isto mais uma vez comprova a posição dos paranistas, como porta-vozes das ideias das elites curitibanas e Paranaenses”. (2007, p.171) O primeiro artigo do Programa do Centro Paranaense define-o como uma agremiação cujo objetivo foi promover e estimular todas as iniciativas úteis ao progresso e a civilização do Estado do Paraná.

O movimento se firmou mais no campo das artes plásticas; porém, no campo da música, encontra-se a ópera *Marumbi* de Benedito Nicolau dos Santos com temática Paranaense, algumas composições do Maestro Antônio Melillo, como *Senhorita Curityba*, *Fandango* e *Goioabang* e de Mossurunga como *Antonina*, *Céus de Curitiba*, *Canção do Pinheiro*, *Tardes de Curitiba*. Romualdo Suriani escreveu um poema sinfônico sobre a terra Paranaense chamado *Gôio-Covó*, nome que os índios caingangues davam ao Rio Iguaçu⁵³. Os movimentos artísticos eram desenvolvidos nos salões de arte, no café Belas Artes, situados na Rua XV e nos saraus realizados no Clube Curitibano, entre poetas, escritores e artistas de vários setores. Segundo Elisabeth Prosser, os compositores deste período desenvolvem grande número de obras sobre temas locais “como Benedito Nicolau dos Santos, Bento Mossurunga e Antônio Melillo quando, propaga-se nas produções artísticas locais a busca de ideais regionalistas”. (2004, p.178)

Paralelamente a isso, as Artes Cênicas em Curitiba tiveram um impulso com a Sociedade Teatral Renascença, fundada por Salvador Ferrante em 1920 e, no decorrer da sua existência, apresentou quase cem espetáculos. Em 1930, o Maestro

⁵² ILUSTRAÇÃO PARANAENSE /// Disponível em: < <http://www.museuParanaense.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=44//> >. Acesso em: 21 dez. 2012.

⁵³ RIO IGUAÇU - O maior rio paranaense nasce próximo à Serra do Mar, em Piraquara, com o nome de Iraizinho e percorre no sentido leste-oeste 1.320 km até formar as Cataratas do Iguaçu, separando o Brasil da Argentina. Disponível em: < <http://www.turismo.pr.gov.br/modules/turista-pt/> > Acesso em: 21 dez. 2012.

Bento Mossurunga manteve anexada a esta Sociedade um curso regular de música onde ensinava piano, solfejo, violino, harmonia e contraponto, chegou a organizar a Sociedade Orquestral Paranaense⁵⁴. No mesmo ano, Romualdo Suriani assume a regência da Banda de Música da Força Pública do Estado. Foi quando a banda transforma-se em uma banda sinfônica, criando na ocasião a Sociedade Sinfônica de Curitiba estreou em dez de maio, com assessoria de Antônio Melillo e Ludovico Seyer⁵⁵.

Em 1932, é formado o Trio Paranaense constituído pela violinista Bianca Bianchi, a pianista René Devraïne Frank e a violoncelista Charlotte Frank, conjunto que contribuiu para a divulgação da cultura paranaense quando realizou apresentações dentro e fora do Estado do Paraná. (SAMPAIO,1984, p. 32). Note-se a representatividade desse Trio não só pela atividade musical propriamente dita; mas também pelo contexto social que possibilitou a formação e a atuação do grupo em uma época em que o papel feminino na sociedade era muito restrito. (PROSSER, 2004, p. 183)

Desde o início do século, em Curitiba, “encontramos um ativo círculo literário: poetas, contadores, jornalistas, pedagogistas, historiógrafos, cultores da geografia, etnógrafos, escritores, médicos, cultores do direito” (PROSSER 2004, p.122). Aqui, desde 1912, funcionava a mais antiga instituição de ensino com concepção de universidade do Brasil, em virtude da grande afluência de estudantes de todos os Estados do Brasil, a cidade foi denominada "Cidade Universitária"⁵⁶.

Na década de 1920, mas com mais intensidade, a partir de fins de 1922, muitos jovens paranaenses estreavam nas letras. Os livros traziam produções e divulgavam na imprensa local uma série de novidades. Nos poemas se verificava a tentativa de abandonar a métrica, a pontuação e a gramática. Na prosa, adotavam-

⁵⁴ O Maestro havia retornado do Rio de Janeiro onde esteve a partir de 1905, atuando em revistas teatrais e operetas, e ainda como primeiro violino da Orquestra Sinfônica Brasileira e como aluno de Francisco Braga no Instituto Nacional de Música. (RODERJAN, 1969, p. 178)

⁵⁵ Romualdo Suriani nasceu na Itália, no ano de 1888. Veio para o Brasil aos seis anos de idade, radicando-se em Campinas, onde seu pai e avô organizaram uma banda, na qual Romualdo ingressou com 13 anos, tocando pistão. Já adulto veio para o Paraná, fixando inicialmente residência em Paranaguá e depois em Curitiba, onde ingressou na Força Militar como regente de banda. Romualdo Suriani era compositor e fazia arranjos e transcrições para orquestras e para diferentes instrumentos. Dentre várias composições, Suriani deixou hinos escolares, o “Hino da Lapa”, e a ópera “Gôio-Covo”, baseada em motivos indígenas. Realizaram várias retretas no coreto da Praça Osório, Em 1930, organizou a Orquestra da Sociedade Sinfônica de Curitiba, com a colaboração dos Maestros Antônio Melillo e Ludovico Seyer. No ano de 1938, em visita à Itália, regeu bandas e orquestras italianas. Morreu em Curitiba em 1946. (SAMPAIO,1984, p. 37)

⁵⁶ A Universidade Federal do Paraná (UFPR) é fundada em 19 de dezembro de 1912 inicialmente com o nome de Universidade do Paraná. Disponível em: < <http://www.ufpr.br/portalfufr/> > Acesso em: 21 dez. 2012.

se frases mais curtas e uma linguagem menos formal. As ideias de modernidade difundidas na sociedade curitibana através da atividade de artistas e literatos na imprensa diária da época fizeram o trabalho de crítica jornalística assumir o papel no direcionamento estético e artístico⁵⁷. O cultivo das letras eram iniciativas da Academia Paranaense de Letras e do Centro de Letras do Paraná que projetaram o nome do Estado no cenário intelectual do país. Ao mesmo tempo, nos livros, “se observava uma maior preocupação estética, refletida na introdução de capas coloridas reproduzindo desenhos de artistas locais, no uso de papel de melhor qualidade, em revisões tipográficas mais acuradas, no uso de ilustrações, em uma diagramação interna diferenciada, entre outros aspectos”. (IORIO, 2003a, p.101)

No acervo da Casa da Memória de Curitiba, encontramos duas edições da revista *O Jazz*, produzida em 1926. A revista com três edições mensais pretendia ser a porta-voz da nova geração de intelectuais da cidade. Apresentava produções futuristas de Correia Júnior, Alcindo Lima, Rodrigo Júnior e Gustavo Kopp, Paulo Nicolas, Carlos de Bonhome e Alceu Chichorro. Destaca-se o editor e cartunista Alceu Chichorro, assinando como Eloy de Montalvão,. Seu trabalho discorre sobre temas que evocam as mudanças de comportamento da mulher moderna e a política do Paraná e do Brasil. Reconhecido por seus traços firmes e monocromáticos e temas polêmicos, o trabalho de Chichorro se transformou em um interessante retrato da sociedade da época. Em muitas caracterizações, ele fez o corpo da mulher ganhar destaque sob vestidos transparentes, porque evidenciou as novas manias femininas como corte de cabelo, a moda e a liberação. É pertinente notar que na revista existem vários anúncios publicitários de carros, cervejas, lojas de moda, confeitarias e relojarias, possivelmente patrocinadoras da revista.

Porém, a palavra *Jazz* aparece somente na capa e como título de uma página que contem textos do editor Eloy de Montalvão, um deles traz um curioso artigo sobre o *Charleston*, - visto por um jornalista carioca - condenando “a nova dança sem juízo” e fazendo um apelo para as moças não adotarem a nova moda. Mas em nenhum outro momento, encontra-se referência ao *Jazz*, nem como gênero, nem como atração. Fica explícito que a relação do *Jazz* com o conteúdo da revista está configurada mais com a ideia de modernidade ao apontar o comportamento que emergia e não, o estilo musical.

⁵⁷ Ver periódicos, **Olhos da Rua, A Bomba, Prata da Casa, O Correio dos Ferroviários, O mensageiro de Natal, O Jazz.**

Em relação à dança, a chegada de Tadeu Morozovicz em 1926 marca o período com apresentações de nível artístico. Ele lutou pelo teatro local e fundou a Escola de Balé Tadeu Morozovicz, na qual inúmeros alunos estudaram. (MOROZOWICZ, 2000, p. 25). As primeiras apresentações em Curitiba foram ao Cine-Teatro Central; o grupo se apresentou no intervalo. Entre dois filmes acompanhados pela orquestra regida pelo Maestro Ludovico Seyer, “constando no programa uma *Gavotte*, um *Kujawiak* (dança folclórica polonesa), uma Valsa acrobática e um Tango apache, que bisamos”. (*Ibidem*, p. 134)

Tadeu organizou um grupo de teatro amador na Sociedade Popular José Pilzudski⁵⁸ e produziu espetáculos, incluindo dança, teatro e humor cotidiano.

A par disso pedimos ao violinista Wladyslaw Neuman que formasse uma orquestra que ficaria sob sua batuta, para acompanhar o espetáculo que denominamos *Noitada de Humor e Dança*, para que o público pudesse conhecer-nos e ao nosso trabalho, apresentamos um *potpourri* de variedades: danças clássicas e acrobáticas, danças nacionais polonesas, monólogos, *sketches*, *couplettes*, declamação, canções da moda, afinal encerrando com a comédia *Bzdurstwa w Kurytybie* (Asneiras Curitiba) que eram cópias improvisados sobre temas atuais. (*Idem*).

Depois de um tempo, com a fusão de três grupos teatrais desenvolveu o grupo *Teatro Polonês* que reuniu artistas da sociedade polonesa. Em dezembro de 1926, apresentaram uma *Noite Chopiniana* em parceria com o Trio Paranaense⁵⁹.

A Rádio Clube Paranaense⁶⁰ foi ao ar pela primeira vez às 11 horas da manhã do dia 27 de junho de 1924. A programação era basicamente constituída de música clássica, musicais, noticiários e ainda o radioteatro. Em 1930, com a ascensão das rádios, realizaram-se programas de calouros, feralmente embalados por regionais de Choro: “foram os programas de auditório e as rádios novelas que

⁵⁸ Nesta época havia no seio da colônia polonesa de Curitiba, três grupos culturais: a Sociedade Popular José Pilzudski, a União Polonesa e a Sociedade de Santo Estanislau e ainda o Centro Teatral Polonês. (...) a Sociedade Związek Polski (Sociedade União Polonesa), que ficava na rua Carlos de Carvalho, tendo como presidente Sr. Francisco Lachowski. (MOROZOWICZ, 2000, p. 134).

⁵⁹ O Trio composto pelas Sras. Renée Devraïne (pianista), Bianca Bianchi (violinista), e Charlotte Frank (violoncelista), bem como com a Sra. Clory (cantora) e com mais alguns componentes da Sociedade Chopin.

⁶⁰ As primeiras transmissões aconteceram da residência de Livio Gomes Moreira, um medico e chefe do Departamento de Correios e Telégrafos em Curitiba, decano dos radioamadores no Paraná e pesquisador de assuntos relacionados com a comunicação. Nesse primeiro momento, a Radio Clube funcionava somente das 8h30 às 9h30 nas quartas e sextas-feiras. Aos domingos a transmissão acontecia das 14h as 15h. BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, Nas Ondas do Rádio. XVIII, n. 115, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, dezembro, 1996.

transformaram a PRB-2 num dos fenômenos de comunicação de massa nunca mais visto em Curitiba”, ressalta Peters. (2012, p. 38)

Atrações nacionais e internacionais passaram pela rádio, fomentando o intercâmbio dos artistas, que mantinham os repertórios atualizados. “(...) A rádio, já instalada na Rua Barão do Rio Branco, tinha auditório para até 700 pessoas, orquestra, conjuntos regionais e várias outras formações musicais. O departamento de teatro tinha grande elenco”. (*Idem*) A PRB-2 organizou um novo auditório de quase 400 lugares, na Rua Barão do Rio Branco, inaugurado em 1941.

Começava uma fase de variedades, humor e programas de calouro e de auditório. Neste mesmo ano, ocorreu um dos episódios mais lembrados de quem viveu estes programas, Orlando Silva cantando “sem microfone” da sacada da rádio para o povo que estava na rua, por não ter conseguido entrar para assisti-lo no auditório da rádio. Este episódio foi lembrado por Vicente Mickosz, ex-radialista da Rádio Clube, fazia juz ao reconhecimento de Orlando Silva como cantor das multidões. Este ano também marcou o surgimento de dois regionais: o regional da PRB-2, sob o comando de Gedeon da Souza (interpretando num programa de nome Regional, músicas caracteristicamente brasileiras, acompanhando os cantores regionais que atuavam na emissora) e o regional dos irmãos Otto. (PETERS, 2012, p. 38)

No *site* do radialista Ubiratan Lustosa, encontra-se a História do Rádio Paranaense com dados do movimento artístico nos estúdios, fotos e notícias dos programas de auditório, incluindo-se talentos locais, rádio atores, cantores, músicos e orquestras, que formavam o *casting* artístico. Isso demonstra a efervescência nas atividades artísticas que movimentavam a capital Paranaense⁶¹. O panorama cultural da capital do Estado gerou movimentos artísticos entre os habitantes imigrantes ou não, sendo que uma quantidade se adaptou as novas escutas e ao cultivo o *Jazz*, o qual encontrou espaço logo nos primeiros anos de 1920.

Para entender o processo da criação e transmissão do *Jazz*, passou-se a estudar o *contexto* histórico e social no período compreendido entre os anos de 1920 e 1940. Serão apontadas ainda as formações *Jazz band*, a presença de novos instrumentos e a inserção de gêneros estrangeiros no repertório do Brasil, com destaque para o *Fox-trot* e seus derivados com *Shimmy*, *One-step*, *Two step* e *Charleston*.

⁶¹ História do Rádio no Paraná: Disponível em: < <http://www.ulustosa.com> > Acesso em: 15 dez. 2012.

3 JAZZ - MUSICALIDADE EM SINTONIA

“A memória das coisas que se foram é importante para um músico de *jazz*. Coisas como velhos cantando ao luar no quintal em uma noite quente ou algo dito há muito tempo”.

(Louis Armstrong)

O *Jazz* ditou mudanças no comportamento, principalmente nas grandes metrópoles que acompanhavam freneticamente os movimentos sociais. Ele atingiu principalmente os jovens por anunciar outra forma de vestir, de cortar os cabelos, de consumir, enfim, por vislumbrar uma maneira de modernização. Nota-se uma série de elementos diante da palavra *Jazz* ou da ideia em relação a ela. Alguns elementos centrais estão ligados diretamente ao fato sonoro, envolvem os músicos e suas histórias, os grupos musicais, os estilos musicais do gênero, a estrutura das composições, os arranjos e a instrumentação. Esses elementos ligados ao *Jazz*, por sua vez, são diferenciados em cada momento se observados quando ligados diretamente com a cultura do local de origem - entendido como a “tradição” de um lugar, ou se observados quando ligados a elementos culturais externos à origem e que passa a ser “traduzido” em outro local.

O *Jazz* principia como tradição da cultura afro-americana na América do Norte, passa a ser cultuado na Europa, principalmente em Paris, envolve a cultura da América do Sul. No Brasil ele absorve ares tropicais; no Paraná, objetivamente na cidade de Curitiba, é traduzido por uma população heterogênea. Para se entender essa relação importa buscar embasamento no conceito de “Tradução” apresentado por Stuart Hall (2006) e também nos conceitos de “Interculturalidade” discutidos por Nestor Canclini (2004, 2006) e de “Musicalidade” de Acácio Piedade. (1997; 2005; 200; 2011)

O conceito de “Tradução”, diz respeito à tradição caracterizada pela estabilidade e desafiada pela tradução cultural em que é possível ter o fortalecimento de identidades locais ou a nova produção de identidades. Essa concepção descreve “as formações de identidade que atravessam e intersectam as

fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersas para sempre de sua terra natal”, pessoas que “são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades”. (HALL, 2006, p. 88) Segundo esse estudioso, essas culturas são produto de várias histórias e culturas interconectadas e pertencem não a uma, mas a várias culturas ao mesmo tempo. Para o autor, estes sujeitos carregam os traços das culturas pelas quais foram marcadas, como as tradições, as linguagens e as histórias particulares. (*Idem*)

Tal noção serve para entender quais os processos sociais que contribuíram para a formação da sociedade nas décadas de 1920 e 1940 e compreender a constituição básica da população nativa e de imigrantes. Também tal entendimento refere-se aos elementos formais do *Jazz* convocados por essa configuração social que apontem para uma tradução e aos elementos do *Jazz* absorvidos. Ainda aponta para a maneira pela qual eles foram processados em terras paranaenses. Nessa tradução, porções desses elementos estariam presentes de forma fragmentada e/ou somados a elementos provenientes de outras origens, formando um *Jazz* híbrido, na conceituação de Hobsbawm. (1990, p. 88) No Brasil de 1920, era este *Jazz* híbrido a referência, o *Jazz* popularizado nos Estados Unidos e Europa a partir das danças de salão. Bandas eram caracterizadas pela atitude espontânea e repertórios que apresentavam ritmos dançantes, como o *Fox-trot* e danças como o *Shimmy* e o *Charleston*.

Para Acácio Piedade a cultura é um fluxo e “seu aspecto estável decorre da necessidade de criação de tradições e territórios particulares com os quais um grupo se identifica”. A cultura é criada em um panorama contrastante em relação a outros modos culturais, ocorrendo uma interação continuada entre sociedades. Este é um procedimento inevitável nas artes e na música é perceptível quando “manipulada por gêneros, estilos, motivos, frases, harmonias, sonoridades, que formam combinações de diferenças formando musicalidades híbridas”. (PIEADADE, 2011, p. 112)

A noção teórica sobre hibridismo constitui um dos instrumentos para se estudar a música popular e vem sendo discutido no campo da intelectualidade da América Latina e é difundida pelos estudos de Nestor Garcia Canclini que investiga a cultura urbana como principal causa da intensificação da heterogeneidade cultural. Tal processo de hibridismo, geralmente envolvido com a globalização, a mundialização, a transculturação, contém configurações complexas como:

mestiçagem, miscigenação, sincretismo, mulatismo, ecletismo. É o que se vê ao observar uma obra estética de perfil híbrido que engloba ideias como fusão, mescla, mistura, *mix*, cruzamento.

Porém, o termo “interculturalidade” responde mais a contento às indagações propostas nesta pesquisa. No conceito proposto por Canclini, “interculturalidade” é “uma ação de mediação que propõe o compartilhamento e o aprendizado entre as culturas, com a finalidade de promover o entendimento, a igualdade, a harmonia e a justiça em uma sociedade diversificada”. (PITRE-VÁSQUEZ, 2000, p. 19). Trata-se de um conceito de maior amplitude que explicaria melhor os complexos processos combinatórios, tanto os contemporâneos, como também, os processos desencadeados no Paraná na primeira metade do século XX.

Ao tentar entender o processo na cultura do Paraná, percebe-se esta situação peculiar da formação da população. O processo intercultural estabelecido no Paraná agenciou um convívio entre culturas distintas, justificando também uma parte do processo de modernização do Brasil e da América Latina. Ainda que as condições socioeconômicas brasileiras e paranaenses fossem muito diferentes do cotidiano urbano da América do Norte e da Europa, o *Jazz* tornou-se uma realidade discursiva no Brasil e mais especificamente no Paraná onde formavam um contingente bastante heterogêneo e haviam estabelecido em torno das novidades tecnológicas e culturais a ideia de modernidade. O conceito de “hibridação em música” inicialmente discutido por Canclini foi refinado por Piedade (2011). Ele propõe a existência de uma hibridação “homeostática” - em que a memória auditiva reconhece as musicalidades como não concorrentes - e uma hibridação “contrastiva” - em que há uma fricção de musicalidades.

Acácio Piedade defende o conceito de “fricção de musicalidades” ao tratar do *Jazz* brasileiro ou Música Instrumental brasileira. Segundo essa abordagem, a interação entre do *Jazz* brasileiro e o norte-americano envolve um “sistema intersocietário que exhibe, em seu cerne, uma desigualdade”. Ainda argumenta que essas “musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças.” (1997, p. 20) Musicalidade seria um conjunto de elementos musicais e simbólicos imbricados, possíveis tanto à atuação quanto à audição musical de uma comunidade de pessoas. No caso do *Jazz*, essa comunidade é internacional e multicultural, e seus “nativos” compartilham o que Piedade chamou

de “paradigma *bebop*”, ou seja, uma mesma musicalidade jazzística que torna possível o diálogo entre os músicos e que se torna algo como uma língua comum. Para o autor, o *Jazz* brasileiro, ao mesmo tempo em que apresenta o paradigma *Bebop*, também busca afastar-se da musicalidade norte-americana através da articulação de uma musicalidade brasileira, fato intitulado de “fricção de musicalidades”. A fricção de musicalidades seria, então, ao contrário do discurso de fusão, sincretismo ou mistura, como uma situação na qual as musicalidades dialogam, mas não se misturam. Mas se entende que esta reflexão proposta pelo mesmo estudioso, apesar de tratar mais especificamente do *Jazz* brasileiro construído a partir de 1940, encontra o objeto *Jazz* das décadas de 1920, quando as primeiras bases da música instrumental se formaram no seio das *jazz bands* e, mesmo apresentando índole diferente do *Bebop*, não deixou de desenvolver um processo fricativo nas musicalidades da América do Sul.

Dentro desse panorama de múltiplas configurações a massa urbana se estabeleceu em torno da ideia de modernidade, o que deu origem, dentre outros, ao crescimento do setor de entretenimento e ao consumo da cultura e desenvolveu o chamado mercado da música popular. Tal cenário gerou a criação de patentes de discos e transformou os direitos fonográficos de autor um grande interesse de âmbito internacional. É neste panorama que os gêneros musicais nascem e marcam a música popular do século XX.

A música passou a ser consumida com mais intensidade por operários e migrantes, cada qual contribuindo para formar determinados imaginários sonoros. O imaginário entendido como um fenômeno construído por um conjunto de percepções acumuladas no decorrer da existência de cada um forma um repertório de ideias, sons, imagens e gestos associados e compartilhados por um grupo social reservado, o que uma identidade cultural ou uma “musicalidade” particular. Esse conjunto de percepções é processado por práticas diversas em um determinado contexto histórico, época e realidade social que, por sua vez, sugere um modo de pensar e de agir nos indivíduos envolvidos. A musicalidade na compreensão de Piedade “é uma audição de mundo que ativa um sistema musical simbólico através de um processo de experimentação e aprendizado que, por sua vez, enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível no sujeito”. (2011, p.105)

Observando-se o movimento de inserção do *Jazz* na cultura brasileira é nítida a apropriação de elementos musicais, como os gêneros tocados no repertório

o modelo de formação instrumental e a *performance*. As partituras funcionavam como um importante meio de circulação das músicas na década de 1920. Elas permitiam interpretações próprias por parte dos músicos e produziu uma conjuntura musical que, mesmo contendo texturas estrangeiras, ainda podia ser interpretada com uma musicalidade brasileira, ou o que se pode entender de musicalidade brasileira no Paraná.

Neste capítulo, apresenta-se o processo histórico e social das origens do *Jazz*, a sua transmissão e a disseminação do gênero estabelecido nos principais centros urbanos. O *Jazz* apresenta um quadro representativo mundialmente e sua recepção no Brasil, aponta para a evidência de formações *jazz bands* e de gêneros musicais estrangeiros. Procedeu-se a uma extensa revisão bibliográfica que situou o *Jazz* de uma forma transversal no tempo, do global para local, utilizando autores como: Hobsbawn (1990;1995); Muggiati (1993); Miller (2005); Atkins (2005). Sobre o Brasil utilizamos Guinle (1953); Vedana (1997); Ikeda (1984; 1987); Cabral (1997); Tinhorão (1998); Cazes (1998); Callado (1990); Moraes (2000); Paranhos (2003); Mello (2007); Severiano (1997; 2008); na América Latina, Pujol (2004); Menanteu (2008), Hernandez (2010); Dellanoy (2012). Sobre a receptividade do *Jazz*, Merriam (1964); Adorno (1999; 2001; 2002; 2011).

Constatou-se que, no início do século XX, a cultura nos centros urbanos foi caracterizada pelo aumento das produções artísticas pela criação de espaços sociais de convivência, nos clubes, sociedades e associações. Esse fato se desenvolveu paralelamente às descobertas da tecnologia científica e inovações incorporadas ao dia a dia das populações citadinas, como o cinema e a radiodifusão, os automóveis, os telégrafos, o telefone, a iluminação elétrica, a fotografia. (HOBBSAWM, 1995, p. 364)

Os meios de comunicação foram de importância fundamental para a evolução e expansão da música em geral, principalmente para a música popular. Gêneros musicais como o *Blues*, os *Spirituals*, o *Ragtime*, o *One-step*, o *Fox-trot* e o *Jazz* na América do Norte; o *Maxixe*, a *Polca*, o *Choro* e o *Samba* no Brasil; o *Tango* na Argentina, a *Cúmbia* na Colômbia e no Panamá, a *Rumba*, o *Mambo*, o *Cha-cha-cha* e o *Bolero* em Cuba e México, passam a circular com mais intensidade entre a população dos diferentes países, formando o gosto da massa urbana. O Brasil sente este reflexo de forma determinante. Jairo Severiano explica que “a chegada ao Brasil de três novos inventos tecnológicos - o rádio (em 1922), a gravação

eletromagnética do som (em 1927) e o cinema falado (em 1929) - revolucionou o nosso meio musical, a exemplo do que já acontecera, quase simultaneamente, nos Estados Unidos e na Europa”. (SEVERIANO, 2008, p.55)

O *Jazz*, este objeto de estudo, atravessa a década de 1920 acompanhado de diversos gêneros e disputando o melhor lugar nas audiências e público consumidor. Marca o século XX dentro de um contexto generalizado e encontra-se presente em várias esferas da sociedade de vanguarda. O *Jazz*, enfim, dialoga com outras artes como o cinema, a literatura, o teatro de revista, a dança, a literatura e a moda e torna-se um símbolo de modernidade.

3.1 O JAZZ NO TRÂNSITO

Desde o princípio, o *Jazz* ultrapassou as fronteiras e se tornou um dos primeiros exemplos modernos de música global. Por volta de 1900 na América do Norte, o aparecimento de gêneros musicais na música popular aparece na maioria ligados à dança e ao entretenimento. Neste movimento, nasce o *Jazz*, símbolo de modernidade e liberdade, que se espalhou pelo mundo. Para Hobsbawm (1990, p. 159), “a partir de 1920, talvez tenha sido praticamente impossível crescer no mundo ocidental sem ouvir algo influenciado pelo *Jazz*”.

Gênero dinâmico tanto quanto sua própria definição, o *Jazz* apresenta variações e concepções diferenciadas, expressa o complexo social urbano em busca de identidade. Em 1912, o *Blues* já havia entrado para o mercado da música popular quando W. C. Handy lançou algumas de suas peças no mercado fonográfico. A partir dessa época, aproximadamente os termos - *Jazz*, *jass*, *jaz* - passam a ser usados como genérico para a música de dança⁶². Segundo Alyn Shipton o termo “*Jazz*” tem sua origem.

Na costa oeste dos EUA, onde estava em uso em 1913, mas durante o período por volta de 1916 entrou em uso mais freqüente quando 'jass' ou 'Jazz' tornou-se o rótulo associado com a música tocada pelas chamadas Sincopated Bands em Chicago,” estas bandas eram lideradas ou dirigidas por afro-americanos, entre os anos de 1900 e 1925 e geraram o desenvolvimento das formas iniciais da música popular sincopada, (SHIPTON, 2003, p. 75).

⁶² Termo de gíria africana para relação sexual. (HOBSBAWM, 1989, p. 85)

Pelo início da década de 1910, a formação básica das bandas de *Jazz* era: trompete, trombone, clarinete, guitarra, baixo e bateria. Os pianos eram raros dada a dificuldade do transporte. O banjo e a tuba só foram adoptados posteriormente com o advento das gravações, pois as técnicas de então não permitiam captar o som da guitarra e do baixo. O trompete fazia o solo, enquanto o trombone complementava a harmonia do baixo e o clarinete preenchia o espaço entre estes instrumentos. (SHIPTON, 2003, p. 78)

A banda que difundiu o nome "*Jazz*" foi a *Original Dixieland Jass Band* (ODJB)⁶³. O conjunto de New Orleans ficou conhecido em Nova Iorque entre os anos de 1917 e 1918, e foi a primeira banda de *Jazz* a realizar uma gravação em disco pelo selo *Victor Talking Machine Company* na data de 26 de fevereiro de 1917. O lançamento ocorreu em março do mesmo ano tendo obtido um sucesso imediato, difundindo pelo mundo a novidade *Jazz*. Este fato é o que marca o início da história do *Jazz*. Mas importa lembrar que o *Jazz* é marcado pela descendência afro-americana e já tinha sua própria história antes de a ODJB lançar a novidade. O *Jazz* surgiu das influências culturais na música negra no sul dos Estados Unidos, sobretudo, em New Orleans. Sua origem vem das canções de trabalho com sua complexidade rítmica que amparavam os negros durante a labuta diária. Ele mistura ainda componentes da música religiosa, música francesa, das polcas e marchas tocadas geralmente pelas bandas e fanfarras. Hobsbawm afirma: "a música negra rapidamente passou a se fundir com os componentes brancos, e a evolução do *Jazz* é o resultado dessa fusão". (HOBSBAWM, 1990, p. 61)

Após algum tempo, os músicos do Sul rumaram para Norte dos Estados Unidos, em direção a Chicago, uma cidade com muitos cabarés e bares, sob o domínio de gângsteres, estes, considerados os grandes financiadores do *Jazz*. Com o final da Primeira Guerra Mundial em 1918, a situação social dos Estados Unidos e Europa foi caracterizada por uma onda de crescimento e otimismo. Naquele momento, muitos grupos militares e bandas passam a adotar o nome *Jazz*, com a adaptação dos grupos musicais que gerou formações muitas vezes duvidosas. Ainda Hobsbawm explica que muitos grupos "simplesmente acrescentavam um saxofone a seus trios de cordas e se auto denominavam *jazz bands*. Ainda

⁶³ Com os temas: "*Dixie Jass Band One Step*" (J. Russel Robinson/Nick LaRocca) e "*Livery Stable Blues*" (Ray Lopez/Yellow Nuñez). Venderam-se mais de 1,5 milhões de discos, viajaram pela Europa em 1919, apareceram no filme *The Good for Nothing*, em 1917 (dirigido por Carlyle Blackwell e produzido por William Brady). (HOBSBAWM, 1990, p. 87)

acrescenta que, por volta do final de 1917, já havia *jazz bands* sendo formadas na Inglaterra”. (HOBSBAWM, 1990, p. 85) O *Jazz* foi absorvido em diferentes concepções. Roberto Muggiati sintetiza ser quase impossível equacionar o *Jazz* numa simples fórmula. Ele irrompeu como símbolo nos anos 1920 anunciando a *Era do Jazz* e atingiu o auge da modernidade em meados da década de 1950, seguindo ainda em uma transformação contínua, ingressando na vanguarda e pós-modernidade. (MUGGIATI, 1983, p. 14)

Hobsbawm completa a cronologia do *Jazz* e a divide em quatro fases principais: primeiro período de 1900 a 1917, chamado pré-histórico, “quando o *Jazz* se tornou a linguagem da música popular negra em toda a América do Norte, uma música de habitantes do Sul ou da primeira geração de migrantes negros para o Norte”; entretanto, também o gênero era adotado por uma minoria de brancos. O segundo período de 1917 a 1929, chamado de antigo: “quando o *Jazz* expandiu pouco, mas evoluiu muito rapidamente, tornando-se a linguagem dominante na música de dança ocidental urbana e nas canções populares, difundindo-se nos estilos *New Orleans*, *Dixieland*, *Chicago* e *Nova York*, uma música para pequenos conjuntos”.

O *Jazz* do período médio, de 1929 até o início da década de 1940 caracterizava-se como uma música para orquestras comerciais maiores:

uma música muito mais composta e arranjada, bem como tecnicamente mais elaborada, quando o *Jazz* começou propriamente sua conquista de públicos minoritários europeus e músicos *avant-garde*, e quando o swing entrou para a música pop de maneira permanente, “uma música para negros aclimatados à vida das grandes cidades. (HOBSBAWM, 1990, p. 86)

O período moderno, da década de 1950 em diante, voltou a recorrer à improvisação e aos pequenos conjuntos, na forma do *Jazz* antigo, ou na forma de música *avant-garde* como o *Bop*, *Cool*, *Free*. (*Idem*)

A maioria dos países desenvolveu a sua própria tradição no *Jazz*, os movimentos de circulação desse gênero musical são apontados por Mark Miller (2005, p. 11), quando os primeiros encontros com músicos de *Jazz* americanos se deram no Canadá, na Inglaterra e na França antes de 1920, e no resto da Europa, América do Sul e do Extremo Oriente durante a década de 1920.

Taylor Atkins indica para o *Jazz* criado fora dos Estados Unidos, feito na Ásia, Europa, África e América Latina, uma história no tempo em que o *Jazz*

atravessou os oceanos Pacífico e Índico e o Atlântico, figurado em bandas de dança americanas, filipinas, russas, britânicas e japonesas que despontavam num circuito que se estendeu desde Kobe, Xangai, Manila, Cingapura e Hong Kong para Kuala Lumpur, Bangkok, Colombo, Bombaim e Joanesburgo, entretendo comunidades inteiras. (ATKINS, 2003, p.xv).

O trânsito musical na América Latina e a presença do *Jazz* na Argentina são apontados pelo historiador Sergio Pujol, observado desde a década de 1920 até a entrada do século XXI. Ele observa os elementos fundamentais para o desenvolvimento do *Jazz* no país desde um enfoque sociocultural que englobe programas de rádio, revistas, gravadoras, clubes e ainda o trânsito de músicos estrangeiros. Desde o início, além da produção de música e músicos, havia colecionadores de *Jazz*, os críticos jazzófilos⁶⁴, produtores e outros sonhadores, o *Jazz* era amplamente divulgado em revistas, pequenos festivais e lojas de discos. (PUJOL, 2004, p.15)

A entrada do *Jazz* no Chile em princípios da década de 1920 foi pelo porto de Valparaíso e a primeira orquestra de *Jazz* foi a *Royal Orchestra* que, em 1924, seguia o modelo *Jazz* sinfônico, ditado pelo norte-americano Paul Whiteman. Na etapa, o *Jazz* ampliou seu circuito de difusão em virtude da sua profusão em boates, salões de baile, cafés e teatros e ainda com a irrupção do cinema sonoro e do rádio. (MENANTEAU, 2008, p. 26)

Deborah Pacini Hernandez traça a trajetória de várias formas musicais no mundo globalizado. Ela explora a relação entre o hibridismo, a música e identidade. Também, a autora examina como a mistura de música latina chamada *Latin* mantém ávida ligação e combinação potente de experiência musical entre as nações das Américas do Norte, Central e Sul. Depois da ocupação americana na República Dominicana, sentimentos nacionalistas renderam estilos musicais associados à América do Norte, assim como o popular *Fox-trot*, ao contrário do gosto das elites Dominicanas. Nesse contexto o *Merengue*⁶⁵ foi revalidado como forma autêntica da cultura popular e foi introduzida no contexto da elite urbana, mas somente depois de ter sido adaptado socialmente para um formato *Jazz band*. (HERNANDEZ, 2010,

⁶⁴ JAZZÓFILO: aquele que é aficionado ou conhecedor de *jazz*, (HOUISS, 2004).

⁶⁵ MERENGUE: Música e dança viva e sincopada de vários países da América Latina originária da República Dominicana. Com ritmo contagiante e apresentando dançarinos cujos passos acentuam os movimentos dos quadris, o Merengue assumiu características próprias, nas mais diversas regiões onde ele surgiu, de Cuba e El Salvador à Bahia brasileira. (DOURADO, 2004, p. 202).

p.84) As primeiras evidências da penetração do *Jazz* no Brasil surgem no início dos anos 1920, em várias regiões do país, quando lentamente foram adicionadas músicas norte-americanas no repertório musical dos grupos, formados basicamente de música brasileira.

O trânsito de companhias de teatro de revista, ópera, teatro *vaudeville*, acompanhadas por atores, bailarinos, cantores e músicos, com pequenas orquestras, algumas em formação *jazz band* foi intenso na primeira metade do século XX, e contribuiu para a disseminação da cultura estrangeira em todo o Brasil. (CALLADO, 1990, p.234) Os autores estudados apontam para a presença de formações *jazz band* no cenário cultural brasileiro, principalmente no Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Porto Alegre. O movimento ocorreu principalmente nas cidades portuárias e podemos supor que existiu um trânsito musical entre cidades do eixo sul do Brasil e da América Latina.

3.2 BRASIL – NA ERA DAS *JAZZ BANDS*

No Brasil, as primeiras evidências dos grupos *Jazz band* aparecem por volta de 1920 quando as orquestras de baile e os conjuntos regionais, estes compostos basicamente por instrumentos como flauta, clarinete, bandolim, cavaquinho, violão, e percussão, foram substituídos por uma nova formação à base de instrumentos de sopro, bateria, banjo e piano. Segundo Mello, a formação de um *jazz band* inclui “a seção rítmica (centralizada na bateria), banjo, tuba e eventualmente piano, dois ou mais violinos e os quatro instrumentos de sopro que variavam entre trompetes e trombones (nos metais), clarinetes e, novidade na família das palhetas, o saxofone.” (MELLO, 2007, p. 72)

Nesse período, músicos brasileiros passam a incorporar as novas sonoridades divulgadas através do disco, rádio, edição de partituras e do cinema. Esse foi um processo observado tanto na inserção de gêneros musicais, arranjos orquestrais como também no comportamento dos grupos. Tais mudanças faziam parte de uma estratégia de sobrevivência dos sujeitos envolvidos, uma vez que garantia aos músicos uma possível inserção social. No entanto, não se devem considerar as formações *jazz band* como bandas cujo repertório basicamente é

tocado na linguagem jazzística como se conhece hoje. Isso denota muito mais um sinônimo de modernidade do grupo, refletido na instrumentação indicando certa sonoridade, a postura e *performance* – o figurino uniformizado dos músicos: sapatos de verniz brilhante, calça com vinco, camisa branca, paletó e gravata borboleta.

O *Jazz* foi uma conversão da música popular e de dança comum, popularizado na Europa e Américas. No Brasil, o *Jazz* se popularizou a partir das danças de salão em que as bandas eram caracterizadas pela atitude espontânea e repertórios que apresentavam ritmos dançantes e animados, espelhando mais um modelo de formação instrumental do que em um modelo musical. A chegada de ritmos mais dinâmicos como o *One-step* e *Fox-trot* e passos mais elaborados como o *Charleston* e *Shimmy*, conduziu a modificações no conceito de orquestra de dança, o que originou um impacto também nos salões brasileiros. A dança moderna da civilização urbana e industrial recebeu suporte do *Jazz*, como uma linguagem básica. (MELLO, 2007, p. 76)

No Recife (PE), em 1926, o compositor, arranjador e pianista Lourenço da Fonseca Barbosa, conhecido como Capiba (1904-1997), fundou a *Jazz Band Campinense Club*, cuja formação básica eram dois saxofones, um trombone, um trompete, um violino, piano e a bateria à frente com o nome estampado no bumbo. Capiba organizou a *Jazz Band Independência* que atuou nos bailes do Club Astréia entre 1928 a 1930. Em 1931, foi fundada a *Jazz Band Acadêmica de Pernambuco*, um conjunto sem fins lucrativos formada e integrada por estudantes de nível superior. (MELLO, 2007, p. 91)

Inúmeras formações destacavam-se naquele momento, ocasião em que muitos grupos como o *Jazz Manon* de Dante Zanni; o conjunto instrumental *Carlito Jazz* do baterista Carlos Blassífera; o *Jazz Band Sul-Americano* de Romeo Silva. Ary Barroso, entre 1923 e 1928, integrou as orquestras *American Jazz* e a *Jazz Band Sul-Americano*, enquanto Benedito Lacerda tocava em orquestras de *Jazz* como saxofonista em 1929. (SCARABELOT, 2002, p. 3) O *Jazz Band Sul-Americano* de Romeo Silva foi de todos o que mais se notabilizou, partindo em 1925 para uma longa temporada na Europa por mais de 10 anos, financiada pelo governo brasileiro, com o intuito de divulgar os gêneros nacionais como o Samba, o Maxixe e o Frevo. Mello indica também o nome da *Iracema Jazz band*, com três saxes, um trompete, banjo, piano, violino e a bateria centralizada. (*Ibidem*, p. 78-91)

Em São Paulo (SP), foram encontrados os nomes do *Jazz Band Andreozá*, o

Jazz Band República, o *Jazz Band Cêrafu*, o *Jazz Band Saívans*, a *Orquestra RagTime Fuseflas* e o *Jazz Band Imperador*. A *Jazz Band Manon* dominou o cenário dançante paulista na década de 20. Ela chegou a multiplicar-se por vários grupos sob esse nome, um expediente que permitia animar bailes no mesmo dia em locais diferentes. (MELLO, 2007, p. 78) Em Porto Alegre (RS), na região Sul do Brasil, em meados de 1923, apareceu o primeiro grupo, o *Jazz Espia Só*. Inicialmente assumiu a forma de um regional, mas em 1926, transforma-se em *jazz band*. (VEDANA, 1987, p.17) Outros grupos também são apontados: *Royal Jazz Band*, *Jazz Real*, *Jazz Guarani* e a *Jazz Band Tupinambá*. (*Ibidem*, p. 91) Em 1929, o músico Aldo Krieger dirigiu a *Jazz Band America* em Brusque, no Estado de Santa Catarina, com um repertório de polcas, valsas e marchas com sotaque alemão. (CAZES, 1998, p. 61)

No Paraná, encontram-se nomes como a *Tupynambá Jazz Band*, *Curityba Jazz Band*, *Velhos Camaradas Jazz Band*, *Orchestra Jazz Elite*, *Record Jazz Band*, *Oriente Jazz Band*, *Ideal Jazz Sinfônico*, *Íris Jazz Band* e *Ideal Jazz Band* as informações sobre estes grupos serão descritas no capítulo quatro.

Percebe-se que a passagem do *Jazz* no Brasil ao longo da década de 1920 e 1940 foi cercada de nuances. Sabe-se ainda que existiu uma rota do *Jazz* entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires na Argentina, passando pelas principais cidades e portos como o de Santos (SP), de Paranaguá (PR), Florianópolis (SC), Porto Alegre (RS), seguindo para Montevidéu no Uruguai e finalmente chegando a Buenos Aires na Argentina. Símbolo da modernidade da época, o *Jazz* penetrou na cultura urbana brasileira dialogando e polemizando com o contexto sociocultural.

3.2.1 Instrumentos em mutação

Na década de 1920, no Brasil, o cenário musical popular foi evidenciado por fatores que levaram para uma assimilação cada vez mais intensa da música estrangeira. A chegada de instrumentos e gêneros estrangeiros marcou esse processo cultural, o que veio a modificar a musicalidade de certos grupos musicais e ativar novos contextos culturais e sonoridades. A chegada do sistema de gravação elétrica em 1927 gerou o aumento da produção e do consumo de discos e efetivou a chamada indústria fonográfica no cotidiano urbano.

As gravadoras chegaram ao Brasil no início do século XX e motivaram a produção musical brasileira até então amadora e pouco valorizada. Segundo José Ramos Tinhorão as gravadoras “fomentaram o desenvolvimento da cultura nacional, sendo também responsáveis pela divulgação dos ritmos, das músicas e dos costumes americanos”. (1998, p. 298) É nesse período, por exemplo, que os grupos passaram a se vestir com *smokings* e trocaram “a flauta pelo saxofone, o cavaquinho pelo banjo e o pandeiro pela bateria do *jazz band*, passando a tocar um *Foxtrotezinho* para variar.” (*Idem*)

A presença dos novos instrumentos nas formações instrumentais é notada no Brasil, quando neste tempo, a maioria dos grupos brasileiros mantinha formações conhecidos como “regional”. Ela era constituída basicamente por violão, flauta, cavaquinho e percussão. Com a popularização das *jazz bands*, esta configuração passa a se modificar. Muitos grupos iniciaram um processo de transformação e adotaram as novas sonoridades instrumentais e comportamentos, o pesquisador Pitre-Vásquez apresenta esse fato como “conceito de mutação”. Tais transformações também foram localizadas na Cúmbia panamenha, uma música originalmente de tradição oral e que, durante seu desenvolvimento, passou por processos de criação e temática, tanto agregando como perdendo repertório, passando a interagir com outros gêneros e estilos musicais, levando a consolidação de pontos sonoros comuns entre os grupos. (PITRE-VÁSQUEZ, 2000, p. 115)

O exemplo similar e mais relevante desse processo de modificação instrumental no Brasil é representado pelo grupo de Pixinguinha, *Os Oito Batutas*. No ano de 1922, ele transita da formação de regional para *jazz band*. Foi quando o grupo manteve contato com estilos como o *Charleston*, o *Shimmy* e o *Ragtime* ao lado de *Jazz bands* americanas em Paris, “na volta ao Brasil, o antigo regional anunciava seu ingresso na configuração *Jazz band*, passando a adotar o saxofone, o banjo e a bateria na sua formação”. (CALADO, 1990, p. 235) A bateria americana, inventada no sul dos Estados Unidos, à base de caixa, surdo, pratos e bumbo com pedal, permitiu a assimilação de diferentes efeitos sonoros e foi trazida ao Brasil em 1919, com a excursão do pianista euro-americano *Harry Kosarin Jazz Band*. (GUINLE, 1953, p. 89; LIMA, 1981, p. 35; IKEDA 1984, p. 117; TINHORÃO, 1998, p. 253 e MELLO, 2007, p. 74)

As primeiras evidências da atuação de bateristas brasileiros estão relacionadas às salas de cinema onde se apresentavam tocando a caixa sobre uma

cadeira, um bumbo sem pedal percutido com uma das mãos ou até mesmo com chutes e um prato pendurado na grade que separava os músicos da plateia, (BOLÃO, 2009, p. 3). Somente por volta de 1922, com a moda das *jazz bands*, é que começam a chegar ao Brasil as primeiras baterias.

Os primeiros modelos de bateria, desenvolvidos na segunda metade do século XIX, resumiam-se à caixa – inclinada sobre uma cadeira - e ao bumbo – tocado eventualmente com uma das mãos. Em 1898 surge a primeira estante de caixa e alguns modelos, conhecidos como double drums, passaram a ter um prato fixado no alto do tambor. A partir de 1927 cencerros, caixetas (blocos de madeira) e pequenos tambores chineses são utilizados como opções para solos e breques e não mais como simples efeitos. (*Idem*, p. 2).

A presença do saxofone é percebida também nesse tempo com a popularização das *Jazz bands* que apresentavam o saxofone como “instrumento símbolo”. Nesta época era comum encontrar o oficleide, um instrumento que delineou o contracanto denominado “baixaria”, umas das características do gênero Choro. Uma função realizada pelos violões de sete cordas.

O oficleide foi muito utilizado pelos músicos de Choro na passagem do século XIX para o século XX. Durante a fase de consolidação do Choro, a flauta, o violão e o cavaquinho, eram os instrumentos mais populares. Na análise de Velloso (2006, p.48), era “raro encontrar o saxofone como instrumento solista nos pequenos conjuntos, onde a flauta e o clarinete eram mais frequentemente utilizados”. Ainda esclarece:

Os conjuntos regionais começaram a criar um padrão de orquestração que excluía, talvez por limitações acústicas do estúdio de gravação, a presença dos instrumentos de metal das Bandas. Seguindo o mesmo raciocínio, podemos supor porque as grandes orquestras e as Bandas de *Jazz* não utilizaram imediatamente instrumentos de pau e corda. O desequilíbrio sonoro entre os instrumentos acústicos de menor volume e os instrumentos de metal, feitos para serem utilizados em Marcha nas Bandas civis e militares, dificultava muito a execução dos arranjos, principalmente nas gravações que necessitavam de uma maior definição proporcionada por instrumentos de maior volume, a fim de furar a cera dos discos de gravação. Logo, esta formação com instrumentos de metal junto aos de madeira e cordas, era, portanto, incompatível antes do surgimento da tecnologia de amplificação sonora. (VELLOSO, 2006, p. 48)

O banjo foi conceituado como instrumento rítmico e harmônico fornecendo, com o piano, a tuba e o contrabaixo, a sustentação harmônica e o acompanhamento necessário para caracterizar os diferentes estilos em voga executados pelas *Jazz*

bands. Com o tempo, o banjo foi sendo substituído pelo violão acústico para ações mais intimistas, e nos anos 1930 pelo violão amplificado; posteriormente foi executada pela guitarra elétrica na década de 1940. (FARIA, 2007, p. 8)

Muitas *jazz bands* internacionais passaram pelo Brasil, acompanhando vedetes⁶⁶ famosas dos palcos europeus. Um exemplo é a companhia francesa de revistas *Ba-ta-clan* que visitou o Rio de Janeiro (RJ), em 1923, trazendo a vedete Mistinguett que dançava e cantava acompanhada pela *Gordon Stretton Jazz Band*. *Esse grupo (ainda em fase de pesquisa)* possivelmente foi a primeira *Jazz band* negra que chega ao Rio de Janeiro. Lembre-se que naquele tempo, a presença do negro nos palcos brasileiros não era bem recebida pela sociedade. A *jazz band* comandada pelo baterista Gordon Stretton fez *shows* pelo Brasil, agregou músicos brasileiros, passou por Porto Alegre. Levou, enfim, para esses lugares o novo modelo musical. (DANIELS & RYE, 2010, p. 5) Isto foi visível quando Hardy Vedana cita o músico Herald Alves do *Jazz Espia Só* de Porto Alegre (RS) que “somente começou a usar a bateria completa, como hoje a conhecemos, a partir de 1924”. Conforme o autor, foi quando a internacional *Gordon Stretton Jazz Band*, em tournée pelo sul do Brasil, levou entre os instrumentos “alguns ilustres desconhecidos: o banjo, que viria a substituir o violão nos conjuntos musicais, e a bateria, com bombo, caixa clara, pratos, cencerros, cocos e uma infinidade de acessórios, todos acoplados em uma peça só”. (VEDANA, 1987, p. 17)

Algumas *jazz bands*, em certas regiões do Brasil, acabaram inserindo em suas formações instrumentos regionais como o pandeiro e o acordeão. Alguns grupos nem tinham o tipo de formação *jazz band*, mas se intitulavam assim pelo modismo da época. Sérgio Cabral comenta que “a moda das *jazz bands* foi tão avassaladora que mesmo as orquestras de cordas, que tocavam geralmente nos cafés e nas confeitarias elegantes, passaram a intitular-se *jazz bands*”. (CABRAL, 1997, p. 100) Tinhorão também afirma que “durante a década de 1920 as *Jazz bands* se tornaram cada vez mais populares em grandes cidades brasileiras, onde todo tipo de conjunto popular que quisesse parecer moderno passou a se intitular *Jazz band*”. (TINHORÃO, 1956, p. 46)

Sérgio Cabral ainda esclarece:

⁶⁶ VEDETE - mulher que canta e dança em teatros-revistas e musicais; atriz principal de espetáculo teatral ou cinematográfico. (HOUAISS, 2004)

O Centro Musical Rio de Janeiro chegou a estabelecer normas para a formação das orquestras de acordo com o local de trabalho, para impedir o ingresso de instrumentos, como: a bateria, o saxofone e o banjo e também o piano, que segundo os responsáveis pela decisão, nada tinham a ver com as finalidades daquele tipo de atividade artística. (CABRAL, 1997, p. 101)

O estudo sobre instrumentação, arranjos e sonoridades dos grupos musicais naquele tempo é fundamental para se entenderem as transformações ocorridas na música brasileira. A sonoridade pode ser entendida

como o resultado acústico dos timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executada ao vivo”. Trata-se, portanto, de uma “combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador. (TROTТА, 2008, p. 2)

Tiago de Oliveira Pinto apresenta a ideia de sonoridade⁶⁷ quando fenômenos como timbres característicos, uma nota característica em uma escala ou maneiras próprias de entoar a voz, enfim, elementos responsáveis por sonoridades locais, mesclam com outros sons, ruídos, fazendo surgir certas “paisagens sonoras” e que servem como elementos constitutivos de sua prática. (2001, p. 248)

3.3 ALGUNS GÊNEROS MUSICAIS

Um dos processos desencadeados na construção da música popular é o aparecimento dos gêneros musicais, gerados em uma pluralidade de situações e ramificações entre as sonoridades experimentadas pelos músicos, compositores e ouvintes. Como aponta Trotta, a “definição de um gênero musical é um processo altamente complexo, resultado de associações diversas feitas pelos indivíduos e assimiladas (ou não) pela sociedade como um todo”. (TROTТА, 2008, p. 1) Definido por um conjunto de regras “Os gêneros instauram um ambiente afetivo, estético e social no qual as redes de comunicação e compartilhamento de símbolos irão

⁶⁷ Murray Schafer também utiliza a ideia de “paisagem sonora” que dentro de alguns limites pode ser entendido como um campo a partir do qual se desenvolvem os “imaginários sonoros” de diferentes épocas e sociedades. (SCHAFER, 1991, p. 27)

operar”. (*Idem*)

Trotta cita as definições do musicólogo Franco Fabbri, quando diz que gênero musical é um “conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis), cujo curso é governado por um conjunto definido de regras abertamente aceitas socialmente” (FABBRI, 1981, p. 52 citado por TROTTA, 2008, p. 2),

Tais regras seriam compostas de determinantes técnico-formais (melodia, harmonia, arranjo, etc.), semióticos, comportamentais, sociais, ideológicos, econômicos e jurídicos, e estariam diretamente relacionadas a uma determinada “comunidade musical”, que “não necessariamente coincide com aqueles presentes no momento em que os sons são ouvidos” (FABRI, 1981, p.59), isto é, representam antes uma associação imaginária ao conjunto de “regras” características daquele gênero. A definição de Fabbri se torna particularmente interessante (e bastante útil) na medida em que, através dela, somos convidados a isolar os “eventos musicais” de uma determinada experiência musical, identificando convenções sócio-sonoras (regras) que colaboram para a associação mental (e também corporal e afetiva) de grupos de indivíduos em torno de certa prática musical. Sendo assim, a construção de uma classificação de gêneros musicais seria um processo ativo, resultado de diversas associações. (TROTTA, 2008, p. 2)

Nesse sentido, os gêneros de um determinado universo musical, composto por referenciais sonoros diversos e partilhados socialmente por meio de elementos simbólicos, estabelecem o que se pode chamar de mediação.

Nesse processo entre produção e recepção, um conjunto de situações essenciais faz emergir uma sonoridade local traduzida pela comunidade de um determinado local: “para que gostos e identidades musicais sejam formados é necessário que haja este reconhecimento dos gêneros que habitam um mesmo universo sonoro compartilhado pelo corpo social envolvido”. (*Idem*) Esse cenário flexível, com artistas populares profissionais, amadores circulavam entre atividades musicais e estéticas diversificadas e com vínculos distantes estabeleciam relações de reciprocidades em atividades artísticas e produções musicais.

É nesse momento que gêneros estrangeiros, basicamente as músicas norte-americanas, foram adicionados ao repertório musical dos grupos, essencialmente formado por música brasileira. Zuza Homem de Mello esclarece que “nos primeiros catorze anos do século XX, a música instrumental brasileira gravada era dominada por dobrados, mazurcas, choros, polcas, valsas e quadrilhas”. (MELLO, 2007, p. 72) A música norte-americana, como o *Cake-walk* e o *Two-step*, começa a chegar ao Brasil em 1903, e entre 1915 e 1927 um total de cento e oitenta e duas novas

produções foram introduzidas no Brasil em relação ao década anterior. (*Idem*)

Hobsbawm (1989, p. 159) esclarece que o modismo⁶⁸ da dança com ritmo norte-americano começa a aparecer ritmicamente diferentes. Primeiro com o *cake-walk* que preparou o caminho para o ragtime, seguido por *One-step* e o *Two-ste* e culminando com os *Fox-trots*, até a chegada do *Swing* a partir da década de 1940. Além disso, as polcas e valsas, as modinhas, os lundus e maxixes de salão eram gêneros musicais muito tocados nos salões antes das *Jazz bands* e continuaram incorporados ao repertório por um tempo longo.

Hobsbawm descreve a safra de modismos entre 1910 e 1915. Surgem o *Turkey Trot*, o *Bunny Hug*, etc., que produziu a fórmula mais duradoura, o *Fox-trot*. O *Fox-trot* e seus similares como o *Shimmy*, originalmente uma dança da Costa Bárbara que alcançou especial sucesso na Europa, na década de 1920. Outras inovações subsequentes, mas a maioria foram ondas temporárias, como o *Black Bottom*, *Charleston*, o *Lindy Hop*, o *Big Apple*, o *Truckin* e muitas outras emprestadas, segundo Hobsbawm, de fontes de novas danças nos cabarés do meio-oeste norte-americano, e mais tarde nos grandes salões de baile do Harlem. (1990, p. 84)

As partituras funcionavam como um importante meio de circulação dos novos gêneros, desde o início do século XX, novas estruturas tomaram conta do mercado, desembocando em uma teia de gêneros musicais em circulação. Na década de 1920, o mercado de editoras cresceu e produziu uma conjuntura musical repleta de influências. Napolitano (2002, p.9) explica este processo.

O resultado é o impacto do ragtime, *Jazz*, *Tin Pan Alley* (quarteirões que concentravam os editores musicais em Nova York e que se tomaram sinônimo de um tipo de canção romântica), novas formas de dança e espetáculos (*music-hall*). No contexto da I Guerra tornou-se evidente a existência de um sistema de editoria musical centralizada (*Tin Pan Alley* em Nova York e *Denmark Street* em Londres). Paralelamente, ocorre o desenvolvimento rápido das indústrias de gramofones (*Victor-EUA* e *Gramophone Co, UK*). A estabilidade deste período se dá entre 1920-1940, com o predomínio da forma canção e de gêneros dançantes já configurados como tal (*Foxtrot*, *swing*, *tango*). (NAPOLITANO, 2002, p. 9)

O impulso das inovações sonoras sobre o público e os músicos brasileiros teve consequências culturais importantes. O *Fox-trot* foi um dos gêneros que mais se pronunciou neste período. Ele fez a sua primeira aparição nos Estados Unidos,

⁶⁸Para o autor o modismo das danças estava estreitamente relacionada com a liberação de convenções vitorianas do comportamento social e, especialmente, com a emancipação feminina.

em 1914, e no Brasil, por volta de 1916. Já se dançavam em festas *Fox-trots* americanos, como “*Hindustan*”, “*Whispering*”, “*The Sheik of Araby*”⁶⁹. Em 1920, fixaram-se dois tipos de *Foxes* no Brasil: “*Quick Fox-trot* e o *Slow Fox-trot*, ou seja, os *Foxes* de andamentos rápido e lento, sendo este último o de melhor aceitação no Brasil, inspirando o nosso romântico *Fox-canção*”. (SEVERIANO, 2008, p. 204)

3.3.1 No passo da raposa

As novas tendências fizeram circular uma gama diversificada de realidades culturais ligadas à música popular naquela altura. Como se viu, o *Jazz* do período tem uma estreita relação com a dança. Encontra-se o *Charleston*, uma dança vigorosa popular caracterizada por movimentos amplos e rápidos. O tango, dança de pares do final do século XIX. Na sua fase inicial ele foi dançado pelo povo de uma maneira fugaz. Estilos de música e danças norte-americanas ainda eram comuns na acompanhando os números artísticos do sapateado nos salões de dança e teatros de Revista.

No Brasil, até o Samba firmar-se como produto nacional em 1930 o consumo e a produção do *Fox-trot* estava em alta, o repertório musical dos grupos apresentava uma grande variedade de gêneros, reunia elementos locais a estrangeiros. Nota-se que esta diversidade foi comum no momento em que no meio musical não havia se consolidado a noção de um gênero musical que representasse alguma identidade brasileira. Isto vai acontecer no início da década de 1930.

Disputando espaço na audiência popular, os gêneros musicais por vezes competiram pelo gosto da audiência, muitos compositores agregaram no repertório os gêneros estrangeiros, mas outros, muitas vezes, operaram em oposição as influências estrangeiras. Segundo Adalberto Paranhos, o Samba se converteu na principal peça da artilharia musical brasileira na luta contra as “más influências” culturais norte-americanas. No *front* da música popular, foram encarnadas acima de tudo pelo *Fox-trot* – “se para uns era perfeitamente aceitável que o sambista e o

⁶⁹ “*Hindustan*” (de Harold Weeks e Oliver Wallace); “*Whispering*” (de Vincent Rose, Richard Coburn e John Schonberg), “*The Sheik of Araby*” (de Ted Snyder, Harry Smith, e Francis Wheeler). (SEVERIANO, 1997, p. 97)

compositor de *Fox* habitassem uma mesma pessoa, para outros essa dualidade era intragável”. (PARANHOS, 2003, p. 89)

Hermano Vianna também analisa:

O campo da música popular ouvida no Brasil era regido por uma extrema variedade de estilos e ritmos. O próprio carnaval, (...) não era festa movida apenas por músicas que poderiam ser classificadas como brasileiras. Ao contrário, os maiores sucessos da folia, desde que ela se organizou em bailes (tanto os aristocráticos como os populares), eram polcas, valsas, tangos, mazurcas, schottishes e outras novidades norte-americanas como o *charleston* e o *Fox-trot*. Do lado nacional, a variedade também imperava: ouviam-se maxixe, modas, marchas, cateretês e desafios sertanejos. Nenhum desses estilos musicais, apesar de suas modas passageiras, parecia ter fôlego suficiente para conquistar a hegemonia no gosto popular da época.(...) Nenhum deles era considerado o ritmo nacional por excelência. Foi só nos anos 1930 que o samba carioca começou a colonizar o carnaval brasileiro, transformando - se em símbolo de nacionalidade. (2010, p. 110)

No verão de 1914, o *Fox-trot* fez sua primeira aparição nos Estados Unidos como resultado do passo único: *One-step*, do *Rag* e da influência da música negra. Considera-se a presença do *Fox-trot* no Brasil por volta de 1916, quando gravações do gênero *One-step* são encontradas em dois discos, o que representa o primeiro registro de uma influência norte-americana na música dançante do Brasil. Os novos gêneros chegaram dos Estados Unidos em cilindro e em disco, como os *Cake-walks* “Malandro” em 1903 e o “*Colored Coquette*” em 1908; o *Two-step* “*Caraboo*” em 1913, entre outros⁷⁰. Em meados da década de 1920 se fixam no Brasil os foxes de andamentos rápido e lento, o *Quick Fox-trot* e o *Slow Fox-trot*, este último inspira *Fox*-canção gênero romântico brasileiro. (SEVERIANO, 2008, p. 204)

Em 1917, é gravado no Rio de Janeiro o *Fox-trot* “*Ragging this Scale*”, com a *Orquestra Pickman*, indicando ser a primeira referência do gênero americano num disco brasileiro,

Por volta de 1916, surgem em disco as primeiras formações denominadas orquestras, como a Orquestra Odeon (igualmente devido à fábrica de mesmo nome), a Orquestra de Luiz de Sousa, que gravou um *one-step* denominado “*Rag-Time*”, e a Orquestra de Madame Hugot, que gravou outro *one-step* intitulado “*Gabi*”, (...), As gravações do emergente gênero

⁷⁰ Nessa época, existiam no Brasil duas casas responsáveis pela produção de discos. Juntas lançaram, entre 1903 e 1914, o total de “sete títulos de música americana, dois cakewalks, três *two-steps*, um *one-step*, e um *fox-trot*”. Entre 1915 e 1927, mais duas casas distribuíram no mercado brasileiro o total de 182 novas produções, “eram 139 *fox-trots*, 23 *one-steps*, 7 ragtimes, 6 *two-steps*, 3 *fox-blues*, 2 *shimmies*, 1 *charleston* e 1 blues, representando um aumento de 2.500% de música americana no Brasil em relação ao decênio anterior” (TINHORÃO, 1998, p. 252).

"*One-step*" nos dois discos mencionados representam o primeiro registro de uma ainda incipiente influência americana na nossa música dançante. Essa influência se afirmou um pouco mais em 1917, quando a Orquestra Pickman, atração da Sorveteria Alvear na avenida Rio Branco, dirigida pelo violinista Alexandre Pickmann, grava o *Fox-trot* "Ragging this Scale". Tudo indica que essa seja a primeira menção num disco brasileiro ao gênero americano que se consagraria mundialmente, o *Fox-trot*, literalmente o "passo da raposa", também chamado "toddle". (MELLO, 2007, p. 73)

Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello comentam sobre a moda de músicas e sobre os motivos exóticos que prevaleceu na época, incluindo-se sucessos de 1923 como o *Fox Vênus*, de José Francisco de Freitas e em 1924 o *Fox-canção*, *Cigano*, de Marcelo Tupinambá e João do Sul. Em 1930, o *Fox-canção Dor de recordar* de Joubert de Carvalho e Olegário Mariano faz sucesso no meio musical. (SEVERIANO & MELLO, 1997, p. 99)

A presença de *Foxes* é bastante significativa na produção do compositor popular brasileiro, denotando ser um elemento respeitável no desenvolvimento da composição que dominava a indústria cultural daquele período. Na discografia brasileira do site da gravadora Revivendo⁷¹, encontra-se a coleção *No tempo do Fox*, em que destaca quarenta e duas peças componentes da coleção e revela o apogeu do *Fox-trot* no Brasil. No final dos anos 1930 o *Fox* já possuía nitidamente características brasileiras, viveu sua fase mais importante no período 1938 e 1945, quando surgiram os maiores clássicos do gênero, como *Nada além* de Custódio Mesquita e Mario Lago e *Tudo cabe num beijo* de Carolina Cardoso de Menezes e Osvaldo Santiago.

Segundo Alexandre Dias⁷², Ernesto Nazareth explorou o gênero *Fox-trot* e compôs em 1922, *Delightfulness* que faz parte do restrito grupo de quatro *Fox-trots* como: *If I am Not Mistaken* - 1923, *Até que enfim...* - 1926, *Nove de maio* - sem data definida e ainda *Plus Ultra* – um manuscrito incompleto e desaparecido. Os títulos são em inglês, *If I am not mistaken* é uma peça que explora algumas dissonâncias na levada da mão esquerda "o recurso *stride* é bastante usado, tornando a peça um *Fox-trot* característico ou mesmo um ragtime". (DIAS, 2007)

Note-se que em algumas partituras da época, compositores escreveram

⁷¹ Revivendo Músicas desde 1987 tem como objetivo de preservar a Música Popular Brasileira.

⁷² DIAS, A. F. S. Músicas Raras de Ernesto Nazareth. 70 textos publicados entre 2007 e 2011. Disponível em: < <http://sovacodecobra.uol.com.br/2007/03/ernesto-nazareth-inedito/> > Acesso em: 15 dez. 2012.

Foxes com variações que passam pelo *Fox-trot*, *Fox*, *Fox-blue*, *Fox-canção* ou simplesmente *Foxe*, *Fox-cançoneta*, *Fox-cowboy*, *Fox-marcha*, *Fox-sertanejo*. O Samba também foi modificado e agregou gêneros em configurações, como Samba-marcha, Fado-samba, Guarânia-samba, Mazurca-samba, Samba-rumba, Samba-tango e até Samba-*boogie*, Samba-*swing*, *Fox-samba* ou Samba-*fox*. Em 1928, é a vez do Samba-canção despontar nas grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo.

Na segunda metade da década de 1940, o Bolero ibero-americano desponta e marcou o declínio do império do *Fox-trot*. Severiano reflete: “como nosso gênero romântico mais próximo do bolero era o samba-canção, este passou a ter um crescimento avassalador, eclipsando a canção ternária e o *fox-canção* e apossando-se do espaço até então por eles ocupados”. (2008, p. 204)

3.3.2 O *Shimmy*, para dançar?

A partir de 1900, as danças rítmicas tornaram-se uma pequena indústria. O *Shimmy* invade os salões de dança da Europa na década de 1920 e era originalmente uma indecência da Costa Bárbara”. (HOBSEMAN, 1989, p. 84) Nos Estados Unidos, o *Shimmy* herdou traços de danças negras do final do século XIX e foi posteriormente alterada por imigrantes brancos. No final da Primeira Guerra Mundial, a dança tornou-se popular na Inglaterra, com dançarinos famosos como Gilda Grey, apelidada de "Rainha do *Shimmy*". O *Shimmy* caracterizou-se também como uma dança utilizada em cenas de *shows* de Revista Musical e práticas de dança solo. Uma das músicas de sucesso em 1918 foi *Everybody Shimmies Now*, cantada por Sophie Tucker e Mae West.

Segundo Sérgio Cabral, o *Shimmy* chega ao Brasil em 1924, com a passagem da companhia francesa de *Ba-Ta-Clan*, vindo de uma *tournee* iniciada em Buenos Aires, a *Troupe* fez uma temporada no Teatro Lírico, apresentando o espetáculo *Vila Paris*. A nova dança já fazia sucesso na Europa, com movimentos corporais frenéticos; os dançarinos sacudiam os ombros em movimentos rápidos, levando o *Shimmy* a ganhar imediatamente o apelido de "Dança do treme-treme".

Ela era geralmente acompanhada de um figurino de trajes audaciosos, a novidade influenciou o imaginário da nova geração de consumidores. (CABRAL, 1997, p. 87)

A relação da dança *Shimmy* e a música do *Fox-trot* é estreita; porém, observa-se que os gêneros indicados nas partituras, como *Fox-trot* ou *Shimmy* e seus similares *Fox-trot Shimmy*, não apontam para uma diferenciação entre um e outro gênero onde possamos identificar quem é quem nesta relação.

3.4 JAZZ - PERSONA NON GRATA

O surgimento e a evolução do *Jazz* são descritos pelos seus historiadores como momentos singulares dentro da história da música. Tal reconhecimento da relevância histórica do *Jazz* como forma de arte, no entanto, não é uma unanimidade. Alguns estudos sobre a produção e a receptividade sonora como fenômeno social vem sendo desenvolvida por diversas áreas do conhecimento, tais como a Musicologia, a Etnomusicologia, a Antropologia e a Sociologia. Estudar e pesquisar a transformação das sociedades modernas a partir dos meios de comunicação de massa, portanto, se constitui em um fator essencial para diversos campos e/ou ciências.

Segundo Hobsbawm, os moralistas declararam guerra ao *Jazz* imediatamente, “como sempre mostrando uma fantástica incapacidade de resolver se sua objeção estava na associação com o submundo ou com as classes inferiores”. (1990, p. 87) Mas por outro lado, a *avant-garde* cultural o saudava com entusiasmo, como sendo a música da era da máquina, a música do futuro, a força revitalizadora da selva primitiva.

Allan Merriam (1964, p. 241), por sua vez, ressalta que um segmento da sociedade indicou o *Jazz* como um símbolo definido culturalmente como negativo durante a década de 1920.

Pode-se atribuir à música funções simbólicas na sociedade e na cultura, papéis em que ela simboliza os valores e até mesmo paixões de natureza mais específica ainda mais geral (...). Esse é o caso do *Jazz* que, durante um período aproximado entre 1920-1940, estava sob constante ataque pela imprensa. Nesse período, um segmento substancial da sociedade americana atribuía ao *Jazz* um papel de quase absoluto do mal, ele foi

usado como símbolo de uma grande variedade de doenças que deveriam afligir a sociedade como um todo. (MERRIAN, 1964, p.241)⁷³.

Qualquer som considerado maléfico era atribuído ao *Jazz*, mesmo não o sendo, e colocava em xeque aspectos da moral e dos costumes.

Associado ao crime, à insanidade, à debilidade mental e a outros males como cossímbolo da degradação de uma nação; mas ele também foi visto como o símbolo e instrumento de um colapso físico individual. Nesse período, o *Jazz* passou também a ser considerado como o símbolo da barbárie, da selvageria, do primitivismo, do animalismo. (*Ibidem*, p.242)⁷⁴.

Um dos exemplos mais famosos dessa discussão no campo da teoria crítica musical se encontra no debate proposto por Theodor Adorno em seus ensaios sobre música. Adorno defendeu que o desenvolvimento da comunicação de massa teve um impacto fundamental sobre a natureza da cultura e da ideologia nas sociedades modernas. Podem-se ver as primeiras considerações sociológicas sobre o tema nos anos 1930, nas obras **Sobre o Jazz** (1936), **Sobre o caráter fetichista da música e a regressão da audição** (1938) e **Sobre música popular** (1940-1941).

Adorno formulou muitos dos seus pontos de vista em 1930 e reafirmou muitos deles em seus escritos posteriores, especialmente no livro **Introdução à Sociologia da Música** (2011). O autor revê o uso do termo “*Jazz*” e o substitui por *Leichte Musik* - música popular. Nos dois primeiros capítulos, ele trata diretamente do *Jazz* e da música popular, mas suas conclusões são praticamente as mesmas, ou seja, o *Jazz* não pode ter *status* de arte por ser apoiado constantemente pela indústria cultural.

A função social do *Jazz* afina-se com sua própria história, a saber, a história de uma heresia absorvida pela cultura de massa. Sem dúvida, dormita no *Jazz* o potencial de uma sublevação musical a partir da cultura por parte daqueles que

⁷³ *To music can be assigned even broader symbolic roles in society and culture, roles in which music itself is taken to symbolize values and even passions of the most specific nature, yet more general (...) A case is the jazz which, during a period from approximately 1920 to 1940, was under constant attack by the public press. In this period, a substantial segment of American society assigned to jazz a role of almost unmitigated evil, and it was used as the symbol for a wide variety of ills which were supposed to afflict the society as a whole.* (MERRIAN, 1964, p.241). T.A..

⁷⁴ *Associated with crime, insanity, feeble-mindedness, and other ills as a co-symbol of the degradation of a nation; but it was also looked upon as the symbol and instrument of individual physical collapse. In this period, jazz came to be regarded as the symbol of barbarism, primitivism, savagery and animalism.* (*Ibidem*, p. 242). T.A.

não foram por ela aceitos, ou, então, irritaram-se com sua desonestidade. Mas o *Jazz* terminou por ser cada vez mais aprisionado pela indústria cultural, e, com isso, pela conformidade musical e social; famosas palavras-chave atinentes a suas fases, tais como *swing*, *bebop* e *cool Jazz*, constituem a um só tempo *slogans* publicitários e momentos de tal processo de absorção. Sob as mesmas condições e com os mesmos meios da bem ensaiada música ligeira, o *Jazz* deixa jorrar de si tão pouco quanto aquilo que a esfera da música ligeira fornece de si mesma. (ADORNO, 2011, p.104)

Adorno afirma que o *Jazz* é somente mais um braço da indústria cultural, um “fenômeno de massa” sujeito a todas as limitações como obra de arte dentro do Capitalismo, o mesmo que aconteceu com o cinema ou a fotografia, ele desvaloriza as improvisações características do gênero,

As chamadas improvisações nada mais são que paráfrases de fórmulas básicas, sob as quais o esquema, embora encoberto, aparece a todo instante. Até mesmo as improvisações são em certo grau normatizadas, e sempre voltam a se repetir. [...] Diante das enormes possibilidades de invenção e tratamento do material musical – até mesmo, quando absolutamente necessário, na esfera do entretenimento –, o *Jazz* apresenta-se em um estado de completa indigência. O que ele utiliza das técnicas musicais disponíveis é inteiramente arbitrário (*Ibidem*, p. 119)

Quanto ao aspecto formal do *Jazz*, Adorno declara que

é uma música que combina a mais simples estrutura formal, melódica, harmônica e métrica com um decurso musical constituído basicamente por síncopas, de certo modo perturbadoras, sem que isso afete jamais a obstinada uniformidade do ritmo quaternário básico, que se mantém sempre idêntico. (2001, p. 117)

No Brasil, encontram-se muitas críticas ao *Jazz* em jornais e periódicos da época, também se nota em letras de Samba uma resistência aos moldes estrangeiros que chegavam. Aponta-se novamente Pixinguinha quando foi criticado por ter algumas composições influenciadas pelo *Jazz*. Nas biografias de Pixinguinha são realçadas as críticas realizadas pelos jornalistas, como o seguinte comentário encontrado na revista **Phonoarte**.

Parece que o nosso popular compositor anda sendo influenciado pelos ritmos e melodias do *Jazz*. É o que temos notado, desde algum tempo e mais uma vez neste seu choro, cuja introdução é um verdadeiro *Fox-trot* e que, no seu decorrer, apresenta combinações de música popular *yankee*. Não nos agradou. (n.11, de 15 jan.1929)

José Ramos Tinhorão aponta para a construção de uma realidade cultural dominada no Brasil, uma subordinação do artístico ao comercial e que iria explicar, “não apenas a crescente transformação da música popular em fórmulas fabricadas para a venda, mas a progressiva dominação do mercado brasileiro pela música importada dos grandes centros europeus e da América do Norte”. (1998, p. 260). Porém, agradando ou não a clientela, o *Jazz* passou a fazer parte do cotidiano de muitas gerações no Brasil.

3.5 JAZZ – RELAÇÕES ESTREITAS

No final da década de 1930, o Brasil passa a adotar a “política da boa vizinhança” com os Estados Unidos, fazendo com que a influência americana passasse a ter caráter oficial aqui. Por outro lado, também, os americanos abriram espaço para a cultura brasileira o que configurou um equilíbrio nesta relação.

Na sequência do tempo o *Jazz* passa a ser produzido comercialmente atendendo o gosto das camadas médias das cidades. Com outras tendências da música norte-americana que ainda chegavam via ondas de rádio e cinema, os músicos brasileiros prosseguiram o processo de adaptação sonora – modificaram a formação da orquestra com outros instrumentos e timbres, inseriram novos ritmos, alteraram concepções e comportamentos. O sucesso desses conjuntos e de seus solistas resultou na identificação de muitos músicos profissionais com o estilo. No começo dos anos 1930, Radamés Gnattali criou um alto padrão orquestral que iria marcar a música brasileira nas décadas seguintes. De acordo com Cazes, Gnattali foi o mais destacado orquestrador da era do rádio.

O americano Mr. Evans, que era diretor artístico da Victor, gravadora em que Gnattali trabalhava, perguntou sobre a possibilidade de fazer um trio com clarinete, piano e bateria, tocando música brasileira. A ideia era copiar a formação: Benny Goodman no clarinete, Teddy Wilson no piano e Gene Krupa na bateria. Radamés escreveu dois choros para o Trio Carioca, formado por ele, Luiz Americano no clarinete e Luciano Perrone na bateria. O conjunto só gravou um disco mas o resultado é moderno até para os dias de hoje. (1998, p.23)

Ainda, na análise de Marcos Napolitano, sobretudo entre as classes urbanas

mais populares, a partir da segunda metade dos anos 1940, a música popular continuou sofrendo mudanças ligadas à penetração de outros gêneros estrangeiros. Principalmente, “o bolero, a rumba, o *cha-cha-cha* e o *cool Jazz*, baião e outros gêneros regionais (embolada, coco, moda-de-viola) também foram ganhando espaço no rádio, tornando-se referência para além das suas regiões de origem”. (2004, p.14, p.57)

Nessa época, o Brasil era um país recém-democratizado e imaginava em se tornar industrializado e alcançar o desenvolvimento moderno. Marcos Napolitano explica:

As divisas acumuladas ao longo da Segunda Guerra, durante a qual o Brasil foi um importante fornecedor de produtos para os aliados (...), tinham rapidamente se esgotado, sem que o país tivesse entrado num estágio de massa que se comprometia, em realizar uma política de industrialização com base em grandes empresas estatais. (2004, p.11)

As trocas entre Brasil e Estados Unidos se intensificam durante os anos 1940 com a infiltração de produtos industriais e culturais. É quando a padronização do consumo é provocada numa parte da população despertando novos hábitos, num ritmo acelerado e complexo. Scarabelot cita que entre os produtos, a “Walt Disney produz o filme *Saludos Amigos* (*Alô Amigos*), onde o “Zé Carioca” recepciona o “Pato Donald”, ao som de “Aquarela do Brasil” de Ary Barroso”. (2002, p. 4)

A influência maciça norte-americana, ancorada pelo rádio, pelo cinema e discos, foram as armas culturais mais fortes dos Estados Unidos, não só no Brasil, mas pela América Latina como um todo. O cinema também exerceu papel de destaque na mudança de valores, hábitos e modos de agir dos jovens. Através dele difundiram-se novos modelos de comportamento. Até meados dos anos 1950, o rádio foi o meio de comunicação privilegiado, um vendedor de produtos, de opinião e de ilusões. Em 1950, existiam no Brasil duzentas e quarenta e três emissoras de rádio, concentradas nas principais capitais. Algumas, como a Nacional do Rio de Janeiro, tinham audiência em todo o país.

No campo da música popular dos anos 1950, outros gêneros musicais surgiram, entre os quais a Marcha, a Marchinha, os Sambas carnavalescos, o Samba-enredo, o Baião e o Samba-canção, todos difundidos pelo rádio. Naquela ocasião, o *Jazz* passava por momentos turbulentos, o gênero desenvolveu-se rapidamente entre concepções e movimentos novos: “*hard bop, cool, funk,*

progressive, third stream, modal — os anos 1950 foram marcados por uma verdadeira guerra de estilos e acaloradas disputas entre os defensores das diferentes escolas". (MUGGIATI, 1983, p.60). Foi nesse período que o *Jazz* "foi reconhecido pelo governo americano como um agente de propaganda do *american way of life*, durante a 'Guerra Fria', usando-o para penetrar a barreira Leste-Oeste, inundando o ar nas ondas do *Jazz* e enviando músicos de projeção ao exterior como embaixadores culturais". (HOBSBAWM, 1990, p. 82)

Pode-se observar outra perspectiva do movimento *jazzista* dos anos 1950 e início dos 1960. Citem-se alguns *shows* internacionais realizados no Brasil, muitos financiados pelo Departamento de Estado norte-americano, como os *shows* de Tommy Dorsey (1951), Dizzy Gillespie (1956), Louis Armstrong (1957), Woody Herman (1958), Nat King Cole (1959), Cab Calloway (1959), Sarah Vaughan (1959), Ella Fitzgerald (1960), Benny Goodman (1961). Segundo Scarabelot (2002, p.6), nos anos 1950, nos EUA o *Bebop* cedia espaço para o *hard bop* de Clifford Brown e Art Blakey, e o *Cool Jazz* de Gerry Mulligan e Chet Baker.

Sempre houve uma forte ligação do *Jazz* com as transmissões radiofônicas. O programa mais famoso e consagrado foi o *Jazz USA* transmitido desde 1952 através das emissoras de ondas curtas *The Voice Of America* do governo norte-americano. Ele alcançou praticamente todo o mundo. No Brasil, para muitos, o rádio foi o único meio de se ouvir o *Jazz*. Com o tempo, o gênero foi sendo incentivado por personalidades da classe média e em algumas capitais brasileiras aparecem clubes e espaços para *shows* que promoviam audições de discos importados e *Jam sessions* aos moldes dos clubes americanos, o que elevou o número de músicos brasileiros influenciados e dedicados ao estilo.

O movimento sobre o *Jazz*, os processos socioculturais desencadeados principalmente nas principais cidades urbanas do mundo também tiveram reflexo no Paraná. Os dados levantados e descritos no próximo capítulo apontam para uma produção paranaense e que está presente e que esteve à frente dos movimentos modernizantes, não só da música como também das artes em geral, quando artistas, escultores, literatos, bailarinos e atores de uma forma geral, acompanharam as atualidades de seu tempo.

4 PARANÁ: O CENÁRIO JAZZ TRADUZIDO - 1920 a 1940

O *Jazz band* furibundo não cessa nos salões das sociedades. O desconchavado de suas peças anarquizadas, pares entrelaçados muito unidos, rodopiando ou caminhando nas modernas danças, de um moderno e antecipado futurismo.

(Comércio do Paraná, 3 jan.1925, p. 4)

Neste capítulo, objetiva-se apresentar os materiais musicais reunidos e estudados nos acervos que deram suporte à pesquisa. A revisão bibliográfica se dividiu em: o contexto sócio cultural paranaense, o contexto histórico-social do *Jazz* embasado nos conceitos de musicalidade, interculturalidade e tradução. Entende-se que o fluxo migratório definiu o ambiente sociocultural urbano de algumas cidades do Paraná, tanto na capital Curitiba como também nas cidades estratégicas do Estado como Ponta Grossa, Castro, Rio Negro e União da Vitória.

No Paraná dos anos de 1920, o *Jazz* se aproxima e as formações *Jazz band* aparecem com maior frequência nos salões. O *Fox-trot* contracenava com os gêneros brasileiros, abrem-se os campos de trabalho para o desenvolvimento de músicos que integravam regionais de choro, *jazz bands*, fanfarras, bandas, conjuntos de câmara e orquestras. As atuações nos clubes, nos teatros e cinemas, nas sociedades artísticas e também o acesso ao conhecimento musical nas escolas de música, formam o contexto do músico no Paraná.

Os materiais musicais foram coletados em acervos particulares e institucionais, no período entre 2002 e 2012 em Curitiba. As fontes primárias utilizadas foram escolhidas em arquivos que apresentaram ligações com o *Jazz* e são constituídas de fontes diversas como fotografias, partituras, documentos, livros, notícias em periódicos e revistas. Tais fontes formaram um registro descritivo da vida de músicos e grupos musicais observados. Foi necessário aplicar um estudo amplo, em materiais de natureza:

- a) *textual* - manuscritos ou impressos;
- b) *musical* – manuscritos, partituras, arranjos e laboratório musical;

- d) *material* - instrumentos musicais e objetos;
 c) *visual* - fotografias e a imagética contida nos programas e nas partituras.

Os materiais escolhidos e analisados com potencial objetivo para a nossa pesquisa, através de enquadramento no recorte histórico entre 1920 e 1940 foram:

ANO	ACERVOS	TEXTUAL	MUSICAL	MATERIAL	VISUAL
2002	Família: GILLER	Documentos	200 partituras	violino flautim trompete violão estante	1 foto
	Músico: Estefano João Giller Grupo: <i>Tupynambá Jazz Band</i>				
2007	Família: OTTO	Depoimentos			5 fotos
	Músico: Stacho Otto Grupo: <i>Regional dos Irmãos Otto</i>				
2008	Acervo: MELILLO - BOSB - FAP	Biografia	8.000 partituras		5 fotos
	Músico: <i>Antonio Melillo</i>				
2008	Família: CRUZ	Documentos Biografia depoimentos	3.500 partituras álbuns arranjos	flauta, batuta, violino, baú, caixa de madeira.	8 fotos
	Músico: JOSÉ DA CRUZ Grupos: <i>Regional José da Cruz</i> <i>Ideal Jazz Sinfônico, Ideal Jazz Band</i>				
2010	Família: ZILLI	Biografia	40 partituras		5 fotos
	Músico: Luiz Elógio Zilli Grupo: <i>Curitiba Jazz Band, Piriricas Jazz Band, Elite Orchestra</i>				
2010	Família: VESGERAU	Depoimentos		acordeão	2 fotos
	Músico: Jorge Wosgrau Grupo: <i>Oriente Jazz Band</i>				
2011	Família: PAVELEC	Depoimentos			1 foto
	Músico: Francisco Pavelec Grupo: <i>Velhos Camaradas Jazz Band</i>				
2012	Família: BIENTINEZ	Depoimentos		violão	2 fotos
	Músico: João Bientinez Grupo: <i>Record Jazz Band</i>				

Tabela 1: Identificação dos Acervos (por ordem cronológica).

Como complemento desta pesquisa, também se incluíram as informações sobre a cidade de Castro encontradas em Leandro (1995) e fotografias que pertencem ao Sr. Carlito⁷⁵ sobre o *Jazz* em Ponta Grossa encontradas em Lavallo (1996); sobre União da Vitória em Ribas (2006); sobre Rio Negro em Vitek (2012).

⁷⁵ Apesar dos esforços, não se conseguiu estabelecer contato com o Sr. Carlito nesta pesquisa.

É necessário frisar que não foi adotado aqui nenhum princípio metodológico pré-estabelecido. Em virtude de o material não ter ainda recebido tratamento analítico por nenhum autor, procurou-se deixar emergir ao máximo os fragmentos históricos e musicais daquele tempo. Portanto, optou-se pela preparação de uma metodologia particular, seguindo-se uma série de procedimentos de observação, como:

- a) Levantamento de nomes de grupos e formações musicais envolvendo o nome *Jazz*, *Jazz band*, *Jazz sinfônico*; incluindo na formação instrumental a bateria, o banjo e o saxofone;
- b) Levantamento de nomes de compositores e instrumentistas;
- c) Levantamento de repertório, com relação ao *Jazz*, entendido como: *Fox-trot*, *Shimmy*, *Charleston*, *One-step*, *Two-step*;
- d) Levantamento de composições Paranaenses, que revelem alguma relação com o *Jazz*, entendida como: *Fox-trot*, *Shimmy*, *Charleston*, *One-step*, *Two-step*;
- e) Análise estrutural e comparativa da composição *O Sabiá - Fox-trot Shimmy* Paranaense – do compositor José da Cruz (ver capítulo 5).

Fica evidente que, pela diversidade dos materiais, o tratamento dado às fontes se desenvolveu de forma não linear. Optou-se por certas escolhas na forma de observação. Dos materiais encontrados, alguns proporcionaram certas leituras e, por serem únicos, não foi possível verificar todos os itens escolhidos em todos os materiais; porém, entende-se que todos eles foram relevantes para o discurso do texto a seguir.

Por meio da análise das fotografias observaram-se os ambientes de ação, as transformações estabelecidas nos grupos musicais, o tipo de instrumentação, figurino e comportamento. A partir de estudos das partituras e dos documentos, analisaram-se as composições e os arranjos e também se procedeu a um levantamento de nomes de músicos e grupos musicais, nomes de músicas e gêneros no repertório e composições paranaenses. Seguindo recomendações da pesquisa qualitativa, coube a iniciativa de investigar os dados por meio de diálogos entre os acervos. Assim foi possível perceber certas relações culturais mediadas por formas de produção, difusão e circulação e também questões relativas à

organização social, além de detalhes históricos da sociedade paranaense.

Por isso, justifica-se a necessidade de se expor o material completo encontrado até o momento da pesquisa, incluindo-se as cidades seguintes do Paraná: Curitiba, Ponta Grossa, Castro, Rio Negro e União da Vitória, por se tratarem do primeiro levantamento até então efetuado. Alerta-se, entretanto, para a necessidade de ampliação deste estudo e de se completar dentro do possível o panorama do *Jazz* no Paraná, pois, somente a continuidade da investigação poderá trazer à tona outras informações que possam complementar esta história que emerge aos poucos do passado.

4.1 O JAZZ EM CURITIBA

Reiterando: Curitiba é a capital do Estado do Paraná, localizada a novecentos e trinta e quatro metros de altitude no primeiro planalto paranaense, aproximadamente cento e dez quilômetros do Oceano Atlântico. É formada por vinte e nove municípios, se consolidou como a cidade produtiva do Sul do país. Fundada em 1693, a partir de um pequeno povoado bandeirante, Curitiba se tornou parada comercial obrigatória com a abertura da estrada tropeira entre Sorocaba e Viamão.

Em 1853, tornou-se a capital da província do Paraná e desde então a cidade manteve um ritmo de crescimento urbano constituindo-se de uma sociedade heterogênea formada de índios, negros, e portugueses. A cidade foi fortalecida pela chegada de imigrantes europeus ao longo do século XIX e início do século XX, na maioria alemães, poloneses, ucranianos e italianos, que contribuíram para a diversidade cultural que permanece até hoje. O fluxo das atividades ligadas à música no Paraná estudado nos capítulos anteriores demonstra uma atividade ampla no setor artístico.

As formações *Jazz bands* começam a substituir os grupos mais tradicionais, basicamente chamados de “Regional”. Uma imagem que retrata este momento⁷⁶ é a do conjunto a seguir que contém na sua formação instrumental duas flautas, três violões e um bandolim. Não se pôde saber o nome exato do conjunto, mas a maioria dos integrantes pertence à família Todeschini e Tortato (ambas de origem italiana).

⁷⁶ A fotografia foi encontrada nos arquivos da filha do Maestro Zilli, Rachel Zilli Merkle em Curitiba.

O nome dos músicos e a data de 1905 encontram-se atrás da fotografia. Nota-se um cuidado elegante na forma do vestuário e postura dos músicos. Não foi possível realizar o levantamento do repertório ou mesmo dos locais de apresentação do grupo.



Ilustração 1: *Regional Família Todeschini/Tortato* - 1905 - Curitiba (PR)
Músicos: Em pé: 1. João Todeschini (flauta), 2. Antônio João Tortato (flauta), 3. Victorio Todeschini (violão). Sentados: 4. Francisco Todeschini (bandolim), 5. Ângelo Tortato (violão), 6. Targinio Todeschini (violão).
Fonte: Rachel Zilli.

Este tipo de formação de Regional vai aos poucos sendo modificada com a introdução de outros instrumentos. É o que se observa nos grupos *Internacional Orchestra*, *Curityba Jazz Band*, *Os Piriricas Jazz Band*, *Salão Orchestra Elite*, *Regional José Da Cruz*, *Ideal Jazz Sinfônico*, *Ideal Jazz Band*, *Regional Vosgrau*, *Oriente Jazz Band*, *Record Jazz Band*, *Regional Dos Irmãos Otto*, descritos a seguir.

4.1.1 *Internacional Orchestra*

O *Jazz* começa a contornar o cotidiano dos habitantes da cidade no início da década de 1920. A notícia localizada no jornal **A República** de 24 de janeiro de 1921, indica o primeiro registro do *Jazz* em Curitiba, até o momento. O anúncio do baile de carnaval na Sociedade Thalia abrilhantado pela *Internacional Orchestra*, segundo o artigo, foi um “exellente conjuncto de rapazes da nossa melhor sociedade que organizaram um endiabrado *Jazz band*”. O artigo segue afirmando que “é o melhor conjuncto no gênero que possuímos e o seu successo hontem, no Thalia, foi completo”.

Até o momento da pesquisa não se encontram o nome dos músicos nem tampouco se o grupo se apresentou em outras ocasiões. Isso sugere que a *Jazz band* se formou, somente para atuar durante os bailes de carnaval do clube. Fato que se tornou comum neste período, os carnavais brasileiros passaram a ser animados pelas *Jazz bands* nos clubes de sociedade, ligados a Zé Pereiras e atividades familiares organizados pelos Grêmios e Associações.

4.1.2 *Curitiba Jazz Band*

Em 1923, Luiz Eulógio Zilli, funda a *Curitiba Jazz Band*, considerada por muitos autores como Roderjan (1967), Prosser (2004), como a primeira *Jazz band* de Curitiba. O Maestro nasceu na cidade de Morretes em 1907 e iniciou seus estudos em música com o Sr. Henrique Radecki. Em Curitiba, Zilli frequentou o Conservatório do Paraná, dirigido pelo Maestro Léo Kessler e estudou violino com o professor Ludovico Seyer. Também frequentou aulas particulares de harmonia, com o Maestro Bento Mossurunga.

Entre 1922 e 1952, Zilli foi violinista da Catedral Metropolitana. Membro fundador da Orquestra do Clube Concórdia onde atuou como violinista *spalla* durante quatorze anos. Por mais de trinta anos, dirigiu o *Coral Pio X* da Catedral Metropolitana. Como fundador e dirigente da Associação Orfeônica de Curitiba, um coral misto, apresentou quarenta e quatro concertos em teatros.

Além do violino, Zilli tocava acordeom, piano, saxofone, violão, pífaro, acordeão, cavaquinho e bandolim. Escreveu críticas artísticas, crônicas e artigos

sobre música em alguns jornais de Curitiba. Como compositor, escreveu obras entre hinos, músicas instrumentais e para canto, além de um grande número de arranjos musicais. Entre as composições algumas poucas voltadas a música popular contemplando os gêneros musicais em voga.



Ilustração 2: *Curityba Jazz Band* – Curitiba (PR) -1923.

Músicos: 1. Luiz Eulógio Zilli (Maestro e violino), 2. Arnaldo Araújo (piano), 3. Manoel Sampaio (violino), 4. Stephano Piazecki (contrabaixo), 5. Lício Lima (clarineta); 6. Jorge Franck (flauta), Oswaldo Bittencourt (bateria), 7. Dante Luiz (bateria), 8. Acy Cordeiro de Moraes (bateria), 9. Leopoldo Tramujas (bandolim), 10. Adriano Avi (banjo e violão), 11. Guaxinim (saxofone), 12. Osmário Zilli (bateria),
 Fonte: Família Zilli.

Ainda um jovem músico com dezesseis anos, o maestro foi o pioneiro em adquirir a bateria, comprada no Rio de Janeiro em fevereiro de 1923. O grupo com uma formação inusitada mantinha quatro bateristas, o que permite observar que os músicos ainda não sabiam utilizar o instrumento, e precisava de vários músicos para extrair o som quando cada um tocava uma peça do instrumento.

Os outros instrumentos eram: piano, dois violinos, contrabaixo, clarineta, flauta, bandolim, violão, banjo e saxofone. Também participou do *Salão Orchestra Elite* e o *Os Piriricas Jazz Band*. Luiz Eulógio Zilli faleceu em 1990.

4.1.3 Os Piriricas Jazz Band

No acervo do Maestro Zilli, encontra-se uma partitura do tango 'Addy', a composição é de Rodolfo Krueger, e a música é dedicada "Ao inspirado compositor Luis E. Zilli". Na figura da capa vê-se a imagem do grupo *Os Piriricas Jazz Band*. Pode-se notar que a instrumentação inclui, violino, violino-fone, banjo, trompete, saxofone, trombone, bateria e pandeiro. O Maestro Zilli é o sexto integrante da direita para a esquerda. Os outros nomes não foram reconhecidos até o momento. É notável o figurino uniformizado e a bandeira do Brasil acoplada na bateria.

No jornal **A República** de 15 de maio de 1929, anuncia a apresentação do grupo em um evento político no município de Ribeirão Claro, concluindo com isto que os grupos transitavam pelo interior do Estado.



Ilustração 3: *Os Piriricas Jazz Band* - detalhe da capa da partitura do tango 'Addy'
Fonte: Família Zilli.

Outra partitura encontrada no acervo de Zilli, da Marcha *Rainha, uma composição* de Ângelo Antonello e letra de Décio Rinaldi, oferecida a senhorita

Julieta Motta, Rainha dos operários pelo *Guarany Jazz Band*. Na contracapa dessa partitura, aparece um anúncio oferecendo os serviços do grupo por “preços módicos”. Os contratos eram feitos com Décio Rinaldi na Casa Hertel, uma das primeiras casas de venda de instrumentos e partituras da cidade.

4.1.4 Salão Orchestra Elite

O maestro Zilli aparece na fotografia do Grupo *Salão Orchestra Elite* em 1928. Na formação instrumental mantém um padrão misto; apresenta um quarteto de cordas, com dois violinos, violoncelo e contrabaixo, um trio de sopros com o clarinete, a flauta e o trompete, instrumentos de registro médio-agudo, e ainda o piano, o banjo e a bateria centralizada como alguns grupos *Jazz band*, mas nada indicou alguma relação com o *Jazz*.



Ilustração 4: *Salão Orchestra Elite* - Curitiba (PR)

Músicos em pé: 1. Prof. Appel (piano); 2. Grunewalder (pistão); 3. não identificado (clarinete);

Músicos sentados: 4. Luis E. Zilli (violino); 5. Sr. Zawadski; 6. Guillem Tiepelmann; 7. Francisco Kuerbel (flauta); 8. Max Tiepelmann (Banjo).

Fonte: Família Zilli.

Essa formação com um número maior de músicos pode estar identificada com as formações sinfônicas que começam a aparecer inspirados no sucesso de Paul Witheman a partir de 1924.

4.1.5 Regional José da Cruz

O material de José da Cruz tornou-se a fonte principal de estudos. A trajetória desse músico por se encontrar legível e com a maioria dos arranjos completos, de arranjos, sonoridade e instrumentação. A sua agilidade em desenvolver arranjos e, sobretudo, sua clareza caligráfica tornou o acervo do maestro o mais valioso material musical encontrado nesta pesquisa. As atividades desenvolvidas pelo maestro incluem o nome dos grupos *Orquestra Regional Paranaense*, *o Quinteto Carioca*, *o José da Cruz e seu Conjunto Typico Regional*, *a Ideal Jazz-Band*, *a Íris Jazz-Band*, *o Conjunto Caramurú*, *Ideal Jazz Sinfonico* e o grupo *José da Cruz e seus Solistas*.

José da Cruz (1897-1952) nasceu em Campo Largo (PR). Iniciou seus estudos musicais com o avô, Jerônimo Durski; aos cinco anos de idade, com uma flauta de bambu construída por ele mesmo, principiou sua jornada musical. Aos quinze anos, fazia suas próprias composições tocava e ensinava instrumentos de sopro, a flauta transversal era o seu preferido. Recebeu dos amigos o apelido de *Sabiá*, pela admirável habilidade com que tocava o seu flautim. Sua trajetória profissional se estabeleceu entre a vocação para lecionar, a arte em ser copista e a dedicação aos grupos musicais que criou. (OTTO, 2011, p. 22).

A obra manuscrita de José da Cruz foi descoberta no ano 2008 em Curitiba⁷⁷. Ela é constituída de dois mil e quinhentos manuscritos, produzidos entre as décadas de 1910 a 1940. Depois um grande período de catalogação e digitalização do material, teve início o levantamento de dados: composições, orquestrações, correspondências, documentos, fotografias, cadernos e dedicatórias.

⁷⁷ Descobertos em uma usina de reciclagem de lixo, os manuscritos foram salvos da destruição por um funcionário da usina, estudante de música. Sabendo se tratar de material valioso, entregou-os para a pesquisadora Lilian Nakahodo, para dar início às pesquisas. Após passou o material para os professores e pesquisadores Marília Giller e Tiago P. Otto no dia 12 de fevereiro de 2009.

O restante do material foi encontrado em maio de 2010⁷⁸. Foi possível reunir mais documentos do compositor, dispersos desde seu falecimento no ano de 1952⁷⁹.

A fotografia abaixo apresenta um dos grupos de José da Cruz, a formação ainda nos moldes de um Regional. Sabe-se que foi tirada no quintal da casa do maestro, localizada na Rua Dr. Pedrosa em Curitiba. Não foi possível encontrar a data com precisão, mas se pode supor que seja próximo ao ano 1920, antes da moda do *jazz bands*; porém, é saliente a presença do sax soprano junto à instrumentação que segue com a flauta, violino, percussão, bandolim, violão e clarinete.



Ilustração 5: *Regional José da Cruz* – 1920- Curitiba (PR).

Músicos: 1. José da Cruz (flauta transversal),

2. Benedicto Ogg (violino). 3. não identificado (percussão), 4. não identificado (bandolim), 5. não identificado (violão), 6. não identificado (sax soprano), 7. não identificado (clarinete).

Fonte:Família José da Cruz.

⁷⁸ É do montante deste material com cerca de 2.500 partituras escritas de próprio punho, que se propôs estudar o Fox-trot *Shimmy Paranaense* – *O Sabiá* de autoria do Maestro Cruz. (vide capítulo 5).

⁷⁹ O material foi dividido em dois lotes: um com 1.068 manuscritos, formado por arranjos instrumentais do maestro, arranjos “completos de obras de sua autoria, em versões para diversas formações instrumentais; o segundo formado por manuscritos referentes ao trabalho não autoral com arranjos completos”. (OTTO; GILLER; VERSONI, 2012, p. 2)

Também não se chegou a uma conclusão sobre qual seria o nome do grupo; escolheu-se, então, chamá-lo de *Regional José da Cruz*.

4.1.6 *Ideal Jazz Sinfônico*

O grupo *Ideal Jazz Sinfônico*, organizado por José da Cruz, foi criado provavelmente em meados de 1920. O grupo com dez músicos apresenta na formação instrumental: saxofone alto, trompete, violino-fone, trombone, saxofone tenor, souzafone, bateria e três banjos. Quanto ao repertório, também não se pôde estabelecer relação com as partituras do Maestro, pois não foi encontrada nenhuma identificação do nome escrito nelas.

A fotografia abaixo, encontrada com a família em outubro de 2010, carrega uma história admirável a ser descrita aqui, pois reforça a ideia da preservação dos materiais como forma de ligar o passado com a realidade da formação da musicalidade do Paraná.



Ilustração 6: *Ideal Jazz Sinfônico* - 1920/1930, Curitiba (PR).
Fonte: Família Cruz (fotografia encontrada em 2010).

A fotografia estava danificada com manchas de umidade na parte inferior, o que compromete a identificação de informações básicas como o nome do grupo no bumbo da bateria. O rosto de um dos músicos (sentado com o banjo) não aparecia por completo. Em janeiro de 2012, uma segunda fotografia foi encontrada no acervo da família de Oscar Martins da Silva (banjo), a fotografia estava danificada na parte superior e mostrava o rosto esfumado de José da Cruz (em pé com o saxofone).

Com esta imagem conseguiu-se revelar o nome do grupo e foi possível perceber que se tratava do primeiro grupo utilizando o grifo *Jazz Sinfônico*. Foram observados alguns instrumentos de percussão delicadamente arranjados na fotografia entre cones de diferentes tamanhos.



Ilustração 7: *Ideal Jazz Sinfônico* - 1920/1930, Curitiba (PR).
Fonte: Família Nicz (fotografia encontrada em 2012).

Após passar por um processo de restauração no Estúdio Rugik⁸⁰ durante o mês de junho de 2012, observou-se finalmente o conteúdo visual completo contido nas imagens. Os estudos sobre esse tipo de formação merecem um aprofundamento, pois retratam um momento único dele no Paraná. O termo *Jazz*

⁸⁰ Disponível em: <http://www.rugik.com.br> – Restaurado por Rossana Rugik.

Sinfônico surge em 1924 quando Paul Whiteman estreou a obra *Rhapsody in Blue* encomendada a George Gershwin. Whiteman tornou-se famoso não só por sua liderança, mas também pelo pioneirismo musical, adocica o *Jazz* num estilo melódico e agradável e empresta uma abordagem sinfônica aos temas populares o que contrastava com os ritmos irreverentes e a improvisação do *Jazz*.

O sucesso de Paul Whiteman culminou no filme *O Rei do Jazz* com grande repercussão nas telas do Brasil. A partir de então, ficou conhecido como *King of Jazz*, liderou a sua orquestra até meados dos anos 1940. No Brasil os primeiros discos chegam ao final de 1920 e os músicos brasileiros passam a buscar este tipo de formação.



Ilustração 8: *Ideal Jazz Sinfônico* - 1920/1930, Curitiba (PR).

Músicos: Em pé, da esquerda para direita: 1. José da Cruz (saxofone), 2. não identificado (trompete), 3. Álvaro Lantman (violino), 4. Joaquim (trombone), 5. Arnaldo (saxofone), 6. não identificado (souzafone), 7. não identificado (banjo). Sentados: 8. Oscar Martins da Silva (banjo), 9. Sadi (bateria), 10. não identificado (banjo).

Fonte: Família Cruz/Nicz

Restauração: Rossana Rugik – 2012.

4.1.7 *Ideal Jazz Band*

O maestro José da Cruz acompanhou as tendências das modas que

chegavam parte dos arranjos organizados em seu acervo, são para formação *Jazz bands* e até arranjos para fanfarra sinfônica, incluindo-se instrumentos percussivos de fanfarra, bombo, pratos e caixa, tímpanos e “bateria de jáss”.

A *Ideal Jazz Band* aparece entre as décadas de 1930 a 1940. Nesta foto de 1940, o grupo posa na Rua XV de Novembro; destaque-se Francisco Cruz ao violino, o filho do maestro. O grupo é formado pelos instrumentos: banjo, acordeão, contrabaixo, saxofone, violino, bateria, pandeiro e cuíca.

A caligrafia de José da Cruz é caprichosa e sofisticada, as articulações sugeridas para os sopros são apontadas com esmero entre os álbuns bem escritos e organizados, percebem-se cinquenta e nove composições do maestro, nos mais diversos gêneros brasileiros e estrangeiros, tais como: Maxixe, Valsas, Sambas, Marchas, Choros, entre outras, encontramos quatro *Fox-trots* entre as composições do Maestro, e ainda no álbum de repertório da *Ideal Jazz-Band*, das vinte músicas relacionadas, cinco são *Fox-trots*, e duas, *Fox-rumba* e *Fox-blues*. (GILLER, 2010, p. 5)



Ilustração 9: *Ideal Jazz Band* – Curitiba (PR).

Músicos: Da esquerda para a direita: 1. não identificado (banjo), 2. Tampinha (pandeiro), 3. não identificado (bateria), 4. Benedito (cuíca), 5. Koepler (acordeão), 6. não identificado (contrabaixo), 7. José da Cruz (saxofone), 8. Francisco Cruz (violino).

Fonte: Família Cruz.

4.1.8 Regional Vosgrau

No acervo da família de Jorge Vosgrau observam-se duas fotografias; uma delas apresenta um conjunto em formação Regional, não foi possível identificar o nome do grupo e a data não é precisa, talvez por volta do ano de 1920.



Ilustração 10: *Regional Vosgrau* 1920 - Curitiba (PR)
Músicos: da esquerda para direita: 1. João Gianinni (violão), 2. Jorge Vosgrau (gaita-ponto),
3. Garibaldi Beda (flauta), 4. não identificado (flauta),
5. não identificado (gaita-ponto), 6. Antônio Martins (violão).
Fonte: Família Vesgerau.

Destaca-se na instrumentação a presença de duas gaitas ponto, dois violões, e duas flautas. As gaitas-ponto eram muito comuns nos grupos da Argentina. Isso indica que as tendências de adaptação instrumental também sofreram influências vindas do sul da América do sul.

4.1.9 Oriente Jazz Band

Os músicos Jorge Vosgrau e Antônio Martins também estão na formação da *Oriente Jazz Band* que atuou entre as décadas de 1930 a 1940, principalmente na

Sociedade Universal no bairro Prado Velho. Foi possível relacionar o nome de alguns músicos reconhecidos no ano de 2010 por Lourival Vesgerau e Mauro Vesgerau, filho e neto de Jorge Vosgrau respectivamente e também pelo professor e maestro Sérgio Deslandes, neto de Benedito Ogg.



Ilustração 11: *Oriente Jazz Band -1930 - Curitiba (PR)*

Músicos: Sentados: 1. não identificado (banjo), 2. Jorge Vosgrau (acordeão),
3. Savino (bateria), 4. Antônio Martins (violão), 5. não identificado (banjo).
Em pé: 6. Benedito Ogg (violino), 7. não identificado (violino), 8. João Cope (pandeiro)
9. não identificado (saxofone), 10. não identificado (trombone).
Fonte: Família Vesgerau/Deslandes.

Na formação instrumental do grupo aparece a bateria, o pandeiro, dois banjos, o saxofone barítono e soprano, trombone, acordeão, dois violinos e o violão.

4.1.10 *Record Jazz Band*

Esta foi a última fotografia examinada, encontrada em maio de 2012. Uma das únicas informações obtidas até o momento é de que o grupo apresentava-se nos cinemas de Curitiba; por isso, o nome *Record Jazz Band*. Pertenceu a João Bientenez violonista que nasceu em 1889. O músico, também participou de grupos

de câmara, tocando violino, foi aluno do professor e violinista Benedicto Ogg. Faleceu no dia sete de março de 1952. Na formação instrumental pode-se observar a flauta, violino, clarinete, trombone, cavaquinho, dois violões e bateria.



Ilustração 12: *Record Jazz Band* - Curitiba

Músicos: 1. não identificado (flauta), 2. não identificado (violino), 3. não identificado (clarinete), 4. não identificado (trombone). 5. não identificado (cavaquinho).

6. João Bientinez (violão), 7. não identificado (violão), 8. não identificado bateria,

Fonte: Família Bientinez.

4.1.11 *Regional dos Irmãos Otto*

É necessário observar que as formações de grupos Regionais não deixaram de existir, mesmo com a efervescência das *jazz bands*. Nos programas de rádio, concertos e situações mais intimistas os Regionais mantinham a sonoridade tradicional brasileira.

Vinci de Moraes explica que, a partir dos anos 1930, os Chorões⁸¹ se deslocam das salas de cinema, teatros, circo para atividades mais profissionais nas gravadoras, orquestras de rádio é quando formam os grupos que acompanhariam os intérpretes famosos, conjuntos mais tarde conhecidos como "regionais". Isso

⁸¹ CHORÕES - diz-se de um ou cada um do grupo de instrumentistas que toca Choro. (HOUAISS, 2004)

produziu músicos “que se constituíram em autênticos intermediários entre o universo da cultura da elite e da popular urbana, entre o formal e o informal e entre o espaço público e o privado”. (MORAES, 2000, p. 252)



Ilustração 14: *Regional dos Irmãos Otto* - 1937 - Curitiba (PR)

Músicos: da esquerda para a direita: 1. João Alberto Otto (cavaquinho), 2. Bronislau Otto (bandolim), 3. Stacho Otto (violão e diretor musical do conjunto), 4. Nei Lopes (vocal).

Fonte: Família Otto.

Pode-se observar isso ao se fixar no *Regional dos Irmãos Otto* que se formou no ano de 1934. Os músicos aprenderam a arte da música com o pai, Maciej Otto, eufonista e regente de pequenos grupos instrumentais durante a década de 1920. No repertório constituído de valsas, tangos, choros e serestas, o *Regional dos Irmãos Otto* se tornou o primeiro conjunto de Choro residente da rádio PRB-2. (OTTO,2009)

Deve-se lembrar que a profissionalização ainda era muito precária naquele tempo e parece não ter acompanhado o súbito desenvolvimento das indústrias radiofônicas e gravadoras e das ofertas de trabalho. Vinci de Moraes sugere que,

de um modo geral, esses novos meios de produção e difusão estavam mais interessados nos cantores e intérpretes, pois eram os únicos que atingiam sucesso, dando retorno comercial às diversas empresas que viviam em torno da música e dos espetáculos (gravadoras, rádios, editoras, eletrônicas, publicidade, etc). (2000, p.249)

Nasce o campo da música instrumental e de acompanhamento. Os *Irmãos Otto* possuíam dois programas semanais próprios, entre os anos de 1934 e 1939 na Rádio Clube Paranaense. O grupo acompanhava artistas como Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Carlos Galhardo e Nei Lopes (OTTO, 2009). Segundo Cláudio Fernandes,

A partir da década de 1940 em diante passa a ser uma característica das rádios, Regionais de Choro, fenômeno observado nos demais estados do Brasil. A PRAN tinha um auditório de 400 lugares para o público apreciar ao vivo os artistas locais e outros vindos de todo o Brasil. As rádios Marumby 1946, Guairacá 1947, Emissora Paranaense 1949 e a Rádio Colombo 1955 estruturam a propagação a partir da cultura musical Paranaense apresentando seus Regionais e Orquestras além de artistas de São Paulo e Rio de Janeiro. A rádio PRB-2 do Paraná tinha um regional residente, comandado inicialmente por Janguito do Rosário, posteriormente por Efigênio Goulart acordeonista e por último por Zé Pequeno, também acordeonista. Seus integrantes eram Arlindo no violão de sete cordas, Bevilácqua no contrabaixo e tuba, Talico no violão de seis cordas e Edmundo no pandeiro. Além desses músicos, participavam ainda do conjunto, Antero da Silveira acordeonista, Oscar Fraga violonista e Nelson conhecido como Gorila, cavaquinista. (2011, p. 65)

Em 1937, às serenatas organizadas pelo grupo após transmissões na emissora juntavam-se as cantoras Estelinha Egg e Teide Marques que, em carro aberto, trilhavam o caminho do bonde em direção ao Alto Cabral⁸² onde organizavam os saraus que em algumas ocasiões durava por toda a madrugada. (OTTO, 2009)

4.2 UNIÃO JAZZ BAND – CURITIBA 1929

A diversificação das atividades no meio artístico em Curitiba foi intenso nesse tempo. Os músicos eram instrumentistas nas orquestras e nas regionais das rádios, acompanhavam intérpretes que dominavam inúmeros gêneros musicais, formavam *Jazz bands* em salões de baile ou em salas de espera de cinemas. Porém, ainda àquela altura, não existiam leis para dar suporte à profissão de músico. As políticas trabalhistas não sustentavam esse universo diversificado e veloz da vida do músico.

Vinci de Moraes aponta que “esse quadro renovador e de expansão dos meios de difusão musical e do mercado de trabalho era extremamente ambíguo e paradoxal”

⁸² Bairro da cidade de Curitiba.

em São Paulo, já continha uma “aura glamourosa própria do mundo artístico”. Mesmo assim, “na realidade o músico popular paulistano continuava enfrentando inúmeras dificuldades para sobreviver apenas dessas atividades e, de maneira geral, discriminado e encarado como desocupado e boêmio”, muitas vezes ser músico naquele tempo era pejorativo, era coisa de vagabundo que tocava em bailes, bares, e mais tarde em boates. (MORAES, 2000, p.102)

Em Curitiba, em menor ou maior grau, a situação não era diferente. Observou-se no decorrer da pesquisa que a própria falta de informações sobre esse tempo. Ainda: um olhar mais atento por parte da sociedade demonstra esse fator paradoxal entre a efervescência no campo de trabalho e a insuficiência de leis trabalhistas que pudessem apoiar a vida artística. Importa relatar aqui que até os dias de hoje, este quadro não modificou acerca das promessas e políticas públicas de profissionalização do músico brasileiro. Os músicos curitibanos parecem ter tentado modificar este quadro. Para tanto, formaram, no final da década de 1920, a *União Jazz Band* uma agremiação que reunia “todos os *Jazz bands* da capital com o objetivo de unificar os músicos e defender os interesses da classe”. (A REPÚBLICA, 1929, p. 5) A *Soirée dançante* aconteceu nos Salões da Sociedade Protetora dos Operários, no dia oito de junho de 1929.

A *União dos Jazz Bands* reuniu os grupos da capital com o objetivo de o de unificar os músicos e defender os interesses da classe a ponto de realizar quinzenalmente festas beneficentes e bailes no salão do Teatro Hauer (CORREIO DO PARANÁ, 1932, p. 5) Segundo o artigo no jornal **Correio do Paraná**, o

resultado financeiro do baile era encaminhado para a caixa beneficente, que tinha por finalidade auxiliar os músicos enfermos e necessitados⁸³, como no “vesperal baile dançante dedicado à classe operária, em comemoração a data 1º de Maio, tocando três conjuntos musicais, o American, o Roial e o Paraná-Gaúcho *Jazbandes*⁸⁴. (CORREIO DO PARANÁ, 1932, p. 6)

⁸³ **Correio do Paraná**, Coluna Correio Social: 12 abr. 1932.

⁸⁴ **Correio do Paraná**, Coluna Correio Social: 30 abr. 1932, Pesquisa: Tiago P. Otto e Marília Giller realizada no dia 04 mai. 2012. Biblioteca Pública de Paraná, Setor Paranaense, Curitiba, Paraná.

Ano	Nome do Grupo	ACERVO	FONTE	LOCAL
1905	Irmãos Todeschini	Família Zilli		Curitiba
1921	<i>Internacional Jazz Band</i>		A República	Curitiba
1923	<i>Curityba Jazz Band</i>	Família Zilli		Curitiba
1923	<i>Guarany Jazz Band</i>		Lavalle p.125	Ponta Grossa
1925	<i>Ideal Jazz Sinfonico</i>	Família Cruz		Curitiba
1928	<i>Salão Orchestra Elite</i>	Família Zilli		Curitiba
1928	<i>Jazz Tupan</i>		Ribas	União da Vitória
1928	<i>Weber Jazz Band</i>			Rio Negro
1929	<i>Os Camaradas</i>	Família Pavelec		Ponta Grossa
1929	<i>Os Piriricas Jazz Band</i>	Família Zilli		Curitiba
1929	<i>Jazz Paraná</i>		A República	Curitiba
1929	<i>Curitybano Jazz</i>		A República	Curitiba
1929	<i>União Jazz Band</i>		A República	Curitiba
1929	<i>Fuzarca Jazz Band</i>		A República	Curitiba
1930	<i>Os Futuristas</i>		A República	Curitiba
1930	<i>Os Foliões Jazz Band</i>		A República	Curitiba
1931	<i>Tupynambá Jazz Band</i>	Família Giller		Ponta Grossa
1932	<i>American Jazz Band</i>		Correio do Paraná	Curitiba
1932	<i>Royal Jazz Band</i>		Correio do Paraná	Curitiba
1932	<i>Paraná-Gaúcho Jazz Band</i>		Correio do Paraná	Curitiba
1932	<i>Curitibano Jazz Band</i>		Correio do Paraná	Curitiba
1932	<i>Americano Jazz Band</i>		Correio do Paraná	Curitiba
1932	<i>Cruzeiro do Sul Jazz Band</i>		Correio do Paraná	Curitiba
1933	<i>Imperial Jazz Band</i>		Lavalle p.125	Ponta Grossa
1933	<i>Brasil Jazz Band</i>		Lavalle p.125	Ponta Grossa
1935	<i>Record Jazz Band</i>	Família Bientenez		Curitiba
1935	<i>Conjunto Tupi</i>		Casa da Memória	Castro
1937	<i>Regional dos Irmãos Otto</i>	Família Otto		Curitiba
1940	<i>Ideal Jazz Band</i>	Família Cruz		Curitiba
1940	<i>Oriente Jazz Band</i>	Família Vosgrau		Curitiba
1940	<i>Jazz Tamoio</i>		Casa da Memória	Castro

Tabela 2: lista de nomes de grupos musicais (por ordem cronológica)

Outros nomes de grupos musicais encontrados nos jornais: *Jazz Paraná*, *Curitybano Jazz*, *Internacional Jazz Band Fuzarca*, *Paraná-Gaúcho Jazz Band*, *Os Futuristas Jazz Band*, *Os Foliões Jazz Band*, *Cruzeiro do Sul Jazz Band*, *American Jazz Band*, *Royal Jazz Band*. É necessário esclarecer que a quantidade de grupos que aparecem (listados no quadro abaixo) são nomes levantados durante a pesquisa nas fotografias, livros e jornais entre os anos de 1920 e 1930, e o periódico **A República**, entre os anos de 1920, 1921, 1928, 1929, 1930⁸⁵.

É essencial lembrar que, desde meados de 1910, um dos principais trabalhos dos músicos era tocar nos cinemas, tanto no *foyer*, para entreter quem chegava, quanto na sala de projeção, onde uniam som e ritmo às imagens do cinema mudo. No final dos anos 1920 chega o cinema falado; depois, os discos

⁸⁵ Pesquisa realizada no site da Biblioteca Nacional durante maio e agosto 2012. Os anos entre 1921 e 1928 ainda não estão disponíveis digitalizados. Jornal **A República**. Disponível em: < <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>. > Acesso em: 15 dez. 2012.

substituindo as orquestras nos bailes, o rádio, a televisão, ainda o fim dos cassinos que provocou o desemprego de milhares de instrumentistas. O desemprego, especialmente entre os pianeiros⁸⁶, foi grande.

A crise que ocorreu a partir da chegada do cinema falado no Brasil em 1929, desencadeou uma movimentação classista na formação da consciência profissional do músico. O Centro Musical do Rio de Janeiro, em fins de 1910, uma entidade que passou a representar a classe artística, depois se tornou o Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro - foi pioneiro na defesa dos direitos e interesses profissionais e políticos, tornando-se referência para o país.

4.3 O JAZZ EM PONTA GROSSA

Ponta Grossa é um município brasileiro localizado no centro do estado do Paraná, distante 103 quilômetros da capital Curitiba, também conhecida como "Princesa dos Campos". É o núcleo da região dos Campos Gerais do Paraná que tem o maior parque industrial do interior do estado. Em 1922⁸⁷ a cidade de Ponta Grossa tinha uma população ultrapassava vinte mil habitantes, era a segunda cidade do Estado em importância e com os benefícios modernos como a ferrovia, a luz elétrica, o telefone, o calçamento nas ruas centrais e a água encanada.

É interessante notar a presença das bandas de música naquele tempo. Na descrição das comemorações do Centenário da Independência do Brasil em Ponta Grossa, as festividades duraram vários dias, começaram à meia-noite entre quatorze e quinze de setembro e só terminaram no dia dezessete. Lavallo descreve:

⁸⁶ Pianista popular que ganhava a vida tocando em cinemas, festas familiares, bailes, casamentos, batizados, festas de aniversário, agremiações musicais, ranchos, sociedades dançantes e lojas de música, muitos desses instrumentistas não liam partituras, embora improvisassem e demonstrassem técnica instrumental.

⁸⁷ A Prefeitura Municipal divulgou, na ocasião, um levantamento que indicava existirem na cidade 2911 prédios habitados, dos quais 36 eram sobrados e 630 possuíam instalação de água e esgoto em virtude de sua localização privilegiada, Ponta Grossa exercia uma importante intermediação com as regiões próximas. Assim é que dos 400 estabelecimentos de comércio apontados em 1920 e 1940 eram casas atacadistas do exterior e das grandes cidades brasileiras. (...) Entre as indústrias estabelecidas desde o final do século XIX, destacavam-se as destinadas à produção de cervejas e bebidas, engenhos de erva-mate, além de outras. As indústrias de maior destaque eram: a fábrica de banha pertencente ao complexo industrial Matarazzo, que nela chegou a investir dois mil contos de réis³, e a Cervejaria Adriática, de Henrique Thielen, com capital de mil e quinhentos contos de réis, de cuja atividade ficou imorredoura lembrança, através das edificações na Avenida Vicente Machado". (LAVALLE, 1996, p. 92)

Começou, à noite de 14, quando duas bandas, a local, Lira dos Campos, liderada por Jacob Holzmann, e a Banda Musical da Força Pública, de Curitiba, dirigida por Romualdo Soriani, animaram as promoções e acompanhavam os desfiles pela cidade ao som da Banda Lira dos Campos. (...) Às 17 horas, na Rua 15 de Novembro, teve lugar um dos programas mais esperados, o concerto da Banda Lira dos Campos e da Banda da Força Pública do Paraná. O confronto entre os dois Maestros, Jacob Holzmann e Romualdo Soriani apreciado pelo povo, foi comentado por muito tempo e pelos que assistiram o espetáculo. (1996, p.104)

Lavalle também descreve o movimento dos músicos no Clube Germania⁸⁸, no início “eram sempre os mesmos, só se contratavam os conjuntos locais”. (1996, p.124) As opções de grupos começaram a ampliar entre 1926 e 1929, quando alguns conjuntos passaram a se valorizar mais com a cobrança de um "cachê" mais alto. Sabe-se que naquela ocasião não existiam leis que regulamentavam a profissão do músico, fato que se comprova ao observar o quadro a seguir:

Músicos	Total pago (em réis)
J. Holzmann	500\$000
Oeberg Ostermusick	500\$000
Orquestra Estrela	120\$000
Musick Oskern	600\$000
J. Oliveira - Carnaval	950\$000
Músicos Fire Bali	145\$000
Músico Essen	49\$200
Leonardo Oeberg - Carnaval	1:120\$000
Guarani Jazz Band	400\$000

Tabela 3: Quadro de músicos contratados pelo Clube Germânia de Ponta Grossa - 1926 a 1929.

Fonte: LAVALLE (1996, p.125).

A mesma autora apresenta nomes de grupos que se apresentaram entre os anos 1933 e 1939:

os conjuntos musicais que aparecem nos registros do Clube Germânia são: o *Ideal Jazz Band*, os Músicos do 13º Regimento de Infantaria, *Humberto Ferro*, *Brasil Jazz Band*, *Imperial Jazz Band*, e o *Jazz Band Guarani*, contratado em maior número de vezes”. LAVALLE (1996, p.125)

Note-se que o nome da *Ideal Jazz Band* possivelmente se refere ao grupo de José da Cruz que atuava na mesma época na capital Curitiba.

⁸⁸ Clube da comunidade germânica em Ponta Grossa inaugurado em 1896.

4.3.1 *Tupynambá Jazz Band*

Os objetos musicais de Estefano Giller continuam matérias diversas entre eles: um violino com arco e estojo, uma estante de partitura, um flautim de ébano, um trompete, um violão, oito álbuns de partituras manuscritas, para violino e trombone, a maioria em estado avançado de deterioração. Alguns objetos secundários como um prendedor de partitura para instrumento de sopro, partituras para violino de vários compositores clássicos, partituras para coral e marchinhas de carnaval correspondente ao ano de 1953.

Além destes objetos, uma da fotografia da *Tupynambá Jazz Band*⁸⁹, um grupo formado por imigrantes poloneses, alemães e austríacos que se apresentou em festas e inaugurações na cidade de Ponta Grossa. Estefano João Giller (violino), polonês de origem (mas nascido em Londres em 1903), chegou ao Brasil com oito anos de idade, numa leva de imigrantes poloneses pelo porto de Paranaguá (PR). Passou um período na colônia polonesa, situada na região Afonso Pena, em São José dos Pinhais (PR).

Em seguida mudou-se para Ponta Grossa (PR), onde trabalhou, casou e constituiu família. Trabalhou como tipógrafo durante o dia e a noite tocava na *Tupynambá Jazz Band*.

⁸⁹ O escritor e jazzófilo Roberto Muggiati dedica o livro **Improvizando Soluções** (2006), particularmente à *Tupynambá Jazz Band*.



Ilustração 14: *Tupynambá Jazz Band* - Ponta Grossa (PR), 1931
 Músicos: 1. Estefano João Giller (violino), 2. Pedrinho Arruez (trompete), 3. Índio Jandito (banjo), 4. Francisco Pavelec (trombone), 5. não identificado (flauta), 6. não identificado (saxofone), 7. Jacob Schoemberger (bateria).
 Fonte: Família Giller.

Depois de um tempo, Giller mudou para Curitiba onde continuou tocando em vários grupos da cidade. Também participou de alguns integrantes de sua família - esposa, filhos e netos - do Grupo Folclórico Polonês Juventus e da Sociedade Polonesa Thadeu Kosciuszko, apresentando-se por todo o Brasil, como músico, cantor e ator.

A fotografia, tirada em um jardim, provavelmente na casa onde aconteciam os ensaios, era do trombonista Francisco Pavelec, que anteriormente atuou no grupo *Os Velhos Camaradas*, descrito logo a seguir.

Observe-se que o figurino uniformizado dos músicos segue o padrão norte-americano: sapatos de verniz brilhante, calça branca com vinco, camisa branca, paletó escuro e gravata borboleta. Na formação instrumental aparecem o violino, trompete ou pistão, o banjo, trombone, o clarinete, o saxofone e a bateria que tomava o lugar central na formação do grupo. O nome do grupo e uma imagem de perfil de um índio com um cocar⁹⁰ estão estampados no bumbo da bateria.

⁹⁰ COCAR: adorno de cabeça feito de penas com suporte trançado ou tecido para a cabeça pelos indígenas. (HOUAISS, 2004)

4.3.2 Velhos Camaradas Jazz Band

Em novembro de 2011, surgiu uma fotografia do grupo *Os Velhos Camaradas*⁹¹, comandada pelo músico Francisco Pavelec, austríaco, nascido em Viena. Ele chegou ao Brasil ainda jovem e se estabilizou na cidade de Ponta Grossa. Lá aprendeu música e estudou instrumentos de sopro.



Ilustração 15: *Velhos Camaradas Jazz Band* - 1930 - Ponta Grossa (PR)

Músicos: 1. não identificado (clarinete), 2. Pedrinho Arruez (trombone de pisto tenor), 3. Francisco Pavelec (trombone de pisto baixo), 4. Jacob Schoemberger (bateria). 5. não identificado (bombardino), 6. não identificado (trompete), 7. não identificado (clarinete).

Fonte: Família Pavelec.

Francisco organizou o grupo e passou a tocar nas sociedades da cidade. Manteve uma formação instrumental que incluía trombone de pisto tenor e trombone de pisto baixo, dois clarinetes, bombardino, trompete e bateria. Nessa fotografia, o grupo não apresenta um figurino uniformizado, os ternos são de várias cores. A data não foi reconhecida com precisão, mas se acredita ser anterior a 1930, pois quatro integrantes do grupo também aparecem na formação da *Tupynambá Jazz Band* vista anteriormente, com aparência de mais de idade.

⁹¹ Em posse de Jefferson de Geus, guitarrista, sobrinho neto de Francisco Pavelec.

4.3.3 *Guarany Jazz Band*

O grupo formado por jovens da elite de Ponta Grossa, entre os quais os irmãos Wagner, os Batista Rosas e os Fidelis Alves, agradaram desde o início. Ele seguia a forma de tocar das *Jazz bands* americanas, atuou em meados de 1920 em clubes, sociedade, festas e circos, também conhecido como *Jazz Guarani*. (LAVALLE, 1996, p. 181)



Ilustração 16: *Guarany Jazz Band* – Clube Pontagrossense
Músicos: 1) José Serra; 2) Aldebaran Alves; 3) Aparício Ribeiro; 4) Jacob Wagner; 5) Nequinho Ramalho; 6) Nestor Rosas; 7) Max Wagner; 8) Jaime de Oliveira; 9) Durval de Andrade.
Fonte: Lavalle (1996, p.174).

O maestro foi o pianista Emílio Voight, os músicos executavam “um repertório escolhido, de músicas bonitas, nacionais ou estrangeiras, das valsas de Strauss aos *Fox-trot* americanos, incluindo bem ritmados Sambas”. (LAVALLE, 1996, pp. 171-183) A formação instrumental em 1923 era composta por dois violinos, banjo, contrabaixo, bateria, trompete, flauta, trombone e saxofone. O grupo realizou apresentações principalmente na Sociedade Guayra e seguiu por vários anos adaptando-se as novas formações até atingir o *status* de *big band*, até se extinguir em 1962.



Ilustração 17: *Guarany Jazz Band* – 1928

Músicos: 1) Romualdo Menghini; 2) Nequinho Ramalho; 3) João Felipe; 4) Vitório Santa Lúcia; 5) Paulino Ferigoti; 6) Jorge Kluppel; 7) Manoel Fagundes; 8) Emilio Voigt.

Fonte: LAVALLE, 1996, p.176.

O repertório, de acordo com LAVALLE, era eclético “era praticamente de tudo que se tocava na época, principalmente música americana da melhor qualidade, e o melhor repertório nacional” (...), “o *Jazz Guarani* manteve-se por muitos anos como o mais solicitado conjunto musical. Além dos clubes locais, tocavam em Curitiba e cidades vizinhas de Ponta Grossa, sempre aplaudidos e reconhecidos como músicos competentes”. (1996, p.178)

4.4 O JAZZ EM CASTRO

Castro é um município brasileiro situado no Estado do Paraná, localizado a 159 km de distância da capital. É a terceira cidade mais antiga do estado do Paraná⁹².

⁹² No início do século XX, em meados de 1911, chegaram os primeiros holandeses. Dedicaram-se à industrialização e comercialização dos produtos de origem animal e vegetal. Disponível em: < <http://www.castro.pr.gov.br/site/> > Acesso em: 25 nov. 2011.

A fundação do município de Castro ocorreu em 1778 e a cidade foi caminho obrigatório para os tropeiros que iam de Viamão até Sorocaba com forte origem no tropeirismo. Em 1855, imigrantes alemães e poloneses chegaram ao município. No final século XIX, Castro recebeu os alemães protestantes.

Em Castro, na década de 1910, os cines teatros Recreio, Odéon e Popular já disputavam a clientela da cidade, a popularização do cinema foi reforçada pelos atrativos da linguagem musical quando o Cine Odéon passou a contar com uma orquestra própria. A orquestra foi “organizada pelo Maestro Benedito Pereira, entre seus instrumentos incluíam-se piano, flauta, pistão, clarineta, violino, bateria e trombone, e nos anos seguintes apareceu a *Excelente Jazz Band* seguiu sob a batuta do Maestro Pedro Maia”. (LEANDRO, 1998, p. 91)

4.4.1 Jazz Tamoio

Em 2012, conseguiu-se a imagem da *Jazz Tamoio*⁹³. Observa-se neste grupo o figurino uniformizado e as partituras espalhadas no chão de madeira, provavelmente são os arranjos do grupo. Ainda não foi possível identificar a data de atuação dele; mas se pode ver uma formação instrumental com oito músicos, incluindo-se dois trompetes, dois saxofones, bateria e percussão.

Ainda é notável na pose da fotografia que todos os músicos seguram na mão uma imagem, indicando ser o emblema do grupo. O mesmo desenho se repete no bumbo da bateria, a imagem de um índio guerreiro e no fundo duas araucárias⁹⁴, árvore nativa do sul do Brasil e um dos símbolos do Estado do Paraná. Acredita-se ser uma fotografia tirada em meados de 1930.

⁹³ Por ser uma das fotografias mais recentes na pesquisa, até o momento somente se conseguiu levantar o nome do Sr. Carlito como detentor do acervo. Os nomes e mais detalhes ficarão como sugestão para a continuidade desta pesquisa.

⁹⁴ A araucária *Araucária angustifolia*, é a árvore símbolo do Paraná - ocorre majoritariamente na região Sul do Brasil, como no leste e sul do estado de São Paulo, extremo sul do estado de Minas Gerais. A árvore é conhecida como “pinheiro-do-paraná”.



Ilustração 18: *Jazz Tamoio* – 1935.

Músicos: Frente: 1. João (bagunça), 2. Alcino Correia (Baiano), 3. João,
Atrás: 4. Cagico, 5. Rodrigo Otávio Torres Pereira, 6. Florisvel Follman, 7. Hildebrando
Galetal, 8. Olavo Fonseca.

Fonte: Karina Marques; Sr. Carlito.

4.4.2 *Conjunto Tupi*

O *Conjunto Tupi* mantém uma formação que inclui elementos militares e civis. Esta fotografia suscita a discussão sobre o nível de combinação instrumental na década de 1940. Nota-se o banjo, o trompete e a bateria, instrumentos típicos das *jazz bands*, contracenando com o acordeão e o pandeiro. Porém, não foi possível levantar mais dados sobre a atuação, do repertório ou das relações desse conjunto.



Ilustração 19: *Conjunto Tupi -1940.*

*Músicos sentados: 1.Sargento Neri (banjo), 2. Eurídes (bateria),
3. José Daltarm (Acordeão).*

Em pé: 4. Não Identificado, 5. Olavo Fonseca (trompete), 6. Emílio Rebonato (trompete).

Fonte: Karina Marques; Sr. Carlito.

4. 5 O JAZZ EM RIO NEGRO

O livro sobre a imigração alemã no Paraná contempla o registro da chegada dos primeiros imigrantes a Rio Negro, município brasileiro situado na região sudeste do Estado do Paraná, localizado a 100 quilômetros de distância da capital do Estado. Segundo Vitek, “os alemães e seus descendentes demonstraram sempre grande disposição para atividades em grupo” (2012, p. 52), tanto para atividades físicas, quanto para as artes e a música. A imigração teve início no ano de 1829 e a maneira como se estabeleceram foi de suma importância para a formação do contexto sociocultural atual.

4.5.1 *Weber Jazz Band*

Na fotografia da *Weber Jazz Band*, nota-se a formação do grupo com doze músicos, seis são membros da família Weber, liderada por Walter Weber. Isso vem reforçar a ideia da *Haus Musik*, tradição que se instalou no Paraná com a chegada dos imigrantes. Na formação instrumental encontram-se dois violinos, dois saxofones, dois trompetes, uma trombone, um souzafone, uma flauta, um acordeão, uma bateria. Há um músico, mas aparentemente sem o seu instrumento, possivelmente ele seja um vocalista. Acredita-se ser uma fotografia tirada por volta dos anos 1930. (VITEK, 2012, p. 53)



Ilustração 20: *Weber Jazz Band*.

Músicos em pé: 1. Severino Schinvisnski (violino), 2. Narciso Gerber (saxofone), 3. Max Weber (saxofone), 4. Osvaldo Fontan (vocal?), 5. Willi Weber (trombone), 6. Otto Buch (souzafone), 7. Hilário Linsmeier (trompete).

Músicos sentados: 8. Alvino Weber (violino), 9. Emílio Weber (flauta), 10. Pedrinho Grossl (acordeão), 11. Edmundo Weber (bateria) e 12. Walter Weber (trompete).

Fonte: VITEK, Harto, 2012.

4.6 O JAZZ EM UNIÃO DA VITÓRIA

União da Vitória⁹⁵ é um município brasileiro do estado do Paraná localizado a 243 km a oeste da capital do Estado, no seu extremo Sul. A cidade está ligada aos tropeiros que transportavam mantimentos para os grandes centros e tinham a região como ponto de passagem.

Por volta de 1881, chegaram à região os imigrantes alemães, os italianos, os poloneses, os ucranianos, os sírio-libaneses, em menor escala os afro-descendentes e também migrantes vindos de outros estados, principalmente catarinenses e gaúchos. Todos esses imigrantes formam uma interessante diversidade cultural, o que contribuiu para o desenvolvimento cultural do município.

4.6.1 Jazz Tupan

A *Jazz Tupan* animou bailes tradicionais e carnavalescos em festas de igrejas e outras festividades da comunidade. A banda animou o carnaval de rua até a década de 1950. Os líderes eram Cipriano M. Tavares e José Maltauro, conhecido como Bépi, os músicos trabalhavam juntos desde a década de 1920. (RIBAS, 2006, p.63).

Os músicos que participaram da banda *Jazz Tupan* foram, Cipriano M. Tavares, José Maltauro (Bépi), Antônio Cardoso de Paula, Iran do Rosário, Frank Moecke (violino), Raul Velozo, Nicanor Pereira, Álvaro Velozo, Herbert Sigwalt, Euclides, Ademar de Oliveira, Albino Wengerkiewicz.

⁹⁵ Em 1880 chega para fixar-se na localidade o Coronel Amazonas de Araújo Marcondes, que foi o responsável por trazer até esta região os primeiros imigrantes europeus, além de implantar a navegação a vapor no Rio Iguaçu, que levava as mercadorias e o gado produzido na região a outras localidades. Em 1905 os trilhos da Estrada de Ferro São Paulo - Rio Grande cortaram a cidade, sendo inaugurada a primeira Estação Ferroviária. Com a nova estrada de ferro, a extração madeireira ganhou impulso e o número de serrarias instaladas no município aumentou significativamente. Apesar do progresso que a ferrovia proporcionava a cidade, a região foi surpreendida pelos conflitos causados pela Guerra do Contestado entre Paranaenses e catarinenses pela posse de uma região rica na extração de erva-mate e madeira que abrangia o atual meio-oeste catarinense e o sul e sudoeste Paranaense. Em 1916, com o acordo de limites entre os dois estados, a então Porto União da Vitória foi dividida em duas, passando a parte pertencente ao Paraná a denominar-se União da Vitória, e a parte pertencente a Santa Catarina, Porto União. Disponível em: <http://www.rionegro.pr.gov.br/> (consulta 26/11/2012).



Ilustração 21: *Jazz Tupan* -1930.
Fonte: RIBAS, 2006, p. 63.

No mesmo livro, Ribas (2006, p. 33) cita um outro conjunto musical, o da família de Walfrido Delia Barba Kürten. O grupo apresentava-se no Clubes Apolo e Cruzeiro do Sul, animando bailes durante nos anos de 1930 a 1935. Os integrantes desse conjunto eram: Arthur Santos (violino), Carlos Delia Barba (banjo), Joanino Bevilacqua (bateria), Walfrido Delia Barba Kürten (clarinete) e Esmaldo Kürten (saxofone).

Segundo a autora,

o conjunto não tinha nome, apenas um ponto de interrogação no bumbo da bateria. Interpretavam valsas, xotes, foxtotes, polcas, mazurcas, marchas, tangos, enfim, músicas para dançar. Os músicos estudavam por partituras comprada na Casa Hertel, que já vinham com arranjos para todos os instrumentos⁹⁶. (*Idem*)

⁹⁶ No livro a autora apresenta uma partitura usada pelo grupo na década de 1930 um *Fox-trot Charleston* chamado *Amor Sincero* de Kahu; Cunningham e Silver.

4.7 REPERTÓRIO GERAL

O levantamento de repertório realizado nesta pesquisa foi baseado nos materiais de Estefano Giller e do maestro José da Cruz. A organização dos materiais seguiram procedimentos básicos de catalogação, foram ordenados por cadernos e coleções. Alguns desses cadernos foram tratados particularmente para ordenar as páginas, pois algumas coleções estavam sem capa e com as folhas soltas.

Neste caso, por exemplo, a organização e ordem das páginas das partituras foram indicadas pelas sequências de manchas de umidade, algumas por indicação de paginação nem sempre contínuas, outras pela igualdade caligráfica e pela cor do papel, pelos elementos de observação que contribuíram para o levantamento de dados a seguir. O objetivo principal foi localizar músicas com relação ao *Jazz*, como *Fox-trot*, o *Shimmy*, *Charleston*, *One-step*, *Two-step*. Listaram-se nomes de músicas, gêneros musicais e suas derivações.

4.7.1 Estefano João Giller

Nos arquivos de Estefano João Giller, procedeu-se às primeiras buscas nos oito álbuns de partituras do acervo: quatro não indicavam data específica, um é de 1927, outros dois, de 1934. Estes sugerem ser do período da *Tupynambá Jazz Band*, um é de 1949 e está relacionado a Curitiba.

Seis álbuns são escritos para violino, outros dois, para trombone. No repertório geral dos álbuns foram averiguados gêneros que estavam em voga no período no Brasil, como: Batucada, Canção, Dobrado, Embolada, Marcha, Marcha-Fox, Mazurca, Havaneira, Hino, *Shimmy-Fox*, *Fox*, *Slow-Fox*, *Fox-trot*, Tango, Tanguinho, Tango, *Slow Fox*, *Oberek*, Polca, Polca-Fox, Rumba, Samba, *Schottish*, Valsa e Valsa Boston.

A maior parte das músicas é constituída de valsas, marchas e sambas. No álbum de 1927, a maioria das músicas são valsas; no álbum de 1949, aparecem onze dobrados. Os hinos, dobrados e marchas se concentram nos dois álbuns para trombone de canto, instrumento que Estefano Giller tocou como músico no Batalhão do Tiro de Guerra de Curitiba no início da década de 1940.

Os álbuns possuem várias caligrafias, a maioria feita a bico de pena, apresentando um traço típico da época com as hastes das notas invertidas, as fermatas e ritornelos bem desenhados. Os papéis se encontram na sua maioria em estado avançado de deterioração e passaram por um processo de limpeza e catalogação básico. Os álbuns que apresentam maior evidência de pertencer ao período de atuação na *Tupynambá Jazz Band* são os de 1934 e, para uma primeira identificação, adotou-se uma forma de nomear os cadernos pela condição que se encontravam⁹⁷.

Pretende-se estudar os cadernos nomeados como “Caderno sem capa antigo” – CSCA e “caderno folhas sem páginas” – CFSP.



Ilustração 22: *Trzy świnki* - Três Porquinhos* (detalhe) *Fox-trot* -1934.
Fonte: Família Giller.

Nos dois álbuns as músicas têm o título escrito na língua polonesa estão em maior quantidade: quarenta e quatro valsas e dezessete polcas, doze *fox-trots*; onze *oberek*, dez tangos, dez marchas, seis *slow fox*, cinco mazurcas, uma *polca fox*, uma Valsa Boston, um *Kujawiak*, um *Krakowiak*.

Neste material foi possível encontrar as músicas que os imigrantes poloneses trouxeram para as Américas. O *Oberek*, uma das cinco danças folclóricas polonesas, foi trazido pelos imigrantes quando chegaram às Américas, principalmente no final do século XIX e meados do século XX.

⁹⁷ Código identificador organizado pelos pesquisadores. CVE – caderno vermelho, CV – caderno verde, CA – caderno azul, CFS – caderno folhas soltas, CSCA caderno sem capa antigo, CFSP – caderno folhas sem paginas, CSC – caderno sem capa, CTC – caderno trombone de canto.

	CVE	CV	CA	CFS	CSCA	CFSP	CSC	CTC
Batucada	-	01	-	-	-	-	-	-
Canção	01	-	-	-	-	-	-	-
Dobrado	01	01	-	-	-	-	06	13
Embolada	-	-	-	01	-	-	-	-
Fox	-	-	-	02	-	-	-	-
<i>Fox-trot</i>	-	-	-	01	01	11	-	-
Havaneira	01	-	-	-	-	-	-	-
Hino	-	-	-	02	01	-	01	01
Kujawiak	-	-	-	-	01	-	-	-
Krakowiak	-	-	-	-	01	-	-	-
Marcha	-	14	-	24	10	-	-	01
Marcha Fox	-	-	-	-	-	01	-	-
Marcha Militar	-	01	-	-	-	-	-	-
Mazurca	08	-	-	-	05	-	-	-
Oberek	-	-	-	-	05	06	-	-
Polca	02	-	-	-	12	05	-	-
Polca Fox	-	-	-	-	-	01	-	-
Rumba	-	01	-	-	-	-	-	-
Samba	-	11	-	20	-	-	-	-
Schottish	02	01	-	-	-	-	-	01
Slow Fox	-	-	-	-	-	06	-	-
Shimmy-Fox	-	-	-	01	-	-	-	-
Tango	02	01	01	01	01	09	-	-
Tanguinho	-	-	-	-	-	-	-	01
Valsa	12	02	07	02	33	11	03	03
Valsa Boston	-	-	-	-	-	01	-	-

Tabela 4: Gêneros no repertório de Estefano Giller.

O *Oberek*, *Kujawiak*, *Krakowiak*, *Mazur* e *Polonaise* dançadas na Polônia, são originadas de antigas festividades e caracterizam-se, em geral, por formações circulares. Dentro da música polaco-americana o *Oberek* foi a dança mais popular, depois da Polca, dança popular da Boêmia acompanhada por uma música em compasso binário vivo (2/4). Nota-se que essas músicas de origem folclórica polonesa, ao chegar às Américas, tanto do Norte como a do Sul, sobretudo no sul do Brasil e da Argentina, tornou-se uma dança social bailada nos salões das sociedades. (ALL DANCE INFOK, 2011, p. 5)



Ilustração 23: *Oberek*.
Fonte: Família Giller.

O nome “*Oberek*” é derivado de “*obracac sic*” que em polonês significa “girar”. A música em compasso ternário vivo (3/8) é a mais rápida das cinco danças nacionais da Polônia. Ela é de origem popular da região central do país chamada de Mazóvia. Em menor escala, encontra-se uma *Kujawiak*, em compasso ternário lento (3/4), originária da região de Kujawy no centro da Polônia. Uma *Krakowiak* rápida em tempo binário (2/4) da região de Cracóvia. Cinco *Mazurcas*, em compasso ternário vivo (3/4). Porém, não se encontra nenhuma *Polonaise* considerada a dança da nobreza polonesa. (ALL DANCE INFOK, 2011, p. 5)

A presença de músicas de origem polonesa e norte-americana num mesmo repertório, o *Oberek* e o *Fox-trot*, como aparece neste levantamento, demonstra um processo de “mutação”⁹⁸ cultural e social no Paraná, e justifica o momento de transição de uma tradição oral polonesa, manipulada por outras sonoridades em instrumentos diversos. (PITRE-VÁSQUEZ, 2008). A interação do *Fox-trot* com outros gêneros e estilos musicais faz parte de uma negociação cultural e intercultural.

⁹⁸ O conceito de “mutação” descreve as transformações ocorridas, por exemplo, na Cúmbia panamenha, uma música “basicamente de tradição oral a Cúmbia agregou e perdeu repertório, processos de criação e temática; interagiu com outros gêneros e estilos musicais o que possibilitou a consolidação de pontos sonoros comuns entre os grupos”. (PITRE-VÁSQUEZ, 2008, p. 115)



Ilustração 24– *Jedz na Wschód (Vá para o leste)*⁹⁹ Fox-trot -1934.
 Fonte: Família Giller.

4.7.2 José da Cruz

No material de José da Cruz, realizou-se uma busca consistente nos manuscritos, partituras, capas dos cadernos, carimbos e anotações. Uma listagem de músicas autorais e outra não autoral do repertório de alguns grupos dirigidos por José da Cruz. Além do Quinteto Carioca, ele organizou a Orquestra Regional Paranaense, *José da Cruz e seu Conjunto Typico Regional*, *Ideal Jazz Band*, *Íris Jazz Band*, *Conjunto Caramurú* e *José da Cruz e seus Solistas*, este último com sede na Rua Ermelino de Leão, localizada na região central de Curitiba. (OTTO, 2011, p.17)

⁹⁹ Tradução feita pela Professora em língua polonesa Everly Giller.

Gênero	Variação	Quantidade
CHORO -11	Chôro-Polca	1
	Chôro	2
	Chôro Batuque	1
	Maxixe-Chôro	4
	Tanguinho Chôro	1
	Tanguinho	2
FOXTROT - 15	<i>Fox</i>	1
	<i>Fox-trot</i>	7
	<i>Fox Blues</i>	1
	<i>Fox-Rumba</i>	1
	<i>Fox-Charleston</i>	3
	<i>Fox Schimmy</i>	1
	<i>One-Step</i>	1
MARCHA -33	Paso Doble-Marcha	1
	Marcha Chinezca	1
	Marcha	27
	Marcha Frevo	1
	Marchinha	3
SAMBA - 18	Batuque	2
	Samba-Jongo	1
	Samba-Batucada	2
	Samba	13
	Mazurka	1
VARIAS - 9	Mazurka Francesa	1
	Polca – Marcha	1
	Polca Carioca	1
	Polca	2
	Ranchera	1
	Rumba	1
	Cantiga Sertaneja	1
TANGO -12	Tango	1
	Tango Argentino	11
VALSA -15	Valsa	7
	Valsa Lenta	2
	Valsa-Chôro	1
	Valsa Mexicana	1
	Valsa Canção	1
	Valsa Mystica	1
	Valsa Americana	2

Tabela 5: Gêneros musicais no repertório de José da Cruz.

Encontramos diversos gêneros, e dividimos por nome de gênero e suas variações, tais como: Choro, Valsas, *Fox-trot*, Sambas, Marchas, entre outras. A quantidade de gêneros encontrados, são típicos da efervescência do momento, são inúmeras combinações que confundem qualquer pesquisador, desafiando até, quais

seriam os limites entre um gênero e outro como notamos em *Fox*, *Fox-trot*, *Fox-blue*, *Fox rumba*, *Fox-charleston*, *Fox-schimmy*.

Um dos álbuns do repertório da *Ideal Jazz Band*, contendo vinte músicas arranjadas, cinco são *fox-trots*, e dois são *Fox Rumba* e *Fox-blues*. Outro álbum aparece também o nome da *Iris Jazz Band*, os dois arranjos são das músicas “Menina” e “Manaós” para flautim, sax alto, sax tenor, cello, e baixo. Este grupo, muito provavelmente se apresentava no Cine-Teatro Iris de Curitiba.

4.8 COMPOSIÇÕES PARANAENSES

Os compositores do Paraná, de uma forma geral, produziram obras voltadas para a música religiosa, para a música militar, a orquestras de concerto e conjuntos de câmara, para composições para óperas, operetas, teatro e cinema, repertório para bandas de entretenimento tocadas em clubes e sociedades.

Entende-se como compositor paranaense, não só aqueles que nasceram no estado, mas os que escolheram o Paraná para viver. Aqui, eles produziram obras geralmente voltadas a temáticas da região. É o caso do paulista Antônio Melillo que dedicou seus esforços para a consolidação de orquestras, conservatórios e o ensino da música em Curitiba.

Dos materiais levantados nos acervos descritos anteriormente, listaram-se os gêneros utilizados pelos músicos José da Cruz, Luis E. Zilli e Antônio Melillo em suas produções.

4.8.1 Luis Eulógio Zilli

Como compositor, o maestro Zilli contribuiu com obras musicais na sua grande maioria, hinos e missa, com arranjos para música instrumental e arranjos para canto coral.

Entre as composições, poucas contemplam os gêneros musicais ‘populares’ em voga. Percebe-se que a produção, ocorreu entre os anos 1923 e 1937, fase que

o maestro estava atuando nas *Jazz bands* relacionadas acima.

	TÍTULO	GÊNERO	Observação
	Gafanhoto	Samba	Citada na contra capa de Addy.
	Vá pra praia	Choro maxixe	Manuscrita
	Vem Morena	Maxixe	Para piano e canto
1923	Não faça bulha	Tango	Para Violino
1926	Sem nome	Marcha	
1928	Sem nome	Marcha	
1928	Tangará	Marcha	Piano e oito instrumentos
1930	Cheira Pescoço	Maxixe	Letra de Correia Junior
1930	Sem nome	Marcha	
1931	Nair	Valsa lenta	Orquestra para 16 instrumentos
1937	Sem nome	Marcha	Piano

Tabela 6: Composições populares de Luis Eulógio Zilli

Nota-se que sua preferência era por marchas e maxixes, porém, não se encontrou nenhuma incidência de *fox-trots* e seus similares.

4.8.2 Antônio Melillo

Em 2010 o acervo do professor e Maestro Antônio Melillo (1899-1966), criador da atual Faculdade de Artes do Paraná – FAP/UNESPAR, foi organizado. Tal organização ganhou força no ano de 2011 com a professora Dr^a Rosemeire Odahara Graça¹⁰⁰. Procedeu-se a um minucioso levantamento no acervo do maestro que estava depositado da Biblioteca da FAP/BOSB. A equipe¹⁰¹ trabalhou com perto de quatro mil partituras e entre as diversas obras encontradas estão manuscritos, impressos e obras raras. Depois de passarem por um processo de observação, as partituras foram separadas e organizadas para os estudos preliminares.

A trajetória musical de Antônio Melillo foi diversificada e demonstra ter sido um músico ativo na cidade de Curitiba. Nascido na cidade de Itararé, no Estado de São Paulo, em 1899, sua formação na área se deu no Brasil e na Itália, entre as décadas de 1910 e 1920 e sua atuação profissional ocorreu principalmente em

¹⁰⁰ Doutora em Educação pelo Instituto de Educação da Universidade de Londres. Professora de História das Artes do Colegiado dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Faculdade de Artes do Paraná.

¹⁰¹ Equipe coordenada por: Marília Giller, com apoio de Tiago Portella Otto e Cássio Menin.

Curitiba entre 1930 e 1960. Foi pianista, compositor, regente e professor de música.

Dedicou-se ao estudo do piano, chegando a vencer, aos dezenove anos, o concurso de compositores em Nápoles na Itália. Retornando ao Brasil após concluir o curso de piano e de regência no Real Conservatório de Nápoles, excursionou por aqui como regente de orquestra de uma companhia de óperas e, ao passar por Curitiba, foi convidado pelo professor e maestro Léo Kessler¹⁰² para lecionar o curso de piano no Conservatório de Música do Paraná¹⁰³, em funcionamento desde o ano de 1916.

	TÍTULO	GÊNERO
	Amor de kosacco	<i>Fox-trot</i>
	Bouquet	Valsa
	Canção de Helia	Canção
	Ce vaco?ah...
	Dimme ó pecché
	Dona de casa	Valsa Lenta
	Fandango	Fandango
	Goiabang	Hino
	Hino do “educandário curitiba”	Hino
	Hino do professor	Hino
	In the walley of the silence	<i>Fox-trot</i>
	La petite danseuse	Cançonetta
	Minueto	Minueto
	Morena	Valsa
	My blue	Maxixe
	Nostalgia	Canção
	Primeiro amor	Valsa
	Senhorita Curityba	Valsa
	Silvestrinho	Valsa
	Stornelli romana
	Samba do Paraná	Samba

Tabela 7: Composições de Antônio Melillo

Melillo se estabelece na cidade e, após o falecimento de Kessler, continua lecionando até 1926, quando adquire e assume o cargo de diretor do Conservatório. No início de 1930, a escola de música recebe o nome de Academia de Música do Paraná, instituição que, por mais de 30 anos, formou músicos de significativa

¹⁰² Maestro Léo Kessler, chega a Curitiba em 1911 como regente da Companhia de Operetas Alemã Papke. Optando por residir em Curitiba, estabelece estreitas relações com os músicos da cidade até o ano de 1924.

¹⁰³ O Conservatório de Música do Paraná foi fundado por Léo Kessler em 1916 e provavelmente esteve em atividade até 1930. Era uma instituição de porte considerável, pois já no primeiro ano de funcionamento contava com mais de 200 estudantes. Funcionava numa edificação na Rua Barão do Rio Branco e dispunha de um internato feminino destinado a alunas de outras localidades, principalmente do interior do Paraná (CORREA AZEVEDO, 1960, p.26)

atuação¹⁰⁴, hoje a Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Melillo foi grande incentivador das orquestras do Clube Curitibano e da Sinfônica do Paraná até seu falecimento em 1966. (SAMPAIO, 1980, p.162)

Realizou-se o levantamento das composições de Melillo. Foram selecionadas vinte e uma composições, entre as quais, o *Fandango*, o *Anu*, batida e valseada e o *Quero-mana*, a *Senhorita Curityba* e *O Hino do Professor*, e a obra *Goio bang* uma homenagem ao 1º Centenário da Emancipação Política do Paraná. Todas com temáticas paranaenses.

Porém, destacam-se duas atípicas no montante da obra e trajetória de Melillo: *Amor de Kosacco* um *Fox-trot* e *In the walley of the silence*, um *Fox-trot Shimmy*, ambas publicadas pelo Editor Alfredo D'Aló¹⁰⁵. Outra composição chamou a atenção, é um curioso Maxixe com o nome *My Blue*. Nos arquivos foram encontrados arranjos que, pela instrumentação, pode-se supor ser para formação *Jazz band*. Dos arranjos feitos por Melillo, chama a atenção para o *Zé Pereira Non Plus Ultra*, datado de 1926. O exemplar se encontra manuscrito, com partituras para piano, violino, baixo, bateria, flauta, clarinete, pistom e trombone.

Outro arranjo assinado por Melillo é de “Bambola”. Na capa da partitura manuscrita está discriminada e é “uma Célebre Cançoneta Napoletana”, mas no interior do arranjo encontra-se como “Canção *One-step*”. O arranjo é para a formação instrumental com piano, violino, cello, baixo, bateria, flauta, clarino, trombone e pistom.

O Maxixe *My Blue* leva arranjo de seu irmão Rafael Melillo que morava na cidade de Santos (SP). O arranjo com data de 1924 está manuscrito para piano, violino, baixo, bateria, pistom, cello, flauta, trombone, oboé. Rafael assina também o arranjo de *Chi Siete? lo non lo so....*, outro *One-step* para piano, violino, baixo, cello, pistom, flauta, trombone, clarino. Outros arranjos aparecem incompletos e sem identificação de autor e arranjador e foi deixado para um futuro aprofundamento na pesquisa.

As evidências do padrão *Fox-trot* em *In the walley of the silence* e *Amor de Kosacco* do Maestro Antônio Melillo apontam para o plano expressivo da música e demonstram a relação com as práticas musicais da época. Porém, mesmo tendo

¹⁰⁴ A atual Faculdade de Artes do Paraná tem sua origem nesta instituição criada pelo maestro.

¹⁰⁵ Editor Alfredo D'Aló, edições ARS. Piano Música, Instrumentos e acessórios Rua General Câmara, n. 7 - telefone n.1472, Santos.

sido escrita em compasso quaternário, *In the walley of the silence* não perde as características do *Fox-trot*, na sua grande maioria escrita em compasso binário 2/4, o que já não acontece com *Amor de Kosacco*.

Ainda se pode observar que o título em inglês de *No Vale do Silêncio – In the walley of the silence* apresenta uma estreita relação com a cultura norte-americana, assim como a temática sobre motivos exóticos como em *Amor de Kosacco*. Ainda assim, até agora não há evidências de que Antônio Melillo tenha participado de algum *jazz band*, até o momento sua relação é estreita com orquestras sinfônicas e corais. Ainda fica a pergunta, se os foxes de Melillo teriam sido compostos para dançar ou para serem tocadas por uma *jazz band*.

O restante do material de Antônio Melillo, de maneira geral está manuscrito e encontra-se em processo de catalogação e arquivamento e está depositado nos seguintes locais: Biblioteca da FAP, sede provisória do Museu da Imagem e do Som de Curitiba e Biblioteca Pública do Paraná.

4.8.3 José da Cruz

Cruz utilizou amplamente seu repertório autoral para animar bailes, realizar concertos e apresentar-se nos programas de rádio com os diversos grupos de fundou e dirigiu. Elaborou arranjos para as diversas categorias de instrumentos. A obra autoral do músico José da Cruz é composta por cinquenta e nove composições, a utilização dos gêneros Valsa e Choro lideram; a Marcha e *Fox-trot* estão em seguida neste *ranking*. (OTTO, 2011, p. 17)

Segundo o levantamento realizado por Otto (*Ibidem*, p.7), observou-se a incidência dos determinados gêneros musicais na produção do compositor, considerando-se as composições autorais catalogadas.

	TÍTULO	GÊNERO
1	21 de abril	Marcha
2	Antisardina – letra de Odah Terezinha Cruz	Samba Característico
3	Áuria/Belmira/Maria de Lourdes	Valsa
4	Bandeirantes	Marcha Polonesa
5	Bataclan	Dobrado
6	Bico de Aço	Choro
7	Brasil Eterno	Marcha Patriótica
8	Caboclo Velho	Choro Paranaense
9	Cae no Mangue	Maxixe
10	Caramurú	<i>Fox-trot</i>
11	Carnavá na Roça	Maxixe Carnavalesco
12	Cine Club	Valsa
13	Chorando na Rua	Choro
14	Choro Regional typico	Choro
15	Cordão da Alegria	Lundu Carnavalesco
16	Curitybano	Choro À Moda Paranaense
17	Deixa pra mim	Choro
18	Despedida sentimental	Valsa
19	Dinah	Valsa
20	Duque de Caxias	Marcha Patriótica
21	É bão pra xuxu	Maxixe
22	É de Lá	Choro Batucada
23	Entra o choro	Choro Regional
24	Este Nego é bamba	Samba Choro
25	Eternidade	Sinfonia Universal
26	Eu quero carnaval	Marcha
27	Flor de Abril	Valsa
28	Guenta o pinho	Choro
29	Lindo sabiá	<i>Shimmy</i> Swing
30	Luar de Apucarana	Valsa
31	Meu padecer	Schottisch
32	Mimi	Choro
33	Mocidade curitibana	Valsa
34	Mulata é a tal	Marcha
35	Não chacuaie	Choro
36	Não esqueça de lembrar	Choro
37	Nêgo bamba	Choro
38	Nossa Senhora da Luz	Valsa
39	O Chopim	Ranchera
40	O Guarany	Fox Sinfônico
41	O sabiá – letra de Odah Terezinha Cruz	<i>Shimmy</i> Fox Paranaense
42	Odah	Valsa
43	Pegue o banjo	Choro Regional
44	Q.O.Q.	Choro Sambado
45	Quem pode mais	Choro Maxixe
46	Rancho alegre	Chorinho Sertanejo
47	Ré maior pra frente	Polca
48	Rosa	Valsa
49	Rôse	Valsa
50	Saudades de Paranaguá	Valsa
51	Saudosas recordações	Valsa
52	Siririca	Marcha
53	Tristes recordações	Valsa
54	Triunfantes	Choro
55	Vai ou arrebenta	Marchinha

56	Valsa do meu Paraná	Valsa
57	Vamos chorar	Choro
58	Viola provocada	Cateretê
59	Visão dum sonho	Valsa

Tabela 8: composições de José da Cruz.

Além de arranjos feitos pelo maestro para as suas próprias composições autorais, também elaborou arranjos para inúmeras formações instrumentais, fundadas durante sua trajetória artística.

Viu-se que o processo cultural desenvolvido no Paraná demonstrou a eclosão de novas identidades e de uma consciência transnacional, que mostrou também fazer parte da diáspora latino-americana. Para Delannoy,

A história do *Jazz* e suas diferentes encarnações e também a arte em geral, é a história dos homens e suas migrações, suas ideias e paixões, suas ferramentas e instrumentos, suas técnicas, sempre em movimento. O *Jazz* é uma música generosa que pode favorecer a eclosão de novas identidades; ao permitir a estruturação e a construção de culturas, o *Jazz* desenvolveu uma consciência transnacional. Assim, no seio dessa consciência, a diáspora latino-americana representa um importante motor para abrir espaços culturais, sociais e políticos. (2012. p.139)

A relação do Paraná com o *Jazz* veicula uma perspectiva intercultural, quando as diversas musicalidades em congruência encontraram um terreno amplo que confere uma produção representativa no que diz respeito ao *Jazz* Paranaense.

No próximo capítulo, será analisada a composição *O Sabiá*, denominada pelo compositor José da Cruz como um *Fox-trot Shimmy* paranaense. Vão-se observar dentro do possível quais os elementos estruturais e simbólicos que apontam para uma musicalidade *Jazz* no Paraná.

5 O SABIÁ – FOX-TROT SHIMMY PARANAENSE

Nova Canção do Exílio

Um sabiá na palmeira, longe.
 Estas aves cantam, um outro canto.
 O céu cintila sobre flores úmidas.
 Vozes na mata, e o maior amor.
 Só, na noite, seria feliz:
 um sabiá, na palmeira, longe.
 Onde tudo é belo e fantástico,
 Só, na noite, seria feliz.
 (Um sabiá, na palmeira, longe).
 Ainda um grito de vida e
 Voltar para onde tudo é belo e fantástico:
 a palmeira, o sabiá, o longe.

(Carlos Drummond de Andrade)

Para este estudo, foi utilizada como objeto de investigação e análise, a obra musical *O Sabiá, Fox-trot Shimmy paranaense de José da Cruz*. No acervo desse músico foram identificados vinte e quatro documentos e cinco arranjos diferentes produzidos para a mesma música. Neste capítulo vamos apresentar uma análise estrutural e comparativa desta obra, que em maio de 2012, teve seu arranjo original adaptado e incluído como parte do roteiro musical apresentado em concertos da *Regional Jazz Band*, grupo idealizado em meados de 2009.

Este jazz band foi criado para funcionar como ferramenta interpretativa dos arranjos originais encontrados, apresentando os gêneros incorporados a esta pesquisa: Choros, Maxixes, *Schottish*, Polcas, Valsas, Cateretês, *Fox-trots*, entre outros em voga no período especulado.

No ano de 2010 foi organizado o concerto “O Sabiá Paranaense - a obra de José da Cruz”. Escolheram-se algumas peças que representaram a diversidade estética desse compositor. Após os laboratórios e estudos, elaboramos um programa de concerto constituído por onze composições¹⁰⁶. Das músicas selecionadas para montagem, extraímos do acervo as várias partituras encontradas de cada título. Observou-se que algumas partituras faziam parte de coleções diferentes, e alguns arranjos estavam incompletos.

¹⁰⁶ 1. *Q.O.Q.*, (Choro) 2. *Pegue o banjo* (Choro), 3. *Tristes Recordações* (Valsa), 4. *Meu Padecer* 5. *Murmúrios do Itambé* (Canção), 6. “Caboclo Velho” (Choro), 7. “Viola Provocada” (Catêrete), 8. *Visão dum Sonho* (Valsa), 9. *Curitibano* (Choro), 10. *Odah* (Valsa), 11. *O Sabiá* (Fox-trot *Shimmy Paranaense*).

IP	ÁLBUM	TÍTULO	GÊNERO	INSTRUMENTO	TONALIDADE
JC-1A001	Ideal Jazz Band	O Sabiá	Fox-trot-Schymi (sic)	Flauta	Sol Maior
JC-1A002	Ideal Jazz Band	O Sabiá.	Fox-trot-Schymi	II Tenor Melody (capa) - Página 1 "Melody"	Sol Maior
JC-1A003	Ideal Jazz Band	O Sabiá	Fox-trot-Schymi	Saxofone-tenor mib	Sol Maior
JC-1B004	desconhecido	O Sabiá	Fox-Schymmi (sic)	Violino A	Fá Maior
JC-1B005	desconhecido	O Sabiá	Fox-Schymmi (sic)	Violino B	Fá Maior
JC-1B006	desconhecido	O Sabiá	Fox-Schimmy	Saxofone-Tenor	Fá Maior
JC-1B007	desconhecido	O Sabiá	Fox-Schimmy	Clarinete "Clarinetto"	Fá Maior
JC-1B008	desconhecido	O Sabiá	Fox-Schimmy	Oboé	Fá Maior
JC-1B009	desconhecido	O Sabiá	Fox,trot,Schimmy	Flauta,solo.	Fá Maior
JC-1C010	Orquestra Caramurú	O Sabiá	Schimmy Fox-Paranaense	II Violino	Sol Maior
JC-1C011	Orquestra Caramurú	O Sabiá	Schimmy Fox-Paranaense	I Violino ?	Sol Maior
JC- 1C012	Orquestra Caramurú	O Sabiá	Schimmy Fox-Paranaense	violino ii ?	Sol Maior
JC- 1C013	Orquestra Caramurú	O Sabiá	Schimmy Fox-Paranaense	saxofone	Sol Maior
JC- 1C014	Orquestra Caramurú	O Sabiá	Schimmy Fox-Paranaense	Flauta Transversal	Sol Maior
JC- 1C015	Orquestra Caramurú	O Sabiá	Schimmy Fox-Paranaense	saxofone	Sol Maior
JC-1D016	Bando Alegre	Lindo Sabiá	Schimmy-Swing	trompete (piston Bb)	Mib Maior
JC-1D017	Bando Alegre	Lindo Sabiá	Schimy-Swing	trombone	Mib Maior
JC-1D018	Bando Alegre	Lindo Sabiá...	Schimy-Swing	saxofone-alto ?	Mib Maior
JC-1E019	desconhecido	Lindo Sabiá!..	Tempo de Shimi (sic)	letra (refrão)	-
JC-1E020	desconhecido	Lindo Sabiá!..	Rítmo de Shimi	piano "conductor" guia	Sol Maior
JC-1F021	desconhecido	O Sabiá	Fox-Schimmy	violoncello	Sol Maior
JC-1F022	desconhecido	O Sabiá	Fox-Schimmy	clarinete "Clarinetto,sib"	Sol Maior
JC-1G023	desconhecido	O Sabiá Paranaense	Fox-Schymmi	clarinete "Clarinetto-sib"	Fá Maior
JC-1H024	desconhecido	O Sabiá	Fox-Schymmi	Clarinetto Sib	Dó Maior

Tabela 9: partituras da música *O Sabiá* de José da Cruz.

A tabela acima apresenta a catalogação das partituras encontradas para o *Fox-trot* de José da Cruz, constituído de oito coleções diferentes. Deve-se apontar o título da música que recebe nomes variados entre *O Sabiá*, *O Sabiá Paranaense*, e *Lindo Sabiá*.

A definição do gênero e a grafia da palavra *Shimmy* contêm variantes, a

maioria das vezes está grafada com “ch” – *Schimmy*. O maestro Cruz, adotou variante: *Fox-schimmy* ou *Schymmi*, *Fox-trot-Schymmi*, *Schimmy Fox Paranaense*, *Fox-trot-Schimmy* ou ainda *rítmo de Shimi*, *Shimy*, *Swing*, *Schimmy-swing*.

Para os concertos realizados e apresentados ao público, a adaptação instrumental ocorreu pela opção na formação instrumental do *Regional Jazz Band*, pois não se utilizou o violino, o saxofone e o oboé; os instrumentos foram substituídos pelo trombone, violão e piano. Utilizaram-se predominantemente as partituras existentes em maior quantidade quanto à tonalidade e ao arranjo. Encontraram-se as partituras de *O Sabiá* para piano "conductor", violino a, violino b, flauta, flauta solo, trombone, II tenor *melody*, trompete (pistom Bb), saxofone-tenor mib, clarinete "clarinetto, saxofone-alto, oboé, violoncello e a letra.

Utilizaram-se, além da análise estrutural, também alguns aspectos de análise para a música popular sugeridos por Acácio Piedade (2011) e Philip Tagg (2003), dando-se base para perceber se a composição contém elementos que indiquem ser um *Fox-trot Shimmy*. Assim, optou-se por estabelecer um enfoque interobjetivo, estabelecendo semelhanças de estrutura musical entre a obra analisada com um banco de dados do padrão *Fox-trot*, formado por musemas retiradas de outras músicas. Cada musema seria uma “unidade mínima de discurso musical, que é recorrente e significativa nela mesma e no curso de cada gênero musical.” Musemas são aqui entendidas como a unidade mínima de significado musical como: motivos, *riffs*, timbres, texturas, cadências, levadas, etc. (TAGG, 2003, p. 9)

Esse processo de identificações sonoras, sociais e afetivas, uma espécie de semiose musical, serviu basicamente para estruturar a “levada rítmica” para o piano e demais instrumentos na construção do *Fox-trot* na música *O Sabiá* durante os concertos realizados pelo *Regional Jazz Band*.

Lindo Sabiá!

Ritmo de Schimu

José da Cruz

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a cello part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** Starts with a *mf* dynamic. The piano part features a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The cello part has a melodic line with accents.
- System 2:** Begins at measure 3 with a *p* dynamic. The piano part continues with a steady accompaniment. The cello part has a melodic line with accents.
- System 3:** Begins at measure 10. The piano part features a melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. Dynamics range from *f* to *p*. The cello part has a melodic line with accents.
- System 4:** Begins at measure 16. The piano part features a melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. Dynamics range from *f* to *dim*. The cello part has a melodic line with accents.
- System 5:** Begins at measure 22. The piano part features a melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. Dynamics range from *f* to *dim*. The cello part has a melodic line with accents.

Ilustração 25: Partitura de O Sabiá.

2 Lindo Sabiá!

Flauta, Clarineta e Píróes

26

Pf
2 vez Scorzofones

32

38

44

50

P misterioso

56

cello

FIM

Ilustração26: Partitura de O Sabiá.

5.1 ANÁLISE

“É provável que na hierarquia artística, os pássaros sejam os maiores músicos à face da terra. O pássaro é, aliás, um ser maravilhoso sob vários aspectos: o vôo é uma maravilha ainda inexplorada, a migração é outra que já fez correr rios de tinta... mas a maior de todas as maravilhas, a mais preciosa para um compositor é, evidentemente, o canto dos pássaros.”
Olivier Messien

Para a análise estrutural a escolha foi centralizar na partitura para piano que se nomeou como “condutor”, pois é nítido não ser uma partitura para piano solo e sim, para acompanhamento de arranjo, pois ela contém os acordes abertos e completos. Isso indicava a abertura das vozes para a construção do Soli para os instrumentos de sopro, e nem sempre a mão esquerda tem como nota mais grave a nota da tônica do acorde.

Procedeu-se a uma comparação formal entre alguns dos *Fox-trots* indicados por Severiano & Mello (1997, p. 68), como músicas estrangeiras de sucessos no Brasil: *Hindustan* (1919); *Whispering* (1921); *Le Gigolette* (1924). Observou-se que *Hindustan* também faz parte do repertório da *Ideal Jazz Band*. *O Sabiá* tem a forma do *Fox-trot* tradicional com uma introdução em quatro compassos, seguido de duas seções [A] com dezesseis compassos e duas seções [B] com trinta e dois compassos.

Seção	Introdução	A	A	B	B
O Sabiá	4	16	16	32	32
Whispering	8	16		32	32
Hindustan	8	16		32	32
Le Gigolettes	4	34		36	

Tabela 10: Comparação formal do *Fox-trot Shimmy*.

O Sabiá movimenta-se em compasso binário no tom de Sol maior. Não há indicações de andamento, a não ser a indicação de gênero ou ritmo de *Shimmy*, o que se supõe ser uma música tocada em andamento alegre e animado. Os encadeamentos ocorrem em acordes que se encaixam no campo harmônico, sugerindo um idioma harmônico estável e comportado; algumas cadências I-V-I, IIm-

V-I são encontradas em compassos de passagem de seção como o compasso 25, 40 e 56, indicando também nestes trechos variações de instrumentos como flauta, trombone, saxofones ou mesmo o Soli.

A seção [A] é composta por dezesseis compassos e segue uma quadratura regular fraseológica que se repete a cada quatro compassos, vai do compasso [5 ao 20], sendo que a casa 1 segue do compasso [16 ao 20] quando ocorre modulação para Si menor e a sequencia harmônica se alterna em torno do Fá sustenido e do Si menor.

Ilustração 27: Compassos 16 ao 20.

Após a volta para o segundo [A], a casa 2 acontece no compasso [24 ao 25], ocorrendo uma encadeamento I-III-IV-IIIm e IIIm(b5) que finaliza em I-V-I.

Ilustração 28: Compassos 21 ao 25.

A seção [B] está no tom Em menor, este trecho apresenta uma sonoridade introspectiva e com um clima profundo, vai do compasso [26 ao 58], com duas frases seguidas para a segunda seção [B] que vai do compasso [57 ao 72].

Considerou-se que a repetição da seção [A] não é comum em uma forma padrão do *Fox-trot*. Isso pode induzir a uma relação com o Choro que segue sua

estrutura a maioria das vezes dobrando as seções. A seção [B] segue um padrão mais habitual ao gênero contendo trinta e dois compassos, com a repetição da seção para o fim.

O Sabiá contém uma breve introdução em quatro compassos, com uma melodia descendente que segue em um ritmo sincopado, e contém um padrão que se repete quatro vezes. As frases introdutórias são típicas dos *ragtimes* e *Fox-trots*; porém, difere na divisão rítmica quando escrita com colcheia pontuada e semicolcheia apresentando logo no início, o que Piedade indica como uma tópica brejeira.

Ilustração 29: frase de introdução

As ideias sobre as tópicas¹⁰⁷, desenvolvidas por Acácio Piedade, serviram para observar alguns trechos da melodia dentro do discurso musical. As tópicas são objetos analíticos da significação musical ou posições estruturais dotadas de qualidade determinadas. Piedade sugere que se podem reconhecer tópicas da musicalidade brasileira por categorias: a brejeira, época de ouro, nordestina, *Bebop*¹⁰⁸.

¹⁰⁷ TÓPICAS - aparece na semiótica defendida por AGAWU (1991), que propõe uma teoria para a música clássica instrumental com duas principais dimensões comunicativas: expressão e estrutura. As unidades de expressão interagem dentro de uma estrutura definida pelos termos convencionados da retórica musical. A adaptação deste modelo para a música popular brasileira é uma forma de lidar com o aspecto expressivo da musicalidade brasileira em suas várias faces. (PIEADADE & BASTOS, 2006)

¹⁰⁸ Piedade sugere também outros conjuntos para o universo de tópicas da musicalidade brasileira: “tópicas sulinas (envolvendo a música tradicional das terras gaúchas e gêneros musicais argentinos, uruguaios e paraguaios tais como guarânia, chacarera, milonga, tango, etc., envolvendo especialmente a superposição rítmica de 3 contra 2 tempos); tópicas caipiras (que evocam o mundo rural conforme a imaginação do Brasil do sudoeste e central, tendo a figura do caipira e seus duetos em terças e sextas paralelas, bem como os ponteiros da viola caipira como referenciais mais evidentes), tópicas ameríndios (principalmente no uso de flautas nativas e de percussão do tipo “pau-de-chuva”), tópicas árabes (mais recentes, com a influência da *world music*, principalmente

Lembre-se que o *Fox-trot Shimmy*, mesmo sendo um gênero relativo ao *Jazz*, não está relacionada à *tópica Bebop* proposta por Piedade por se tratar de um estilo anterior a este e possuir outra índole; porém, aqui se buscará usar a *tópica brejeira* para analisar o fraseado da melodia.

Entretanto, as *tópicas Fox-trot* ainda estão em fase de estudo. As primeiras conversas com Acácio Piedade demonstraram a relevância desse estudo na música brasileira. Segundo o autor, essas *tópicas de Fox-trot* “devem estar jogando um papel semelhante que o *Bebop* fará mais tarde na música instrumental ou bossa nova: a alteridade necessária para friccionar e fazer destacar a brasilidade pelo contraste com o outro americano”. (PIEADADE, *Mensagem enviada Facebook*, 18 jan. 2013)

A definição de “*tópica brejeira*” para Piedade é a percepção de algumas figurações “transformadas por subversões, brincadeiras, desafios, exibindo e exigindo audácia e virtuosismo”; mas isso de forma “organizada, elegante, altiva, por vezes sedutora, maliciosa”. No entanto, isso se trata de um gesto individualista e do espírito interpretativo do músico na *performance*. O autor aponta que a *tópica brejeira* que

está profundamente relacionado a alguns gêneros, como o choro, ali transparecendo originariamente no papel do flautista dos grupos formados no final do século XIX, que usualmente desafiava seus acompanhantes com frases irregulares e rápidas, exibindo algum virtuosismo instrumental. (PIEADADE, 2011, p.107)

Pode-se também relacionar a *tópica brejeira* com as frases virtuosas da Polca e danças europeias, sugerindo que a brejeirice não se trata de algo tipicamente brasileiro. Aqui, entretanto, objetiva-se seguir a ideia indicada por Piedade.

Detectou-se que, além do maestro ter sido flautista, ele também executava choros, provavelmente como descrito. Ele deslocou o tempo forte e o acentuou no tempo fraco, realizando o que Piedade aponta como “quebrada”. Isso acontece quando o músico “ataca uma nota com uma ornamentação cromática que causa a impressão de erro, mas que revela a precisão de uma transformação brejeira”. (PIEADADE, 2011 p.107)

através de escalas e ornamentações), oriental (pentatonismo), experimental (especialmente no timbre), atonal (evocando um cultivo erudito de “vanguarda”), tropical (estratégias icônicas denotando as florestas e a exuberância tropical, como os pássaros em Villa-Lobos), entre outros”. (PIEADADE, 2007, p. 5)

José da Cruz ficou conhecido entre os amigos e parentes como “Janguta” e também como “Sabiá”. A ave sabiá (*Turdus rufiventris*) é considerada a ave símbolo do Brasil¹⁰⁹. Com um canto melodioso, inspirou poetas e músicos brasileiros. Geralmente no mês de setembro, os sabiás cantam muito, especialmente ao amanhecer e ao entardecer, para estimular suas fêmeas a fixarem sua morada. Seu canto é longo e melodioso, é assemelhado ao som de uma flauta; dependendo do local, pode-se escutá-lo a mais de um quilômetro de distância.

Sabe-se que alguns pássaros repetem o canto de uma sonoridade silvestre e chegam a passar até dois minutos emitindo-o, sem parar. Segundo estudiosos dos pássaros e também os colecionadores, a frase musical de qualidade varia em até quinze notas, mudando a sequência das notas e modificando-as para dar maior beleza ao canto.

Essa maneira brejeira e silvestre de soar, se assemelha aos ornamentos e apojaturas utilizados principalmente pelos chorões brasileiros, o que indica criatividade e domínio do instrumento. Dessa forma, pode-se supor que o maestro Cruz dispunha de uma desenvoltura nos seus instrumentos e por esse intento foi nomeado de “Sabiá”.

¹⁰⁹ O título foi concedido no ano de 2002, pela sua presença constante na cultura popular seja em poemas ou músicas. Medem cerca de 25 cm e vivem até 30 anos. A coloração de suas costas é cinza-escuro, peito esbranquiçado, gola raiada de tons preto e branco e abdome vermelho alaranjado. É um pássaro territorialista, e demarca uma área geográfica quando está em processo de reprodução e não aceita a presença de outras aves da espécie. Disponível em: <http://www.clubedocriador.com/clube/passaros/index.php?&sessao=ZD%3Q%3Q&idpassaro=ZmD%3Q#.UM2uluRX2So> Acesso em: 16 dez. 2012.

Ilustração 30: Melodia principal de *O Sabiá*.

A melodia da seção [A] forma um padrão em quatro compassos, no primeiro compasso é formado por uma melodia em movimento descendente com intervalo em terça menor, na primeira nota há a indicação de mordente e na terceira nota uma apogeatura, no segundo compasso o mesmo intervalo se repete seguindo em direção descendente até pousar em notas que iniciam um movimento contrario, também aparecem na segunda e quarta as apogeaturas, concluindo com uma frase ascendente no terceiro compasso, que seguem em terças culminando na passagem para o quarto compasso uma frase que completa o desenho melódico conduzindo para a frase seguinte.

Este desenho repete duas vezes na seção [A], a primeira vez o acorde de base é um Sol maior, a segunda frase está uma quinta acima, no acorde Ré maior e a terceira frase volta para o acorde de sol maior.

Assegurar que este tipo de intervalo é comum no canto do Sabiá, poderia se subjetivo demais, entretanto ao ouvir o canto do Sabiá, notamos semelhanças da melodia com o canto do pássaro. Para ter certeza disto, fizemos uma temporada de escuta casual, nas manhãs e fins de tarde, em locais onde nos encontrávamos aleatoriamente na cidade de Curitiba, baseada em uma metodologia de escuta.

Durante este estudo de apreciação auditiva não foi possível registrar, captar, nem transcrever uma melodia para análise. Percebeu-se, entretanto, que as primeiras notas iniciais das melodias geralmente iniciam com o intervalo de terça menor, seguindo com variações e ornamentos que se desenvolvem em novas combinações. Assim, em dezembro de 2012 optou-se por transcrever¹¹⁰ o canto do Sabiá Laranjeira maestro recolhido no canal *Youtube* disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ztxU7gc8EOk>.

CANTO DO SABIÁ LARANJEIRA-MAESTRO

Ilustração 31: Transcrição do canto do Sabiá Laranjeira Maestro.
Fonte: transcrição realizada pelo Prof. Plínio Silva, 31 dez. 2012.

¹¹⁰ A transcrição do canto do sabiá foi realizada pelo professor da Faculdade de Artes do Paraná e pesquisador Plínio Silva em Curitiba seguindo o procedimento: “por uma questão meramente de hábito, usei uma flauta doce contralto, que é afinada em fá maior (poderia ter sido numa flauta doce soprano, que é afinada em dó maior, a extensão do instrumento permitiria). Nesse caso da contralto, o som gerado soa uma oitava a baixo do canto do pássaro. No caso da flauta doce, se executado numa sopranino - que é uma oitava acima da contralto - estaria soando na mesma oitava do pássaro, assim como no pícolo. As seções de A até H, tem a anotação dos segundos onde tem início de acordo com o vídeo. O ritmo define-se mais claramente a partir da parte B. A única mudança clara entre elas ocorre na última frase de cada letra, localizada entre as duas últimas pausas de colcheia: A e B tem um “Sol-mi” a menos que nas letras C, D, E, F e G.” (SILVA, 31 dez. 2012, às 15h12min. e-mail).

A partir desse resultante sonoro, constatou-se que o maestro Cruz inspirou-se no canto primaveril do sabiá para compor seu *Fox-trot Shimmy*, um recurso comumente utilizado por compositores¹¹¹. O canto dos pássaros compreende um modelo original nesta melodia; as *apogeaduras* que marcam notas no início e final da frase possibilitam uma compreensão dos contornos melódicos, e contribuem para a especificidade do canto do sabiá. Cruz utilizou elementos musicais e incluiu acentos, ligaduras, *staccatos*, e indicações de dinâmica. Escreveu *Enérgico* na introdução e *Misterioso* no parte central da seção [B].

No exemplo abaixo, a harmonia apresenta o acorde lá menor com a quinta diminuta, indicando uma sonoridade “fechada” e introspectiva, alcançando um crescendo emocional ao passar pela cadência IIm-V-I, alcançando o acorde de sol maior.

Ilustração 32: *Compassos 50 ao 56.*

A partitura do piano “condutor” sugere a levada para a mão esquerda em alguns trechos indicando o *Oon Pah*, um movimento contínuo em quatro batidas por compasso 2/4 alternado ente o baixo e o acorde. O *Oon Pah* sustenta o pulso o baixo e a harmonia. Existem algumas variações básicas de execução, utilizando-se oitavas ou com as notas básicas do acorde e incluindo-se a tônica, a terça e a quinta.

¹¹¹ Compositores que utilizaram o canto dos pássaros: Vivaldi - *Primavera - As Quatro Estações*; Beethoven *Sexta sinfonia*, Wagner – *Siegfried*; Olivier Messiaen- *Catalogue d'Oiseaux* um conjunto de sete livros de peças de piano solo com base em canto dos pássaros; *Réveil des Oiseaux*, peça orquestral composta quase inteiramente do canto dos pássaros. No folclore paranaense, encontra-se uma alusão aos pássaros no fandango *Anu*, conhecida do repertório tradicional dos fandagueiros do litoral paranaense.



Ilustração 33: Exemplo de *Oon Pah*, mão esquerda.

Porém, para arranjar o acompanhamento para os instrumentos de base, como bateria, baixo, violão e piano da música, optou-se pelo padrão rítmico que definiu o *Fox-trot*, convencionado a partir de um levantamento de padrões ou “musemas”, através do isolamento de unidades menores observadas em partituras do mesmo gênero. Esse padrão foi renomeado de “*padrão Fox-trot*” e serviu como elemento de comparação e material musical-simbólico do *Fox-trot* nesta pesquisa.

O primeiro passo foi realizar o levantamento de padrões ocorrentes no álbum de *Fox-trots*, encontrado na Biblioteca da Faculdade de Artes do Paraná (BOSB-FAP)¹¹². O álbum com trinta e cinco músicas contém quatro nos gêneros Canção, *Blues*, *Song Jazz* e *Fox Chanté*; portanto, foram excluídas deste levantamento do padrão *Fox-trot*.

Entre os trinta e um *Fox-trots* do álbum, dezenove aparece o padrão abaixo (ilustração...), com a fórmula: 1 semínima, 2 colcheias, 1 semínima e 1 semínima. Incluem-se na lista, os *Fox-trots* indicados por Severiano & Mello *Hindustan*; *Whispering*; *Le Gigolette*.

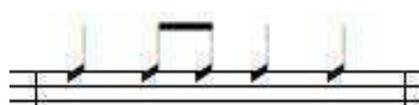


Ilustração 34: Padrão *Fox-trot*

Pela incidência, foram isoladas mais sete variações do padrão *Fox-trot*. Elas aparecem em dezessete músicas, algumas apresentam dois padrões ou às vezes até três padrões.

¹¹² O material foi doado para a BOSB/FAP, o livro foi cuidadosamente encadernado e aparece o nome de Marthe V. Bordin. [<http://www.fap.pr.gov.br/fap>].

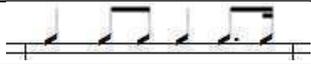
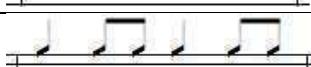
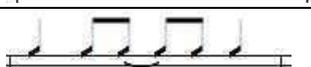
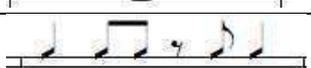
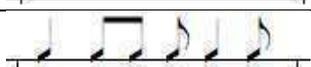
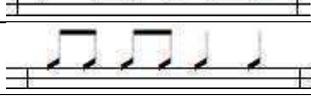
1	
2	
3	
4	
5	
6	
7	

Tabela 11: *Variações do Padrão Fox-trot.*

TÍTULO/AUTOR	PADRÃO 1	VARIAÇÃO
1. Bilits – (A.Cominottí)		
2. Magda – (E. TagferÉrri)		
3. 5 Caravana – (Curt Chasseh)		
4. Creola - (Mana Pagano Puglisi)		
5. O Cigano - (Marcello Tupinamba)		
6. Fátima [Fox árabe] - (Curt Crasselt)		
7. Cleópatra [Fox egípcio] - (G.Jodice)		
8. Camel Trot - (Joséph Bohr)		
9. Abat-Jour - (R.Stohz)		
10. Divindade - (Belmacio Pousa Godinho)		
11. Mimosa - (Leopoldo Fróes)	Canção brasileira	
12. Whispering - (J.Shomberger)		
13. Apaches - (Dino Rulli)		
14. Chrysanthème - (Adolfo R. Avites)		
15. Príncipe - (Joubertde Carvalho)		
16. L'Orloff [Blues] - (B.Granistatten)	Blues	
17. Assobiador - (Curt Crasselt)		
18. Hindustan - (O.G.Wallace/H.Weeks)		
19. Les Gigolettes - (F.Lehár)		
20. Ka-Lu-A [Jazz] - (Jerome Kem)	Song Jazz	
21. Rouxinol - (Curt Crasselt)		
22. I Love You - (H.Ascher)		
23. My Persian Pearl - (John Cooper)		
24. Sangue e Areia [Fox espanhol] - (J.C.M. de Almeida)		
25. Esta Noite Eu Tive Um Sonho - (Gáudio Viotti)		
26. Je Vous Aime... - (Rene Mercier)	Fox Chanté	
27. Brazilian Night - (Joubert de Carvalho)		
28. Eterno Enlevo - (Zequinha de Abreu)		
29. Pero Hay Una Melena - (José Bohr)		
30. Castellos no Ar - (R.Walvy)		
31. Luar no Leblon - (Ovidio Celirel)		
32. Confidências ao Luar - (L. Buono)		
33. Uma Festa no Japão - (Eduardo Souto)		
34. Uma Noite de Amor - (Zequinha de Abreu)		
35. Quando é Noite na Pequena Itália - (Fred Fischer)		

Tabela12: Padrões Fox-trot, baseada no álbum de Fox-trot para piano da BOSB-FAP.

Este padrão proporcionou a base para a execução da levada do *Fox-trot*, nas apresentações do Regional Jazz Band, pois como dissemos a partitura de piano não foi escrita para o piano solista, indicando os movimentos da mão esquerda, geralmente a que executa o acompanhamento. Porém, como intérprete/instrumentista, sabe-se que, ao produzir o conhecimento interpretativo a partir de partituras, pode-se realizar uma leitura diferenciada da intenção do compositor pelas condições subjetivas que contornam a imaterialidade da obra musical escrita. Afinal, é exatamente o que não está anunciado na partitura concernente ao poder interpretativo do músico.

A instrumentação *jazz band* sugerida nas partituras do arranjo traz influências do *Jazz* e também a adaptação por que se optou na execução durante os concertos do *Regional Jazz Band*. O estudo da orquestração e as técnicas adotadas por José da Cruz são importantes para o estudo da sonoridade *jazz band*; entretanto, não é o objetivo aqui aprofundar tal estudo nesta da pesquisa¹¹³.

Para se compreender o objeto, esta forma de análise estética e estilística foi desenvolvida. Para tanto, procurou-se levantar possíveis especificidades do *Fox-trot Shimmy* na obra *O Sabiá* do maestro José da Cruz. Como se constatou, a musicalidade encontrada foi formada por um conjunto de elementos musicais simbólicos, imbricados que dirigiu tanto a audição musical do compositor como deu suporte para a *performance* durante os concertos. Esta perspectiva subjetiva, contribuiu para esta pesquisa, pois tratou a música como um sistema simbólico e estimulou um pensamento analítico sinestésico. O maestro José da Cruz viveu o seu tempo, adaptando-se aos modismos socioculturais. Ele modificou seus grupos musicais e traduziu o *jazz* ao seu modo brejeiro ao compor o seu *Fox-trot Shimmy*.

Lembre-se as palavras do professor Kazadi Wa Mukuna, quando aponta a ideia da Teoria da Refletividade ao procurar revelar a extensão do reflexo de uma manifestação cultural na música “até que ponto o processo criativo musical é determinado pelas atividades culturais de uma comunidade”. Segundo essa teoria, a música pode espelhar elementos do contexto no qual foi produzida e esses elementos por sua vez, também podem fornecer uma outra análise contextual. (MUKUNA 2008, p.16).

Existe uma letra para a música *O Sabiá*, mostrando uma aparente inocência primaveril, um tanto diferente do clima *hot* encontrado nos primeiros *foxes* norte-

¹¹³ Este estudo é desenvolvido por Tiago Portella Otto (UFRJ) e estará disponível a partir de 2014.

americanos. Mas o objetivo aqui não é verificar elementos analíticos da canção, baseada em métrica e prosódia. Objetiva-se tão somente a apresentação para ilustrar e complementar esta análise no sentido de evocação do Sabiá.

LINDO SABIÁ

Tempo de Schimi

Letra e Música: José da Cruz

1º solo

Lindo Sabiá!
 Venhas aqui cantar
 Chegues bem pertinho;
 Quero te apreciar!
 Digas o que sente,
 Não te vou matar,
 Quero te ver sossegadinho;
 Fazer aqui teu ninho
 Pra viver e aqui morar! (fugio?)

Coro

Sabiá, Sabiá!
 Quiseres tu expressar;
 Enfim, soltar;
 Teu canto lindo ao ar...

Sabiá, Sabiá!
 Pudesse ouvir ou falar?!
 Farias subir até o mar,
 aqui pra te escutar!...

2º solo

Lindo Sabiá!
 Volte outra vez cantar
 Chegues bem pertinho;
 Quero te acariciar!

Venhas sim? Me atenda
 Não te vou pegar,
 Só quero ver-te alegremente;
 Bem livre e te amar.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que justifica ao historiador estas pesquisas de detalhe, é que o detalhe somado ao detalhe resultará num conjunto, esse conjunto se somará a outros conjuntos, e que no quadro total que resultará de todas essas sucessivas somas, nada está subordinado a nada, qualquer fato é tão interessante quanto o outro, e merece ser enfatizado e transcrito na mesma medida. (HALBWACHS, 2004)

Esta pesquisa sobre o *Jazz* no cenário sociocultural do Estado do Paraná entre as décadas de 1920 e 1940, trouxe à tona uma produção musical. Esta é observada em acervos musicais que apontaram para uma musicalidade *Jazz* paranaense, ao espelhar elementos do contexto no qual foi produzida.

Durante esta pesquisa, entendeu-se que o *Jazz*, de alguma forma, foi absorvido e traduzido por uma configuração social mista e heterogênea, e se tornou uma realidade discursiva para uma parte da população a par do modo de vida moderno quando estabeleceram conexões em torno das novidades socioculturais. Com efeito, o *Jazz* do Estado do Paraná, objetivamente na cidade de Curitiba, aconteceu em condições socioeconômicas desiguais do cotidiano urbano da América do Norte e da Europa. Ele tornou-se um *Jazz* diferenciado em relação ao *Jazz* no seu estado primordial – o *Jazz* como tradição da cultura afro-americana na América do Norte em vários aspectos.

O *Jazz* na América do Norte foi fomentado em cabarés, boates e clubes e botequins, em meio a uma configuração urbana particular. Em Curitiba, as *jazz bands* atuam desde o princípio em bailes de carnaval em clubes e sociedades. É o caso da *Internacional Orchestra*, “uma endiabrada *jazz band*” se apresentando no primeiro Sarau Zé-Pereira do Clube Thalia, no ano de 1921. Diga-se de passagem, um clube direcionado às famílias da elite curitibana. Observou-se que uma porção deste *Jazz* foi absorvida, repetida nos trajes, na postura, na inclusão da bateria, do banjo e do saxofone na instrumentação. Também encontraram-se evidências da inserção de gêneros musicais como *Fox-trot*, *Shimmy*, *One-step*, *Two-step*, no repertório e nas composições dos sujeitos investigados.

Uma porção desse interesse pelo *Jazz* teria vindo do “frenesi” provocado

pelo *Jazz* na Europa, principalmente em Paris, espelho da moda para uma grande parcela da população mundial durante a *Bella Époque*. Paris, símbolo da renovação, euforia e prosperidade, configurou uma época especial, com o remodelamento do centro urbano, da criação dos *boulevards*, do esplendor do teatro de revista, da opereta. Enfim, a cidade fez surgir vários pontos de recreação e de diversão.

O Brasil, por seu lado, espelha-se nessa paisagem. Primeiramente na ascensão dos teatros de revistas trazidos pelas companhias estrangeiras como a *Ba-ta-clan* que acompanhava vedetes que dançavam e cantavam ao som do *Fox-trot Shimmy*. Em seguida, em virtude do comportamento da sociedade de uma forma geral, pela maneira de vestir, de consumir, enfim, pelos hábitos cotidianos das metrópoles brasileiras.

Esse processo justifica também uma parte da modernização da América Latina, quando o Paraná recebeu grupos étnicos europeus a partir da segunda metade do século XIX. A partir de então, o estado passou a conviver com a população de índios, espanhóis, portugueses, negros e mestiços já instalados em núcleos isolados no interior do território e nas redondezas do que hoje é a capital, Curitiba. Esse fato provavelmente desenvolveu acertos e relações entre as diversas manifestações culturais concentradas, tanto nas manifestações tradições nativas quanto nas europeias; mais tarde, aparada pela onda norte-americana que dominava os cenários culturais em grande parte do mundo.

Curitiba, por sua vez, organizava a sua população heterogênea em sociedades, clubes e teatros, em eventos particulares em coretos e comemorações em cafés e praças públicas. Isso fez alcançar os salões de dança conforme os modismos urbanos em geral, muito animados pelas *jazz bands* ao som dos *Fox-Trots*, Valsas, Polcas, Mazurcas, Choros. Ao tentar entender este processo na cultura do Paraná percebeu-se que a categoria da interculturalidade descreveu sobremaneira esta situação peculiar da formação populacional paranaense, quando o convívio estabelecido agenciou a relação entre culturas distintas e contribuiu para a formação de alguns círculos musicais paranaenses.

Concorda-se com Piedade quando menciona que a musicalidade não está no indivíduo, não depende de sua habilidade, mas se encontra na comunidade e em seus gêneros musicais que estão em permanente trânsito e transformação. Isso acontece quando um indivíduo torna-se nativo de uma comunidade musical. Então, é feita uma escolha, uma opção e geralmente são sujeitos que vêm de outra tradição

cultural, como a maioria dos imigrantes que trouxeram na bagagem uma formação musical estruturada aos moldes dos conservatórios europeus e se configuravam em formações *jazz bands*.

Como se observou na formação da *Tupynambá Jazz Band*, que envolvia ao mesmo tempo poloneses, austríacos, germânicos e brasileiros, todos de uma forma ou outra compartilhavam certa musicalidade; efetivamente, eles incluíam e entrelaçavam elementos simbólicos socioculturais. Esses músicos que, na maioria dos casos, dominavam a teoria musical formal, liam partituras, estudavam a técnica do instrumento, ouviam e tocavam compositores da música tradicional europeia. Por suposição, eles não haviam desenvolvido um “*swing*” típico do universo jazzístico, proveniente da africanidade incutida nas síncopas. É improvável também que tenham desenvolvido a soltura da improvisação contida no desprendimento as algumas regras teóricas e na corporalidade desinibida. Este, aliás, também é um dos pontos que difere da configuração que formatou o *Jazz* na América do Norte, forjado na alma dos afro-americanos e embalada por ritmos de além mar. Dentro dessa mesma perspectiva, verificaram-se as transformações estabelecidas nos grupos musicais, como tipos de instrumentações, repertório e figurino em seus diferentes contextos históricos e socioculturais.

Das leituras feitas observando as fotografias, detectou-se que não predomina uma descontração na postura dos músicos; eles procuravam estar vestidos de maneira idêntica, basicamente seguindo o padrão - terno escuro, camisa branca e gravata borboleta, na atmosfera geral notamos um certo comportamento, muitas vezes ingênuo.

O levantamento de grupos musicais, além da quantidade deles, revela um detalhe interessante a ser notado e diz respeito ao nome dos grupos e as informações contidas no bumbo da bateria. Observou-se que a maioria dos grupos encontrados no interior do estado do Paraná tem uma relação estreita com nomes indígenas, como se encontra nos grupos *Tupynambá*, *Guarani* de Ponta Grossa, *Tamoio*, *Tupi* de Castro, *Tupã* de União da Vitória (vide capítulo 4). Ficou claro que as *jazz bands* da capital Curitiba optaram por nomes mais urbanos e universais: *Internacional*, *Oriente*, *Ideal*, *American*, *Fuzarca*, *Real*, *Cruzeiro*, *Imperial*, *Piriricas*, *Record* e até os *Futuristas Jazz Band*.

Sobre a inserção dos instrumentos nos grupos, notou-se que a presença da bateria é incontestável,. De fato, não se pôde deixar de observar que a *Curitiba*

Jazz Band, em 1923, lista o nome de quatro bateristas no seu *casting*; portanto, dá a “dica” para o fato de que os músicos ainda não haviam desenvolvido a técnica do instrumento, como se conhece hoje. O grupo solucionou a complexidade performática do instrumento, engajando vários músicos que provavelmente executavam cada uma das peças como se fossem percussionistas. A presença do saxofone, tanto soprano, alto como tenor e dos banjos, também são evidentes; mas observou-se que esses instrumentos, que transmitem certa iconicidade do *Jazz*, contracenaram com o pandeiro, o acordeão, o cavaquinho e a flauta de uma forma homogênea e harmoniosa. Isso vem ao encontro do que Hall entende como um efeito pluralizador: a tradição caracterizada pela estabilidade é desafiada pela tradução cultural e é possível ter o fortalecimento de identidades locais ou da nova produção de identidades.

O conceito de tradução se insere na descrição do fato de músicos de várias etnias estarem concentrados em formações musicais, muitas vezes, compostas por pessoas que foram dispersas de sua terra natal, negociando com as novas culturas em que vivem. Isto não implica serem assimiladas ou perdidas completamente as suas identidades, esses sujeitos continuam carregando os traços das suas tradições culturais, incluindo suas linguagens e as histórias particulares. Prova disso é no fato de existirem partituras escritas na língua polonesa e a presença do *Oberek*, dança folclórica de origem polonesa, urbanizada trazida pelos poloneses e do *Fox-trot* vindo da América do Norte no mesmo álbum de repertório de Estefano Giller.

Mas não são apenas as roupas e os instrumentos tocados pelos integrantes do grupo que indicam a adaptação as tendências estéticas do período, das composições e repertórios listados. Inferiu-se que os compositores não se detinham em um gênero ou outro, mas sim mantiveram uma produção bastante diversificada, comum na época.

Percebeu-se que alguns compositores do Paraná estiveram lado a lado das novidades culturais, como o maestro José da Cruz. Durante a sua trajetória musical, ele manteve-se atualizado no tempo que atuou, entre as décadas de 1910 e 1950, e também transitou por formações como regional, *Jazz* sinfônico e *Jazz band*, adaptando-se às exigências do mercado.

Ao analisar a composição *O Sabiá*, constatou-se que estruturalmente a composição se assemelha a forma do *Fox-trot Shimmy*. O tema é desenvolvido dentro de uma harmonia comportada e tradicional, a melodia se apoia em temas

simbólicos como o canto do sabiá que de uma forma ou outra inspirou o compositor.

Concorda-se que a cultura é um fluxo e a criação de tradições e territórios particulares identificam grupos em temporalidades distintas. Também se está de acordo que a cultura é criada num panorama contrastivo em relação a outro, ocorrendo uma interação continuada entre sociedades. Pois bem: a interculturalidade desenvolvida no Paraná dependeu de diversos fatores que foram partilhados por hierarquias sociais de polaridade ambígua. Da mesma maneira, há também afinidade com Acácio Piedade, ao explorar o conceito de fricção de musicalidades. É evidente que a musicalidade brasileira e norte-americana dialogou; mas no seu limite não se misturaram, justamente quando certos elementos musicais e simbólicos foram absorvidos e permeados por uma musicalidade brejeira e brasileira.

O Sabiá de José da Cruz acusa um desenvolvimento fricativo, comum das musicalidades da América do Sul, ativado por um sistema musical simbólico e acionado através de um processo de experimentação e aprendizado que ordenou o mundo audível José da Cruz, incluso em um sistema particular e às vezes atemporal.

Por se tratar do primeiro levantamento efetuado até então, justifica-se a necessidade de expor todo o material encontrado até o momento da pesquisa, incluindo-se as informações de cidades como Curitiba, Ponta Grossa, Castro, Rio Negro e União da Vitória. Alerta-se, no entanto, para a necessidade de se ampliar esse estudo e completar dentro do possível este panorama do *Jazz* no Paraná, pois somente a continuidade desta investigação poderá trazer à tona informações que venham a complementar esta história que emerge aos poucos do passado.

Fica evidente que pela diversidade dos materiais, o tratamento dado às fontes se desenvolveu de forma não linear porque se optou por algum viés na forma de observação. Dos materiais encontrados, alguns proporcionaram certas leituras e, por serem únicos, não foi possível verificar todos os itens escolhidos em todos os materiais; porém, entendeu-se que todos eles foram relevantes para o resultado desta investigação.

Os dados levantados e descritos nos capítulos anteriores apontam para uma produção paranaense presente não só da música como das artes em geral, quando artistas, escultores, literatos, bailarinos e atores, acompanharam as atualidades de seu tempo. O período coincidiu com o momento de modernização do Paraná, quando

o fluxo migratório definiu o ambiente urbano tornando, principalmente, a capital, Curitiba, o local ideal para artistas e músicos que integraram orquestras, conjuntos de câmara, regionais de Choro e *jazz bands*.

A produção de gêneros estrangeiros como, *Fox-trot* e seus derivados, aparece em uma quantidade tímida, demonstrando que o *Fox-trot* no Paraná foi assimilado com moderação e contracenou com gêneros como a Valsa em maior escala, o Tango, o Samba e entre outros, o *Oberek*. Portanto, o *Fox-trot* não se sobressaiu como um gênero musical hegemônico.

Por fim, concluiu-se que o *Jazz* e os processos socioculturais desencadeados no mundo também tiveram reflexo no Paraná, entre os anos de 1920 e 1940 apesar de ter ocorrido em menor escala e também combinado as suas especificidades simbólicas no que diz respeito à heterogeneidade cultural estabelecida. Acusa-se que, de uma forma ou de outra, os processos socioculturais como Interculturalidade, Musicalidade e Tradução, apontados pelos teóricos apresentados anteriormente, também permearam o *Jazz* no Paraná.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas. In: **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. Moda intemporal - sobre o *Jazz*. In: **Prismas** – crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 2001.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Theodor W. Adorno** – Textos Escolhidos. São Paulo: Nova Cultural Ltda., 1999.

ATKINS, Taylor. **Jazz Planet**. Mississippi: UPM, 2003.

BOLÃO, Oscar. **A Bateria**. Rio de Janeiro: Ensaios músicos do Brasil, 2008. Disponível em: < <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/oscarbolao-abateria.pdf>.>

BRANDÃO, Ângela. **A fábrica de ilusão: o espetáculo das máquinas num parque de diversões e a modernização de Curitiba - 1905-1913**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.

BRANDÃO, Hélio. **História viva de um ideal**, uma história, uma família e uma profissão. Curitiba: Ed autor, 1996.

CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha: vida e obra**. 4 ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

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

CAMARGO, Geraldo Leão. **Paranismo: Arte, Ideologia e Relações Sociais no Paraná. 1853-953**. Doutorado (Tese). Curitiba: Departamento de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, desiguales y desconectados: mapas de la Interculturalidade**. Barcelona: Gedisa, 2004.

_____. **Culturas Híbridas**. São Paulo: EdUSP, 2006.

CARNEIRO, David. Um livro a ser imitado. In: **História dos pianos Essenfelder**. Curitiba: Essenfelder, 1987.

CAZES, Henrique. **Choro do quintal ao municipal**. São Paulo: Editora 34, 1998.

CHICHORRO, Alceu. **O Jazz**. Curitiba: Tipografia Moderna, v.1, n.2 10 jul. 1926 - v.1, n.3, 20 jul. 1926.

COELHO, Luis Hering. **Os músicos transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns batutas**. (Tese de doutorado). Florianópolis, PPGAS-UFSC, 2009.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz H. Léo Kessler e sua ópera “Papilio Innocentia”.

Revista Letras. Curitiba: Faculdade de Filosofia da Universidade do Paraná, n.11, 1960.

DANIELS, Jeff e RYE, Howard. **Gordon Stretton: A study in multiple identities.** London: Equinox, Publish. 2010.

DELANNOY, Luc. **Convergências** – Encuentros y desencuentros en El *Jazz* latino. México: FCE, 2012.

DIAS, A. F. S. **Músicas raras de Ernesto Nazareth.** 70 textos publicados entre 2007 e 2011. Disponível em: <<http://sovacodecobra.uol.com.br/2007/03/ernesto-nazareth-inedito/>>

FARIA, Antônio Guerreiro. **Functional, harmony, arrangements and that old voice leading.** Porto Alegre: Em Pauta, v.18, n.30, janeiro a junho, 2007.

FERNANDES, Cláudio. **O Choro curitibano.** (Dissertação) Mestrado em Música. Departamento de Artes. Curitiba: UFPR, 2011.

GILLER, Marília. **O Jazz curitibano:** a trajetória musical do pianista Gebran Sabbag – 1950 a 1960. 62 f. (Monografia). FAP, Curitiba, 2007.

_____. Tupynambá *Jazz* Band - fragmentos musicais: o *Fox-trot* na cultura paranaense em 1930. In: **Anais 5º Seminário de Pesquisa em Artes da FAP.** Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2010.

_____. SILVA, Cássio A. Menin; **Antonio Melillo:** mostra de resultados do processo de pesquisa em andamento sobre sua vida e obra. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2011.

GUINLE, Jorge. **Jazz panorama.** Rio de Janeiro: Agir, 1953.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERNANDEZ, Deborah Pacini. **Oye como vá! hybridity and identity in Latino popular music.** Philadelphia: Temple University Press, 2010.

HOBBSAWM, Eric. **História social do Jazz.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. **Era dos extremos:** o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, Octávio. **O preconceito racial no Brasil.** Estudos Avançados. v.18, n.50 São Paulo: jan./abr. 2004.

IKEDA, Alberto. **Apontamentos históricos sobre o Jazz no Brasil:** primeiros momentos. São Paulo: Comunicações e Artes, 1984. v.13.

IKEDA, Alberto. **Jazz-band e ações históricas no Brasil.** São Paulo: Suplemento

Cultura: O ESTADO DE SÃO PAULO: 28 nov.1987 anoVII, número 387. p.8.

IORIO, Regina Elena Sabóia. **A novella paranaense.** O Mais “Arrojado” Empreendimento Literário do Paraná nos Anos 20. Curitiba: Cadernos da Escola de Comunicação, UNIBRASIL, n. 1 – out./nov., 2003a.

_____. **Intrigas & novelas, literatos e literatura em Curitiba na década de 1920.** Doutorado em Letras (Tese). Departamento de Letras, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003b.

JUSTUS, Liana Marisa. **Práticas, plateias e sociabilidades musicais em Curitiba nas primeiras três décadas do século XX.** Mestrado em Música. (Dissertação). Departamento de Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

_____. A plateia de música erudita em Curitiba de 1920 a 1930 - entre o gosto e a etiqueta. In: **A [des]Construção da Música na Cultura Paranaense.** Curitiba: Quatro Ventos, 2004. p.115.

LAVALLE, Aida Mansini. **Germania-Guaira:** um século de sociedade na memória de Ponta Grossa. Ponta Grossa: EdUEPG, 1996.

LEANDRO, José Augusto. **Palco e tela em Castro – teatro, cinema e modernidade.** Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.

_____. José Augusto. **Palco e tela na modernização de Castro.** Dissertação de Mestrado, Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1995.

LEÃO, Ermelino. Curityba Nocturna. Revista do povo. In: Comemoração dos 300 anos de Curitiba. **Boletim do Instituto Histórico e Geográfico e Etnográfico Paranaense.** Curitiba: Santa Monica, 1993. p. 347.

LIMA, João de Souza. **Moto perpétuo:** a visão poética da vida através da música. Autobiografia do Maestro Souza Lima. São Paulo: IBRASA, 1982.

MENANTEAU, Álvaro. *Jazz en Chile: su historia y función social.* **Revista Musical Chilena,** año LXII, julio-diciembre, 2008, n. 210, p. 26-38.

MILLER, Mark. **Some hustling this! talking Jazz to the world: 1914-1929.** Canadá: Mercury Press, 2005.

MELLO, Esther Essenfelder Cunha. **História dos pianos Essenfelder.** Curitiba: Essenfelder, 1987.

MELLO, Zuza, Homem de. **Música nas veias:** memórias e ensaios. São Paulo: Editora 34, 2007.

MERRIAN, Allan P. **The Anthropology of music.** Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MONTEIRO, Janaina. Banda da Polícia Militar. In: **A [des]Construção da Música**

na **Cultura Paranaense**. Curitiba: Quatro Ventos, 2004. p. 74.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Sinfonia na metrópole**: história, cultura e música popular em São Paulo (anos 30), São Paulo: Estação Liberdade/FAPESP, 2000.

MOROZOWICZ, Milena. **Destino Arte, três gerações de artistas**. Curitiba: M.Morozowicz, 2000.

MUGGIATI, Roberto. **O que é o Jazz**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MUKUNA, Kazadi Wa. Sobre a busca da verdade na etnomusicologia. **Revista da USP**, São Paulo, n.77, mar./maio, 2008. p.12-23.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música, história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autentica 2002.

NETO, Manoel J. de Souza. **A [des]Construção da Música na Cultura Paranaense**. Curitiba: Quatro Ventos, 2004.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma antropologia sonora. In: **Revista de Antropologia**. São Paulo: EdUSP, v. 44, n.1, 2001.

OTTO, Tiago Portella. José da Cruz e os Irmãos Otto - a música popular urbana em Curitiba na primeira metade do séc. XX. In: **2º encontro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes da FAP**, 2009, Curitiba.. v. 1. p. 101-107.

_____. Tiago Portella. **José Da Cruz (1897-1952) – O Sabiá Paranaense A vida, a obra e o acervo**. Especialização em Música Popular Brasileira. (Monografia). Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, 2011.

_____; GILLER; M. VERZONI, M. **Identificação, organização e avaliação de partituras raras – manuscritos do músico paranaense José da Cruz (1897-1952)**. XXII Congresso da ANPPOM, João Pessoa, 2012.

PARANHOS, Adalberto. **A invenção do Brasil como terra do Samba**: os sambistas e sua afirmação social. História. São Paulo: UNESP. 2003.

PETERS, Ana Paula. Os regionais de Choro e os programas de auditório das radios. In: OTTO, Tiago Portela. (org.) **Songbook do Choro Curitibano**. Curitiba: Otto Prod. 2012.

PIEIDADE, Acácio. Música Instrumental brasileira e fricção de musicalidades. **Antropologia em Primeira Mão**. v.21, PPGAS/UFSC, Florianópolis, 1997.

_____. **Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades**. Florianópolis: Opus, v.11, 2005, p.113-123.

_____. & BASTOS, Marina. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do *Jazz* brasileiro. **Revista Eletrônica de Musicologia**. v. XI 2007.

_____. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. In: **Revista Eletrônica de Musicologia**. v. XI, set. 2007. Disponível em: < http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/11/11-piedade-retorica.html.> Acesso em: 20 mai. 2011.

_____. **Perseguindo fios da meada:** pensamentos sobre hibridismo. Per Musi, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.

PITRE VASQUEZ, Edwin Ricardo. **A música na formação da identidade na América Latina:** o universo afro-brasileiro e afro-cubano. Curso de Mestrado. (Dissertação), PROLAM da Universidade de São Paulo, 2000.

PUJOL, Sergio. **Jazz ao sur, história de la musica negra el la argentina.** Buenos Aires: Emecé, 2004.

PROSSER, Elisabeth. **Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853-1953.** Curitiba: Imprensa Oficial, 2004.

RIBAS, Margareth Rose. **Sinfonia do Iguçu.** Curitiba: Imprensa Oficial, 2006.

RODERJAN, Roselys V. Aspectos da música no Paraná. In: **História do Paraná**, v. 3, Curitiba: Grafipar, 1969. p. 171-205.

_____. **Meio século de música em Curitiba.** Curitiba: Lítero Técnica, 1967.

SANTOS FILHO, Benedito Nicolau. **Aspectos da história do teatro na cultura paranaense.** Curitiba: Imprensa Universitária, 1979.

SAMPAIO, Mariza. **Referência em Planejamento**, v.3, n.13, Curitiba: out.-dez. 1980.

SCRABELOT, André Luis. Música brasileira e *Jazz* – o outro lado da história. **Entrevistas com músicos Jazzistas.** 2002.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuzi Homem. **A canção no tempo:** 85 anos de músicas brasileiras. v. 1, 1901; 1957) São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Uma história da música popular brasileira:** das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante.** São Paulo: EdUNESP, 1991.

SMOLANA, Dorota Barys. **Consulado Geral da Polônia em Curitiba:** 90 anos de história do mais antigo consulado polonês na América Latina. Curitiba: Ed. ATP, 2010.

SHIPTON, Alyn. Jazz Bands. In: SHEPHERD, John, *et al.* (eds.). **Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World.** Performance and Production. London-New York: *Continuum*, 2003. v.2.

STECZ, Solange Straube. **Cinema paranaense 1900 - 1930**. Curso de Mestrado (Dissertação), Departamento de Comunicação. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1988.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. **Em pauta**. n. 23, dez. 2003. v. 14.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Música Popular: um tema em debate**. São Paulo: Saga, 1956.

TRINDADE, Etelvina Maria de Castro; ANDREAZZA, Maria Luiza. **Cultura e educação no Paraná**. Curitiba: SEED, 2001.

TROTTA, Felipe. **Gêneros musicais e sonoridade**: construindo uma ferramenta de análise. Pernambuco: UFPE, Ícone v. 10 n.2, 2008.

ULLOA, Alejandro Sanmiguel. **América Latina**: música e modernidade ou a modernidade feita música. Rio de Janeiro: Multimais, 1998.

VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&P, 1987.

VELLOSO, Rafael H. S. **O saxofone no choro – A introdução do saxofone e as mudanças na prática musical do choro**. Curso de Mestrado (Dissertação), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VIANNA, Hermano. **O mistério do Samba**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1995.

VITEK, Harto. **Imigração alemã no Paraná, 180 anos**. Curitiba: Germânica, 2012.

WACHOWICZ, Ruy. **História do Paraná**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2002.

DICIONÁRIOS

HOUAISS. A. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

CONTINUUM ENCYCLOPEDIA - **Popular Music of the World, vol.2** - Performance and Production. John Shepherd, et al. (eds.), London-New York: Continuum, 2003.

MICHELS, Ulrich. **Atlas da Música**. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

DOURADO, Henrique Autran **Dicionário de Termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2008.

INFORMATIVOS

ALL DANCE INFOK. Rio de Janeiro: ano VII – nº 08- 2011.

BOLETIM INFORMATIVO FRAGMENTOS MUSICAIS DE CURITIBA, v.I, 1. ed., p.3.**Biografia do José da Cruz**, nov. de 2010.

BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, **Nas Ondas do Rádio**. v. XVIII, No. 115, Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, dezembro, 1996.

BOLETIM INFORMATIVO DA CASA ROMÁRIO MARTINS, **Factos da Actualidade, charges e caricaturas em Curitiba, 1900 -1950** . v. 33, No. 142 Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, maio, 2009.

OBRAS CONSULTADAS

AZEVEDO, Luiz H. Correa de. **Léo Kessler e sua ópera “Papilio Innocentia”**. Revista Letras, Curitiba, v.11, 1960.

BACZKO, Bronislaw. **A imaginação social**. In: LEACH, Edmund et Alii. Anthropos-Homem. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BAITELLO JR., N. **A cultura do ouvir**. In: ZAREMBA, Lílian; BENTES, Ivana. (Orgs). Rádio nova: constelações da radiofonia contemporânea. Rio de Janeiro: Publique/ UFRJ, 1999.

BALLÃO, Jaime, MURICY, Andrade. **Léo Kessler. Homenagem de seus amigos e admiradores**. Curitiba: Ed. Haupt; Curityba. 1926.

BERENDT, Joachin. **O Jazz - do Rag ao Rock**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1975.

BILLAR, François. **No Mundo do Jazz**. São Paulo: ed Companhia das letras, 1990.

BOURDIEU, P.**O poder simbólico**. A gênese dos conceitos de habitus e de campo. Rio de Janeiro: Difel-Bertrand Brasil, 1989.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CHARTESRS & KUNSTADT. **Jazz – Nos palcos de Nova York**. Rio de Janeiro: Ed Linador, 1962.

DENORA, T. **Music in everyday life**. United Kingdom: Cambridge, 2006.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

HELDER, R. R. **Como fazer análise documental**. Porto, Universidade de Algarve, 2006.

HENNION, A. **La pasión musical**. Barcelona: Paidós, 2002.

_____. **Reflexividades**. A atividade do amador. Revista Estudos de Sociologia. Recife: Universidade federal de Pernambuco, 2010.

_____. **Pragmática do gosto**. Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº 8, jan/jul, 2011, pp. 253-277.

_____. **Improvisação sobre um tema de Denis Laborde: A memória e o instante**. Texto inédito cedido pelo autor.

KASEKER, M. **O que escutar quer dizer**. A constituição do habitus do ouvinte de rádio no cotidiano familiar. Tese de doutorado em Sociologia do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPR. 2010.

KORMAN, Clifford. **A importância da improvisação na história do choro**. Manhattan School of Music Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. 2004.

MELLO, Zuzá Homem. **O Jazz no Brasil** - in, FRANCIS André. *Jazz*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

MIX, Miguel Rojas. **El imaginario**, civilización y cultura del siglo XXI. Buenos Aires: Prometeo, 2006.

MURICY, Andrade. **Léo Kessler**. Revista Brasileira de Música. São Paulo, v. 5 n.1 p. 1- 105, 1938.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música, História Cultural da Música Popular**. Belo Horizonte: Autentica, 2002.

NEVES, José Maria. **Brasília Itiberê: vida e obra**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

OCHOA, Ana Maria. **Músicas locais em tempo de globalización**. Buenos Aires: Grupo Editoras Normas, 2003.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

POLLAK, Michel. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: vol. 5, n. 10, 1992.

SÁ JR, Adherbal Fortes. **Vestido branco: a aventura musical**. Curitiba: Edição do Autor, 2006.

SAID, Edward. **Elaboraciones musicales**. Ensayos sobre musica clásica. Barcelona: Debate, 2007.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SAMPAIO, Mariza. **Reminiscências musicais de Charlotte Frank**. Curitiba: Lítero técnica, 1984.

SCHAFER, M. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

_____. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.

SIMMEL, G. Digresión sobre la sociología de los sentidos. In: **Sociología**: estudios sobre las formas de socialización. Madrid: Revista de Occidente, 1927.

_____. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, O. G. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

TAGG, Philip. **Para que serve um musema?** Antidepressivos e a gestão musical da angústia. (Trad. Henrique Wesley) Conferência proferida na Universidade de Montreal no V Congresso da IASPM-LA. Disponível em <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/paraqueserveummusema.pdf> acesso em 10 de fevereiro de 2011

TINHORÃO. José Ramos. **Música Popular: um tema em debate**. São Paulo: Saga, 1956.

_____. **Música Popular, Os Sons que Vêm da Rua**. São Paulo: Editora Tinhorão, 1976.

_____. **Música Popular, de Índios, Negros e Mestiços**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

VASCONCELOS, Ary. **Raízes da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

VIDOSSICH, Edoardo. **Jazz na Garoa**. São Paulo: AJT, 1966.

WAGNER, Jean. **O Guia do Jazz- Iniciação a História e estética do Jazz**. São Paulo: Ed. Pergaminho [1985].

WISNIK, J. M. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YÚDICE, G. **Nuevas tecnologías, música y experiencia**. Barcelona: Gedisa, 2007.

HEMEROTECA

Gazeta do Povo- Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

Grande concerto sinfônico: foi fundada a Sociedade Sinfônica de Curitiba. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 abr. 1930, p.32.

DESTEFANI, Cid., *Cinema em Curitiba*. **Gazeta do Povo**, Vida e Cidadania. Sessão Nostalgia, Curitiba, 6 de fev. 2011, p. 24.

DESTEFANI, Cid. *Guia Paranaense 1916*. **Gazeta do Povo**. Curitiba: 17 abr. 2011. Sessão Nostalgia, p. 10.

Correio do Paraná - Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

União dos Jazz Bands. **Correio do Paraná**, Curitiba: p.6, 12 abr.1932.

União dos Jazz Bands. **Correio do Paraná**, Curitiba: p. 5, 30 abr.1932.

A República - Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br>

Os oito Batutas. **A República**. Curitiba: p.2, 04 abr. 1921,

Internacional Jazz band. **A República**. Curitiba: p.4, 24 jan.1921.

Casa Hertel. **A República**. Curitiba: p.6, 24 jul, 1901.

Casa Hertel. **A República**. Curitiba: p.8, 24 mai. 1906.

Casa Hertel. **A República**. Curitiba: p.7, 24 jul, 1901.

Casa Goudard. **A República**. Curitiba: p.8, 13 jul, 1919.

Casa D'Aló. **A República**. Curitiba: p.6, 08 out. 1912.

Cinemas. **A República**. Curitiba: p.4, 12 set. 1910.

Mignon. **A República**. Curitiba: p. 4, 24 fev, 1921.

Felix Clemann. **A República**. Curitiba: p.5, 08 mai, 1913.

José Sabatini. **A República**. Curitiba: p.6, 10 out. 1913.

Almanach do Paraná - Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br>

Mandolino. **Almanach do Paraná**. Curitiba, maio 1896.

Casa Minerva. **Almanach do Paraná**. Curitiba, abril, 1911.

Revista Phonoarte - Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional. Disponível em:

<http://memoria.bn.br>

Pixinguinha. **Revista Phonoarte**. Rio de Janeiro, nº 11, de 15.01.1929.

SITES

Informações retiradas da Internet.

ANTONINA - Disponível em: <http://www.antonina.pr.gov.br/> - Acesso em: 05/12/2012

CASTRO – Disponível em: <http://www.castro.pr.gov.br/site/> - Acesso em: 05/12/2012

CURITIBA - Disponível em: <http://www.curitiba.pr.gov.br/> - Acesso em: 12/12/2012

CURITIBA - Disponível em: <http://www.curitiba.pr.gov.br/> - Acesso em: 05/12/2012
 ILUSTRAÇÃO PARANAENSE /// disponível em:
<http://www.museuParanaense.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=44///acesso> em: 21 dez 2012.

LYCEUCURITIBANO – Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br>
 Acesso em: 08/12/2012

MORRETES – Disponível em: <http://www.morretes.pr.gov.br> - Acesso em: 05/12/2012

ODJB - Disponível em: <http://www.clubedeJazz.com.br> - Acesso em: 11/12/2012

OLHO DA RUA, ALMANACH DO PARANÁ, A NOTICIA, A REPÚBLICA -
 Disponíveis em: <http://memoria.bn.br> Acesso de: 05/02/2012a 12/12/2012.

PARANÁGUÁ - Disponível em: <http://www.Paranagua.pr.gov.br> - Acesso em: 05/12/2012.

PONTA GROSSA - Disponível em: <http://www.pontagrossa.pr.gov.br/> - Acesso em: 05/12/2012

PRB2 - Disponível em: <http://www.ulustosa.com> - Acesso em: 11/12/2012

RÁDIO NO PARANÁ: Disponível em: <http://www.ulustosa.com> - Acesso em: 11/12/2012

RIO IGUAÇU - Disponível em: <http://www.turismo.pr.gov.br/modules/turista-pt/>,
 acesso em: 21/12/2012.

RIO NEGRO - Disponível em: <http://www.rionegro.pr.gov.br/> - Acesso em: 05/12/2012

SABIÀ - disponível em: <http://www.clubedocriador.com/clubepassaros>

UNIÃO DA VITÓRIA - Disponível em: <http://www.pmuniaodavitoria.com.br/> Acesso em: 05/12/2012

UFPR - Disponível em: <http://www.ufpr.br/portafulpr/> - Acesso em: 11/12/2012

Músicas consultadas na Internet

HINDUSTAN: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XuBk5OdgX3E>, acesso em: 16-12-2012.

WHISPERING: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dGdJJUmSk4>, acesso em: 16-12-2012

LES GIGOLETTES: disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hopKsgiuMQ4&playnext=1&list=PL6584F87EAF AE95AF&feature=results_video, acesso em: 16-12-2012.

KA-LU-A: disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=18Sc3UeMZi8>, acesso em: 16-12-2012.

CANTO DO SABIÁ: disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=q_bu5puv4aA, acesso em: 16-12-2012

Artigos jornalísticos retirados da Internet

Clemente Consentino – Concerto Zélia Brandão. Curitiba: SESC Água Verde, 2012. http://curitibafragmentosmusicais.blogspot.com.br/2012_06_01_archive.html acesso em: 24/09/2012.

[Cinema em Curitiba 1.^a](#) - DESTEFANI, Cid. Curitiba: Gazeta do Povo, 20/02/2011. [http://www.gazetadopovo.com.br/colunistas/conteudo.phtml?tl=1&id=1098735&tit=Cinema-em-Curitiba-1 parte](http://www.gazetadopovo.com.br/colunistas/conteudo.phtml?tl=1&id=1098735&tit=Cinema-em-Curitiba-1%20parte)// Acesso em: 05/12/2012.

[Cinema em Curitiba 2.^a](#) - DESTEFANI, Cid. Curitiba: Gazeta do Povo, 13/02/2011. <http://www.gazetadopovo.com.br/colunistas/conteudo.phtml?tl=1&id=1098735&tit=Cinema-em-Curitiba--2-parte>// Acesso em: 05/12/2012.

[Cinema em Curitiba 3.^a](#) - DESTEFANI, Cid. Curitiba: Gazeta do Povo, 20/02/2011. <http://www.gazetadopovo.com.br/colunistas/conteudo.phtml?tl=1&id=1098735&tit=Cinema-em-Curitiba--3-parte>// Acesso em: 05/12/2012.

[Cinema em Curitiba 4.^a](#) - DESTEFANI, Cid. Curitiba: Gazeta do Povo, 20/02/2011. <http://www.gazetadopovo.com.br/colunistas/conteudo.phtml?tl=1&id=1098735&tit=Cinema-em-Curitiba--4-parte> Acesso em: 05/12/2012.

Músicas Raras de Ernesto Nazareth, in: DIAS, A. F. S.. 70 textos publicados entre 2007 e 2011 Disponível em: <http://www.ernestonazareth150anos.com.br/> Acesso em: 05/12/2010.

ANEXOS

ANEXO 1

TABELA DE PARITURAS DA COMPOSIÇÃO O SABIÁ DE JOSÉ DA CRUZ

	IP	ÁLBUM	TÍTULO	GÊNERO	INSTRUMENTO	TONALIDADE
1	JC-1A001	Ideal Jazz Band	O Sabiá	Fox-trot-Schymi (sic)	Flauta	Sol Maior
2	JC-1A002	Ideal Jazz Band	O Sabiá.	Fox-trot-Schymi	II Tenor Melody (capa) - Página 1 "Melody"	Sol Maior
3	JC-1A003	Ideal Jazz Band	O Sabiá	Fox-trot-Schymi	Saxofone-tenor mib	Sol Maior
4	JC-1B004	desconhecido	O Sabiá	Fox-Schymmi (sic)	Violino A	Fá Maior
5	JC-1B005	desconhecido	O Sabiá	Fox-Schymmi (sic)	Violino B	Fá Maior
6	JC-1B006	desconhecido	O Sabiá	Fox-Schimmy	Saxofone-Tenor	Fá Maior
7	JC-1B007	desconhecido	O Sabiá	Fox-Schimmy	Clarinete "Clarinetto"	Fá Maior
8	JC-1B008	desconhecido	O Sabiá	Fox-Schimmy	Oboé	Fá Maior
9	JC-1B009	desconhecido	O Sabiá	Fox,trot,Schim my	Flauta,solo.	Fá Maior
10	JC-1C010	Orquestra Caramurú	O Sabiá	Schimmy Fox- Paranaense	II Violino	Sol Maior
11	JC-1C011	Orquestra Caramurú	O Sabiá	Schimmy Fox- Paranaense	I Violino ?	Sol Maior
12	JC- 1C012	Orquestra Caramurú	O Sabiá	Schimmy Fox- Paranaense	violino ii ?	Sol Maior
13	JC- 1C013	Orquestra Caramurú	O Sabiá	Schimmy Fox- Paranaense	saxofone	Sol Maior
14	JC- 1C014	Orquestra Caramurú	O Sabiá	Schimmy Fox- Paranaense	Flauta Transversal	Sol Maior
15	JC- 1C015	Orquestra Caramurú	O Sabiá	Schimmy Fox- Paranaense	saxofone	Sol Maior
16	JC-1D016	Bando Alegre	Lindo Sabiá	Schimmy- Swing	trompete (piston Bb)	Mib Maior
17	JC-1D017	Bando Alegre	Lindo Sabiá	Schimy-Swing	trombone	Mib Maior
18	JC-1D018	Bando Alegre	Lindo Sabiá...	Schimy-Swing	saxofone-alto ?	Mib Maior
19	JC-1E019	desconhecido	Lindo Sabiá!..	Tempo de Shimi (sic)	letra (refrão)	-
20	JC-1E020	desconhecido	Lindo Sabiá!..	Rítmo de Shimi	piano "conductor" guia	Sol Maior
21	JC-1F021	desconhecido	O Sabiá	Fox-Schimmy	violoncello	Sol Maior
22	JC-1F022	desconhecido	O Sabiá	Fox-Schimmy	clarinete "Clarinetto,sib"	Sol Maior
23	JC-1G023	desconhecido	O Sabiá Paranaense	Fox-Schymmi	clarinete "Clarinetto- sib"	Fá Maior
24	JC-1H024	desconhecido	O Sabiá	Fox-Schymmi	Clarinetto Sib	Dó Maior

ANEXO 2

PARITURAS DA COMPOSIÇÃO "O SABIÁ" DE JOSÉ DA CRUZ

2 "Flauta," IDEAL-JAZZ-BAND
"Fox-Trot-Schymel" "O Sabiá."
Solo. p.
p. cresc. f. Violino Solo
p. stacc.
Solo.
Fin

CRUZ, José da. O Sabiá. IP JC-1A001. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

2 *Melody* **IDEAL-JAZZ-BAND**

Fox Trot Schyma "O Sabiá"

The musical score is written on aged, yellowed paper. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Fox Trot' and the style is 'Schyma'. The title 'O Sabiá' is written in a decorative, cursive font. The score includes several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as 'f', 'p', 'cres.', 'stacc.', and 'secca'. There are also performance instructions like 'Saxofone e Violino-solo' and 'Basso-solo...'. A red stamp in the top right corner reads 'IDEAL-JAZZ-BAND'. The number '2' is written in the top left corner. The score concludes with several empty staves at the bottom.

CRUZ, José da. *O Sabiá*. JC-1A002. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

2 "Saxofone-mib. IDEAL JAZZ-BALS

Fox-Trot-Schym. O Sabiá.

The musical score is written on ten staves. The first staff contains the title and instrument information. The second staff begins the melody with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions are written in Portuguese: "Solo-Expressivo" (Solo-Expressive) on the third staff, "Cl-Solo" (Clarinet Solo) on the fifth staff, and "Secca" (Staccato) on the seventh staff. The score concludes with a double bar line and the word "Fim" (End) on the seventh staff. Below the seventh staff, there are three empty staves.

CRUZ, José da. *O Sabiá*. JC-1A003. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

Cox. Schymmi. *O Sabiá*... Cruz.

Violino, A.

I. *rallone.*
 II. *Poco.* *solo.*
flauto.
 I. *f.* *p.* *f.* *gusto*

CASA GOUDARD
 CURITIBA

CRUZ, José da. *O Sabiá*. JC-1B004. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

Fox-Schimmy, O Sabiá... Cruz.
 Violino, B.

The manuscript is a handwritten musical score on aged, yellowed paper. At the top, it is titled "Fox-Schimmy, O Sabiá... Cruz." and "Violino, B." Below the title, the score is written on multiple staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The second staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, starting with a dynamic marking of "pp". The third staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, featuring a first ending bracket labeled "I." and a dynamic marking of "Rem.". The fourth staff is a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, featuring a dynamic marking of "Solo". The fifth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, featuring a dynamic marking of "Oboe.". The sixth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The seventh staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, featuring a dynamic marking of "f". The eighth staff is a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, featuring a dynamic marking of "f". The score concludes with a double bar line and a fermata.

CRUZ, José da. *O Sabiá*. JC-1B005. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

Fox-Schimmy. O Sabiá. Cruz
 Saxofone, Tenor. Sob.

Musical score for "O Sabiá" by José da Cruz, featuring a melody line and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p.p.*, *p.*, *f.*, and *cres.*, as well as performance instructions like *flautas*, *marcando...*, and *Violinos. imitando Cellos*. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

CRUZ, José da. O Sabiá. JC-1B006. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

Fox Schimmy O Sabiá...
 Clarinetto, sib. Cruz.

P.P.
 solo I.
 P. cres.
 Viola
 P. stacc.

CRUZ, José da. O Sabiá. JC-1B007. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

Flx, Schimung: O Sabiá...
 Oboe. Clar.

The manuscript shows a musical score for the piece "O Sabiá". The title is written in a decorative, cursive hand at the top. Below the title, the instruments are listed: "Flx, Schimung" and "Oboe. Clar.". The score itself is written on multiple staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is characterized by rhythmic patterns and dynamic markings such as *f*, *pp*, *cresc.*, and *stacc.*. There are also performance instructions like "Solo" and "I. 2.". The paper is aged and shows some water damage at the top.

CRUZ, José da. O Sabiá. JC-1B008. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

Handwritten musical score for "O Sabiá" by José da Cruz. The score is written on aged, yellowed paper and features ten staves of music. The title "O Sabiá" is written in large, cursive letters at the top. The instrumentation is indicated as "Sax, viol, Schimmy, Flauta, solo" and "Canto". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pp", "pp.uu", and "p-stacc.". There are also performance instructions like "Solo" and "Canto" written above the staves. The bottom of the page shows several empty staves.

CRUZ, José da. *O Sabiá*. JC-1B009. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

'O Sabiá' Schimny Fox-Paranaense.

The musical score is handwritten on aged, yellowed paper. It begins with the title *'O Sabiá' Schimny Fox-Paranaense.* in cursive. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into several systems of staves. The first system contains a melody line starting with a mezzo-forte (*mf.*) dynamic, followed by a piano (*p.*) dynamic, and then a piano-piano (*pp.*) section. The second system includes first and second endings (marked *I.* and *II.*) and a piano crescendo (*p. cres.*) leading to a forte (*f.*) dynamic. The third system includes a piano (*p.*) dynamic and a flute part (*Flauta*) marked with a forte (*f.*) dynamic. The fourth system includes first and second endings (marked *I.* and *II.*) and concludes with a 'Fini.' (Finis) marking. Below the main score are several empty staves.

CRUZ, José da. *O Sabiá*. JC-1C010. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

"O Sabiá." Schimmy Fox-Paranaense.

The musical score is handwritten and consists of ten staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a dynamic marking of *mf.* and ends with *f.*. The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), starting with *P.P.*. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), starting with *P. cres.* and ending with *f.*. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), starting with *P.P. stacc.*. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), starting with *f.*. The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), starting with *f.*. The seventh staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), starting with *f.*. The eighth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), starting with *f.*. The ninth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), starting with *f.*. The tenth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), starting with *f.*. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

CRUZ, José da. *O Sabiá*. JC-1C011. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

"O Sabiá", Schimmy Fox-Paranaense." 11.

The musical score is handwritten and consists of eight staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and ends with a piano (pp) dynamic. The second staff continues the melody. The third staff is marked 'Perc.' and features a complex rhythmic pattern with first and second endings. The fourth staff is marked 'Flauto' and continues the melodic line. The fifth staff is marked 'f' and features a rhythmic pattern. The sixth staff is marked 'I.' and continues the melodic line. The seventh staff is marked 'II.' and continues the melodic line. The eighth staff is marked 'f' and ends with a 'fin.' marking. Below the eighth staff are four empty staves.

CRUZ, José da. *O Sabiá*. JC- 1C012. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

"O Sabiá", Schminny. Sax. Paranaense. //

Handwritten musical score for "O Sabiá", Schminny. Sax. Paranaense. The score is written on aged paper and consists of ten staves of music. The first staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It begins with a melodic line marked *mf* and *f*. The second staff is a bass clef with a key signature of two sharps, starting with a piano (*pp*) dynamic. The third staff continues the bass line with a first ending bracket and a *P.P. cresc* marking. The fourth staff features a second ending bracket and a *P.P. Solo* marking. The fifth staff is a treble clef with a key signature of two sharps, marked *Flauto-solo* and *f*. The sixth staff continues the melody with a first ending bracket. The seventh staff is a bass clef with a key signature of two sharps, marked *f* and *Fin*. The eighth staff is a treble clef with a key signature of two sharps, marked *f* and *Fin*. The final two staves are empty musical staves.

CRUZ, José da. *O Sabiá*. JC- 1C013. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

"O Sabia." Schimmy Fox-Paranaense. 11.

The musical score is written on ten staves. The first staff is in treble clef, and the second is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music is characterized by dense, rhythmic patterns, often using triplets and sixteenth notes. Performance markings include *mf.*, *f.*, *p. stacc...*, *Solo*, *p. cresc.*, and *Fina*. The score concludes with a double bar line and the word *Fina* written above the final notes.

"O Sabiá"... Schimmy-Fox-Paranaense.

The musical score is handwritten on aged, yellowed paper. It begins with the title *"O Sabiá"... Schimmy-Fox-Paranaense.* in cursive. The first staff is a treble clef melody starting with a *mf.* dynamic and ending with a fermata. The second staff is a bass clef piano accompaniment starting with *p.p.* dynamics. The third staff continues the piano accompaniment with *p. cresc.* and *I.* markings. The fourth staff features a *solo* section with *f.v.* and *p.p.* markings. The fifth staff is a flute solo, marked *Flautas-Soli*. The sixth staff continues the flute solo. The seventh staff is the final section, marked *I.*, *II.*, and *fin*. Below the seventh staff are three empty staves.

CRUZ, José da. *O Sabiá*. JC- 1C015. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

Schimmy-Swing - Lindo Sabiá...

7

Música - J. Cruz.

Sola.

Violino

P.P.

Saxofone

P.P. +

P.P.

P.P. +

T.P.

T.B.

C.B.

B.

Fine

CRUZ, José da. *O Sabiá*. JC-1D016. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

Schyni-Zwing Lindo Sabiá... 7

Música de: J. Cruz.

The musical score is written on ten staves. The first staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. It begins with a 'Solo' marking and includes various dynamics like 'p' and 'f'. The second staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, starting with a 'p' dynamic. The third staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, featuring a 'pp' dynamic and a 'Solo Sax e Trombone' marking. The fourth staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, starting with a 'pp' dynamic and a '2ª Voz 8ª alta solo' marking. The fifth staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, starting with a 'p' dynamic. The sixth staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, starting with a 'p' dynamic. The seventh staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, starting with a 'p' dynamic. The eighth staff is in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, starting with a 'p' dynamic. The piece concludes with the word 'FINE' written in a decorative script.

Schimmy-Swing - Lindo Sabiá... 7

Música - J. Cruz

Viol. I.rit. Solo.

p.

1^a

pp. 2^a

Solo Saxofones

3^a vez - Trombone

Sodas

1. 2.

FINE.

CRUZ, José da. O Sabiá. JC-1D018. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

1º Solo

Lindo Sabiá!
 Venhas aqui cantar,
 Chegues bem pertinho,
 Quero te apreciar!..

Digas o que quiser,
 Não te vou matar;
 Quero te ver vocegadinho,
 Fazer aqui teu ninho.
 Prá viver e aqui morar! (Fugis?!)

2º Solo

Lindo Sabiá!
 Volta outra vez cantar,
 Chegue aqui pertinho,
 Quero te acariciar!

Venhas sim? me atenda
 Não te vou pagar,
 Só quero ver-te alegremente,
 Bem livre e te amar.

Coro:

Sabiá, Sabiá!
 Quiseses tu expressar;
 Enfiar, soltar;
 Teu canto lindo ao ar...

Sabiá, Sabiá!
 Tudeses dormir ou falar!
 Farias subir até o mar,
 Aqui prá te escutar!

Lindo Sabiá!
 Tempo de Seblim
 Musica e Letra: de José Cruz

1.

Lindo Sabiá! .. Música de José da Cruz

Ritmo de Schini.

Lindo Sabiá - a Venhase qui cantan - que qui heu per tuu ho quero te

Cello.

CRUZ, José da. O Sabiá. JC-1E020. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

Flauta, Clarinetas e Fagotes 2.

p 2ª vez Saxafones.

Toda

P misterioso

1ª vez *2ª vez*

Cello *Fine*

CRUZ, José da. O Sabiá. JC-1E020. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

17

Fox-Schiumuz, O Sabiá.
Clarineto, sib. Musica de José da Cruz.

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The music is marked with a forte dynamic (*f*). The second staff is marked *Soli* and begins with a piano dynamic (*p*). The third staff includes a first ending bracket labeled *I.* and a piano dynamic (*p*). The fourth staff features a *Cello* marking and a *p. stacc* instruction. The fifth staff has a *2/2* time signature. The sixth staff is marked *Duo*. The seventh staff has a piano dynamic (*p*). The eighth staff includes a first ending bracket labeled *I.*. The ninth staff is marked *Finis* and ends with a forte dynamic (*f*). The manuscript is written in black ink on aged, yellowish paper.

CRUZ, José da. *O Sabiá*. JC-1F021. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

17

Fox-Schmmy, O Sabiá.
Violoncello. Musica de José da Cruz.

The musical score is written on ten staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, f), and articulation marks. The piece concludes with a double bar line and the word "Fim" written above the final note.

CRUZ, José da. O Sabiá. JC-1F022. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

O Sabiá Paranaense. Fox-Schymmi.

Musica de José da Cruz.

Clarineto-sib.

Solo. n

I Solo

Perc.

Solo Saxofones.

Solo.

Sax. p f. *J. Cruz*

CRUZ, José da. *O Sabiá*. JC-1G023. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

O Sabiá

Fos. Schymuni - José da Cruz

Energico

Clarineto, sib.

Mysterioso

Oboe

I. stacc. 2. fin

CRUZ, José da. *O Sabiá*. JC-1H024. Curitiba: manuscrito pelo autor, [1930].

ANEXO 3

NOMES DOS MÚSICOS ENCONTRADOS NOS ACERVOS PESQUISADOS - 2002 A 2012

MUSICOS	Instrumentos
	FLAUTA
João Todeschini	flauta
Antônio João Tortato	flauta
Garibaldi Beda	flauta
José da Cruz	flauta
Jorge Franck	flauta
Francisco Kuerbel	flauta
Efigênio	flauta
Emílio Weber	flauta
	CLARINETE
Lício Lima	clarinete
Pavão	clarinete
Walfrido Delia Barba Kürten	clarinete
	TROMPETE
Grunewalder	trompete
Pedrinho Arruez	trompete
Hilário Linsmeier	trompete
Walter Weber	trompete
Emílio Rebonato	trompete
Olavo Fonseca	trompete
	SAXOFONE
José da Cruz	saxofone
Arnaldo	saxofone
Guaxinim	saxofone
Narciso Gerber	saxofone
Esmaldo Kürten	saxofone
Max Weber	saxofone
	TROMBONE
Joaquim	trombone
Willi Weber	trombone
Francisco Pavelec	trombone baixo
Pedrinho Arruez	trombone tenor
Otto Buch	souzafone
	PIANO
Arnaldo Araújo	piano
Prof. Appel	piano
	ACORDEÃO
Jorge Vosgrau	gaita-ponto
Koepler	gaita
Pedrinho Grossl	acordeão
José Daltarm	acordeão
	BANJO
Oscar Martins dos Santos	banjo
Max Tiepelmann	banjo
Indio Jandito	banjo
Albino Kincheski	banjo
Sargento Neri	banjo
Carlos Delia Barba	banjo
	CAVAQUINHO
Rubens	cavaquinho
João Alberto Otto	cavaquinho
	BANDOLIM
Francisco Todeschini	bandolin

Leopoldo Tramujas	bandolim
Stacho Otto	bandolim

	VIOLÃO
Victorio Todeschini	violão
Angelo Tortato	violão
Targinio Todeschini	violão
João Gianinni	violão
Antônio Martins	violão
Adriano Avi	violão e banjo
Antônio Martins (violão)	violão
Emilio Amodio	violão
Arsênio	violão
Bronislau Otto	violão
	VIOLINO
Benedito Ogg	violino
Álvaro Lantman	violino fone
Luiz Elógio Zilli	violino
Manoel Sampaio	violino
Estefano João Giller	violino
Alvino Weber	violino
Severino Schinvisnski	violino
Frank Moecke	violino
Arthur Santos	violino
	VIOLONCELO
Sr. Zawadski	violoncelo
Baranski	violoncelo
	CONTRABAIXO
Stephano Piazecki	contrabaixo
	PERCUSSÃO
João Cope	pandeiro
Tampinha	pandeiro
Benedito	cuíca
	BATERIA
Sadi	bateria
Oswaldo Bittencourt	bateria
Dante Luiz	bateria
Acy Cordeiro de Moraes	bateria
Osmário Zilli	bateria
Guilm Tiepelmann	bateria
José Schoemberger	bateria
Savino (bateria)	bateria
Eurídes	bateria
Edmundo Weber	bateria
Joanino Bevilacqua	bateria

Músicos sem identificação de instrumento

João (bagunça), Alcino Correia (Baiano), João, Cagico, Rodrigo Otávio Torres Pereira, Florisvel Follman, Hildebrando Galetal, Olavo Fonseca. Romualdo Menghini, Nequinho Ramalho, João Felipe, Vitório Santa Lúcia, Paulino Ferigoti, Jorge Kluppel, Manoel Fagundes, Emilio Voigt, José Serra, Aldebaran Alves, Aparício Ribeiro, Jacob Wagner, Nequinho Ramalho, Nestor Rosas, Max Wagner, Jaime de Oliveira, Durval de Andrade. Raul Velozo, Nicanor Pereira, Álvaro Velozo, Herbert Sigwalt, Euclides, Ademar de Oliveira, Albino Wengerkiewicz, Cipriano M. Tavares, José Maltauro (Bépi), Antônio Cardoso de Paula, Iran do Rosário.

ANEXO 4

LEVANTAMENTO DE REPERTÓRIO DE JOSÉ DA CRUZ

1.	A Marcha da Lua	sem identificação
2.	Amor de Vagabundo	sem identificação
3.	Zbiór Oberków	sem identificação
4.	Nuvens que Passam	Valsa
5.	Raio de Sol	Valsa
6.	Why Don't My Dreams Come True	Valsa
7.	Recordações Tristes	Valsa
8.	La Cocaina	Valsa
9.	Gremio Rôse (Rôse)	Valsa
10.	Brüderlein Trink	Valsa
11.	Primavera de beijos...	Valsa Lenta
12.	Sombras que Vivem...	Valsa Lenta
13.	La Paloma	Valsa Mexicana
14.	A Tua Bôcca...	Valsa Canção
15.	Chuva de Rosas...	Valsa Mystica
16.	Love	Valsa Americana
17.	Nelly	Valsa Americana
18.	Silvinha	Ranchera
19.	Escandalóza	Rumba
20.	O Desafio	Cantiga Sertaneja
21.	O Vivedor	Mazurca
22.	Le Viseur	Mazurca Francesa
23.	Joyeux Monome	Pólka – Marcha
24.	Lembrança do Cezario	Pólka Carioca
25.	Natzi	Pólka
26.	Vechina	Pólka
27.	Rato-rato	Chôro-Pólka
28.	Não Desmereça	Chôro-Pólka
29.	Limpa Banco	Chôro
30.	Baile em Catumby	Chôro
31.	Este Nego é Bamba!..	Chôro Batuque
32.	Ai, ai, ai!..	Maxixe-Chôro
33.	Assim não.	Maxixe-Chôro
34.	Sacy Perêê	Maxixe-Chôro
35.	Cada Macaco no Seu Galho	Maxixe-Chôro
36.	Saudades do Mattão	Valsa-Chôro
37.	Todos Chóram	Tanguinho Chôro
38.	Sarambé	Tanguinho
39.	Saudades	Tanguinho
40.	Currito de La Cruz	Paso Doble-Marcha
41.	Lig-lig-lig-lé	Marcha Chinesa
42.	Mál-me-quer-bêm-me-quer	Marcha
43.	Aladim!..	Marcha
44.	Ali Baba	Marcha

45.	Alvorada de Glória	Marcha
46.	As 3 da Oposição	Marcha
47.	Baile do José!..	Marcha
48.	Bloco Ideal	Marcha
49.	Baratinha / O Que é Que Há?	Marcha
50.	Britânia Sport Club	Marcha
51.	Rasguei o Meu Pierrot!.	Marcha
52.	Piriquito da Madama	Marcha
53.	Nem no 7º Dia	Marcha
54.	Moreninha Amorosa	Marcha
55.	Minueto	Marcha
56.	Minha Cigana	Marcha
57.	Gato na Tuba	Marcha
58.	É do Barulho	Marcha
59.	O Que é Que Há?	Marcha
60.	Rádio Jazz Typico	Marcha
61.	Ré Misteriosa	Marcha
62.	Rio de Janeiro...	Marcha
63.	Princesa de Bagdad	Marcha
64.	Que Carnaval!..	Marcha
65.	Que Mulher!..	Marcha
66.	Vira pra cá	Marcha
67.	Tangará	Marcha
68.	Té... Já...	Marcha
69.	Sheriff	Marcha
70.	Cadê Zazá?..	Marcha
71.	Como Vaes Você?	Marcha
72.	Coritiba Foot Ball Club	Marcha
73.	Carlos de Campos...	Marcha
74.	Vá entrando com teu jogo	Marchinha
75.	Todo Homem Quer	Marcha Frevo
76.	Só Teu Amôr!..	Marchinha
77.	Meu Amor Adoro-te!..	Marchinha
78.	Sertanejo Apaixonado	Batuque
79.	Batucadas Sertanejas	Batuque
80.	No Taboleiro da Bahiana	Samba-Jongo
81.	Lá Vem o Ipanema	Samba-Batucada
82.	Salve Ella	Samba-Batucada
83.	Não me diga Adeus	Samba
84.	Acorda Escola de Samba	Samba
85.	Moreno	Samba
86.	Cadê o Pandeiro	Samba
87.	Gostinho Diferente	Samba
88.	Isto Aqui Não É...	Samba
89.	Eu e Você	Samba
90.	Minha Maior Ilusão	Samba
91.	O Que é Que Eu Vou Dizer Em casa?..	Samba
92.	Onde Estão os Tamborins	Samba

93.	Primeira Mulher	Samba
94.	Toma Jeito, Rapaz!..	Samba
95.	Tormento	Samba
96.	Terno Olhar	Tango
97.	Adios mis Farras!..	Tango Argentino
98.	Flôr de mi Vida...	Tango Argentino
99.	Mi Amôr...	Tango Argentino
100.	Pobre Bacan...	Tango Argentino
101.	Pobre Pebetita...	Tango Argentino
102.	Portero Suba y Diga...	Tango Argentino
103.	Che Papusa oi!..	Tango Argentino
104.	Caminhito...	Tango Argentino
105.	Suely	Tango Argentino
106.	Te Acuerdas que me Decias?..	Tango Argentino
107.	Un Tropezon...	Tango Argentino
108.	Um Vintem de Jaca	Fox
109.	Manaos	<i>Fox-trot</i>
110.	Guarany	<i>Fox-trot</i>
111.	I Don't Mind Being All Alone	<i>Fox-trot</i>
112.	Saxophomania	<i>Fox-trot</i>
113.	That's My Girl	<i>Fox-trot</i>
114.	O Castello dos Meus Lindos Sônhos...	<i>Fox-trot</i>
115.	Komm Main Schataz	Fox Trot
116.	Amor Filmado	Fox Blues
117.	Aqueles Olhos Verdes	Fox-Rumba
118.	Susie...	<i>Fox-Charleston</i>
119.	Yes Sir That's My Baby	<i>Fox-Charleston</i>
120.	Que Pequena Levada...	<i>Fox-Charleston</i>
121.	Monna Vanna	Fox Schimmy
122.	Que Salga el Tôro	<i>One-Step</i>

ANEXO 5

REPERTÓRIO ESTEFANO JOÃO GILLER - CADERNO VERMELHO - CVE

FOLHA	MUSICA	ESTILO	INSTRUMENTO
CVE 1	capa		
CVE 2	Folha de rosto		
CVE 3	Julietta	Valsa	violino
CVE 4	Soffrimentos de Amor	Valsa	violino
CVE 5	Maratá	Valsa	violino
CVE 6	Mazurca	Mazurca	violino
CVE 7	schottisch	Schottisch	violino
CVE 8	O Piano Irresistível	Mazurca	violino
CVE 9	Soenska Fröken	Valsa	violino
CVE 10	Valsa Ondina	Valsa	violino
CVE 11	Rio Branco	Schottisch	violino
CVE 12	Sorrisos e Lágrimas	Mazurca	violino
CVE 13	Um Coração que Chora	Valsa	violino
CVE 14	Com Jogo	Polca	violino
CVE 15	Sensível	Havaneira	violino
CVE 16	Edero	Mazurca	violino
CVE 17	Um Ricardo	Mazurca	violino
CVE 18	6 de dezembro	Valsa	violino
CVE 19	Amor que parte	Mazurca	violino
CVE 20	Mathilda	Valsa	violino
CVE 21	A Rolinha do sertão	Canção	violino
CVE 22	El Chamuyo	Tango	violino
CVE 23	Casa Edison	Dobrado	violino
CVE 24	Riby	Valsa	violino
CVE 25	Emma	Mazurca	violino
CVE 26	Declaração de pierrot	Valsa	violino
CVE 27	A Sinha merece um Abraço	Mazurca	violino
CVE 28	Os três amigos	Valsa	violino
CVE 29	Caboclinho	Tango	violino
CVE 30	Sem espeança	Valsa	violino
CVE 31	João Antônio	Polca	violino
CVE 32	capa		

ANEXO 6

REPERTÓRIO ESTEFANO JOÃO GILLER - CADERNO VERDE - CV

FOLHA	MUSICA	ESTILO	COMPOSITOR
CV 1	capa		
CV 2	Contra capa		
CV 3	Lancha nova	Marcha	João de Barro e Antônio Almeida
CV 4	Ela Vai Querer	Marcha	Pedro Caetano e Alcyr P. Vermelho
CV 5	Ki Fa Fa	Marcha	Roberto Martins e Ary Monteiro
CV 6	Maria do Sobrado	Marcha	Antônio Almada e Alberto ribeiro
CV 7	Balzaqueana	Marcha	Wilson Batista e Nassava
CV 8	Turi-Turé	Marcha	
CV 9	Nunca foi tão boa	Marcha	
CV 10	Marcha do Ó	Marcha	
CV 11	Rei Zulú	Marcha	Nassava e Antônio Almeida
CV 12	Mulher carinhosa demais	Marcha	Pedro Caetano e Alcyr Pires
CV 13	Sempre Teu	Samba	José M. Abreu e Jair Amorin
CV 14	La reina	Rumba	Rutinaldo e Ruy Rey
CV 15	Tentação	Samba	
CV 16	Vou Mudar de Couro	Batucada	Luiz Gonzaga
CV 17/ 18	Bença papai!	Marcha	Fraxão C. Alencar e Dunga
CV 19	Mimoso Jacaré	Marcha	José M. Abreu e Alberto Ribeiro
CV 20	Em Dó de Mim	Samba	Luis Soberano e Antônio Bicharo
CV 21	Adeus Vou-me embora	Samba	José M. Abreu e Alberto Ribeiro
CV 22	Traz o meu Pandeiro	Samba	P. Caetano e A. Almeida
CV 23	Cala a Boca Etelvina	Samba	Antônio Almeida e Wilson Batista
CV 24	Daqui Não Saio	Samba	
CV 25	A Coroa do Rei	Batucada	
CV 26	O Soro dos Velhinhos	Samba	
CV 27	Capitão da Mata	Samba	
CV 28	Nega Maluca	Samba	
CV 29	Serpentina	Samba	
CV 30	Marcha dos brotinhos	Marcha	
CV 31	General da Banda	Marcha	
CV 32	Escreva-me	Tango	
CV 33	Carolina	Valsa	
CV 33	Valsa (Slow)	Valsa	
CV 34	1 de maio	Dobrado	
CV 35	capa		

ANEXO 7

REPERTORIO ESTEFANO JOÃO GILLER - CADERNO AZUL - CA

FOLHA	MUSICA	ESTILO	INSTRUMENTO
CA 0	capa		
CA 1/2	Casa Morando	Valsa	violino
CA 3/4	Corbell	Valsa	violino
CA 5/6	Frenaixo de Amor	Valsa	violino
CA 7	Pensamento oculto	Valsa	violino
CA 8	Soluço de Amor	Valsa	violino
CA 9	Esprecion Campére	Tango	violino
CA 10/11	Flor de Primavera	Valsa	violino
CA 12/13	Otilla Malsho	Valsa	violino
CA 14	capa		

ANEXO 8

REPERTÓRIO ESTEFANO JOÃO GILLER - CADERNO FOLHAS SOLTAS - CFS

FOLHA	MUSICA	ESTILO	INSTRUMENTO
CFS 1	Ultima Chance	Samba	violino
CFS 2	O que é que eu dou	Samba	violino
CFS 3	Rosa Maria	Samba	violino
CFS 4	Princesa de Bagdad	Marcha	violino
CFS 5	A Mulata e tal	Marcha	violino
CFS 6	Minha Cigana	Marcha	violino
CFS 7	Quatro pra agarrar um homem	Marcha	violino
CFS 8	Pirata da perna de pau	Marcha	violino
CFS 9	Odalisca	Marcha	violino
CFS 10	Alô Cherife	Marcha	violino
CFS 11	Os Gafanhotos	Marcha	violino
CFS 12	Mulata	Marcha	violino
CFS13	Mamãe eu quero	Marcha	violino
CFS 14	Clube dos Barrigudos	Marcha	violino
CFS 15	Cordão dos Puxa sacos	Marcha	violino
CFS 16	Baile do José	Marcha	violino
CFS 17	Telefonista	Marcha	violino
CFS 18	É com esse que vou	Samba	violino
CFS 19	Paraquedista	Samba	violino
CFS 20	No tempo do Onça	Samba	violino
CFS 21	Nós queremos uma valsa	Valsa	violino
CFS 22	A jardineira	Marcha	violino
CFS 23	Hymno do carnaval brasileiro	Hino	violino
CFS 24	A banda do funiculli	Marcha	violino
CFS 25	Touradas em Madrid	Marcha	violino
CFS 26	Rosa tirana	Samba	violino
CFS 27	Liberdade	Samba	violino
CFS 28	Tem Marujo no Samba	Samba	violino
CFS 29	Mangueira em férias	Samba	violino
CFS 30	Só pra chatear	Samba	violino
CFS 31	Salve a princesa	Samba	violino
CFS 32	Não escapa ninguém	Samba	violino
CFS 33	É com esse que eu vou	Samba	violino
CFS 34	Pepita	Marcha	trombone
CFS 35	Boca Negra	Marcha	trombone
CFS 36	Que Carnaval	Marcha	trombone
CFS 37	Comprei a Banda	Marcha	trombone
CFS 38	Hespaholita Diferente	Marcha	trombone
CFS 39	Casinha Branca/Chiquita Bacana	Marcha	trombone
CFS 40	Saia do Caminho	Samba	trombone
CFS 41	Feijão com couve	Embolada	trombone
CFS 42	Copacabana	Samba	pistão
CFS 43	Little buterfly	Fox Trot	gaita
CFS 44	Shimmy Fox	Shimmy Fox	gaita
CFS 45	Palhaço	Samba	gaita
CFS 46	Onde estão os tamborins	Samba	gaita
CFS 47	O gato no Fubá	Marcha	gaita

CFS 48	Meu ideal	Fox	gaita
CFS 49	Te disseste	Fox	gaita
CFS 50	Marina	Samba	gaita
CFS 51	De conversa em Conversa	Samba	gaita

ANEXO 9

REPERTÓRIO ESTEFANO JOÃO GILLER - CADERNO SEM CAPA ANTIGO - CSCA

FOLHA	MUSICA	Gênero	INSTRUMENTO
CSCA 1	"Na Stokach Mazuriji" (Nas encostas da Mazúria)	Valsa	violino
CSCA 2	"Polka Kazmierzówka" - (Dança de Kazimierz) bairro judeu em Cracóvia	Polca	violino
CSCA 3	"Polka Salonówka" (Dança dos salões)	Polca	violino
CSCA 4/5	"Walc Sentymalny" - 5 "Wieczór Majowy" valsa (Noites de maio)	valsa sentimental	violino
CSCA 6	"Na Falach Dunaju" "Nas ondas do Danúbio"	Valsa	violino
CSCA 7 ab	"Pod Mostem Pariža" (Sob a ponte de Paris)	Valsa	violino
CSCA 18	"Łyżwiarze" - Émile Waldteufel (Patinadores)	Valsa	violino
CSCA 19 a	"Nad Pięknym Wodnym Dunajem" -J. Strauss (Nas belas águas do Danúbio) Traduzido do alemão original - "An der schönen blauen Donau" (em português Danúbio Azul).	Valsa	violino
CSCA 20 a	"Kobieta, wino śpiew" - J. Strauss (Mulher, vinho e música)	Valsa	violino
CSCA 21	"Pierwsza Miłość" (O primeiro amor)	Valsa	violino
CSCA 22	"Amol"	Valsa	violino
CSCA 23	"Na Górach Karpackich" (Nas montanhas dos Cárpatos)	Valsa	violino
CSCA 24	"Czarowna noc" (Noite encantadora)	Valsa	violino
CSCA 25	Polka Kłus – (Polca trote)	Polca	violino
CSCA 27	"Marzenie Zakochanego" (Sonho de amor)	Valsa	violino
CSCA 28	"Samogońka Polka" Parece que é um tipo de bebida alcoólica russa (Samogon) e aqui ele escreve no diminutivo para ficar mais carinhoso.	Polca	violino
CSCA 29	"Słowianka Marz" (Marcha eslava)	Marcha	violino
CSCA 30	"Rym Cym Cym" (Rim Tim Tim)	Valsa	violino
CSCA 31	"Polka w Okopach" (Polca nas trincheiras)	Valsa	violino
CSCA 32	"Tęsknota za Ojczyzną" (Saudades da Pátria)	Marcha	violino
CSCA 33	"Wiurus Oberek" (Oberek - dança folclórica)	Oberek	violino
CSCA 34	"Walc Szyndykler"	Valsa	violino
CSCA 35	"Gęsi za wodą, Kujawiak" (Gansos perto da água), Kujawiak é um tipo de dança folclórica.	Kujawiak	violino
CSCA 36	"Melancolie Walc" (Valsa melancólica)	Valsa	violino
CSCA 37	"Oberek Warszawski" "Oberek Warszawski" (Oberek de Varsóvia)	Oberek	violino
CSCA 38	"Oberek"	Oberek	violino
CSCA 39	"Mazur" (Mazurka)	Mazurca	violino
CSCA 40	"Mazur Wicher" (Mazurka da Ventania)	Mazurca	violino
CSCA 43	Krakowiak	Krakowiak	violino
CSCA 44	Polonez	Valsa	violino

CSCA 45	"Polka Szabasówka" (Polca do sábado judeu)	Polca	violino
CSCA 46 a	"Wiedeńska Krew" Strauss (Sangue Viedense) de Viena	Valsa	violino
CSCA 47	"Mańka w lewo" (Mariazinha, agora para esquerda!)	Polca	violino
CSCA 49	"Lałka" (Boneca)	Valsa	violino
CSCA 50	"Nastroje Zimowe" (Roupas de inverno)	Valsa	violino
CSCA 51	"Salanowy Walc" (Valsa de salão)	Valsa	violino
CSCA 52	"Polka Stare Miasto" (Polca da Cidade Velha)	Valsa	violino
CSCA 54	"Walc Odgłosy Wojny" - Melzak (Valsa dos ecos da guerra)	Valsa	violino
CSCA 55	"Walc"	Valsa	violino
CSCA 56	"Rach Ciach Ciach" (Ra tcha tcha)	Polca	violino
CSCA 57	"Oberek Fereś"	Mazurca	violino
CSCA 58	"Marsz minor" (Marcha menor)	Marcha	violino
CSCA 58	"Walc Roula"	Valsa	violino
CSCA 60	"Mazur Biały" (Mazurka branca)	Mazurca	violino
CSCA 61	"Jurek Zadumany / Kujawiak" (Jorge pensativo)	Mazurca	violino
CSCA 62 a	"Huragan Marsz" (Furacão) 63 "Pocałunek Wiosny" (Beijo de primavera) 64 "Oberek"	Marcha	violino
CSCA 65	"Cisza Walc" (Valsa Quieta, silenciosa)	Valsa	violino
CSCA 66	"Owczarek Oberek" (Oberek do Pastorzinho)	Oberek	violino
CSCA 67	"Złoty Deszcz" Émile Waldteufel (Chuva de Ouro)	Valsa	violino
CSCA 68	"Oberki" (Pequeno Oberek)	Oberek	violino
CSCA 69	"Polka"	Polca	violino
CSCA 70	"Polka"	Polca	violino
CSCA 71 ab	"Pożegnanie Gladiatorów" (Despedida dos Gladiadores)	Marcha	violino
CSCA 72 ab	"Poranek w Finlandii" (Manhã na Finlândia)	Valsa	violino
CSCA 73	"Zbysia Polka" (Polca do Zbyszek)	Polca	violino
CSCA 74	"Polka w Okopach" (Polca nas trincheiras)	Polca	violino
CSCA 75	"Marsz Duda"	Marcha	violino
CSCA 76	"Helenko, ty jesteś małe bibli". (Helena, você é uma pequena biblia)	<i>Fox-trot</i>	violino
CSCA 77	Kuleczki Romans	Valsa	violino
CSCA 78 ab	"Kujawiaki" (Pequeno Kujawiak)	Kujawiak	violino
CSCA 79	"Brygada" (Brigada)	Marcha	violino
CSCA 80 a	"Polonez Ogniski" (Fogueirinha)	Valsa	violino
CSCA 81	"Dziadek" (Vovô)	Polca	violino
CSCA 82 a	"Heil Europa" (Hej Europa)	Marcha	violino
CSCA 83	"Hip Hip Hurra"	Marcha	violino
CSCA 84	"Walc o Marji" (Valsa sobre a Maria)	Valsa	violino
CSCA 85	"Walc Po cichutku" (Valsa baixinha) som baixo	Valsa	violino

CSCA 86	"Pij Bracie, Pij" (Bebam irmãos, bebam!)	violino
CSCA 87	"Miłe życie" (Vida boa)	Valsa	violino
CSCA 88 a	"Nie warto kochać jak ty" (Não vale a pena amar como você)	Tango	violino
CSCA 89	"Marsz żałobny" - F. Chopin (Marcha Fúnebre)	Marcha	violino
CSCA 99	"Mańka w lewo" (Mariazinha, agora para esquerda!)	Polca	violino

ANEXO 10

REPERTÓRIO ESTEFANO JOÃO GILLER - CADERNO FOLHAS SEM PAGINA - CFSP

FOLHA	MUSICA	Gênero	INSTRUMENTO
CFSP 1	Francuski walc – (valsas Francesa)	Valsa	violino
CFSP 2	Jurek zadumany – (Jorge pensativo)	Oberek	violino
CFSP 3	Polka w Okopach (Polca nas trincheiras)	Polca	violino
CFSP 4	Wiedeńska krew (sangue vienense)	Valsa	violino
CFSP 5	Graj Piękny Cyganie (Toque lindo cigano)	4/8	violino
CFSP 6	Trzy świnki (três porquinhos)	Foxtrot	violino
CFSP 7	D. Ludwika	Foxtrot	violino
CFSP 8	Rozstańmy się (Vamos dizer adeus)	Valsa Boston	violino
CFSP 9	Oberek Wawruś	Oberek	violino
CFSP 10	Nad pięknym modrym Dunajem (Nas belas águas azuis do Danúbio) ou "Danúbio Azul"	Valsa	violino
CFSP 12	Wino Kobieta śpiew (Vinho mulher musica)	Valsa	violino
CFSP 14 a	Donnan Wallen (não é polonês)	Valsa	violino
CFSP 16	"Mańka w lewo" (Mariazinha, agora para esquerda!)	Polca	violino
CFSP 17	Rach Ciach Ciach (le-se Rá tchá tchá)	Polca	violino
CFSP 18	"Polka Szabasówka"(Polca do sábado judeu)	Polca	violino
CFSP 19	Oberek Tereś (Oberek da Teresa)	Oberek	violino
CFSP 20	Zulejka Tango (Tango da Zuleica)	Tango/Slow Fox	violino
CFSP 21	Niebieski Walc (Valsa Azul)	Valsa	violino
CFSP 22	Roula	Valsa	violino
CFSP 23	"Walc Odgłosy Wojny" (Valsa dos ecos da guerra)	Valsa	violino
CFSP 24	Tata tańczy z mamą (Papai dança com mamãe)	Valsa	violino
CFSP 25	W Hawajska noc (Na noite havaiana)	Slow Foxtrot	violino
CFSP 26	żołnierska brać (irmandade de soldados)	Marcha Fox	violino
CFSP 27	ninon	Slow Fox	violino
CFSP 28	Bal w Sawoju "Całować umiem tak jak tangolita" Baile no Savoi "Eu sei beijar como um dançarino de tango"	Tango	violino
CFSP 29	Jedź na wschód (Vá para o leste)	Foxtrot	violino
CFSP 30	Barbara	Foxtrot	violino
CFSP 31	Już tak jestem zimny drań (Assim que eu sou - um desgraçado frio)	Foxtrot	violino
CFSP 31a	*Czy to warto (Isto vale a pena?)	Slow-Fox	
CFSP 32	"Moja Pierwsza Miłość" (Meu primeiro amor)	Tango	violino
CFSP 33	Katarzynka (Catarina)	Foxtrot	violino
CFSP 34	Oberek do"Estanislau"	Oberek	violino
CFSP 34a	*Polka Stare Miasto (Polca da cidade velha)		
CFSP 35	Tra li La la	Slow Fox	violino
CFSP 36	Młoda wdowa (Jovem viúva)	Polca Fox	violino
CFSP 37	Bądź zawsze dobrym (Seja sempre bom)	Valsa	violino
CFSP 38	Pietruś (Pedrinho)	Foxtrot	violino

CFSP 39	Bal w Sawoju (Baile no Savoi)	Slow Fox	violino
CFSP 40	Dobry Wieczór piękna pani (Boa tarde linda senhora)	Slow Fox	violino
CFSP 41	Niagara (Fox do Niagara)	Fox	violino
CFSP 42	Serce Tango (Tango do coração)	Tango	violino
CFSP 43	Tina	Tango	violino
CFSP 44	Zsy szcigicia Łzy szczęścia (lagrimas de felicidade)	Tango	violino
CFSP 45	Co bez miłość wart jest świat? (O que vale o mundo sem amor?)	Foxtrot	violino
CFSP 45a	Chciałbym kochać/walc angielski (Eu gostaria de amar)		
CFSP 46	Piosenka fal (canção das ondas)	Tango	violino
CFSP 47	To cudne słowo (Maravilhosa palavra)	Tango	violino
CFSP 48	Niedziela (Domingo)	Foxtrot	violino
CFSP 49	Siemieczki (sementes de girassol)	Foxtrot	violino
CFSP 50	Daruj mi tę noc (Me presenteie com esta noite)	Tango	violino
CFSP 51	Dzisiaj to mi jakoś dobrze jest (Hoje me sinto bem)	Slow Fox	violino
CFSP 52	Ja cieszę się (Eu estou feliz)	Slow Fox	violino
CFSP 53	Cały świat to nuci (O mundo todo canta isto)	Valsa	violino
CFSP 54	Nikt inny tylko Ty (Ninguem mais só você)	Tango	violino
CFSP 56	Oberek Wawruś	Oberek	violino
CFSP 57	Mazur Biały (Mazurca branca)	Mazurca	violino
CFSP 58	Rach ciach ciach	Polca	violino
CFSP 59	Obereck Tereś	Oberek	violino
CFSP 60	Pietruś (Pedrinho)	Tango	violino
CFSP 61	Pietruś (Pedrinho)	Foxtrot	violino

ANEXO 11

REPERTÓRIO ESTEFANO JOÃO GILLER - CADERNO SEM CAPA - CSC

FOLHA	MUSICA	ESTILO	INSTRUMENTO
CSC 1	Hymno Nacional	Hino	1º trombone
CSC 2	Dr. Getulio Vargas	Dobrado	trombone de canto
CSC 3	Silvino Rodrigues	Dobrado	trombone de canto
CSC 4	Ultimo Adeus	Dobrado	1º trombone
CSC 5	Capitão Portella	Dobrado	trombone de canto
CSC 6	Joaquim Ramalho	Dobrado	trombone de canto
CSC 7	Primeira Noite	Valsa	trombone de canto
CSC 8	Filoca	Valsa	trombone de canto
CSC 9	20 de setembro	Valsa	trombone de canto
CSC 10	Maxambomba e Maracatu	Dobrado	Em si b

ANEXO 12

REPERTÓRIO ESTEFANO JOÃO GILLER - CADERNO TROMBONE DE CANTO - CTC

FOLHA	MUSICA	ESTILO	INSTRUMENTO
CTB 1	Capa		
CTB 2	Renata	Marcha	Trombone
CTB 3	18 de julho de 1912	Dobrado	Trombone
CTB 4	Os mosqueteiros	Valsa	Trombone
CTB 5	Marechal Oyma	Dobrado	Trombone
CTB 6	Stilala dei Ginnasti	Dobrado	Trombone
CTB 7	Cel Durival de Brito	Dobrado	Trombone
CTB 8	Sonho de Virgem	Valsa	Trombone
CTB 9		Schottisch	Trombone
CTB10	14 de julho	Dobrado	Trombone
CTB 11	Ultimo adeus	Dobrado	Trombone
CTB 12	Continuação...		
CTB 13	São Lourenço	Marcha	Trombone
CTB 14	Avante camarada	Dobrado	Trombone
CTB 15	Maxambombu e maracatu	Dobrado	Trombone
CTB 16	A brisa do oeste	Dobrado	Trombone
CTB 17	Capitão Portella	Dobrado	Trombone
CTB 18	Silvino Rodrigues	Dobrado	Trombone
CTB 19	Hymno Nacional Brasileiro	Hino	Trombone
CTB20	Dilce	Valsa	Trombone
CTB 21	Brejeiro	Tanguinho	Trombone
CTB 22	Alice	Valsa	Trombone
CTB 23	Toureiro	Dobrado	Trombone
CTB 24	Tomada de monte Castelo	Dobrado	Trombone
CTB 25	capa		

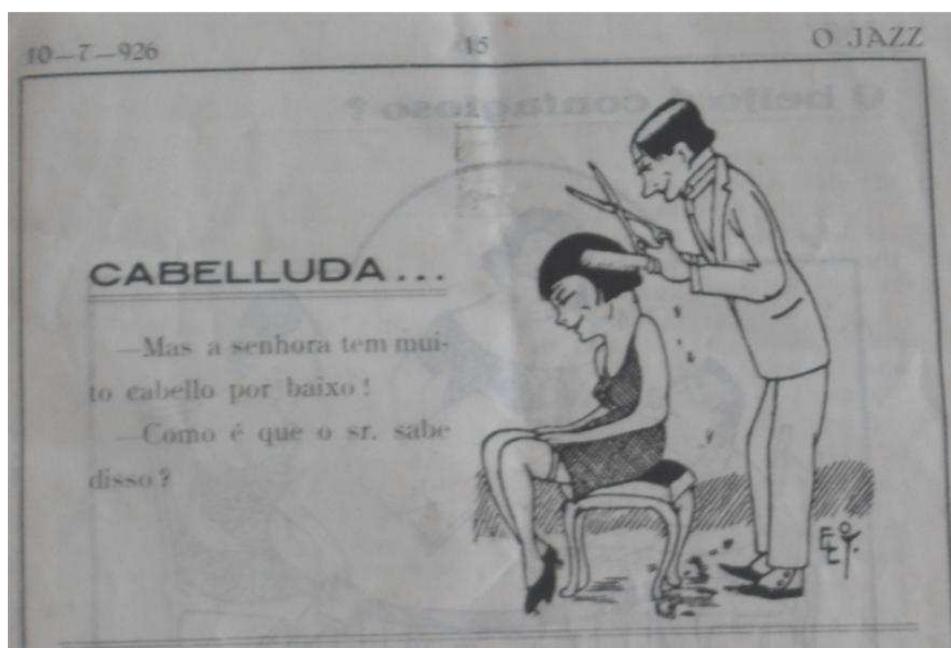
ANEXO 13

CAPA DA REVISTA O JAZZ – 10 DE JULHO DE 1926 – CASA DA MEMÓRIA - CURITIBA



ANEXO 14

CARTOONS - O JAZZ - 10 DE JULHO DE 1926

*Cabelluda...*

- Mas a senhora tem muito cabelo por baixo!
- Como é que o Sr. sabe disso?

*Será Verdade?*

- Estou certa de que os leitores estão torcendo para que eu tire este espelho da minha frente!....

ANEXO 15

CARTOONS - O JAZZ - 20 DE JUNHO DE 1926



Não seja indiscreto!

Ella: Que é que você está olhando para baixo?
 Elle: A parte que o caricaturista deixou de fazer!...



Questão de jogo...

Elle – Porque não foste assistir o jogo dos paulistas?
 Ella – Por que o meu jogo é com um parahybano!....

ANEXO 16

TEXTO FUTIL.....IDADES - REVISTA O JAZZ – 20 DE JUNHO 1926, p.08 / DESENHO DA REVISTA O JAZZ -1926 - CASA DA MEMÓRIA DE CURITIBA



Desenho da revista 'O Jazz'-1926

Futil.....idades

A nuca raspada a gillete.

Um pouquinho de sonbrancelhas negras, bastante rouge, meias de seda, sapatinhos mais altos que o pico Marumby. Duas e meia. Hora do pó de arroz, do espelho do batom.

Depois, a esquina. O bonde não deve demorar. A primeira *fita* não tem importancia. A segunda sim. Vamos ver o Rodolpho Valentino...Ah! e o Rodolpho Valentino. Sonhos.... castellos.... perfumes á Coty... Cabellos lisos, rosto macio, creme, chá das cinco horas.

Depois o *Jazz*. E ella, aquella creaturinha fragil, toda rin-tin-tin em cada musculo, considera, quase nuasinha, sentada num divan coberto por um fôfô tapete azul:

- Si elle me quizesse como o Valentim queria aquella hespanhola!...

E mordendo nervosa a ponta do leque de marfim:

- Elle devia me querer muito mais, pelo menos eu ando quase nua!....

Eloy de Montalvão

ANEXO 17

Trabalho de restauração da imagem da Ideal Jazz Sinfônico - Rossana Rugik, realizado em setembro 2012 - Curitiba.

Restauração

O trabalho de restauração com a era digital hoje em dia se tornou comum, onde pedemos resgatar momentos importantes! mas, o que me surpreendeu nesta em especial, foi a trajetória das fotos, cada qual, por caminhos diferentes, chegaram até mim bastante danificadas. Uma na parte superior e a outra na parte inferior, o que isoladas o trabalho de restauro não teria ficado tão bom, com a união das duas, foi o que tornou possível fazer um bom trabalho.



O primeiro passo após a digitalização foi uni-las e fazer o equilíbrio dos tons,



Após, começou a restauração e pouco a pouco, conseguindo unir os pontos estragados...



Depois da restauração, para obter o tom desejado a foto foi virada em preto e branco e finalmente o trabalho finalizado.



Rossana Rugik

ANEXO 18

Relatório das Exposições e Concertos

Incluindo:
Boletim Informativo nº 1, 2010.
Boletim Informativo nº 2, 2012.
Relatório da Curadoria da exposição 2012

Fotos, Vídeos e resultados da pesquisa.