

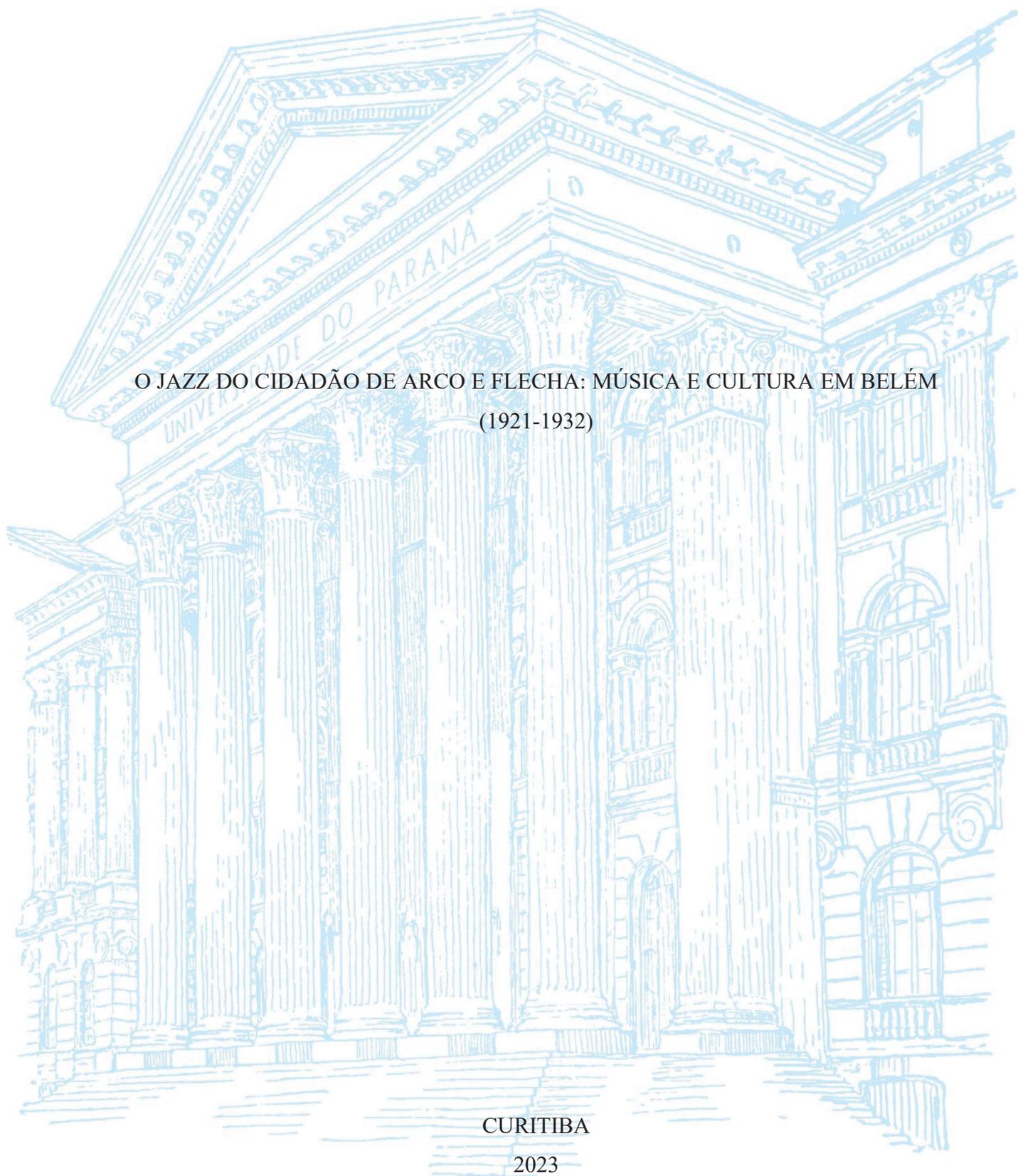
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

THIAGO DE OLIVEIRA SANTIAGO

O JAZZ DO CIDADÃO DE ARCO E FLECHA: MÚSICA E CULTURA EM BELÉM  
(1921-1932)

CURITIBA

2023



THIAGO DE OLIVEIRA SANTIAGO

O JAZZ DO CIDADÃO DE ARCO E FLECHA: MÚSICA E CULTURA EM BELÉM  
(1921-1932)

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. André Acastro Egg

CURITIBA

2023

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Santiago, Thiago de Oliveira

O jazz do cidadão de arco e flecha : música e cultura em Belém (1921-1932). / Thiago de Oliveira Santiago. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História.

Orientador: Prof. Dr. André Acastro Egg.

1. Belém (PA) – Cultura – História. 2. Orquestras de jazz - Brasil - História. 3. Salles, Vicente, 1931-2013. 4. Modernismo (Música). I. Egg, André, 1973-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação do Mestrado em História. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA -  
40001016009P0

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação HISTÓRIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **THIAGO DE OLIVEIRA SANTIAGO** intitulada: **O jazz do cidadão de arco flecha: música e cultura em Belém (1921-1932)**, sob orientação do Prof. Dr. ANDRÉ ACASTRO EGG, que após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 27 de Janeiro de 2023.

Assinatura Eletrônica

30/01/2023 15:12:42.0

ANDRÉ ACASTRO EGG

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

30/01/2023 16:51:15.0

ALLAN DE PAULA OLIVEIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

29/01/2023 21:54:39.0

ROSANE KAMINSKI

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

---

Rua General Carneiro, 460, Ed. D. Pedro I, 7º andar, sala 716 - Campus Reitoria - CURITIBA - Paraná - Brasil  
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5086 - E-mail: cpghis@ufpr.br

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 251496

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
e insira o código 251496

A Sebastião Tapajós, em memória.

## AGRADECIMENTOS

A construção desse trabalho se deu em uma época difícil para todos que conviveram com a pandemia da COVID-19. Estar vivo e trilhando esse caminho pode ser considerado uma dádiva do Grande Arquiteto do Universo e, por isso, eu o agradeço por traçar linhas justas e perfeitas a todo instante em minha trajetória.

Agradeço imensamente à minha família, Ana Paula Santiago e ao Humberto Santiago, que nasceu juntamente com esta redação. Absolutamente tudo é com e por vocês. Estendo esse sentimento de gratidão aos meus pais, Isac Santiago e Maria de Fátima Santiago, pelo constante incentivo aos estudos, e à minha irmã, Thayane Santiago pelo apoio incondicional.

Aos professores que compõem a linha de pesquisa *Arte, Memória e Narrativa*, no programa de Pós-Graduação em História da UFPR, em especial ao orientador, André Acastro Egg, que muito contribuiu ajudando na lapidação da pesquisa com indicações, críticas e um olhar atencioso, que foi fundamental para a construção deste trabalho.

Agradeço ainda aos amigos do GEJAZZBR: Laurisabel, em Salvador; Tony, em São Luís; Renan, em São Paulo; Nicolau, em Santa Catarina; Luis Sergio, em Curitiba; Pedro, em Birmingham. Em especial à Marília Giller, em Curitiba, por acreditar e incentivar essa pesquisa desde as primeiras linhas. Todos são incansáveis na pesquisa e na escrita da história do *jazz* no Brasil, além de serem uma constante fonte de inspiração.

A alguns músicos, professores e amigos que foram importantes na construção do meu interesse pela pesquisa histórica em música; por isso cabe a eles um espaço de agradecimento. A Jonas Arraes, grande pesquisador, músico, regente, conhecedor e divulgador da obra de Vicente Salles. Ao músico, professor e pesquisador Salomão Habib, que com sua gentileza e companheirismo, propiciou entendimento de aspectos importantes para a constituição dessa pesquisa.

Por fim, aos meus colegas de turma, que mesmo diante do desafio da aula remota, possibilitaram discussões críticas, que certamente ajudaram a superar cada etapa.

Muito obrigado!

Povo que não tem memória, não tem o que defender.

Vicente Salles

## RESUMO

Em um conto escrito sobre a derrubada de um hotel importante para história de Belém do Pará, Vicente Salles lembrou do sentimento dançante presente na memória dos que viveram um baile no Grande Hotel. Foi o que chamou de *jazz* do cidadão de arco e flexa, para conceituar o repertório executado por músicos atuantes do cenário de divertimento noturno paraense. Essa investigação focaliza o entendimento das formas do *jazz* na urbe durante os anos de 1921-1932, conforme noticiado na grande imprensa. Para isso, partimos de apontamentos concedidos por Vicente Salles, ao longo de sua pesquisa sobre os estudos culturais no Estado do Pará, que evidencia a presença do *jazz* enquanto fenômeno cultural urbano, durante a primeira metade do século XX. Notamos as manifestações apresentadas na imprensa de Belém e do Rio de Janeiro, caracterizando a multiplicidade que este fenômeno acaba ganhando na temporalidade analisada. A pesquisa dialoga com as diretrizes propostas pelo *new jazz studies*, que caracteriza o conjunto de estudos que evidenciam o *jazz* ocorrido fora das fronteiras dos Estados Unidos. Quando direcionamos o olhar para a questão nacional, este estudo contribui com o rompimento tradicional de que a construção da história do *jazz* no Brasil parte dos grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro. Destacamos a necessidade de entendimento sobre essas trajetórias diversas, de uma forma plural, crítica e repleta de diálogos com as mais distintas vanguardas. Aqui, evidenciaremos uma delas.

Palavras-chave: jazz-band; modernismo; Vicente Salles; imprensa; divertimento noturno.

## ABSTRACT

In a short story about the collapse of an important hotel for the history of Belém do Pará, Vicente Salles recalled the vibrant feeling present in the memory of those who had a dance at the Grande Hotel. It was what he called bow and arrow citizen's jazz to conceptualize the repertoire performed by active musicians in the nightlife scene of Pará. This investigation focuses on understanding the forms of jazz in the city during the years 1921-1932, as reported in the mainstream press. For this, we start from notes given by Vicente Salles, throughout his research on cultural studies in the state of Pará, which show the presence of jazz as an urban cultural phenomenon, during the first half of the 20th century. We note the manifestations promoted in the press of Belém and Rio de Janeiro, characterizing the multiplicity that this phenomenon ends up gaining in the observed time frame. The research dialogues with the guidelines proposed by new jazz studies, a concept that characterizes studies that show jazz presented outside the borders of the United States. When we look at the national scope, this study contributes to the traditional rupture that the construction of the history of jazz in Brazil starts from the great urban centers, such as São Paulo and Rio de Janeiro. We highlight the need to understand these diverse trajectories, in a plural, critical way and full of dialogues with the most distinct vanguards. Here, we will highlight one of them.

Keywords: jazz band; modernism; Vicente Salles; press; evening entertainment.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Cartaz de divulgação do filme Jazz Mania a ser exibido no Cine Olympia.....	26
<b>Figura 2:</b> Divulgação do City Club.....	28
<b>Figura 3:</b> O Cine Olympia em duas ocasiões.....	48
<b>Figura 4:</b> Sala de espera do Cine Olympia, década de 1920.....	49
<b>Figura 5:</b> João de Santa-Cruz.....	51
<b>Figura 6:</b> Vista em que observa o Theatro-Bar Paraense.....	53
<b>Figura 7:</b> Anúncio do Bar Pilsen.....	54
<b>Figura 8:</b> Anúncio do City Club.....	56
<b>Figura 9:</b> O Grande Hotel em dois ângulos.....	57
<b>Figura 10:</b> O salão do Palace Theatre.....	58
<b>Figura 11:</b> Festa de coroação de um concurso de beleza.....	60
<b>Figura 12:</b> A banda mexicana formada nas escadas do Theatro Municipal.....	64
<b>Figura 13:</b> Orchestra Typica TorreBlanca.....	65
<b>Figura 14:</b> Panfleto de divulgação da apresentação da Banda de Música do Estado Maior do Exército Mexicano.....	68
<b>Figura 15:</b> Anúncio da Companhia Nacional.....	72
<b>Figura 16:</b> O músico, compositor e regente Oliveira da Paz.....	77
<b>Figura 17:</b> Jazz Band do City Club.....	78
<b>Figura 18:</b> Partituras em divulgação: <i>rag</i> e <i>one-step</i> .....	92

<b>Figura 19:</b> Anúncio da Livraria Universal.....	93
<b>Figura 20:</b> A Jazz-Band Escumilhas.....	97
<b>Figura 21:</b> Chamada para o concurso de choro.....	98
<b>Figura 22:</b> Em cima o “Choro do Abacate” e a comissão julgadora. Em baixo, “Choro Amoroso” e “Escumilhas Paraenses”.....	100
<b>Figura 23:</b> Resultado final do concurso de choro promovido pelo Diario de Noticias.....	101
<b>Figura 24:</b> Vista do salão da sede da revista Belém Nova, e parte de sua oficina.....	107
<b>Figura 25:</b> Divulgação do suplemento <i>Jazz Brando</i> .....	108
<b>Figura 26:</b> Jazz-Band.....	110

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

AP – Assembleia Paraense

eds. – Editoras

FCP – Fundação Cultural do Pará.

UFPA – Universidade Federal do Pará.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>2 APONTAMENTOS SOBRE O TERMO JAZZ NO BRASIL</b> .....	23
2.1 O <i>jazz</i> na década de 1920: uma definição?.....	23
2.2 O <i>jazz</i> em diálogo com a historiografia paraense .....	29
2.3 Vicente Salles: noções de história da música brasileira, da música em Belém e da história do <i>jazz</i> .....	35
<b>3 MÚSICA, AMBIENTES E CULTURA URBANA EM BELÉM NO INÍCIO DO SÉCULO XX</b> .....	44
3.1 Sociabilidade e divertimento noturno em Belém no início do século XX .....	44
3.2 O que restou da festa? O impacto da música mexicana na difusão do <i>jazz</i> em Belém de 1922 .....	57
3.3 A Bataclan carioca e sua influência na propagação do <i>jazz</i> .....	66
<b>4 BELÉM NO TEMPO DAS JAZZ-BAND</b> .....	72
4.1 As <i>jazz-bands</i> da cidade: os músicos em questão .....	72
4.2 O <i>jazz</i> em execução: uma análise dos Gêneros Musicais.....	85
4.3 O <i>jazz</i> em Revista: Representações de uma Música Ausente.....	99
<b>5 CONSIDERAÇÕES</b> .....	107
<b>FONTES CONSULTADAS</b> .....	109
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	113

## 1 INTRODUÇÃO

Em março de 1979, Vicente Salles iniciou uma série de textos no periódico *A Província do Pará*, criando contos que dialogavam com a realidade cultural paraense. Já em sua primeira prosa, comentava sobre a derrubada do Grande Hotel, símbolo do que o autor chamou de *oficina da vitalidade artística de Belém*. Na ocasião, a edificação que ainda abrigava o Palace Theatre deu lugar a um novo e grande empreendimento de uma rede hoteleira. Em seu comentário, afirmava que, mais uma vez, o capital tombava a cultura.

Os textos se estenderam por anos e, posteriormente, foram reunidos e publicados sob o título “*Estórias do Eldorado nos Tempos Calamitosos da Devastação contadas pelo Cidadão-de-Arco-e-Flecha*”, no ano de 2010. E é sobre o primeiro capítulo dessa trajetória, “*o hotel que tinha um teatro dentro*”, que direcionaremos o olhar. Observando o passando, Vicente comenta sobre um réveillon de outrora. Naquela ocasião, “*o jazz era o do Oliveira da Paz ou do Maçaneta*”, mesmo não tendo certeza de quem a executava, o autor assegura que se tratava de “*um jazz dos bons, embora não dos legítimos. Porque jazz de Cidadão-de-Arco-e-Flecha não pode ser legítimo. Mas bom, bom mesmo, isso pode!*” (SALLES, 2010, p. 19).

Para ele, enquanto longe dali se fazia guerra, ali se dançava. Caracterizando um elemento comum aos grupos desse período associados ao jazz, o fazer dançar. Mas, o calor, típico do clima tropical que caracteriza a região, era insuportável. “*Mister gostou do prédio; não gostou do calor. Mandou fazer outro salão e botou fresco dentro. Mas aí não cabia o jazz. Cabia o frio, ora! Ficou o Buraco Frio. A orquestra que tocasse noutra freguesia: aqui dentro um trio, ou um piano só!*” (SALLES, 2010, p. 19). Na fábula, contada por Vicente, mister pode ser qualificado como o representante da rede hoteleira que, na cidade, chegou para consolidar o investimento no novo empreendimento. Como consequência, o espaço foi derrubado, e o velho hotel ficou na memória dos seus frequentadores. Assim, “*nunca mais no grande salão se ouviu o Jazz do Oliveira da Paz, tocando foxes; nem do Maçaneta, tocando rumbas e boleros*” (SALLES, 2010, p. 19).

Contudo, é sobre uma cidade diferente que queremos focalizar. Uma cidade festiva, onde o hotel citado por Vicente permanecia ativo, talvez em seu melhor momento. Do tipo de cidade comentado por Raul Bopp em 1924, em seu texto ‘*a alma noturna das cidades*’<sup>1</sup>, presente na revista *Belém Nova*. O cronista caracterizava a diferença entre a vida noturna de diferentes localidades. Apontava que em alguns lugares existia a predominância de um

---

<sup>1</sup> Belém Nova, v. 1, n.15, maio de 1924. Sem paginação.

ambiente que considerava triste e raso, que acabava gerando uma estranha impressão a quem a visitasse. Apesar disso, existiam outros locais onde “*há sempre um batuque n’algum rancho*”. Assim, consideramos que Belém se enquadra no segundo tipo de cidade comentado pelo cronista. Isso se deve ao cotidiano da cidade que pode ser comparado ao dos grandes centros urbanos do país. Assim, esta investigação busca tratar de um elemento presente na agitada vida noturna da capital paraense, tal como em outros centros urbanos, durante a década de 1920, o *jazz*.

De acordo com o pensamento de Correa (2010), no final do século XIX e início do século XX, Belém ganhava feições de cidade “moderna”. Havia uma preocupação das elites de promover uma urbe ordenada, higiênica, segura e civilizada. O modelo eram as cidades de Paris e Londres. A autora ainda menciona que essas elites foram responsáveis por introduzir em Belém elementos socioculturais inspirados na Europa. Nessa perspectiva, afirma que o ser moderno se relacionava ao estilo de vida, aos comportamentos e aos hábitos europeus. Havia uma necessidade de evidenciar um processo civilizatório da população do ponto de vista moral, dos valores e dos costumes, buscando exterminar elementos culturais associados por populações nativas, como índios, negros, mestiços e caboclos, constantemente associados à “barbárie”.

Esse pensamento esteve intimamente ligado ao desenvolvimento da economia da borracha na região<sup>2</sup>. O imaginário nostálgico dessa época contrapõe os aspectos detectados na periodização analisada nesta investigação. O cenário que encontramos, acaba por ser um reflexo das consequências naturais da decadência das atividades da comercialização da borracha na região. O grande fluxo populacional, as reformulações de espaços, a criação de novas áreas, características dessa fase áurea, foram substituídas por um período de decadência que marca toda a década de 1920. Esse processo acaba sendo percebido em diversos segmentos da cidade, como na falta de pavimentação de logradouros, o retorno de muitos migrantes às suas regiões de origem, a falta de trabalho fixo e inacessibilidade de bens de consumo, constantemente noticiados pela imprensa periódica da cidade.

---

<sup>2</sup> Período conhecido como *Belle Époque Amazônica*, que corresponde ao final do período imperial brasileiro e ao início do regime republicano (1879 a 1912). A produção e a comercialização do látex acabaram por promover um grande desenvolvimento das cidades nortistas de Belém e Manaus. Ana Maria Daou (2004) menciona que, nessas cidades, “as elites de forçaram por impor, pelas reformas urbanas, os sinais do conforto material e do progresso facilitados pelos negócios da borracha” (DAOU, 2004, p. 11). Assim, Sampaio (2011, p. 24) afirma que Belém possuía “prédios lindos, ruas largas e arborizadas, bondes modernos, muitas facilidades para a vida nas cidades, bares, cinemas, teatros, cafés, livrarias, passeios, lojas de roupas, joias e artigos sofisticados. Para alguns, era como estar em uma bela capital europeia no meio da floresta. Esta é uma parte deste novo mundo que a borracha criou”.

Ainda segundo Correa (2010), esse sentimento nostálgico da Belle Époque é extremamente notado na sociedade paraense durante as décadas de 1920 e 1940. As lembranças passam a ser caracterizadas por uma aura poética, começando, assim, o estabelecimento de um prolongamento da modernidade da Belle Époque. Essa tradição, iniciada na década de 1920, é “marcada por lembranças saudosas dos “tempos bons”, de “fausto”, de “abundância”, de “alegria” e de “tranquilidade”, lembranças essas que remetiam quase sempre a monumentos, casarões, igrejas, teatros e praças símbolo da Belle Époque” (CORREA, 2010, p. 19).

Diante disso, conforme a análise do senso de 1920, proposto por Cancela (2006), a população que residia em Belém era de 236.402 habitantes. Esse número correspondia a cerca de 20% a 25% da população do Estado do Pará. Considerando o número de habitantes, 37% da população era considerada ativa, enquanto 63% foram caracterizados como inativos ou com atividade indefinida ou não declarada.

Do ponto de vista político, Castro (2018) afirma que, durante a década de 1920, havia uma participação política intensa de nomes importantes do cenário republicano local e nacional, sendo eles responsáveis por determinarem os sucessores aos cargos políticos<sup>3</sup>. O autor afirma que as autoridades políticas buscavam solucionar os problemas econômicos com o incentivo e/ou atração de novos investidores para a região, cabendo ao governo assegurar todas as possibilidades. Essa prática acaba sendo comum nos demais Estados da Federação, o que acaba impactando o modo de vida das cidades.

Embora as condições econômicas não fossem favoráveis, como nas décadas anteriores, e o processo de urbanização e industrialização andasse de forma lenta, nesse período Belém possuía diversas opções de lazer e divertimento noturno. Eram salas de cinema, clubes sociais, bares, teatros, que formavam uma espécie de complexo cultural no centro da cidade, que recebia frequentadores de diversos bairros, sendo eles residentes da capital ou turistas. Esses espaços possibilitavam diversão e sociabilidade aos seus frequentadores, fato que analisaremos ao longo desta investigação.

Nesse sentido, essa investigação se propõe a apresentar uma contribuição ao debate historiográfico sobre a cidade e o cotidiano. Para Maria Izilda Santos de Matos (2002), as tensões urbanas são vivenciadas de forma fragmentada e diversificada por seus habitantes, o que gera um contraponto com o tradicionalismo que aborda a cidade como unidade, sendo mais

---

<sup>3</sup> O autor afirma que “nomes como Lauro Sodré (1858-1944), ainda se mostrava atuante e ocupava posição privilegiada no cenário político paraense. Nas eleições de 1920, Sousa Castro (1875-1940) foi eleito governador pelo Partido Republicano do Pará – PRP – sob indicação de Sodré. Castro assumiu o cargo em fevereiro de 1921, permanecendo no governo até ser substituído por Dionísio Bentes (1881-1954), também vinculado ao PRP, que governou o estado de 1925 a 1929” (CASTRO, 2018, p. 83).

apropriado pensá-la a partir de sua multiplicidade. De tal modo, as discussões desenvolvidas neste trabalho podem contribuir para esses estudos da cidade, utilizando a história cultural como categoria analítica. Pesavento (2007) afirma que a cidade representa um campo de pesquisa e discussão interdisciplinar, sendo que, do ponto de vista desta categoria, devemos enxergá-la como um problema e um objeto de reflexão. Para isso, consideramos os ambientes para os quais as fontes consultadas nos direcionam, evidenciando a presença do *jazz* enquanto aspecto sonoro consumido em diversos espaços de diversão noturna noticiados pela imprensa periódica ao longo do período estudado na capital paraense.

Objetivando entender as formas que o *jazz* ocupa na cidade, tomamos como ponto de partida a contribuição de Vicente Salles, que, ao realizar investigações sobre os aspectos culturais do Estado do Pará, fornece informações que nos permitem entender nuances do *jazz* na capital paraense ao longo da década de vinte. Segundo os autores Costa, Silva e Moraes (2021), Salles pautou seus estudos sobre as realidades da música popular paraense em uma abordagem histórica e antropológica. Por isso, o definem como patrono e grande semeador desse campo de investigação no Estado do Pará. Seus textos, amplamente documentados, possibilitaram uma compreensão panorâmica sobre a difusão musical na Amazônia paraense. Embora com grande ênfase factual e pretensões analíticas limitadas, seus estudos podem ser considerados um marco e modelo para pesquisadores em busca da compreensão da relação entre música e sociedade.

Os estudos de Vicente Salles são amplos. Sampaio (2017) afirma que as classes exploradas são preocupações permanentes em sua obra. Ele buscou recuperar a história dos dominados, a luta dos excluídos, a palavra dos discriminados, evidenciando que toda cultura emana do povo. A autora ainda menciona que sua militância política direcionou seus estudos aos movimentos sociais no Pará. Após o ano de 1954, Salles (2007) comenta que chegou à, então, capital federal exercendo o trabalho em órgãos federais e tornando-se acadêmico de Ciências Sociais. Do contato com o folclorista Edison Carneiro, nasceram estudos significativos sobre o negro no Pará. Na década seguinte, trabalhou na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, organizando a Biblioteca Amadeu Amaral, além de atuar como redator da Revista Brasileira de Folclore. Apesar disso, é sobre sua análise musical que direcionaremos o nosso olhar.

Salles depositava muita energia na análise da música do Estado. Sempre preocupado em aprofundar seus estudos sobre a música, foi ainda um importante divulgador de músicos paraenses, além de um grande incentivador, ajudando os músicos a ter sua obra executada, editada e gravada (SAMPAIO, 2017). Por isso, utilizamos como fonte os seus retratos

biográficos sobre músicos da região, fornecendo informações sobre suas trajetórias e atuações no cenário cultural.

Nesse sentido, partimos da afirmação proposta por Salles (2016) de que o *jazz* se tornou popular em Belém a partir de 1922 e tem sua trajetória áurea até o fim da década de 1940. Apesar disso, durante a catalogação e análise de fontes da imprensa periódica na capital paraense, foi observado que o *jazz* acaba sendo consumido e percebido de uma forma distinta durante a primeira metade do século XX. Por isso, torna-se necessária a classificação deste movimento cultural em dois momentos distintos, embora fortemente ligados.

Durante os anos vinte e início da década de trinta, ocorre o que denominamos de gênese ou primeira fase, na qual o *jazz* é entendido como um sinônimo de modernidade, tendo a sua associação com diversos gêneros musicais constantemente assinalada. Nesse contexto, Correa (2010) menciona que muitos compositores populares, voltados para o entretenimento urbano, ao longo da década de 1920, incorporam o popular regional em suas manifestações. Essa música popularesca era constantemente atacada pelas elites, que a enxergavam como uma deturpação da verdadeira arte musical: a música erudita europeia. É a etapa de formação de muitas *jazz-bands*, ou mesmo de adaptações de grupos já existentes, que tinham uma atuação em espaços de divertimento, sobretudo frequentados pela elite belenense, sendo esse período caracterizado pela relação entre o *jazz*, a dança, e a sua associação com as modernidades.

Nos anos seguintes, que se estendem ao final da década de 1940, nota-se que o *jazz* passa por um processo de popularização, que caracterizamos como a segunda fase. Correa (2010) discorre que durante a década de 1930, influenciados pelos ideais modernistas, os músicos paraenses se dedicaram à construção de uma música capaz de definir o caráter artístico do paraense e, conseqüentemente, do brasileiro. A inclusão de canções nos programas executados pelos grupos atuantes da cidade acaba por ser um diferencial, quando comparamos com a primeira fase. Além da mudança política que o país encara ao longo da década de 1930, o desdobramento desse fenômeno está intimamente associado à difusão do rádio na região. Os grupos passam a ter uma participação efetiva nesse segmento, o que influencia na transição de espaços onde o *jazz* é percebido, antes elitizados, agora mais populares.

A partir do estudo de fontes históricas sobre as manifestações culturais do período, foi possível encontrar menções à presença do *jazz*, termo que neste trabalho não será analisado do ponto de vista musical. Assim, direcionamos um novo olhar sobre elas, tal como adicionamos uma nova gama de documentos analisados. Essa documentação se encontra em diversos

espaços públicos da capital paraense e em acervos digitais. Os jornais a *Folha do Norte*<sup>4</sup>, a *Província do Pará* e o *Estado do Pará*, que traziam em seu conteúdo aspectos do cotidiano, notícias do cenário nacional, economia e propagandas diversas e, em determinados momentos, críticas sociais, estão disponíveis na seção de microfimes da Fundação Cultural do Pará. O acervo Vicente Salles, parte integrante do Museu da UFPA, fornece textos do autor, além de recortes de jornais, revistas, programas e folhetos diversos.

No acervo digital da Fundação Cultural do Pará, é possível encontrar revistas importantes para o desenvolvimento deste estudo. São títulos: *A Semana: Revista Ilustrada* (1919-1942), magazine que trazia generalidades do Estado e do Brasil, era uma das revistas ilustradas de maior circulação e duração no Estado. A *Guajarina* (1919-1937), considerada um importante meio de comunicação na cidade, colaborou para a divulgação de vanguardas, hábitos e esteve intimamente ligada às transformações culturais da época. Além da revista *Belém Nova* (1923-1929), periódico dirigido pelo poeta paraense Bruno de Menezes. Trazia em seu conteúdo os *mundanisms* da época, expressão que ficou conhecida nos periódicos para caracterizar as crônicas, poesias, críticas sociais que traziam os elementos do cotidiano como temática, além de manifestações artísticas locais. Seus textos eram originados na jovem intelectualidade paraense e de outros Estados.

Ao longo do trabalho, outros periódicos são analisados. São jornais e revistas disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Esses títulos possuem características semelhantes aos que circulavam em Belém. Contudo, sua análise é limitada aos eventos que se cruzam ao contexto paraense.

A essas fontes são acrescentadas a contribuição de textos memorialísticos. Do modernista paraense De Campos Ribeiro, '*Gostosa Belém de Outrora*', evidencia os sentimentos sobre os espaços da cidade, classificando estes a partir de suas experiências e, conseqüentemente, mencionando como o *jazz* se relacionava com a sociedade naquele contexto de efervescência cultural. Outra importante contribuição está no trabalho de Mário Dias Teixeira, '*Assembleia Paraense: memórias (1915 a 1992)*', que apresenta aspectos importantes sobre essa agremiação centenária, relacionada aos aspectos sociais e, sobretudo, no divertimento na capital paraense ao longo do século XX.

---

<sup>4</sup> O jornal *Folha do Norte* (1896-1974) apresentava ao público de Belém acontecimentos locais, nacionais e, em alguns momentos, internacionais. Trazia em seu conteúdo aspectos culturais, do cotidiano e da trajetória política do Estado. Fazia clara oposição à figura política de Antônio Lemos (membro do Partido Republicano no Pará) e servia como elemento de propaganda do Partido Republicano Federal, sob liderança de Lauro Sodré.

Uma carta em específico é analisada. Ela corresponde a uma reivindicação de um grupo que a assinava como Classe Musical Desempregada, ao então interventor do Estado, Magalhães Barata. Disponível no Arquivo Público do Pará, esse documento é analisado a partir do pensamento proposto por Teresa Malatian (2011), de que as cartas devem ser confrontadas com outros documentos. Conhecer o contexto e unir as duas pontas da correspondência, permitem a construção de um quadro analítico rico. Assim, estabelecemos uma reflexão sobre essa questão em torno da atuação dos músicos na cidade.

Completando o corpo documental, consideramos o mercado de edição e comercialização de partituras no cenário paraense. A partir de anúncios encontrados na imprensa periódica, estabelecemos um cruzamento com os programas encontrados e conseguimos dimensionar os gêneros musicais em execução pelas *jazz-bands*.

Acreditamos que essa diversidade de fontes foi fundamental para os resultados obtidos nesta investigação, sobretudo para o que classificamos como a primeira fase do *jazz* na capital paraense. Quando lançamos o olhar sobre a segunda fase, existe um acréscimo importante a ser considerado. São os fonogramas, que com o advento do processo de registro da música produzida e que circulava no Pará, se torna comum. Essas gravações podem ser encontradas na Fonoteca Satyro de Mello, parte integrante do acervo da Fundação Cultural do Pará, e no já mencionado acervo Vicente Salles. A limitação imposta pelo tempo para as análises somada à inacessibilidade de algumas fontes, que no momento, estão com seus acervos passando por um lento processo de reforma, nos levou a focar no entendimento das estruturas da primeira fase, observável neste trabalho.

Para Marcos Napolitano (2005), os temas que envolvem a música são de difícil análise como objeto de estudos em história cultural. Essa problemática se origina no fato de que o objeto se “encontra distante no tempo, construído a partir de uma diacronia que implica na impossibilidade de “reconstruir” ou mapear a experiência cultural dos agentes que tomaram parte no processo estudado” (NAPOLITANO, 2005, p. 81). Por isso, para pensar o *jazz* como objeto de análise, buscou-se seguir os apontamentos metodológicos propostos pelo autor. Inicialmente, mapeamos o potencial documental que busca fundamentar a pesquisa. Propomos uma abordagem interdisciplinar, procurando caracterizar os circuitos socioculturais e das recepções e apropriações da música. Nesse sentido, consideramos o pensamento proposto por Tânia Regina de Luca, segundo o qual o historiador “dispõe de ferramentas provenientes da análise do discurso que problematizam a identificação imediata e linear entre a narração do acontecimento e o próprio acontecimento” (DE LUCA, 2008, p. 139).

Como podemos observar, a maior parte da documentação que fundamenta esta pesquisa é parte integrante da grande imprensa. Tânia de Luca (2020) menciona que, apesar desse termo ser impreciso e vago, corresponde, ainda que de forma genérica, ao conjunto de títulos que compõem a porção mais significativa dos periódicos em circulação, perenidade, aparelhamento técnico, organizacional e financeiro. De Luca (2008) ressalta a necessidade do pesquisador de jornais e revistas trabalhar com o que foi noticiado, por isso é necessário compreender as motivações que levaram à decisão de dar publicidade a algo. Por isso, vale ressaltar que durante os anos 1920, o Brasil passou por um processo significativo de mudanças, que marcou a importância dos periódicos como forma de divulgação de hábitos, visões políticas, introdução de procedimentos que mobilizaram gerações. Essa premissa é qualificada por Lahuerta (1998) como a gênese do Brasil Moderno.

Sobre a circulação das revistas durante essa periodização, Carneiro (2011) afirma que, de acordo com o senso daquele ano, no Brasil de cada 100 pessoas, 65 eram analfabetas. Em Belém essa realidade se repetia, sendo poucos os que eram alfabetizados e, dentre estes, não eram todos que possuíam interesse por essas publicações. Ainda assim, devemos classificar essa produção como essencial para a sociedade brasileira. De Luca (2020) comenta que os diários incorporaram, além de lutas políticas, reportagens, entrevistas, crônicas e seções especializadas, dedicadas ao público feminino, esportes, lazer, vida social e cultural, muitas vezes resumidas ao termo *mundanismos*. Castro (2018) dialoga com esse posicionamento afirmando que essas publicações se tornaram os principais veículos de propagação de ideias de cunho moral e/ou intelectual. Essa nova *interface*, típica das publicações em circulação durante a década de 1920, possibilitou a compreensão de aspectos enquanto forma, conteúdo e, sobretudo, a possibilidade de entendimento sobre as questões que abordaremos a seguir.

Paralelamente, é possível afirmar que este trabalho dialoga com uma categoria analítica recente sobre os estudos que tem o *jazz* como objeto. Tradicionalmente, os movimentos de expansão dessa música são elucidados como parte integrante dos desdobramentos que ocorrem a partir dos Estados Unidos. Embora em alguns momentos, aspectos da cultura estadunidense sejam notados, é inviável reafirmar essa estrutura, dado que as fontes consultadas nos remetem a um complexo de trajetórias distintas. Por isso, consideramos que as discussões propostas podem ser percebidas dentro do *new jazz studies*. Esse conceito é proposto por Bruce Johnson (2020) e caracteriza os estudos que evidenciam o *jazz* que aconteceu fora das fronteiras dos Estados Unidos. Para o autor, o *jazz* não foi “inventado” e depois exportado. Foi inventado no processo de disseminação. De tal modo, sua contribuição busca assinalar um estudo distante da

narrativa de *jazz* estabelecida, cercada por fronteiras, como negritude, masculinidade, estética canônica e textualidade.

Partindo desta premissa, caracterizaremos uma análise pautada em três momentos. O primeiro capítulo busca contextualizar algumas estruturas básicas para o entendimento desse fenômeno cultural na cidade de Belém durante a temporalidade analisada. Trata-se de uma apreciação conceitual sobre o que é considerado *jazz* no Brasil nesse contexto. Recorremos a um levantamento historiográfico sobre o tema, de modo a estabelecer essa crítica, dialogando com o contexto local. Posteriormente, identificamos produções que tratam sobre *jazz*, mesmo que de forma periférica, no Estado do Pará durante a primeira metade do século XX. Ainda nesse contexto, ressaltamos um retrato biográfico de Vicente Salles, destacando os apontamentos e, sobretudo, menções que consideramos importante sobre o *jazz* em sua obra.

O segundo capítulo caracteriza o cenário onde esse fenômeno emerge. Trata-se de uma apreciação sobre a música e a cultura urbana na capital paraense durante o início do século XX. Nesse sentido, é traçado um mapeamento dos espaços de divertimentos noturnos, assim como identificamos o público frequentador desses ambientes. Em seguida, buscamos abarcar as afirmações propostas por Vicente Salles sobre a forma como *jazz* chegou à cidade. Em *Vocabulário Crioulo* (2003), o autor menciona que essa introdução seu deu a partir da apresentação da Companhia Brasileira Bataclan, em 1924. Contudo, em *Música e Músicos* (2016), afirma que esse processo se deu a partir da banda mexicana que passou por Belém em 1922. Procurando compreender essa dualidade de pensamento, avaliamos as trajetórias de ambos os eventos, dimensionando a sua relevância para a formação do *jazz* belenense.

Já no terceiro capítulo, evidenciamos aspectos sobre a forma dos grupos que carregam *jazz* em seu nome. Trata-se da compreensão de sua formação, instrumentação, análise dos gêneros musicais que compunham os repertórios, além da caracterização de instrumentistas que formavam esses grupos. Sobre isso, consideramos, mais uma vez, os estudos de caráter biográfico proposto por Vicente Salles. Em diálogo com esse contexto, analisamos um conflito que ocorre entre os músicos que faziam parte do cenário cultural da cidade. Em carta ao interventor do Estado, Magalhães Barata, a Classe Musical Desempregada reivindicava seu lugar nos espaços da cidade. Por fim, ao analisar as fontes da grande imprensa paraense, nota-se que, por vezes, a nomenclatura *jazz* aparece desassociada de um contexto musical, sendo destinada uma análise sobre esse aspecto, concluindo essa investigação.

A construção desse trabalho se propõe a ser uma contribuição para a história do *jazz* no território nacional. Segundo Jair Filho (2014, p. 19), “os primeiros estudos sobre *jazz* no Brasil foram escritos por críticos, colecionadores e amantes do gênero na década de 1950,

*representando uma produção que ainda hoje é utilizada como referência*”. Assim, a análise comparativa com o que aconteceu, tomando os Estados Unidos como ponto de partida, se torna presente nas publicações em circulação no Brasil. Outro ponto é a constante afirmação de que o *jazz* no Brasil parte de grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro, para outras regiões do país. Essa visão tradicional acaba excluindo os aspectos locais e não considerando as trajetórias diversas que o *jazz* teve fora desse eixo. Por isso, ponderamos ressaltar as formas como o *jazz* se manifestou na capital paraense, contribuindo para a construção de uma nova história do *jazz* no Brasil.

## 2 APONTAMENTOS SOBRE O TERMO *JAZZ* NO BRASIL

### 2.1 O Jazz na década de 1920: uma definição?

O historiador inglês Eric Hobsbawm (2011) afirma que o *jazz* é um dos fenômenos culturais mais notáveis do século XX, tendo em vista a dimensão que esse gênero alcançou durante esse período. Para ele, foi praticamente impossível viver no mundo ocidental sem algo influenciado pelo *jazz*. Por isso, acreditamos que a sua história deve ser pensada como um movimento plural, devido a suas trajetórias diversas<sup>5</sup>. Embora apresente pontos em comum, relativizar as experiências é ignorar as particularidades locais e diminuir as conectividades presentes nas manifestações. Por isso, procuraremos dimensionar o que é conceituado como *jazz* durante a década de 1920 no Brasil. Essa análise parte da leitura e compreensão de textos clássicos e produções mais recentes a respeito das trajetórias que o *jazz* exerce em território brasileiro da mesma forma como caracteriza momentos da chegada desse gênero musical no Brasil.

Com base no pensamento de Marcos Napolitano (2005), é possível considerar o *jazz* como parte integrante do fenômeno de surgimento da música popular. Para ele, existe uma adaptação da música a um mercado urbano, a partir do surgimento das classes populares e médias urbanas. As estruturas socioeconômicas que se dão nesse período fazem surgir o interesse por uma categoria de música intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbano. Nesse sentido, José Ramos Tinhorão (2010) salienta que a base da expansão da industrial-comercial da “música popular” se transformou, fazendo com que houvesse uma busca por atender os padrões e modas do mercado. Esse fato acaba caracterizando a produção de músicas

---

<sup>5</sup> Essas trajetórias são discutidas pelo Grupo de Estudos do Jazz no Brasil, que tem como principal objetivo apresentar um panorama de aspectos e estudos do *jazz* no Brasil em diversas perspectivas de observação, destacando os principais personagens e suas produções, apontando para as modificações estéticos-culturais que ocorreram no processo de absorção e ressignificação do *jazz* pela sociedade brasileira, ao longo do séc. XX, até os dias atuais. Pela diversidade de formações, os estudos apresentam perspectivas interdisciplinares, atualmente discutindo sobre o *jazz* por meio de dois pontos de vista: o diaspórico e o transatlântico. Esta opção tem permitido atualizar e ampliar o nível de discussão sobre o gênero, buscando novas problematizações em níveis nacional e internacional. Os dados localizados em documentos e arquivos contribuem para pensar o *jazz* dentro de determinadas práticas culturais, analisando discursos, representações e imaginários; atentando sempre para as formas de documentação e mediação que se processaram para além do eixo Rio-São Paulo, observando outros “Brasis”. As ferramentas de análise e ideias produzem maneiras de pensar o *jazz* no Brasil como área cultural e/ou sociopolítica em diferentes escalas temporais e espaciais: local, nacional e regional. Indica noções de territórios e deslocamentos, de centros e periferias. Ainda, é possível verificar o *jazz* nos circuitos de produção, circulação, recepção/consumo; como símbolo importante na produção de identidades socioculturais: étnicas, nacionalizadas, de gênero, enfim, como prática social em diferentes experiências construídas nos processos nacional, transatlântico e diaspórico. A importância destas pesquisas está em recolher dados e fatos nunca observados na historiografia da música brasileira levantada até então. Entendemos que, com isto, podemos apresentar, enfim, uma ideia de outros brasis, ou seja, uma história do *jazz* mais integrada à realidade regional do amplo território brasileiro.

pautadas em fórmulas para venda, sendo esse fato a motivação para o progressivo consumo de gêneros musicais importados por parte dos brasileiros. Ainda assim, é possível caracterizar que esse cenário musical, dito fabricado, está associado a uma dupla função que devemos considerar: o cinema e a dança.

Para dimensionar a ligação do *jazz* com o cinema, partiremos do caso proposto por Nicolau Clarindo Paulo Neto (2021). Para o autor, ao compreender o *jazz* em Santa Catarina, entre as décadas de 1920 e 1930, nota-se a citação dos termos *jazz* e *jazz-band* pela imprensa periódica da época para caracterizar as atrações musicais que contemplavam as produções cinematográficas. Nesse sentido, afirma que o cinema falado revoluciona a estrutura musical, o que gera uma intensificação desse imaginário “*jazzístico*” durante as primeiras décadas do século XX. Além da nomeação atribuída aos grupos por estarem inseridos no ambiente de cinemas, essas formações executavam temas e orquestrações durante os filmes, além de apresentações em salas de espera, o que o faz concluir que essa prática aproximava “o público catarinense aos aspectos de modernidade, exotismo, novidade musical e entre outros” (NETO, 2021, p. 64).

Essa perspectiva é encontrada em outras regiões do Brasil. No Paraná, durante a década de 1920, Giller (2013) afirma que o *jazz* e, conseqüentemente, as *jazz-bands*, são observados com maior frequência em salões de clubes, teatros e cinemas. Eva Carneiro (2011) evidencia que a vivência nesse período das grandes capitais era habituar-se com mudanças e novidades, sendo a velocidade de tais eventos a principal característica desse momento. Os aspectos do cotidiano, como o cinema, as *jazz-bands*, a moda, representavam um movimento maior de identificação com o que era considerado moderno (CARNEIRO, 2011).

Para além da sala de espera, os filmes em exibição nas salas de cinema, traziam temáticas modernas ou retratavam o cotidiano além-mar ao público belenense. Segundo Bruce Johnson (2020), os filmes estadunidenses tornaram-se grandes responsáveis por uma circulação global e pela construção do imaginário do *jazz*. Em outubro de 1924, o cinema Olympia exibiu o filme *Jazz Mania* e, com isso, apresentou ao público elementos: formação dos grupos, sentimentos sobre a música, a dança, a estética e a moda<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup>A afirmação parte de uma interpretação que repercutiu na imprensa periódica. Contudo, a pesquisa não encontrou informações mais completas sobre o filme.

FIGURA 2: Cartaz de divulgação do filme Jazz Mania a ser exibido no Cine Olympia



Fonte: A Semana, 1924. V. 7. n 340, outubro, p. 54. Fundação Cultural do Pará.

Considerando essa premissa, é possível afirmar que a expressão *jazz* caracteriza interpretações musicais da cultura popular urbana na década de 20. Zuza Homem de Mello (2002) menciona que ela designava um agrupamento instrumental formado para animar bailes da alta classe média de alguns centros, como Recife, São Paulo e Rio de Janeiro. Entretanto, a análise sobre essa adjacência deve ser mais ampla. Segundo Gomes (2003), essa terminologia designava as “danças modernas” tocadas por *jazz-bands*.

Nesse sentido, torna-se comum a relação entre o *jazz* e outros segmentos igualmente importados, como *ragtime*, *fox-trot*, *one-step* e *two-step*, além de gêneros nacionais, como o choro e o samba, somados ainda aos gêneros locais. Segundo Ribeiro Júnior (2016), no início do século XX, houve bastante espaço para o *jazz* e seus derivados no Brasil. O autor enfatiza que após a Grande Guerra, sobretudo a partir da popularização dos salões de dança, fez-se emergir um importante meio de divulgação desse repertório musical, assim como dos gêneros musicais nacionais, tendo em comum os aspectos rítmicos e dançantes.

Por essa razão, ao longo da década de 1920, a imprensa periódica anunciava os ambientes que enalteciam os prazeres mundanos. Assim, o princípio de modernidade se fez

enraizado nesse meio. Contudo, vale ressaltar a conotação que esse termo adquire nessa temporalidade. Nicolau Sevcenko (2014) menciona que o vocábulo moderno “introduz um novo sentido à história, alterando o vetor dinâmico do tempo que revela sua índole não a partir de algum ponto remoto no passado, mas de algum lugar no futuro” (SEVCENKO, 2014, p. 228). Assim, ao referir-se sobre os hábitos do cotidiano e do vestuário, o autor considera *moderno* uma espécie de legenda classificatória que distingue tudo o que passa por ser a última moda vigente.

Analisando as informações que compõem a figura 2, é possível considerar alguns fatores. Falaremos mais sobre o espaço *City Club* adiante. Contudo, torna-se possível caracterizar o informe publicitário como um chamativo para o público interessado a esse tipo de ambiente. Seus frequentadores são motivados a se fazer presente pela atmosfera que se poderia alcançar, possibilitando momentos de distração e divertimento. Nota-se ainda que o termo *jazz-band* aparece em destaque, o que caracteriza a formação orquestral que executaria um programa dançante, visto que o lugar se tratava de um *dancing*, sendo que não é mencionado o grupo que irá realizar tal apresentação.

FIGURA 2: Divulgação do City Club



Fonte: A Tribuna, V. 3, n. 58, janeiro de 1928. Sem paginação. Fundação Cultural do Pará.

Labres Filho (2014) distingue o uso do termo *jazz-band* em duas conotações durante a década de 1920. Quando o termo aparece no feminino, considera-se as orquestras denominadas *jazz-bands*. Quando o define no masculino, o termo ganha um novo sentido, sendo caracterizado como um conjunto de valores socioculturais atrelados ao princípio de modernidade, não relacionado aos aspectos tipicamente *jazzísticos* como conhecemos hoje. Contudo, essa percepção acaba limitando a análise do termo quando nos referimos ao contexto paraense.

Analisando o cenário musical que se caracteriza em Belém dos anos 1920, chamamos a atenção para uma distinção presente em anúncios da imprensa periódica. Notamos que era comum os eventos sociais serem noticiados de uma forma temática. Em diferentes momentos do ano, elas acabavam se moldando ao contexto da época. Assim, durante a preparação para os festejos carnavalescos de 1928, um baile temático intitulado ‘*uma festa em Constantinopla*’ era notícia no jornal a *Folha do Norte*. Na divulgação, são salientados os aspectos da forma em que o salão do Palace Theatre estaria organizado. Quando o anúncio menciona as atrações musicais, dois tipos aparecem: “*Uma Jazz-band e um Jazz-orchestra reunindo os melhores elementos de*

*Belem e apresentando novidades interessantíssimas, executarão programas excepcionaes, cuja organização vem merecendo, desde já, a atenção da Empresa”.*<sup>7</sup>

Essa distinção acaba sendo mais um fato recorrente em cartazes de eventos festivos durante a segunda metade da década de 1920. O anúncio em questão não afirma quais grupos tocariam. Apesar disso, estabelecendo uma análise comparativa, é possível afirmar que uma *jazz-band*, corresponde a um grupo que possuía uma formação pau e corda, responsável por iniciar a programação. Era o momento de recepção dos convidados, conversas e do desfruto gastronômico. No momento alto da noite, a *jazz-orchestra*, que possuía uma formação mais ampla, contendo piano, bateria e instrumentos de sopro, completaria a festa. Vale ressaltar que não havia um tempo pré-estabelecido para as apresentações. Elas ocorriam de acordo com o clima presente – algumas iam até o amanhecer –, a exemplo do que ocorriam nas celebrações de réveillon.

A formação pau e corda foi muito divulgada pelo músico Clemente Sousa. Salles (2016) afirma que Clemente era multi-instrumentista, possuindo uma dupla atuação, na música erudita e popular. Era constantemente aclamado por diversas agremiações ou por grandes proprietários de ambientes de divertimento para organizar e dirigir orquestras, como fez por muito tempo para a empresa Teixeira Martins, proprietária do Palace Theatre e do Cinema Olympia. Devido à sua versatilidade, era conhecido como “homem dos sete instrumentos”. Segundo o autor, ele foi o responsável por introduzir nas orquestras de baile as “baterias” de *jazz*; sua performance era constantemente aplaudida. Esteve ainda na direção do Centro Musical Paraense<sup>8</sup>, para o qual arranjou concertos de diversos gêneros musicais.

A questão musical era motivo de preocupação por parte dos realizadores de eventos. A crítica sobre as atrações era constantemente mencionada pelos veículos de imprensa. Edgar Proença, em uma crônica estampada na revista *A Semana*, ‘*No baile de mascarar*’, evidencia que “*a <jazz>, enlouquecida, ataca o jura, jura, pelo Senhor! Jura pela imagem da santa cruz do redentor...*”.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Folha do Norte, 22 de janeiro de 1928, p. 2.

<sup>8</sup> Fundado em 02/05/1915 e instalado em 04/07 do mesmo ano, considerado de utilidade pelo Decreto nº 1641, de 06/10/1917. Na última Lei Orgânica, promulgada em sessão de 13/03/1921, dizia no art. 1º que “tem por principal objetivo a completa confraternização de todo o elemento artístico musical, desenvolver e propagar a arte da música e continuar sua existência social com seus títulos e fins imutáveis, criar uma “Caixa Beneficente” unicamente com o produto de donativos e subscrições, destinada a acorrer despesas urgentes e imprevistas, que se regerá por um regulamento especial; construir um arquivo musical exclusivamente para o seu uso”. No art. 2º - “É expressamente interdito ao Centro envolver-se em discussão política, religiosa ou de nacionalidade, ou empenhar-se em transações que comprometam os seus haveres” Diário Oficial do Estado do Pará, Belém, ano XXXIII, nº 9.122, 30/05/1923, pp. 3-6. Citado por Salles (2016), p. 187.

<sup>9</sup> *A Semana*, v. 10. n 562, fevereiro de 1929, pág. 7.

Embora a análise das fontes nos impossibilite afirmar que tínhamos grupos que tocassem em uma linguagem *jazzística* (ou seja, atuações musicais livres, repleta de improvisações), durante a temporalidade e o espaço analisado, é importante compreender que a utilização do termo apresenta uma grande amplitude. Nesse sentido, Giller (2013) assinala que esse fator acaba sendo refletido muito mais na instrumentação e indica certa sonoridade, postura e desempenho. Dialogando com esse pensamento, Mauricio Costa (2015) afirma que “conjunto *jazzístico*” correspondia mais a uma composição de músicos de formação não escolar que também executavam ritmos brasileiros e de outros países, do que a uma especialização musical do gênero de origem estadunidense. Portanto, não devemos considerar que essa linguagem *jazzística* esteja ligada ao que entendemos hoje por esse conceito. Vale ressaltar ainda que a ideia de linguagem *jazzística* sequer existia na década de 1920.

Deste modo, respeitaremos a pluralidade da utilização dos termos e caracterizaremos as nuances de forma embasada no contexto apresentado pelas fontes analisadas. Embora sejam feitas comparações com outros contextos nacionais, não tratamos a experiência de Belém como um padrão que foi seguido. Na verdade, focalizamos em direcionar mais um olhar sobre a forma como o *jazz* se desenvolveu na cidade e esteve presente nas experiências de lazer e sociabilidade, além de suas representações e impacto na cultura paraense, fato que constituiremos ao longo desta investigação.

## **2.2 O jazz em diálogo com a historiografia paraense**

Esse tópico objetiva apontar as produções historiográficas sobre práticas culturais no Pará e que, em algum momento, proporcionam informações a respeito do *jazz* em Belém durante a primeira metade do século XX. Embora se apresente comentários para além dessa temporalidade, acompanhado de uma análise da manifestação *jazzística* em uma cidade do interior do Estado, identificamos produções que contribuem para um mapeamento de fontes e categorias de análise distintos, não esgotando as produções que trazem informações sobre o *jazz*. A partir da análise dos textos, selecionamos as produções que acreditamos serem as matrizes historiográficas sobre o tema.

O *jazz* é constantemente citado por diversos estudos que buscam compreender as manifestações culturais que se desenvolvem em Belém na primeira metade do século XX. No entanto, ele sempre surge do mesmo modo, com comentários análogos e de forma periférica. Esse fato acaba por gerar a ausência de uma análise ampla sobre o objeto. Isso se deve ao fato

de que as produções buscam recriar o contexto da época o que gera ao *jazz* o papel de coadjuvante. Essas informações se originam a partir do mapeamento sobre as produções historiográficas no Pará e, a partir disso, realizaremos uma breve análise de suas contribuições. Um fato comum aos estudos analisados é que elas têm o trabalho de Vicente Salles (1930-2013) como matriz.

Contudo, é necessário ampliar o olhar sobre a cena cultural da cidade. Ângela Tereza Correa (2010) contribui para esse debate com o trabalho intitulado '*História, Cultura e Música em Belém: Décadas de 1920 a 1940*'. No texto, a discussão gira em torno de aspectos da diversão noturna, os ritmos, os cancioneiros, assim como na visibilidade atribuída ao cenário seresteiro e boêmio na cidade. Sobre as características sonoras da década de 1920, a autora menciona a intenção de muitos compositores populares incorporarem o popular regional em suas produções artísticas. Contudo, essa prática era constantemente criticada pelas elites, que carregavam consigo a ideia de que a música erudita europeia era a verdadeira arte musical (CORREA, 2010). Nesse cenário, o *jazz* se dissemina e acaba sendo consumido por essas mesmas elites.

Em sua produção, o *jazz* é evidenciado como mais um gênero de consumo nos espaços de entretenimento noturno. Nota-se que, em parte, as informações são originadas nos escritos de Vicente Salles (2016), a exemplo do discurso de que o *jazz* se tornou uma verdadeira epidemia em Belém durante os anos 1920. A autora afirma que “o *jazz revolucionava os costumes, era o retrato de uma época, de um novo século*” (CORREA, 2010, p. 169). Essa visão foi embasada em discursos promovidos por espectadores da cena musical da cidade.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a análise de relatos memorialísticos da autora possibilitou a compreensão dos divertimentos da cidade para além da imprensa local. Esse trabalho se deu a partir do discurso de cronistas, como Raimundo de Menezes (1903-1984), na obra *Nas Ribas do Rio-Mar* (1928), e Raymundo Moraes (1872-1941), em *Paiz das Pedras Verdes* (1931), que recriam o cenário da Belém desse período. Embora em alguns momentos apresentem aspectos poéticos, tais textos destacam os sentimentos observados pelos viajantes de passagem pela cidade. Essa perspectiva de análise é observada ainda na obra *Gostosa Belém de Outrora*, do escritor modernista De Campos Ribeiro (1901-1980), que tem sua primeira edição em 1965 e acaba por identificar os lugares frequentados por muitos boêmios e intelectuais atuantes na cidade. Sobre esse quesito, pode-se compreender que

o ritmo noturno iniciava-se, como o dia, com o aumento repentino de ruídos, burburinhos, vozes, passos, barulhos. Ao findar a tarde, as fábricas, lojas e escritórios fechavam suas portas, inundando as ruas de pessoas a caminharem apressadamente

em direção aos bondes, na tentativa de chegarem com rapidez em casa. O trânsito intenso de pessoas congestionava as ruas, e os bondes e o auto-ônibus passavam lotados, transformando a inquietação, que inicialmente apresentava-se como uma agradável descontração, em desconforto, mau humor, cansaço, impaciência. Enquanto as fábricas, lojas e escritórios fechavam suas portas, os bares, restaurantes, teatros, cinemas, clubes iniciavam as atividades que dinamizariam a vida noturna. (CORREA, 2010, p. 74).

De tal modo, é adequado assegurar ainda que a autora contribui para a compreensão dos espaços e circuitos culturais, além de suas associações musicais. Essa reflexão nos permite dimensionar aspectos da vida noturna urbana. Pois, “ao barulho provocado pela multidão e pelos bondes que circulavam pela cidade juntava-se o som distante do sino que badalava, o som suave da banda que tocava uma ópera, o som estridente da *jazz-band* e o som brando do violino solitário” (CORREA, 2010, p. 76). Esse olhar sobre essas ambientações é indispensável para delimitar os espaços urbanos onde o *jazz* era consumido, além de apontar caminhos para o público consumidor dessa cultura urbana noturna.

O *jazz* esteve relacionado a outras manifestações culturais, a exemplo do cinema. As produções cinematográficas traziam temáticas modernas ou retratavam o cotidiano além-mar ao público belenense. Bruce Johnson (2020) afirma que os filmes estadunidenses se tornaram grandes locais de circulação global e de construção do imaginário do *jazz*. O trabalho de Eva Carneiro (2011), intitulado *Belém entre filmes e fitas: A experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais nos anos de 1920*, lança um olhar sobre essas questões na cidade e dimensiona os aspectos da história social do cinema a partir do hábito de frequência. Entre outras coisas, o texto também discute aspectos de lazer e sociabilidade presentes nas salas de cinema e todo o complexo cultural em torno.

Esse conhecimento sobre as ambientações e sociabilidades nos espaços de divertimento da cidade, a partir do mapeamento das salas de cinemas da cidade, com ou sem sala de espera, possibilitou o entendimento do cotidiano nesses recintos. Nas salas de espera, se tornou comum a apresentação de grupos musicais e, no que lhe concerne, se faziam presentes. Sobre o *jazz*, em específico, a autora dialoga com Correa (2010) e apresenta os aspectos já mencionados sobre a difusão do *jazz* na cidade. Contudo, é mencionado um ponto de atuação de *jazz-bands* ainda não conhecido, como em festas organizadas por institutos de cursos de ensino superior. Na ocasião, a autora afirma que “o *jazz* era também um dos ritmos preferidos para a animação das festas promovidas pelos jovens de Belém” (CARNEIRO, 2011, p. 58). Diante disso, a autora avalia a recordação de Octávio Augusto de Bastos Meira, em Memórias do quase ontem (1975) e afirma:

Uma das festas que causavam frisson entre essa juventude da época era a parte dançante da “Festa das Chaves”, promovida pelo Centro Acadêmico dos alunos da

Faculdade Livre de Direito do Pará, que acontecia todos os anos no mês de agosto. A festa marcava a comemoração de aniversário dos cursos jurídicos e movimentava todos os discentes do mais jovens aos veteranos. Ela estava dividida em duas fases: a cívica e a comemorativa. A de 1926 contou a presença de duas “*Jazz Band's*” que animaram as moças e rapazes em uma espécie de competição por aplausos, que terminou com “as palmas mais gloriosas” destinadas ao “homem da bateria, do barulho, da desordem e do tumulto”. (CARNEIRO, 2011, p. 58 e 59).

Embora retratada na publicação em questão, não foi possível encontrar a presença desse evento nos periódicos consultados. De tal modo, impossibilitando saber quais grupos se apresentaram e quem era o “homem da bateria” que arrancou aplausos. Outro fato é que essa ausência nos impede de ampliar a visibilidade dessa categoria de evento, como mencionamos, não comentado pelas produções historiográficas analisadas nessa sessão.

Quando buscamos estudos sobre gêneros musicais no Pará na primeira metade do século XX, o trabalho de Tony Leão da Costa (2013), intitulado “*Música de Subúrbio: Cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará*”, merece grande atenção. Isso se deve à busca pela elaboração de uma tradição de música popular no Pará a partir da cidade de Belém. O autor argumenta que essa vertente foi constituída a partir de uma música identitária, que tem como principal símbolo o carimbó, seguido de outra vertente de música popular “povão”, a qual se estabeleceu marginalmente junto à primeira (COSTA, 2013). De tal modo, essa investigação é classificada como a “*hipermargem*”, que corresponde ao espaço da cultura popular das regiões periféricas da cidade e suas conexões.

Buscando recriar as origens das tradições musicais da *hipermargem*, o autor menciona a influência do *jazz* na cultura local, sobretudo no que diz respeito à música popular urbana. Contudo, não exerce uma análise sobre esse fenômeno. Compreende-se que essa atitude deriva do fato de que, durante os anos vinte, o *jazz* foi consumido por espaços elitizados, e como a pesquisa direciona aos aspectos opostos, fundamenta a ausência.

Dentro dessa linha de pensamento, os escritos de Mauricio Dias da Costa (2015) apresentam informações relevantes sobre o *jazz* em uma temporalidade além da proposta por Vicente Salles. Em *Cidade dos Sonoros e dos Cantores: Estudos sobre a era do rádio e partir da capital paraense*, buscou compreender as manifestações musicais atuantes no segmento radiofônico. A partir disso, menciona a popularização que o *jazz* abrangerá entre as décadas de 1930 e 1940. Utilizando a imprensa periódica e relatos de músicos vinculados a essa herança cultural, o autor caracteriza uma temporalidade além, a da década de 1950, dos grupos “*jazzísticos*” ou “*conjuntos de boates*”, como eram chamados nesse período. Nesse momento, o autor destaca que os grupos com maior destaque na imprensa local eram os Batutas do Ritmo, o Jazz Internacional, o Jazz Martelo de Ouro, o Jazz Vitória, o Jazz Marajoara (sob a direção

de Oliveira da Paz, o mesmo que liderava a Jazz-Band do City-Club, entre as décadas de vinte e trinta), a Jazz Orquestra de Maçaneta, a Jazz-Band Pará, além da orquestra do maestro Guiães de Barros, que possuía vínculo com a Rádio Clube.

O autor não menciona os aspectos individuais sobre a orquestração dos grupos citados. Porém, afirma que a composição instrumental predominante era o pau e corda que só viria apresentar uma mudança nos anos 1960 com a inclusão de novos instrumentos, a exemplo do *solovox*<sup>10</sup>, vibrafone e guitarra havaiana. Contudo, nota-se que essa instrumentação se assemelhava às das orquestras de rádio, “*figura obrigatória na programação das emissoras e sempre posicionada em um lugar de proa em seu cast musical*” (COSTA, 2015, p. 82). As apresentações aconteciam em espaços abertos ao público, assim como em salões da elite, agremiações sociais e sedes esportivas. Mauricio ainda menciona o fato de que esses conjuntos musicais podiam apresentar-se em circos, quando se estruturavam em formato de orquestras.

Paralelamente, em *Adeus Maio! Salve Junho!: narrativas e representações dos festejos juninos em Belém do Pará nos anos de 1950*, Elielton Gomes (2016) ressalva o olhar sobre a presença dos “*jazzes*” entre as festividades populares na capital paraense. Essa expressão aparece de forma rotineira na imprensa local do período ao se referir aos grupos de caráter popular. Para o autor, embora essa perspectiva musical esteja presente desde os anos 20, é somente no final dos anos 30 que os grupos “*jazzísticos*” terão uma intensa popularização. Menciona, ainda, que, com base nos documentos consultados, sobretudo da imprensa periódica, corrobora com a presença desses grupos em “*espaços dançantes da cidade, estando eles situados no subúrbio ou no centro da mesma*” (GOMES, 2016, p. 49). Nesse sentido, descreve, ainda, que a maioria dessas orquestrações se apresentavam em festejos juninos de clubes aristocráticos (ver 3.3), embora seja notado ainda apresentações em clubes suburbanos, em menor intensidade. O autor dialoga com o pensamento proposto por Costa (2015) e afirma que

os grupos musicais conhecidos como Jazz Orquestras eram conjuntos que embalavam as noites dançantes, principalmente dos clubes que se encontravam espalhados ao longo da cidade de Belém do Pará. Esses grupos correspondiam mais a uma formação de músicos não eruditos que tocavam os mais variados ritmos musicais. Apesar de proporcionar a ideia de uma formação e especialização musical de origem norte-americana, esses conjuntos mais próximos do contexto musical da região amazônica. (GOMES, 2016, p. 49).

Quando voltamos as atenções para as representatividades do *jazz* em regiões interioranas no Estado do Pará, surge o estudo de Renato Sinimbú (2019), intitulado *Os Jazzes de Igarapé-*

---

<sup>10</sup> Costa (2015) o define como um sintetizador monofônico que pode ser acoplado a piano ou órgão para adicionar uma voz de solo. Foi inventado nos Estados Unidos, por volta de 1940.

*Miri: dimensões culturais do entretenimento musical moderno no baixo Tocantins (1940-1970)*, que evidencia as trajetórias de grupos musicais formatados para o entretenimento e a dança. Neste trabalho, são apresentados relatos de muitos envolvidos no cenário musical da época estudada, realizando uma importante análise a partir da história oral. O autor evidencia uma história do *jazz* tradicional, de seu desenvolvimento a partir dos Estados Unidos e, posteriormente, difundido pelas ondas radiofônicas. Embora essa perspectiva hoje seja questionada pelo *new jazz studies*, seu aspecto analítico sobre a propagação do *jazz* é de extrema relevância para o entendimento do contexto paraense. Chama a atenção para os músicos que compunham os grupos que atuavam na cidade. São corroboradas as trajetórias, muitas vezes, de dificuldade econômica, preconceitos raciais, além da formação musical, instrumentação e profissionalização. É observada, ainda, a influência do rádio na formação dos repertórios executados pelas orquestrações “*mirienses*”.

Nesse contexto, o autor afirma que a palavra *jazze* não existiu. Escrevia-se *jazz* ou *jazz-band*. Contudo, não se sabe em qual momento ou por qual motivo, adotou-se o termo *jazze* na fala, para caracterizar os grupos que buscavam se relacionar com a cultura musical estadunidense. Semelhantemente, Laurisabel Silva (2012) designa como *jaze* os conjuntos musicais que, em meados do século XX, se apresentavam com uma formação instrumental similar a das *jazz-bands* dos Estados Unidos que se desenvolveram em Salvador, na Bahia. Essa variação linguística ainda é perceptível nos estudos já citados de Costa (2015) e Gomes (2016), no contexto da capital paraense.

Outra forma de perceber o *jazz* na Belém, na primeira metade do século XX, é através do estudo de Aldrin Moura de Figueiredo (2012), intitulado *Vândalos do Apocalipse e outras histórias: Arte e literatura no Pará dos anos 20*, que compreende o movimento modernista paraense. Ao analisar as estruturas da corrente literária e seus autores, são mencionados muitos aspectos do cenário boêmio da capital paraense, que desde o final do século XIX, vivia sob uma agitação da vida noturna. Nesse tempo, o autor menciona que os literatos se referiam constantemente às mudanças em processamento na vida contemporânea, destacando o cinema e a fotografia. O *jazz*, originado do meio urbano, que nesse contexto está intimamente relacionado à dança, infiltrou-se como espírito perturbador, misturando-se como mais uma das vanguardas.

Analisando o conteúdo da revista *Belém Nova*, vemos que é difundida a ideia de que os bailes retratados no período, em sua maioria, apresentavam uma visão futurista e acalorada. Comenta, ainda, que Bruno de Menezes (1893-1963), um dos principais nomes do movimento

modernista do Estado, não era afeito a essa forma de análise e afirma que isso talvez seja o que descreveu a vida paraense envolta em novos ares.

Como não tratar das loucas bandas jazz, “filtros de nervos”, da cidade, do fox-trot “saturado de yankismos”, misturados aos “sambas e tangos desconjuntantes”. O flirt no lugar do namoro. Ninguém ficava parado ao som do jazz de Clemente Souza. Assim começava uma festa no Sport Club, onde “as girls se confundiam na dança das bonecas”, acompanhadas pelos “pulseirinhas maneirosos” e pelos “trovadores sem bandurra”. (FIGUEIREDO, 2012, p. 85).

Constantemente o autor evidencia uma dualidade. Nas páginas da revista, estavam de um lado os que admiravam a explosão de uma moda efêmera de terras distantes e, por outro, os que estranhavam essa apropriação, visto haver a necessidade de valorização dos elementos regionais e nacionais.

Os percursos tomados pela historiografia dos aspectos culturais do Estado do Pará constantemente nos revelam feitos importantes sobre a atuação de grupos de *jazz* na capital paraense desde os seus primórdios. O mapeamento dos trabalhos possibilitou uma compreensão do todo e apontou caminhos a serem observados, fontes a serem consultadas e o resultado poderá ser observado nos tópicos seguintes. Sempre que necessário, dialogaremos com essas produções e os demais estudos da grafia do *jazz*, seja ela em um contexto nacional ou internacional. Como mencionado no início desse tópico, a célula mãe para tais produções são os apontamentos propostos por Vicente Salles, ao longo de sua trajetória intelectual. Contudo, foi possível notar que o *jazz* aparece como um tipo de música em específico, por sua caracterização de forma genérica, sempre entendido como uma sonoridade vinculado ao modismo; e, conseqüentemente, sendo a trilha sonora dos acontecimentos da urbe, suas menções ocorrem distantes das características totais do objeto. Assim, buscando entender a razão para esses posicionamentos, focalizaremos, a seguir, nas publicações de Salles que tratam de aspectos relacionados ao *jazz*.

### **2.3 Vicente Salles: noções de história da música brasileira, da música em Belém e da história do *jazz***

Determinar o tamanho da importância de Vicente Juarimbu Salles (1931 - 2013) para os estudos sociais e culturais do Estado do Pará é, no mínimo, utópico. Sua contribuição é extensa e repleta de caminhos a serem percorridos. A produção desta pesquisa é um exemplo de desdobramentos dos estudos de uma vida em compreender as manifestações populares. Maria Regina Sampaio (2017) afirma que, para compreender o sentido de sua produção intelectual, é

necessário abranger o ponto de vista do qual observou a sociedade e atuou nela, constatou o mundo, sua história, o olhar que deu sentido de sua vida. A autora afirma que seu crescimento e vivência se deu em meio a populações caladas e esquecidas. “Carrega em seu nome a marca dos esquecidos: Juarimbu é uma homenagem aos índios Tembé, habitantes da região onde nasceu, Caripi, município de Igarapé-Açu” (SAMPAIO, 2017, p. 15).

Com uma trajetória iniciada no jornalismo, Salles escreveu sobre o folclore amazônico, a música, o teatro, a poesia, a literatura de cordel, o negro. Difícil não encontrar um texto seu sobre qualquer manifestação cultural, por mais remota que seja, fruto de constantes viagens pelo interior do Estado, visitas a bibliotecas e arquivos, no Pará e Rio de Janeiro, documentando tudo que encontrava. Aliás, foi na cidade carioca que Salles se especializou em Antropologia. Foi um grande atuante na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, trabalhando na organização de bibliotecas, arquivos; e lançou discos da série do Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro. Essa experiência o possibilitou fazer a catalogação de importantes informações sobre a cultura no Estado do Pará. No que diz respeito aos documentos referentes aos seus estudos musicais, afirma que ele foi recolhido no ano de 1953, quando de passagem pelo Theatro da Paz encontrou programas, recortes de jornais, livros que tinham como destino o descarte. Hoje, essas e outras documentações catalogadas durante anos de pesquisa, são parte integrante do acervo do museu da Universidade Federal do Pará, localizada em Belém, que carrega o seu nome.

O material abrangia o período de 1912 a 1940, portanto a “fase de decadência” artística de Belém, fase importantíssima porque o que se fez no Pará, em matéria de arte musical, após o período áureo vivido por Belém – quando a borracha supervalorizada permitia a importação de companhias líricas e de frivolidades mundanas – marca grande esforço de autoafirmação e sobrevivência. (SALLES, 2016, p. 19).

Vicente sempre afirmou: “Não pretendo esgotar o tema do meu trabalho; pretendo apenas torná-lo útil”. (SALLES, 2016, p. 19). Em função disso, sua produção foi ampla e variada. Abordaremos sua contribuição para a história da música no Pará. Sobre isso afirmava que “a música no Pará, não é apenas a história das lendárias companhias líricas, muito menos a história do faustoso Theatro da Paz” (SALLES, 2016, p. 21). O autor menciona momentos de maior e menor esplendor, reavivando a memória de grupos e expressões musicais consideradas periféricas. Nesse repertório variado de temáticas estudadas, consideramos o estudo sobre o negro na formação da sociedade paraense importante para contextualizar experiências sociais que se cruzam às trajetórias de músicos populares.

Vicente Salles afirmava que não gostaria de esgotar qualquer temática com suas análises. Para ele, era muito mais importante que seus escritos fossem úteis e servissem de base para futuras pesquisas. Por isso, ele mencionava a origem e o acesso de suas fontes. A respeito disso, às vezes concordamos, às vezes discordamos, e seguimos buscando compreender suas afirmações, além de evidenciamos questionamentos. Até mesmo sobre a delimitação temporal que o *jazz* se desenvolveu em Belém. Foram muitas as perguntas e, sobretudo, a busca por respostas.

Nossa análise tem início na obra *Música e Músicos do Pará* (2016), a qual Vicente classificava como pequena enciclopédia do saber e fazer música no Pará; apresenta informações valiosas sobre o *jazz* na cidade. Embora sua crítica seja limitada pelo espaço destinado a cada verbete, a produção acaba por caracterizar o ponto de partida para essa e outras investigações que, em algum momento, tratam da música popular no Estado do Pará. Sua primeira edição data de 1970, sob o selo do Conselho Estadual de Cultura, e já contava com mais 600 páginas destinadas a retratar, através de pequenos textos biográficos, de gêneros musicais, personagens que tiveram destaque no Estado, amadores e profissionais, remontando desde o período colonial até a atualidade.

Quando Vicente conceitua o *jazz*, aborda a definição proposta por Mario de Andrade (1989), que se trata de uma “música norte-americana de origem negra, resultado da combinação de vários estilos cantados, dançados e instrumentais: ragtime, blues, spiritual, cantos de trabalho, música tradicional europeia (marchas, canções, danças em geral)” (SALLES, 2016, p. 306). Após definir o termo *jazz-band* como um conjunto de músicos que tocam *jazz*, Salles inicia a descrição que contribuiu para o desenvolvimento desses grupos em Belém. “Formadas por influência externa tiveram sua época em Belém a partir do final da década dos 1920, chegando ao término da década dos 1940, quando o prestígio do *jazz* começou a declinar em todo o Brasil” (SALLES, 2016, p. 306).

Sobre o surgimento e popularização do *jazz* no Pará, Salles evidencia dois momentos. O primeiro contido na obra *Vocabulário Crioulo* (2003), na qual afirma que essa introdução se deu em 1924 com a apresentação da Companhia Brasileira Bataclan. Contudo, no verbete sobre o *jazz* em *Música e Músicos*, o autor afirma que foi a banda mexicana que passou por Belém em 1922, que trouxe a moda do *jazz-band*. Pela dualidade de pensamento proposto por Salles em momentos distintos, recorreremos à imprensa periódica da época para compreender a dimensão de tais eventos, entendendo o seu impacto na cultura local.

Vicente Salles ainda faz um mapeamento de vários grupos com características *jazzísticas* que atuavam em Belém entre os anos de 1923 e 1950. Sobre isso, o autor não

menciona as fontes consultadas. Essas informações têm origem na catalogação de bandas através de anúncios de jornais em épocas distintas, dado que notamos tais informações através de consultas em periódicos, como a *Folha do Norte* e o *Estado do Pará*, constantemente analisados nesse estudo.

Outra característica importante foi o mapeamento biográfico de músicos que compunham os grupos de *jazz*. O autor consegue atingir o fluxo de muitos deles (não todos), nos trazendo informações, que ao compará-las, nos dimensionam aspectos sobre a formação, atuação e peculiaridades sobre algumas figuras da cena musical.

Contudo, outros estudos da obra de Vicente Salles são importantes para caracterizar esse cenário no qual o *jazz* se desenvolve. Chamamos a atenção para publicação *Sociedade de Euterpe* (1985), na qual Salles realiza um estudo sobre as bandas de música na sociedade paraense. Ele ainda conta com um capítulo final, intitulado “*Santarém, uma oferenda musical*” que analisa aspectos da música produzida na cidade localizada no oeste do Estado do Pará e revela indícios de como o *jazz* se desenvolveu na região.

Sobre a formação e atuação das bandas de música no Estado do Pará, o autor retrata a origem no século XIX, quando o termo passou a ser utilizado para esse tipo de orquestração. Destaca a composição dos grupos, formados por seções de instrumentos de percussão, feitos de madeiras e metais. Ao relacionar a prática musical dessas bandas a um contexto de música de consumo noturno, no qual o *jazz* é notado, compreende-se a presença de vários músicos nos dois segmentos. Essa relação é exaltada por Salles ao longo de seu estudo. Para ele, isso é uma consequência do processo de formação dos músicos, uma vez que os conservatórios ou escolas de música, nesse contexto, destinavam-se quase exclusivamente ao ensino do canto, do piano e do violino, além de teoria musical. Portanto, as bandas de música representavam a única escola para um contingente considerável de músicos no Brasil, sendo a sociabilidade entre seus pares, a motivação para a formação de grupos regionais que, posteriormente, adotavam a forma estética e repertório de *jazz-bands*.

Sobre esse fato, embora esses instrumentos estejam presentes em formações de grupos de *jazz*, a formação mais comum era a de pau e corda, geralmente formados por madeiras, violões e sessões rítmicas, o que acaba por gerar a constante menção a integrantes das bandas de música em formações de *jazz-bands*. Esse tipo de formação também era denominado de pequena orquestra de salão de baile ou de cinema. Salles (2016) o define como um conjunto instrumental seresteiro e boêmio no Norte e Nordeste, desde a segunda metade do séc. XIX. Tais grupos possuíam uma clara inspiração em conjuntos europeus, ditos “pequena orquestra”, para os quais, no decorrer do século passado, muito se produziu música original e adaptações.

Todavia, Habib (2013) afirma que essa terminologia foi utilizada para designar exatamente o mesmo tipo de formação dos famosos “chorões” do Rio de Janeiro. Salles (2016) ainda afirma que esse conjunto de formação gera o que o autor denomina ser o conservatório do povo, por seu aspecto democrático, que possibilita o desenvolvimento do espírito associativo e consequentemente nivela as classes sociais.

Vicente Salles detalha que, além das bandas de música militares, como a do Corpo de Bombeiros, Marinha e 26º Batalhão de Caçadores, existiam formações civis que eram mantidas por diversas instituições. Nesse sentido, Salles mantém uma perspectiva biográfica, elucida nomes importantes deste cenário e evidencia a sua ligação com outros grupos populares. O músico José Victor Travassos de Arruda é um dos biografados:

Nordestino, natural da Paraíba ou de Pernambuco, veio moço para Belém engajado no Regimento de Cavalaria, cuja banda de música dirigiu. Foi o melhor fagotista do Pará, em sua época, tocando esse instrumento na orquestra do Centro Musical Paraense. Além de dirigir a banda de música do 47, depois 26 BC, exercitou-se na direção de pequenas orquestras, entre elas o “Jazz-Orquestra” do Palace Theatre. (SALLES, 1985, p. 33).

Diante dessa afirmação, acreditamos que a expressão “melhor fagotista”, proposta pelo autor, vem do fato de sua atuação estar relacionada a vários contextos musicais, uma vez que não encontramos fontes que permitissem confirmar tal afirmação. Contudo, ao comentar sobre a sua participação na direção da “Jazz-Orquestra” do “Palace Theatre”, o autor focaliza mais uma dualidade das práticas dos músicos militares. Nesse sentido, as orquestras que atuavam no espaço mencionado eram grupos de encomenda, semelhantes ao que acontece com os Oito Batutas de Pixinguinha e Donga. O espaço era parte integrante do Grande Hotel que dispunha de um grande ambiente para manifestações artísticas diversas.

Nessa publicação, o autor ainda menciona elementos da tradição que se formam nas atuações em Coretos da cidade e evidencia que, em 1922, as bandas se encontravam recolhidas com atuações discretas. Contudo, a passagem da esquadra mexicana por Belém, em novembro daquele ano, que contou com duas apresentações públicas da Banda do Estado Maior do Exército Mexicano, gerou um impacto nas bandas locais, que imediatamente começaram a promover apresentações em diversos espaços públicos e abertos. Salles chama a atenção para esse período de “recolhimento” que não significou a paralisação das atividades. Elas ocorriam durante as programações do Círio de Nazaré, quando aconteciam os desfiles ao som de marchas e hinos religiosos. Para ele,

o retorno das bandas de música aos coretos de Belém foi a consequência quase que imediata da visita da banda do Estado Maior do Exército Mexicano. Mas, em 1923, o

vasto programa comemorativo do centenário da adesão do Pará à Independência do Brasil constituiu outro motivo para o ressurgimento deste costume. As comemorações atingiram o ponto culminante no dia 15 de agosto, quando Belém viveu verdadeiro clima de festival de bandas de música. (SALLES, 1985, p. 55).

Sobre os repertórios das bandas de música podemos observar expressões típicas do mundo do *jazz*. O autor menciona, ao analisar uma apresentação de 10 de fevereiro de 1929, publicada no Correio do Pará, que, durante o início do século XX, os concertos públicos eram realizados no coreto da Praça da República. Nessas apresentações, havia alternância de grupos que, constantemente, traziam músicas de compositores paraenses e outros gêneros musicais arranjados para esse tipo de formação:

Banda de Música do 26 BC, no Pavilhão Euterpe, das 17 às 19hs.: **Primeira parte:** – 1. Moras, “Glória a Deus”, marcha; 2, Waldteuffel, “Nid’Amour”, valsa; 3, Carlos Gomes, “Invocazione e Finale III atto di II Guarany”; 4, Theophilo de Magalhães, “Nipônico”, fox-trot; 5, Theophilo de Magalhães, ‘Tira a mão daí’, samba. **Segunda parte:** – 1, Theophilo de Magalhães, “Marinha brasileira”, marcha; 2, E. Rapet, “Charmeuse”, valsa; 3, Leo, “La corte del Faraón”; 4, Theophilo de Magalhães, “Nagib Homci”, fox-trot; 5, João Francisco, “Ruy França”, dobrado. (Transcrição de SALLES, 1985, p. 58).

Quando analisamos os programas executados por grupos de *jazz* em eventos da elite belenense da década de vinte, vemos que esses gêneros musicais se tornam frequentes. Além disso, outros gêneros também são somados a esses repertórios a modinha e o lundu, que caracterizavam vertentes regionais. Sobre essas temáticas, Vicente realizou dois importantes estudos, o primeiro, “*A Modinha no Grão-Pará*” (2005), seguido de “*Lundu: Canto e Dança do Negro no Pará*” (2016), nos quais Vicente afirmava ser as duas mais importantes raízes da música popular brasileira. Sobre isso, é importante destacar que

a modinha derivada do canto europeu é o modelo do canto imposto pelo colonizador que, na nova terra, teve de adaptar-se à convivência com os produtos das culturas dominadas. Ao sofrer as modificações determinadas por esse contato, o modelo europeu também se modificou. Nasceu a modinha, o canto nacional. (SALLES, 2016, p. 29).

Nesse estudo, sua análise sobre a modinha nos traz informações significativas a respeito do desenvolvimento desse gênero e associações com outros elementos presentes na cultura urbana na transição do século XIX para o século XX. Nesse período, Salles afirma que Belém era um viveiro de violinistas e seresteiros. Menciona, ainda, o caráter cancionero e sua importância para a criação literária, além de retratar trajetórias biográficas de músicos atuantes, algo muito presente em seus estudos, como já mencionando anteriormente; e estabelece um

panorama estrutural de difusão cultural<sup>11</sup> no Estado. O lundu acaba por ser uma exemplificação dessas trajetórias que possibilitou um estudo aprofundado sobre tal gênero.

Salles (2016, p. 29) assegura que o lundu possui uma descendência direta do batuque africano, sendo “a válvula de equilíbrio emocional de que se utilizaram os escravos para amenizar as agruras do exílio e os sofrimentos da escravidão”. Essa manifestação pode ser percebida por todo o território nacional desde os primeiros momentos do século XIX. O conhecimento sobre essa prática é, em sua maioria, compreendido pelas páginas dos viajantes, através das quais Vicente explana que foi a partir delas que o lundu entrou na história. Esse comentário é acompanhado de uma cartografia de cronistas que registram suas impressões sobre essa expressão cultural. O autor conclui que além disso, “a literatura regional, ficção, crônica, história, também fornece abundante material informativo” (SALLES, 2016, p. 137). Esse fator, associado à ampla pesquisa de campo e contato com músicos que atuavam nesse seguimento, formam a base de seus estudos sobre o lundu. Para o autor, essa abordagem interdisciplinar tende a evidenciar a convergência de produtos originados em regiões próximas e que acabam se incorporando e se adaptando aos produtos considerados nativos. “É o mesmo fenômeno que permite a identificação da convergência, aceitação e fusão de tangos, maxixes, polcas, mazurcas, schottischs etc.” (SALLES, 2016, p. 124).

Esse processo multicultural acaba por gerar um conhecimento sobre vários critérios sobre o gênero. Salles menciona composições do canto popular, as peculiaridades de ritos religiosos, as afinidades que o lundu acaba por ter com os gêneros musicais e a utilização de instrumentos musicais por essas manifestações, como o violão e o banjo, constantemente utilizados na formação pau e corda dos grupos musicais de Belém do início do século XX. Os programas trazem informações sobre os gêneros musicais executados e como os aspectos regionais estão sempre presentes.

---

<sup>11</sup> Sobre esse contexto, Salles analisa a navegação de cabotagem e sua relação com o processo de circulação da cultura brasileira. Para ele, esse tipo de locomoção colocou em contato recíproco populações distantes. Isso foi possível, além do deslocamento rotineiro de passageiros, ao que chama de marinhagem ávida de estadia ou permanência mais demorada em terra. De tal modo, o navio possibilitou uma espécie de atualização cultural dos centros urbanos mais distantes: “Belém beneficiou-se de modo singular desse processo de comunicação quando aí foi instalada a escola de aprendizes marinheiros, anexa ao Arsenal da Marinha de Guerra, mais tarde transformada em Escola de Marinha de Guerra. Tornou-se assim, centro irradiador da cultura regional, em escala apreciável e não suspeitada. O fato é importante, porque grande parte da tripulação de navios de cabotagem num dado momento – como ainda hoje – provém dessa escola. Marinheiros e oficiais são recrutados na região e nos Estados próximos. Ora, o músico ou o boêmio que muitas vezes se improvisava em músico, conseguia facilidades de transporte com a oficialidade amiga. O músico principalmente, que nunca fez parte da tripulação e sempre viajou de carona com a única obrigação de tocar a bordo. Em tempos mais recuados, a escola do Pará teve professor de música instrumental e até mesmo banda de música” (SALLES, 2005, p. 75).

Para compreender aspectos sobre esses instrumentos, a publicação “*Vocabulário Crioulo*” (2003) acaba dimensionando elementos importantes. A obra evidencia a contribuição do negro no falar regional amazônico. Para isso, em forma de dicionário, procura contextualizar expressões, elementos culinários, manifestações artísticas diversas e, dessa forma, acaba mencionando aspectos em torno do *jazz*.

Analisando a história do banjo, Vicente (2003) apresenta informações técnicas do instrumento e sua origem. Afirma que ele é oriundo da África, onde era chamado de *bania* e/ou *banza*, quando foi levado por negros escravizados para a América do Norte, quando passou a ser produzido de forma industrializada. O autor menciona o seu uso na forma primitiva do *jazz* no sul dos Estados Unidos. Ao mencionar a popularização do banjo no Brasil, comenta que esse processo se deu a partir de 1922, pelo conjunto “Os Oito Batutas”, que ao retornarem de Paris (fevereiro a julho), onde fizeram uma temporada, abandonaram o “estilo” orquestra típica brasileira e assumiram a versão “americanizada”, o *jazz-band*.

Apesar disso, é analisando o banjo no Pará que Salles apresenta mais informações sobre a presença *jazzística* em Belém. Mais uma vez o autor traz a ideia de difusão do *jazz* na capital paraense. Para ele, “*as orquestras de jazz, formadas por influência externa, tiveram sua época em Belém a partir do final da década dos 20, chegando ao término da década dos 40, quando o prestígio do jazz começou a declinar em todo o Brasil.*” (SALLES, 2003, p. 70). Contudo, chama a atenção ao fato de não mencionar a influência que a banda mexicana teve nesse processo de difusão, apontado pelo autor em *Música e Músicos do Pará*. Quanto à introdução do *jazz-band* no Pará, nessa publicação, Vicente afirma que

a primeira demonstração ocorreu no palco do Palace Theatre a 22 de maio de 1924, data da estreia da Companhia Brasileira Bataclan, na revista *Cruzeiro do Sul*, de Paulo Magalhães com música de Henrique Vogeler. A companhia nacional, formada no Rio de Janeiro, tinha como modelo a Ba-ta-clan francesa, que fizera ruidoso sucesso na antiga capital do país em 1923, durante duas curtas temporadas (3/08 a 17/09 e 12 a 26/10). Por conseguinte, conforme essas indicações, o *jazz* não chegou ao Brasil diretamente dos Estados Unidos, porém da Europa, de Paris. No Pará, a novidade não deslumbrou a crítica teatral. Mas a orquestra, com músicos da terra, dirigida por Henrique Vogeler agradou. (SALLES, 2003, p. 70).

Essa passagem nos faz pensar sobre duas importantes questões. Inicialmente, a temporada que a “Bataclan” nacional fez na capital paraense. Facilmente confundida com a Bataclan parisiense, a interpretação de que o espetáculo não agradou é originada na crítica periódica que Vicente analisa. Os jornais estabelecem comentários duros sobre a forma das apresentações, a atuação dos atores envolvidos e caracterizam a sonoridade do grupo musical com excelência. Outro ponto é a ideia de que o *jazz* chegou no Brasil pela Europa. Essa

percepção nos traz a ideia do *jazz* transatlântico, embora Salles desconhecesse esse conceito, cabe aqui a sua utilização.

Em outros textos de sua extensa produção, é possível notar aspectos do *jazz* em diálogo com várias expressões culturais do cenário paraense. Recorreremos a eles ao longo deste trabalho. O mapeamento aqui apresentado objetiva evidenciar diversos aspectos que contribuem para a história da música popular brasileira e, sobretudo, caracterizando caminhos que podem ser percorridos. Entre eles, o que leva a esta redação.

As discussões apresentadas neste capítulo buscaram ambientar questões pertinentes a esta investigação. Uma definição sobre o que é visto como *jazz* no período estudado nos prepara ao entendimento da forma como essa manifestação atuou durante a década de vinte em Belém. A discussão historiográfica sobre essa questão, não procurou listar absolutamente todos os estudos que mencionam esses aspectos. Contudo, produções clássicas e novas contribuições dialogam para que possamos ter um entendimento conciso e embasado. Nesse sentido, o mapeamento dos estudos culturais, nos quais o *jazz* é mencionado, durante a primeira metade do século XX, na capital e no interior do Estado, evidencia a necessidade de um olhar sobre esse fenômeno como objeto de estudo. Quase sempre essa referência acontece de forma superficial, o que esconde muitos aspectos que giram em torno dessa presença e que procuramos elucidar ao longo deste trabalho. Por fim, um olhar sobre Vicente Salles, tão importante para essa pesquisa. Traçamos um panorama entre aspectos biográficos e as principais menções feitas aos estudos que discutem a presença do *jazz* no cenário paraense. Ainda assim, outros textos de sua autoria entraram em diálogo nos capítulos seguintes, embasando e favorecendo uma análise do *jazz* em Belém.

### 3 MÚSICA, AMBIENTES E CULTURA URBANA EM BELÉM NO INÍCIO DO SÉCULO XX

#### 3.1 Sociabilidade e divertimento noturno em Belém no início do século XX

“Belém é uma flor nocturna, de perfumes exóticos. Tem seus vícios e suas virtudes. Aperta entre os dentes uma boquinha de marfim e fuma as suas “cigarettes” opiadas; empalma com fidalguia e elegância as fichas de âmbar e madreperolas e atira-as no pano verde”.

**Armand Duval**

As palavras do cronista Armand Duval<sup>12</sup>, em 1926, evidenciam um sentimento presente nos ambientes de diversão noturna na cidade. De acordo Alvares (1996), a noite pode ser vista como um momento de excitação e comemoração. É o momento dos teatros, cinemas, concertos e festas, comer, dançar e jogar. Em sua percepção, cada cidade possui seus ritmos noturnos, sendo durante a noite o momento em que a cidade revive. Enquanto muitos descansam para o próximo dia, outros encontram o sentido da vida em lugares que possibilitem prazer, mesmo que por uma noite. A urbe que meditaremos convive com esses aspectos.

A partir da revisão de produções historiográficas que evidenciam manifestações culturais do período, textos memorialísticos de cronistas, ou mesmo durante o contato com a imprensa periódica, muitos ambientes são destacados e, por isso, tornou-se viável traçarmos as trajetórias de uma rede cultural atuante da capital paraense. O que a maioria desses espaços tem em comum refere-se à sua proximidade com a Praça da República, na época ainda chamada, por muitos, de Largo da Pólvora, região que abriga o fabuloso Theatro da Paz<sup>13</sup>, símbolo da prosperidade dos bons tempos, localizada no centro da cidade. No seu entorno, é possível notar uma grande variedade de salas de cinema, bares, cafês, teatros, tabacarias, hotéis. A primeira metade do século XX consolidou a região como o maior centro de diversão noturna da cidade, sobretudo a elite local. O acesso mais comum se dava por meio de linhas de bondes que ligavam os diversos bairros da urbe, elitizados ou não, a essa região.

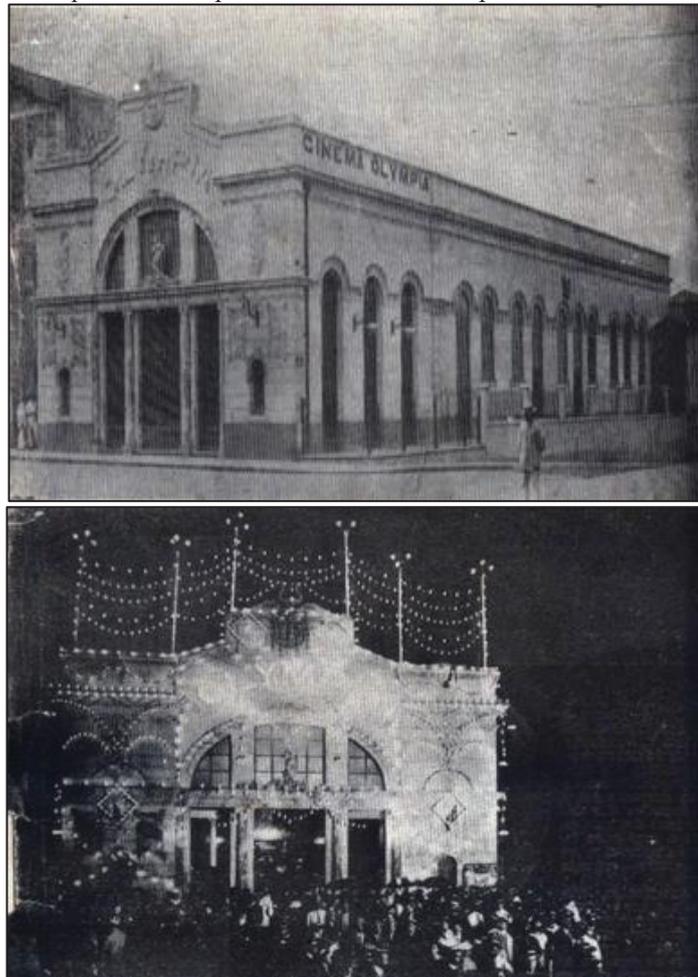
Entre esses locais, os empreendimentos do grupo Teixeira, Martins & Cia, que tinha como proprietários Carlos Teixeira e Antonio Martins, merecem destaque. O primeiro a ser observado é o Cine Olympia, inaugurado em 1912, considerada a primeira sala de luxo da

<sup>12</sup> DUVAL, Armand. Quando as estrelas sonham. In: Revista Belém Nova, Ano III, N55, 27/03/1926, p. 14.

<sup>13</sup> Símbolo da riqueza proporcionada pela comercialização da borracha na região, o Theatro da Paz foi inaugurado em 1878.

capital paraense, e hoje o cinema mais antigo em funcionamento no Brasil. Segundo Pedro Veriano (1999, p. 17) “a criação do Olympia transformaria em quadro o triângulo de bom tom com vértices no Palace, no Grande Hotel e no Theatro da Paz, alguns passos adiante”. Para o autor, a sua edificação objetivava a mudança no olhar sobre o cinema, “*até então considerado uma curiosidade popular, deixasse de ser apenas um programa da classe operária e ganhasse a simpatia de quem frequentava o ‘Theatro da Paz’, ‘logo diante’.*” (VERIANO, 2012, p. 27).

**FIGURA 3:** O Cine Olympia em duas ocasiões. O primeiro, evidencia a sua edificação. Abaixo, um momento que os seus espectadores o deixavam após uma sessão.



**Fonte:** A Semana: Revista Ilustrada, V. 3, n. 108, abril de 1920. Sem Paginação. Fundação Cultural do Pará.

O ambiente objetivava fornecer uma experiência única e, por isso, a estrutura e o conforto pensado aos seus frequentadores eram constantemente elogiados<sup>14</sup>. Além disso, outro chamativo era a sala de espera, que, de forma recorrente, trazia atrações musicais aos seus frequentadores. Vicente Salles (2012) comenta sobre o concerto de inauguração do cinema. Na

<sup>14</sup> Veriano (1999, p. 18) ainda menciona as características técnicas da sala e a etiqueta que o local exigia: eram 400 poltronas, dez ventiladores, seis portas, 14 janelas abertas em duas faces laterais do prédio. “Para ir ao Olympia era preciso usar boa roupa. Homem de paletó e gravata, mulher de vestido longo e chapéu”.

ocasião, houve um “*pequeno concerto promovido pelo maestro Clemente Ferreira Júnior, dirigindo um quinteto. Ele associava um tipo de lazer social de grande aceitação na época e que se manteve durante algum tempo: a música de salão.*” (SALLES, 2012, p. 52).

Analisando os espectadores que frequentavam o Olympia, Eva Carneiro (2011) adverte para a preocupação da empresa Teixeira Martins em disponibilizar ambientes para o público *rafiné*. Essa intenção se contrapõe ao desenvolvimento de salas de cinema que eram anunciadas como populares, que atendiam às classes populares, cujo crescimento foi considerável ao longo da década de 1920. De todo modo, a experiência proposta pelos empresários fez surgir uma plateia ativa, consolidando o espaço como mais uma forma de divertimento e sociabilidade em Belém.

**FIGURA 4:** Sala de espera do Cine Olympia, década de 1920. Espaço onde muitos grupos se apresentavam antes das sessões, sendo um dos principais espaços da “música de salão”.



**Fonte:** Veriano (1999, p. 76 e 77).

Os aspectos da música de salão podem ser observados durante toda a década de 1920. Carneiro (2011) chama a atenção para o fato de que as bandas que tocavam no Olympia durante esse período eram as que possuíam maior destaque, sendo prática do cinema divulgar em seus

anúncios a programação do seu “salão de concertos”, com os programas a serem executados. A autora menciona ainda que os repertórios tocados nesse espaço eram uma alternância de música clássica e ritmos populares brasileiros, além de gêneros locais, o que propiciava olhares ao ambiente dos que passavam aos arredores.

Seguindo essa tendência, em outubro de 1921, foi anunciado como atração da sala de espera do Olympia o grupo *Os Batutas Paraenses*. Assim como seu homônimo carioca, o grupo local foi encomendado, nesse caso, pelos proprietários do cinema, que elegeram o músico violinista João de Santa-Cruz para organizar a orquestração que seguia os moldes do grupo de Pixinguinha e Donga, antes de se tornarem uma *jazz-band*. No periódico ‘*A Semana*’ esse fato foi noticiado:

Lendo os jornaes de ante-hontem , deparamos a nova de que a empreza do Olympia, á semelhança do que se fez na Capital Federal, com a criação dos “Oito Batutas” e no Recife, com a formação dos “Batutas Pernambucanos”, incumbira o conhecido violonista patricio João Santa-Cruz de organizar um grupo regional para a execução de musicas genuinamente brasileiras, no salão de espera do nosso primeiro cine-salão, tomando o novo grupo o titulo de “Batutas Paraenses”.

Segundo a mesma local dos matutinos compôr-se-ia o grupo de violões, cavaquinhos, clarinetes, pandeiros, réco-réco, etc.. com o concurso de elementos como Santa-Cruz, Salles, Mata-Fome, Paiva, Breca e Cyrillo, os quaes executariam sambas, tanguinhos, catêrêts, sapateados, maxixes, chôros e outras musicas sertanejas, que são brilhantes manifestações do folk-lore, nacional, e que falam do sentimentalismo do povo brasileiro.<sup>15</sup>

Os Oito Batutas tiveram uma atuação frequente entre os anos de 1919 e 1923, na capital federal e no exterior.<sup>16</sup> Sua influência acaba sendo difundida por regiões distintas, como o caso citado, Belém e Recife. É possível notar a predominância de gêneros musicais nacionais, o que caracterizava muitos grupos que atuavam no cenário musical da cidade, com a típica formação pau e corda, que anos adiante, receberia o nome de *jazz-band*.

Salles (2016) caracteriza um retrato biográfico do músico líder do grupo paraense. Natural de Natal-RN, autodidata, chamava atenção pela forma de segurar o instrumento, mas que propiciava uma grande sonoridade, tendo grande atuação no meio boêmio do início do século XX. Como violinista, cantor e compositor, era reconhecido por cantar modinhas, chulas, maxixes, sambas, e por sua performance no violão. Paralelamente, foi proprietário do “Bar

<sup>15</sup> A Semana, Revista Illustrada. 1921, v.4, n.186, outubro. Sem paginação.

<sup>16</sup> O grupo era liderado pelo flautista Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, e pelo violonista Ernesto Joaquim Maria dos Santos, o Donga. Os outros componentes desta que foi a formação original eram Jacó Palmieri, José Alves Lima, Nelson Alves, Raul Palmieri, China e Luís Pinto da Silva. Luís morreu logo após a estreia e foi substituído por J. Thomaz. De 1923 até 1931, o grupo passou a se apresentar com dois nomes: Jazz-Band Os Batutas e Bio-orquestra Os Batutas – o prefixo “bi” indica que executavam choro e jazz em suas apresentações. Ainda em fins dos anos 1920, o conjunto se apresentava apenas esporadicamente (MARTINS, 2014).

Kean, ao lado do Mercado de São Brás, tornando-o o mais famoso centro da Bohemia artística e intelectual de Belém” (SALLES, 2016, p. 509).

**FIGURA 5:** João de Santa-Cruz (1891-1928)



**Fonte:** A Semana, Revista Ilustrada. Outubro de 1921, v. 4, n. 186. Sem paginação. Fundação Cultural do Pará.

De Campos Ribeiro (2005, p. 129), em um relato memorialístico, intitulado ‘*Gostosa Belém de Outrora...*’ menciona que durante “*a década de vinte, com suas noites de fina boêmia iniciadas no Bar Paraense” e no Pilsen*”, *ali na Independência, para terminar do “Kean em São Braz, depois do obrigatório giro pelo City Club [...]”*. Geograficamente, o bar Kean era relativamente afastado do centro, onde se concentrava parte da vida noturna ativa da cidade. Contudo, localizava-se em um ponto que permitia o deslocamento para diversos bairros. Esse aspecto fazia do lugar um ponto de encontro que se estendia até o amanhecer. Ângela Correa afirma que o ambiente propiciava o encontro de “músicos, compositores, cantores, poetas e intelectuais das mais diversas categorias sociais, que relatavam suas aventuras noturnas, declamavam poesias, tocavam e ouviam, bebiam, compunham e conversavam com os amigos” (CORREA, 2010, p. 90).

Na segunda metade da década de 1920, é constante a presença de anúncios do Bar Pilsen e do Bar Paraense na imprensa periódica da cidade. Diferentemente do bar Kean, que se prevalecia como um ponto de encontro, os bares que eram parte integrante da cervejaria paraense proporcionavam uma experiência distinta. Em uma publicidade presente no jornal ‘A

*Folha do Norte* em 1928, o Bar Pilsen foi caracterizado como “o pae da pobreza!”. A respectiva divulgação caracterizava-se da seguinte maneira:

“Dôa-se quem quizer, a verdade é uma só, brilhante como o nosso bello sol  
equatorial.  
No BAR PILSEN  
Tanto pôde comer o rico como remediado e o pobre e, por isso – só para moer os  
invejosos e os despeitados continuaremos a offerecer ao publico  
ISCAS DE FIGADO COM ELLAS 600 rs.  
ISCAS DE FIGADO SEM ELLAS 500 rs.  
BACALHAU A’ LISBOETA... 600 rs.<sup>17</sup>

O último prato, *Bacalhau A’ Lisboaeta*, embora noticiado, não estaria disponível pela ausência do elemento fundamental do prato. Esse aspecto acaba sendo recorrente em anúncios posteriores. Contudo, no Bar Paraense, o discurso apresentado caracteriza uma disparidade:

Com toda satisfação o proprietario do sempre preferido BAR PARAENSE traz ao conhecimento publico o seguinte:

- 1.º Que se sente perfeitamente bem o suficientemente aparelhado para continuar na sua linha de distincção, até hoje mantida e que tem garantido o conceito elevado em que é tido pelas exmas. familias da élite social de Belém;
  - 2.º - Que não se tem apercebido e nem sabe se existe crise financeira nesta terra, ao ponto de se vêr forçado a baratear (mesmo porque sempre o barato sáe caro) o serviço culinario de sua especialidade, a exemplo do que fazem os que (seja permitida a expressão) se deixam ou procuram “virar a frége”...
  - 3.º - Que a selecta e decente assistencia de seu estabelecimento continuará a ser trata com a mesma distincção, servindo-se das mais finas qualidades de optimas petisqueiras, ao requinte apurado do bom gosto.
  - 4.º - Finalmente que não sacrifica o seu conceito acreditando com o escrupulo e criterio de bem servir aos que lhe dão preferencia, impingindo “gato por lebre”, á guiza de pechincha que só aproveita aos que andam pedindo misericordia, não exigindo qualidade e sim quantidade, mesmo sortida, mas... “barata”...
- De acordo com o exposto, têm os nossos amaveis fregueses, esta noite, o mais variado serviço de frios e optimas petisqueiras ao som do seu afamado JAZZ-BAND... Porque o Bar Paraense é, emfim, o invejado Bar Paraense!<sup>18</sup>

Quando analisamos o discurso contido em ambas as propagandas, observamos a dicotomia de público a quem interessavam os ambientes. Embora ambos servissem o ‘chopp da cervejaria paraense’<sup>19</sup>, o primeiro, bar Pilsen, objetiva atrair todos os públicos. Eram boêmios, seresteiros, de origem mais branda que se misturavam aos que possuíam mais recursos, e até

<sup>17</sup> Folha do Norte, 8 de janeiro de 1928, p. 5.

<sup>18</sup> Folha do Norte, 15 de janeiro de 1928, p. 3.

<sup>19</sup> Ana Maria Daou afirma que as fábricas de cervejas marcaram a paisagem urbana em Belém e Manaus. A autora menciona que “em 1907 o consumo de cerveja no Pará chegou a mais de 2 milhões de litros. A cerveja fornecida pela Fábrica Paraense “era de fato tão boa como a cerveja de Munich” e fornecia mais da metade do que era então consumido no Pará” (DAOU, 2004, p. 58 e 59).

mesmo intelectuais<sup>20</sup>. Por outro lado, o bar Paraense buscava promover uma experiência para as elites locais, com um salão mais sofisticado e um cardápio repleto de opções, que variavam entre pratos regionais, como o ‘pato no tucupi’, aos tradicionais petiscos e drinks.

**FIGURA 6:** Vista em que observa o Theatro-Bar Paraense, anexo à fábrica da cervejaria paraense. Considerado um dos mais tradicionais pontos de encontro da sociedade paraense. Em primeiro plano, um trecho da Avenida Independência. Seus anúncios destacavam o aspecto elegante, confortável e ventilado. Sua capacidade era de aproximadamente 1200 pessoas. Foi considerado um dos centros da elite paraense, onde se desfrutavam de espetáculos de variedades, além de exibições cinematográficas.



Fonte: Álbum Belém da Saudade, p. 236.

No que diz respeito às atrações musicais que atuavam em ambos os ambientes, não vemos diferença. Quando observamos a descrição dos ambientes onde as atrações musicais se apresentavam, o bar Pilsen o caracteriza como “*theatrinho do bar*”<sup>21</sup>, projetado para este fim. O bar Paraense já possuía um salão mais amplo e recebia artistas diversos. Além da presença de *jazz-bands* que tocavam com frequência, há destaque para a Jazz-Band do City Club, já que, constantemente, era anunciada nos dois ambientes; era notável a presença de artistas, como Marchisio Alessandro, que promovia um show “cômico e sapateador”<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Os intelectuais que conviviam com a boemia seresteira passaram a representar as noites de lua cheia e os finais de semana como os momentos privilegiados para a realização das serenatas pelas ruas, praças e bares da cidade. Nessas noites, saíam entoando canções melosas e românticas (CORREA, 2010).

<sup>21</sup> Folha do Norte, 9 de janeiro de 1929, p. 3.

<sup>22</sup> Folha do Norte, 13 de janeiro de 1929, sem paginação.

FIGURA 7: Anúncio do Bar Pilsen. Destaque para a atração musical a ser realizado pela Jazz-Band City Clube.



Fonte: Belém Nova, n. 59, v. 3. Agosto, 1926, p. 24. Fundação Cultural do Pará.

O City Clube, que dava nome à *jazz-band* residente da casa, localizava-se próximo aos arredores da Praça da República. Correa (2010) afirma que o local se constituiu como um importante território boêmio, marcado por sua elegância, requinte e sofisticação. O espaço reservado do clube era ideal para se ter a companhia de uma mulher, bebendo champanhe, fumando, dançando, ouvindo música, jogando roleta. Em uma crônica, intitulada ‘*Quando as estrellas sonham*’, presente na revista Belém Nova, Armand Duval comenta sobre os aspectos do espaço:

Belém cultura a bohemia disticta e adora a música, as excentricidade do jazz. E quem quiser penetrar fundo o seu coração, vá ao City Club, que é, talvez, o seu “boudoir” elegante, onde ella recebe os eleitos do Sonho. Os artistas, os homens que amam a vida no que ella possui de bello e maravilhoso.

O City Club é o “bungalow” doirado onde Belém da entrevistas aos amantes nocturnos. E em meio as danças estylisadas, ao tilintar das taças, ao ruído álcacre do gargalhar do “champagne”, o quando os risos se alteram e o “jazz” guincha um “fox” é que o homem que adora o sol nas estrellas, sente a felicidade entrarlhe na alma.<sup>23</sup>

O *jazz* acabava sendo a trilha sonora de um ambiente repleto do consumo de substâncias alucinógenas, prostituição e, por vezes, de confusão. Segundo Eva Carneiro (2011), a presença de alucinógenos em eventos na Belém da década de 1920 era constante. Esse consumo estaria relacionado a um princípio de “vida elegante”, que é considerado pela autora como um simbolismo, “*vícios elegantes*”, uma experiência de “*vida moderna*”. A perspectiva de oferecimento dos serviços de dançarinas e acompanhantes presente no clube, chama a atenção em função de ter sua origem no meio urbano<sup>24</sup>. Partindo da análise de Correa (2010) sobre o

<sup>23</sup> DUVAL, Armand. “Quando as estrellas sonham”, Revista Belém Nova, Ano III. n. 55. Belém. 27/03/1926. p. 14. Citado por Correa (2010, p. 110 e 111).

<sup>24</sup> Essa perspectiva acaba sendo um contrassenso do ponto de vista moral, visto que “a família era identificada como a célula da sociedade, devendo ser regenerada, civilizada e higienizada no processo de construção de uma sociedade. Neste processo, e com ele, os papéis são definidos: à mulher o papel de mãe, cabendo ao homem a função de pai-provedor. O homem teria sua função social de provedor viabilizada pelo trabalho, fonte básica de autorrealização, veículo de crescimento pessoal, sendo através do trabalho reconhecido como tal. Desta maneira,

pensamento proposto por Margareth Rago (1991), essa “economia do desejo” é algo característico das relações de troca predominante em uma sociedade. Nesse ambiente, os valores da “união sexual monogâmica, a família nuclear, a virgindade, a fidelidade feminina, destina um lugar específico às sexualidades insubmissas” (RAGO, 1991, p. 23). Em meio a essas questões, consideramos um caso do carnaval de 1928, presente no jornal *a Folha do Norte*:

No CITY CLUB  
PROVOCAÇÃO MAL SUCCEDIDA

As primeiras horas da madrugada de sábado para domingo gordo, penetros no City Club, ostentando uma farda de cadete de Borgonha, o jovem Miguel Lupi Martins, filho do sr. Miguel Martins, director do Matadouro do Maguary.

Emproado na sua phantasia apparatusa, começou a lançar olhares provocadores ao sr. Paulo de Oliveira, redactor do “O Estado do Pará”, com quem o jovem cadete de carnaval sempre implicava.

Insultado como tal atitude desse moço, Paulo de Oliveira fez-lhe vêr que não podia continuar a ser insultado constantemente, ao que o jovem Miguel Martins quiz reagir a força bruta, a isso, porém, não lhe dando tempo Paulo de Oliveira que o abotoou, derrubando-o e pisando-o.

A intervenção providencial de circunstantes pôz termo á ruga, sendo o provocador obrigado a retirar-se, ficando prohibida sua entrada naquelle clube.

A policia não teve communicação do facto.<sup>25</sup>

Os causos que envolviam agressões, a exemplo do que observamos na fonte acima, eram sempre noticiados quando aconteciam no City Club. No entanto, não encontramos menções sobre esse tipo de comportamento em outros clubes e espaços da cidade na imprensa local. Embora o ambiente fornecesse aos seus frequentadores um espaço agradável, com diversas opções de divertimento, lícitas ou não, acreditamos que essa tendência se dava muito mais por um julgamento moral do espaço, do que pela ação em si, prevalecendo a relação da localidade com os problemas sociais comuns da época.

---

o sucesso da estratégia discursiva residia no fato de transformar o trabalho – um dos princípios do sistema – em padrão de masculinidade.

<sup>25</sup> Folha do Norte, 18 de fevereiro de 1928, sem paginação.

**FIGURA 8:** Anúncio do City Club que apresenta as características dos serviços ofertados aos seus frequentadores. Detalhe para o seu período de funcionamento, que diferente dos demais espaços, era diário.

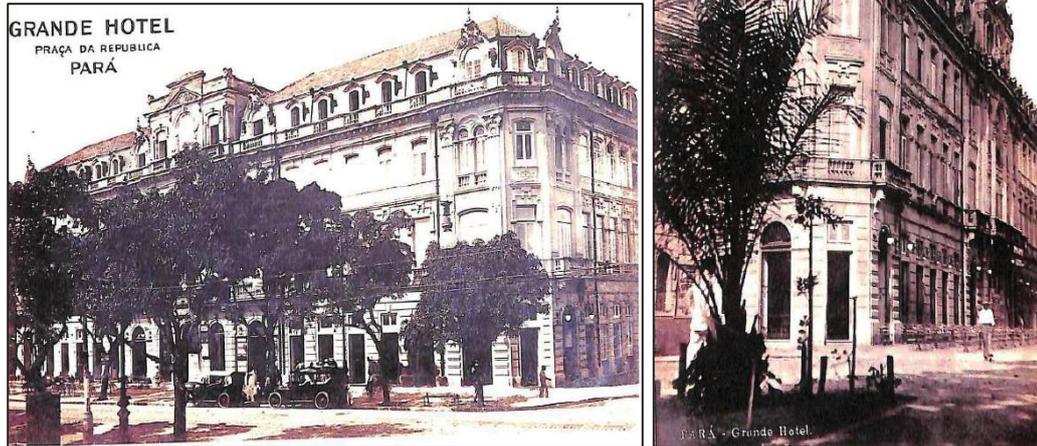


**Fonte:** Belém Nova, v. 3, n. 59. Agosto, 1926, p. 6. Acervo da Fundação Cultural do Pará.

Nas proximidades do City Club, mais precisamente ao lado do Olympia, estava localizado o Grande Hotel, considerado a primeira ampla instalação hoteleira de grande porte da capital paraense, tendo suas atividades iniciadas em 1913. De propriedade do já mencionado grupo Teixeira Martins LTDA, o hotel representa um grande marco na história da cidade durante a primeira metade do século XX. Sua edificação chamava a atenção pelo seu tamanho, que ocupava um quarteirão, além de ser equipado com o que de melhor e mais tecnológico se tinha na época, características enaltecidas nos anúncios de divulgação de suas instalações. Em um comentário sobre o empreendimento, estampado na revista *'A Semana'*, comentava-se que *"dá motivo a que o nosso sentimento de cívico entusiasmo exalte um estabelecimento que, por modelar, tanto concorre para o embelezamento e civilização da nossa cidade"*<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> *A Semana, Revista Ilustrada*. v. 7. n. 312, abril de 1924, pág. 21.

**FIGURA 9:** O Grande Hotel em dois ângulos. Por muito tempo, este espaço foi considerado um importante ponto de referência sociocultural da cidade. Foi demolido em 1970, para dar lugar ao Hilton Hotel. Hoje, este espaço recebe o nome de Hotel Princesa Louçã.



Fonte: Belém da Saudade, p. 223.

O hotel dispunha de apartamentos luxuosos, constantemente elogiados por seus hóspedes. Além disso, oferecia a possibilidade de desfrutar de um amplo salão de recepção, uma barbearia, um bar, uma sala de leitura, além de uma quadra de tênis e um primoroso terraço parisiense, com mesas e cadeiras; famoso pelos seus sorvetes. Esse ambiente chamava a atenção de quem passava por lá. Ainda mais quando se tinha a experiência de poder desfrutar do lugar. Após sua passagem por Belém em 1927, Mario de Andrade escreve para seu amigo Manuel Bandeira, revelando um desejo seu contido:

*Meu único ideal de agora em diante é passar uns meses morando no Grande Hotel de Belém. O direito de sentar naquela terrasse em frente das mangueiras tapando o Teatro da Paz, sentar sem mais nada, chupitando um sorvete de cupuaçu, de açaí, você que conhece o mundo, conhece coisa melhor do que isso, Manu?*<sup>27</sup>

Em anexo às instalações do Grande Hotel, havia um amplo e confortável cine teatro, o Palace Theatre, onde espetáculos teatrais, exibições de filmes se revezavam com eventos sociais e apresentações musicais de diversos gêneros. Na segunda metade da década de 1920, notamos intensificação de anúncios nos três primeiros meses do ano. São eventos que se relacionam com a perspectiva carnavalesca e apresentam os grupos de jazz como atração musical. Em março de

<sup>27</sup> Mário de Andrade esteve em Belém durante o ano de 1927, participando de uma excursão à região amazônica com alguns mecenas do modernismo. Suas impressões foram registradas em cartas destinadas ao seu amigo Manuel Bandeira. Andrade. In: Moraes, 2001, p. 345.

1929, aconteceria um evento no recinto que caracteriza esta visão: “Festa da Mi-Carêne”. “Duas Orchestras – Jazz-orchestra do Palace-Theatre, Jazz-Band do City Club”<sup>28</sup>.

**FIGURA 10:** O salão do Palace Theatre, anexo do Grande Hotel, empreendimento do grupo Teixeira, Martins & Cia. O espaço possuía 33 camarotes, 18 frisas e 550 poltronas na plateia. Durante a década de 1920, uma série de eventos em torno do *jazz* ocorreram neste recinto.



**Fonte:** Veriano (1999, p. 90 e 91).

Nesse período, havia em Belém uma variedade de clubes sociais que promoviam eventos aos seus sócios. Nesse quesito, chamamos a atenção para a Assembleia Paraense (AP). O cronista Raimundo Morais anotou suas impressões sobre a agremiação em seu dicionário, organizado após viagens à região amazônica, durante a década de 1920:

Clube onde se reúne a elite da sociedade em Belém, capital do Pará. Edificado na Praça da República especialmente para esse mister, o prédio elegante, amplo, decorado, é talvez o mais distinto no gênero em todo o Norte do Brasil. Faltando construir ainda a ala direita, já ali se gastaram cerca de mil contos. O mobiliário, todo de madeiras paraenses, é suntuoso. Os salões vastos e belos.<sup>29</sup>

Mesmo se tratando de um clube que possuía uma grande infraestrutura, a AP também fazia uso de salões externos, a exemplo do Palace Theatre. Contudo, Mário Dias Teixeira (1992)

<sup>28</sup> Folha do Norte, 28 de fevereiro de 1929, p. 2.

<sup>29</sup> MORAIS, Raimundo. O meu dicionário de cousas da Amazônia. Vol. 175. Ed. do Senado. Brasília. 2013. p. 29.

afirma que, durante o século XX, a AP chegou a possuir cinco sedes sociais<sup>30</sup>, todas em torno da Praça da República. Tamanho era o prestígio da instituição que em outubro de 1928, a Câmara dos Deputados publicou a lei 2.682, que reconhecia a Assembleia Paraense como “utilidade pública”, por seu apoio ao bem-estar e difusão da cultura na cidade.

Entre os eventos de maior repercussão estavam o carnaval e o réveillon, sendo este último o principal festejo realizado pelo clube até hoje. Contudo, comemorações diversas ou bailes temáticos se davam nas instalações do clube com certa frequência. No salão da terceira sede, destacamos dois eventos em anos distintos, que nos demonstra uma conotação semelhante, e que foram retratados na revista Belém Nova. O primeiro evidencia um baile temático, que foi assinalado com “*uma festa de canto, de poesia, de bellas palavras oratorias de choreographias modernas. O salão attrahia. O Jazz-Band, voluptuoso, nas suas musicas excêntricas abrebatava e enlouquecia*”<sup>31</sup>. Já o segundo, evidencia um sentimento: “*no alto, enthronisada, a orquestra exotica, com um repertorio de <<Jazz-Band>> e as suas músicas de actualidade, músicas que são phictros sonoros, que despertam nos ouvintes desejos de dansar, dansar muito, alem da vida...*”<sup>32</sup>.

O discurso contido em ambos os documentos retrata uma característica que já mencionamos sobre o sentimento em torno do *jazz*, basicamente, a sua relação com os aspectos de modernidade. O sentimento nos salões da AP acaba por ser uma característica comum durante toda a década de 1920, sendo o seu espaço de fundamental importância para o desenvolvimento do *jazz* na cidade.

---

<sup>30</sup> A partir da construção de um texto memorialístico, o autor Mário Dias Teixeira descreve características das edificações do clube nesse período: A primeira sede social da AP localizava-se na casa onde funcionou a entidade que lhe deu origem, isto é, a Associação do Comércio e Retalho do Pará, no prédio de nº 21.

A segunda esteve na casa nº 15, na Praça da República, local onde funcionou o Clube do Remo, antes da Tuna Luso Comercial, hoje Brasileira.

A terceira situou-se na casa contígua à segunda sede e se constituía de duas casas de nº 16 e 17, na mesma via, isto é, Praça da República, local onde ficou até a construção da sede nova.

A quarta, construída após demolição da sede antiga por autorização da Assembleia Geral de Sócios, dada em 22 de maio de 1928, neste mesmo espaço e que teve sua inauguração no dia 31 de dezembro de 1929, com a comemoração da festa de réveillon.

A quinta, desde 1965, esteve situado na Avenida Presidente Vargas, nº 762, e é chamada por muitos de “Sede Social”, ou “Sede da Praça da República” mesmo após a construção da sede social na avenida Almirante Barroso. TEXEIRA, Mário Dias.

<sup>31</sup> Revista Belém Nova, vol. 1, n. 16, junho de 1924. Sem Paginação.

<sup>32</sup> Revista Belém Nova, vol. 1, n. 18. junho de 1924. Sem paginação.

**FIGURA 11:** Festa de coroação de um concurso de beleza. Assembleia Paraense.



**Fonte:** A Semana, Revista Ilustrada, 1923. V. 6, n. 283, setembro, p. 10. Acervo da Fundação Cultural do Pará.

Após a análise de todos os ambientes que foram salientados e sua relação com o *jazz*, nota-se a predominância de um público constituído pelas elites da cidade, sendo a principal consumidora deste tipo de formação instrumental. Não procuramos esgotar os espaços onde as fontes direcionavam a presença do *jazz*. Contudo, caracterizamos aqueles que foram mais recorrentes e podem ser considerados como essenciais, que somados, apresentam uma vasta gama de espaços. A necessidade dessa ambientação corrobora com a construção do imaginário do *jazz* na cidade desde os momentos iniciais de sua atuação, como veremos nos tópicos a seguir.

### **3.2 O que restou da festa? O impacto da música mexicana na difusão do *jazz* em Belém de 1922**

O ano de 1922 foi marcado pelas celebrações em memória do centenário da Independência do Brasil. Embora a Província do Grão-Pará tivesse levado quase um ano para reconhecer esse processo, o que só aconteceu em 15 de agosto de 1823, em 1922 Belém vivenciou uma série de eventos cívicos e militares que contemplavam o feito promovido por D. Pedro I cem anos antes. A presença dos mexicanos em Belém, que retornavam ao seu país após participar das celebrações do centenário no Rio de Janeiro, evidencia um capítulo dessas comemorações.

A relação entre a frota mexicana com a afirmação de Vicente Salles, que menciona ser a banda mexicana que trouxe a moda do *jazz-band* à Belém, resulta das análises comparativas

entre os periódicos de Belém e Rio de Janeiro que evidenciaram os trajetos percorridos, os programas executados e ainda informações sobre os membros presentes na comitiva, essa composta por militares e civis que viajavam em dois navios e que tinham em Belém condições para uma parada estratégica.

O jornal *'A Província do Pará'* trazia informações sobre a esquadra mexicana e as embarcações em trânsito. O navio “Nicolas Bravo” foi descrito como elegante. De três mastros e duas chaminés, possuía uma cor cinza escuro e pesava 1500 toneladas, ao longo dos seus 72 metros de comprimento por 10 de largura. Construído em 1904, nos estaleiros de Genova, e reformado no ano corrente no México, o navio estava armado com 8 canhões de tiro rápido, sendo 2 de 4 polegadas e 6 de 57 milímetros, os que podem expelir 30 tiros por minuto. Fora comandado pelo capitão de corveta Manuel Camiro, tendo como imediato o 1º tenente Gustavo Brabo e 23 oficiais. Sua tripulação era composta por 130 homens. Desenvolvia, em marcha normal, 11 milhas e, no máximo, 15. Depois de reconstruído, se travava de sua segunda viagem, sendo a primeira aos Estados Unidos. Viajavam a bordo 100 cadetes do Colégio Militar do México, que vinham sob o comando do coronel de engenheiros José E Cacho, subdiretor geral daquele Colégio. O comandante dos dois navios era o capitão de fragata Ambrosio I. Lades<sup>33</sup>.

O segundo, o “Coakiula”, tratava-se de um navio mercante. A maioria das informações técnicas sobre ele encontram-se ilegíveis no microfilme consultado. Contudo, pode-se afirmar que ele era comandado por Otton Blanco, com uma tripulação de 65 homens. Desenvolvia entre 11 e 12 milhas por hora. Pertencia à Companhia Navieira Mexicana e foi construído entre 1919 e 1920. A bordo, viajavam três aviadores, 50 cadetes mexicanos, além dos membros da Orchestra Typica de Torreblanca e a Banda do Estado Maior do Exército Mexicano.<sup>34</sup>

A esquadra atracou em Belém, em uma viagem de volta, após sua estadia no Rio de Janeiro para a presença nas comemorações do centenário da independência do Brasil. O jornal *Gazeta de Notícias*, no Rio de Janeiro, no dia 3 de setembro de 1922, noticiava que, no dia anterior, a delegação mexicana já se fazia presente na cidade para os festejos que contava com exposições, apresentações artísticas diversas, além de eventos políticos e condecorações de autoridades. A capital federal ainda vivenciou um festival destinado à cultura mexicana, programação que ocorreu durante a Exposição Internacional do Centenário da Independência, que contou com a presença de representantes do poder executivo mexicano. Vicente Salles não menciona qual banda mexicana foi responsável pela difusão do *jazz* na cidade. Isso nos traz a

---

<sup>33</sup> A Província do Pará, 19 de novembro de 1922, sem paginação.

<sup>34</sup> Ibid.

necessidade de análise das duas atrações musicais que acompanhavam a comitiva nos festejos a serem realizados nas cidades brasileiras.

A *Banda do Estado Maior do Exército Mexicano* estava sob direção do capitão Melquiades Campos. Não temos informações exatas sobre a formação do grupo, a não ser o fato, trazido no jornal *A Folha do Norte*, que afirma ser a banda composta por 85 músicos<sup>35</sup>. Contudo, podemos observar nas descrições da imprensa, que se tratava de uma formação clássica. O embaixador do México, Torre Diaz, comenta aspectos da banda e a forma como esse seguimento atua na capital mexicana:

Esta banda é dirigida pelo capitão Milchiades Campos, que foi condecorado em todas as cidades dos Estados Unidos que a milícia visitou, a convite de seus habitantes. Nesta excursão triumphal, estiveram os musicos mexicanos em mais de vinte cidades norte-americanas, em dous anos de festas, exposições, etc., tendo sido ouvida, na cidade de Nova Orléans, pelo actual presidente Harding, poucos dias antes de sua posse.

[...] Na capital da Republica existem oito ou dez bandas militares de primeira ordem, sendo reputadas as melhores a do Estado-Maior e a da Policia. Cada domingo se effectuam concertos públicos, nas praças e jardins, em todas as horas do dia. Os directores destas bandas escolhem os programmas, fazendo, pelos jornaes, a descripção das peças que vão executar, para que o povo comprehenda, e, praticam, desse modo, uma benefica educação artística no elemento popular.<sup>36</sup>

Não existem evidências que essa prática também se deu durante as apresentações no Rio de Janeiro e Belém. Na capital federal, à época, a primeira apresentação se deu em 5 de setembro de 1922. *O Jornal* anunciava o concerto pela banda mexicana:

O povo carioca terá hoje oportunidade de ouvir pela primeira vez a famosa banda de musica do Estado Maior do Exercito Mexicano, a qual, por ordem do general Manuel Perez Trevinho, chefe da missão militar e naval mexicana, dará uma audiencia que começará às 15 ½ horas, na escadaria do Theatro Municipal.

Essa audição inaugural é dedicada a Imprensa e ao povo desta capital.

O programma que os artistas mexicanos executarão é o seguinte:

I – Marcha Heroica – C. Saint Saens; Lohergrin, selecção – R. Wagner; Guilherme Tell. Sinfonia. – G. Rossini; II – Guarany. Sinfonia – Carlos Gomes; Compositores Mexicanos: a) Vals Poetico – Felipe Villanueva; b) Gavota – Manuel M. Ponce; c) Tarantella – Raf. J. Tello. III Rigoletto – Verdi: Concerto para tres clarinetes, executado pelos professores Porfirio Jimenez, Rodrigo Bohorquez e Genaro Nunez. – Rapsodia Hungara. n.3 – Liszt.<sup>37</sup>

Com base no repertório da Banda do Estado Maior do Exército Mexicano e a análise de sua formação (ver figura 11), pode-se afirmar que se tratava de uma banda sinfônica, uma vez que o conjunto é formado predominantemente por instrumentos de sopro, muito usado na

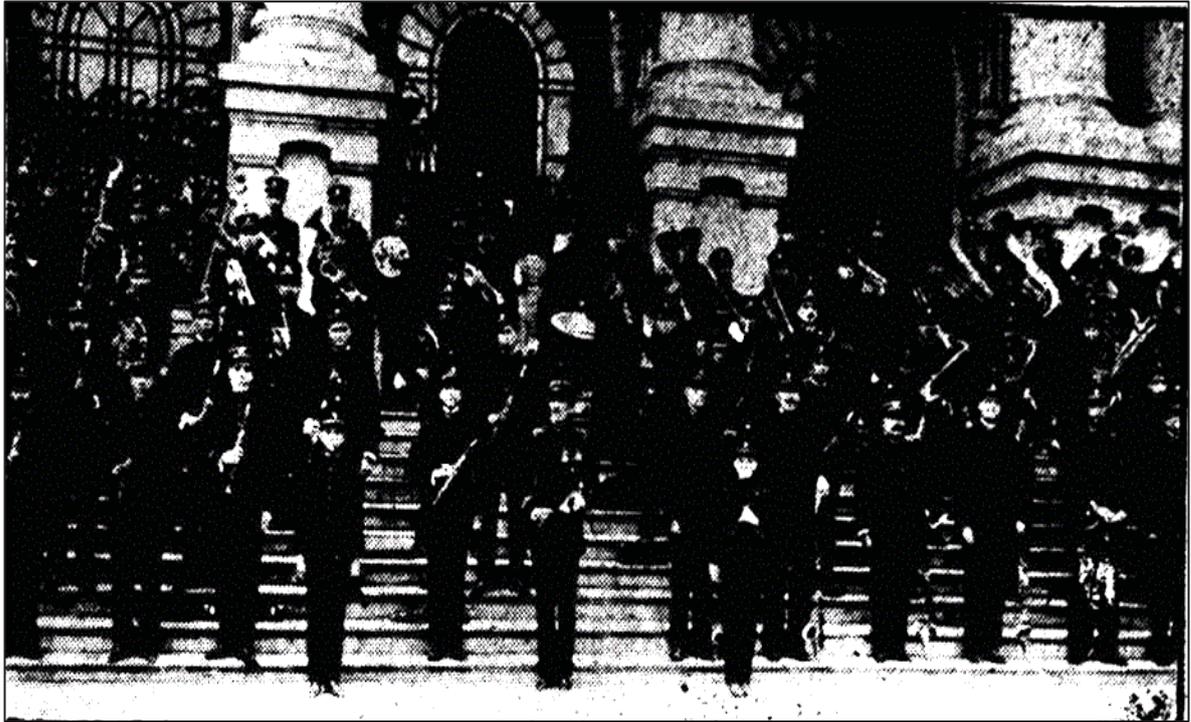
<sup>35</sup> Folha do Norte, 20 de novembro de 1922, p. 20.

<sup>36</sup> America Brasileira: Resenha da actividade Nacional. N. 7. Rio de Janeiro, 1992, sem paginação.

<sup>37</sup> O Jornal, Rio de Janeiro, 5 de setembro de 1922, p. 10.

execução de repertório clássico, principalmente em eventos ao ar livre. Executou-se obras clássicas europeias, música mexicana, além de o *Guarany*, de Carlos Gomes, que, normalmente, era o único brasileiro incluído nesse tipo de concerto. Chama a atenção o fato de que todas as obras incluídas no programa não foram escritas para esta formação, ou seja, a banda executava transcrições ou arranjos – prática também comum.

**FIGURA 12:** A banda mexicana, formada nas escadas do Theatro Municipal, antes de começar ali a interessante festa mexicana.



Fonte: *O Jornal*, Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1922, p. 11. Acervo Memória BN.

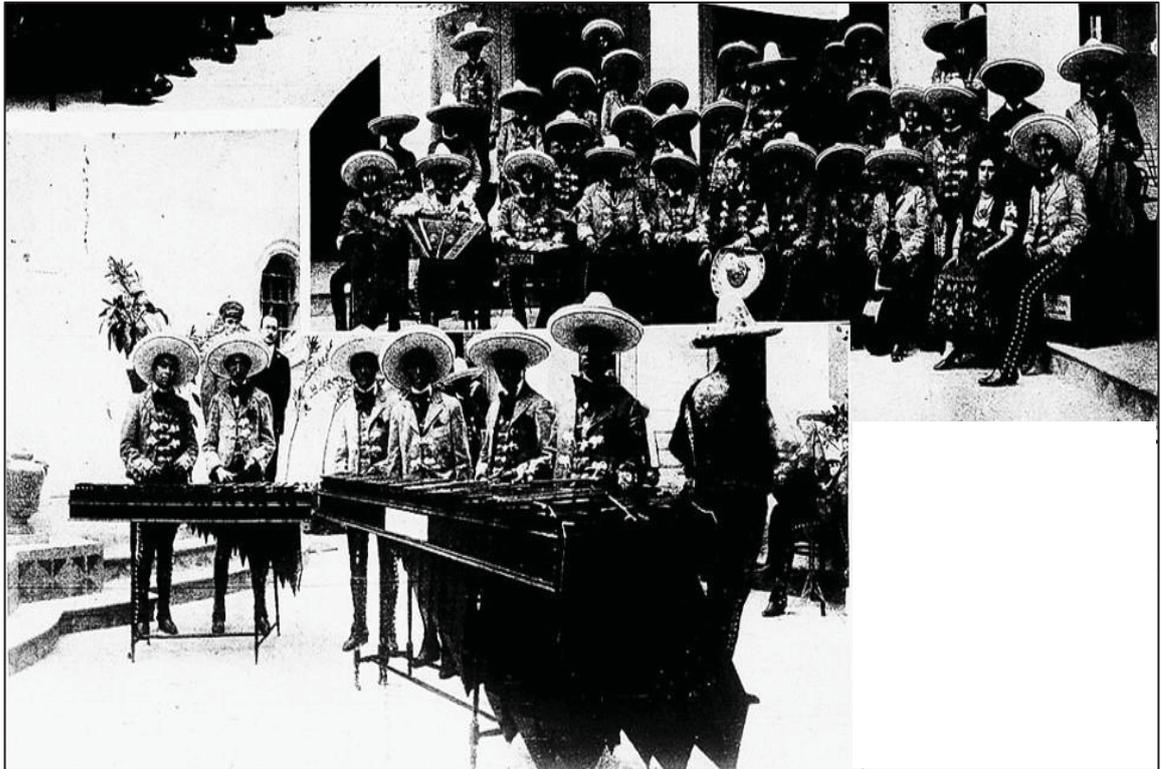
No dia seguinte, o mesmo periódico trazia as impressões dos festejos, que contaram com a presença de autoridades de ambos os países. Eram deputados, senadores, ministros do Supremo Tribunal, do Tribunal de Contas, altos funcionários públicos, além de muitos músicos da cidade. A crítica chama a atenção para a sonoridade apresentada pela banda: “*é uniforme, e os “crescendo” e os “pianissimos”, são executados com uma maestria invejável*”<sup>38</sup>. O programa executado se repetiu ao longo de todas as apresentações que ocorreram durante a estadia da esquadra mexicana até meados de novembro.

A *Orchestra Typica*, liderada pelo maestro Torre Blanca, apresentava um aspecto tradicional da cultura mexicana tanto na música, executavam peças de autores mexicanos, quanto na sua aparência, pois utilizavam um traje tipicamente mexicano, o charro (ver figura 12). A instrumentação era composta por uma sessão rítmica, de pandeiros, pratos e bumbo, que

<sup>38</sup> *O Jornal*, Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1922, p. 3.

se harmonizava com as cordas, violões, violino, contrabaixo e cythara, além do xilofone, harpa, flautas e oboé. Outro aspecto que se é destacado diz respeito à disciplina dos músicos, que impressionou, sendo descrita como não rígida, forçada, violenta, mas atenciosa, amigável, de homens educados<sup>39</sup>.

**FIGURA 13:** Orchestra Typica TorreBlanca durante a exposição da cultura mexicana.



Fonte: Revista da Semana, n. 39, 1922. Sem paginação. Acervo Memória BN.

As apresentações da *orchestra* aconteciam tanto em espaços combinados, como em regiões paralelas de seus conterrâneos da *Banda do Estado Maior do Exército*. Tomaremos como exemplo a última apresentação desse grupo no Rio de Janeiro que foi tema de uma crítica, assinada por B. Quadros, que, na ocasião, aconteceu no Theatro São Pedro, em benefício da Cruz Vermelha. Em suas palavras: “*jamais apanhou, o bello theatro das glórias de João Caetano, enchente tão grande, concorrência tão escolhida, auditorio tão atento e sequioso de boa musica!*”<sup>40</sup> O crítico, então, nos fornece a sua visão sobre o referido evento.

Regendo, mais com a sugestão do olhar, do que com a batuta, conduzindo aquele grupo de artistas, mais pelo prestígio da comunicação espiritual, do que pela indicação de entradas e marcação de tempos, o maestro Torreblanca deu-nos a

<sup>39</sup> Fon Fon: Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiante, Rio de Janeiro, número 40, sem paginação.

<sup>40</sup> Ibid.

realização perfeita de que já tínhamos em parte apreciado em Marino Mancinelli, de saudosa memória!

[...] Depois, ouvimos canções, joias do folk-lore mexicano, todas em dueto, soprano e contralto (e que bello contralto!).

A fonte inspiradora da canção mexicana é a lenda, impregnada de delicada poesia, porém sem os arrebatamentos característicos da musica hespanhola. Assim, os rythmos quase bolero que longinquamente lembram certo ascendente dos povos ibericos na formação da musica mexicana, esses rythmos não são demasiadamente marcadas: a accentuação do tempo forte não é feita com vigor, com calor que impéra em todo o cancionero da terra do Cid!<sup>41</sup>

As características sonoras descritas imprimem aspectos simbólicos da atuação do grupo. Inicialmente, é mencionada a liderança do regente Torreblanca que exercia um papel de destaque entre os grupos mexicanos, sempre sendo citado como referência pela imprensa. Outro elemento que nos chama a atenção são os elementos típicos da cultura popular mexicana. Esse aspecto acaba por ser um contraponto ao programa executado pela *Banda do Estado Maior do Exército Mexicano*, por meio do qual eram enfatizados temas clássicos. Essa é outra questão importante. Segundo o cronista, “*a falta de programmas com commentarios explicativos do que se ia executar foi o unico senão daquella festa de arte que deixou innumeradas saudades*”.<sup>42</sup>

Assim como acontecerá na imprensa carioca, os jornais paraenses saudavam a chegada da comitiva mexicana. A *Folha do Norte* afirmava tratar-se de uma cordialidade internacional e exclamava: “*Belem recebeu festivamente os marinheiros mexicanos*”.<sup>43</sup> Pode-se afirmar que essa estadia foi curta, porém intensa. Isso se deve ao fato de os acontecimentos festivos serem somados a momentos de lazer vivenciados pelos membros da esquadra, como uma partida de futebol que foi disputada no campo do Clube do Remo. A chegada dos compatriotas mexicanos se deu no dia 19 de novembro e gerou uma grande movimentação na cidade.

Desde muito cedo, o cães se movimentou, sendo grande a affluencia de pessoas que para alli se dirigiam, a fim de aguardar o desembarque dos sympathicos visitantes.

Em lanchas vieram a terra varios officiaes e diversas turmas de cadetes, destacando-se entre aquelles o capitão de fragata, Mades, o coronel Cacho e o capitão de corveta Camiro, os quaes, em companhia do consul do Mexico, sr. Ignacio Pereira da Motta, fizeram visitas de cumprimentos ás auctoridades federaes, estaduaes e municipaes.

Fôram devéras cordiaes os encontros dos nossos distinctos hospedes com o chefe do Estado, commandante da Região, intendente de Belem, capitão do porto, etc.

Os sympathicos officiaes, durante a amistosa palestra que entretiveram com as autoridades, manifestaram a grata impressão que levam do Brasil pelas homenagens recebidas.

Em bonds especiaes e acompanhados de representantes dos chefes do Estado e do Municipio e do sr. consul, percorreram a cidade, visitando os principaes logradouros publicos.

Por toda parte onde appareciam, eram os visitantes calorosamente festejados.

Os cadetes mexicanos attrahiram as atenções pelo garbo e apuro de seus uniformes.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Folha do Norte, 20 de novembro de 1922, p. 1.

A praça da Republica, durante a tarde foi copiosa a affluencia de gente, prolongandosse pela noite.  
No Grande Hotel e no Café da Paz os officiaes tomaram aposentos, tendo sido constantemente acclamados.<sup>44</sup>

Paralelamente, os músicos das duas bandas encontravam-se em preparação para os concertos que fariam na cidade. Essas apresentações se deram em espaços distintos, porém próximos. O cais do porto estava próximo a uma região que pode ser compreendida como um complexo cultural, que dispunha de hotéis no centro da cidade, cafés, cinemas, bares, a Praça da República, teatros, além de linhas de bondes que ligavam a região com outros bairros da capital. A primeira apresentação da *Banda do Estado Maior do Exército Mexicano* se deu aos arredores do Theatro da Paz. Esse momento é descrito na *Folha do Norte*:

Chegada ao pavilhão Euterpe, que fica no jardim posterior ao Theatro da Paz, os musicos deixaram ali os seus instrumentos e se entreviveran em passeios por aquella praça á qual logo começou a attrair grande massa de povo e famílias da alta sociedade. As 5 1/2 foi, com geraes aplausos iniciado o programa que hontem publicamos, tendo sido uma verdadeira festa de arte. Com effeito. Ha muito não vem ao Pará um conjucto musical tão proficiente, tão harmonico como a excelente banda mexicana. Todos os numeros executados revelaram apurado estudo, meticulosos ensaios e interpretação impecavel.

[...] Emfim foram excellentes momentos aquelles que nos proporcionou a gentileza dos nossos hospedes, fazendo-nos conhecer o alto grau de adiantamento artistico da nobre nação mexicana.

O concerto durou até as 8 horas da noite sendo grande a assistencia até áquela hora.  
[...] A multidão explodiu em delirantes palmas e acclamações ao fim da execução da majestosa symphoria do “Guarany”, tendo terminado o excellent concerto com os hymnos do Mexico e o nacional, sendo o maestro Melquiades Campos grandemente felicitado.<sup>45</sup>

A segunda apresentação do grupo aconteceu no palco do Theatro da Paz. Vicente Salles (1985) menciona que tal apresentação se deu na noite de 20 de novembro. Na ocasião, o evento foi proporcionado pela Associação da Imprensa do Pará em benefício da Santa Casa de Misericórdia. A diretoria da Associação fez a solicitação ao chefe da divisão mexicana, que foi aceita pelas autoridades responsáveis.<sup>46</sup> O autor enfatiza a direção do grupo, Melchiades Campos; assim como o programa a ser executado, que era semelhante ao executado no Rio de Janeiro, com o acréscimo dos hinos nacionais e a ausência dos temas de Carlos Gomes e Liszt.

<sup>44</sup> Folha do Norte, 20 de novembro de 1922. Sem paginação.

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Ibid.

FIGURA 14: Panfleto de divulgação da apresentação da Banda de Música do Estado Maior do Exército Mexicano.



Fonte: Acervo Museu da UFPA.

A estadia dos mexicanos em Belém também foi repleta de homenagens. O clube Assembleia Paraense abriu seus salões para receber os visitantes. Nos salões do referido clube, ocorreram mais celebrações e aconteceu a apresentação da Orchestra Typica Torreblanca:

Na visita que hontem á noite o capitão de fragata Ambrosio Mades, chefe da divisão, e o coronel de engenheiros Cacho, director do Collegio Militar do Mexico, fizeram a sede do nosso principal gremio associativo, em companhia do sr. Manoel Motta, estimável consul mexicano, ficou combinada que a Orchestra typica Torreblanca comparecerá á Assembleia Paraense para fazer-se ouvir e admirar em varios dos numeros do seu originalissimo repertorio. Entre estes figuram canções regionais, cantadas por algumas das formosas senhorinhas da terra dos saztecas [sic], que vêm acompanhando a brilhante representação do Mexico ás festas do nosso centenario. A festa tá inicio ás 9 horas em ponto.

Antes de se retirarem, os distintos visitantes foram obsequiados com uma taça de champagne pela directoria do sympathizado club.<sup>47</sup>

Nesse momento, uma informação importante é observada. É importante observar as diferenças entre os programas mantidos pelos dois grupos: a *Banda do Estado Maior do*

<sup>47</sup> Folha do Norte, 20 de novembro de 1922. Sem paginação.

*Exército Mexicano* concentrava-se em obras clássicas e músicas oficiais, enquanto a *Orchestra Típica* dava atenção a temas populares; tinha canções no repertório. Analisando uma apresentação da Orchestra na passagem pelo Rio de Janeiro, conseguimos dimensionar a canção cantada:

‘El Cielito Lindo’, graciosa canção que tem causado sucesso em toda a parte onde já foi executada e que será cantada pelas senhoritas Lola e Borbolla, com acompanhamento da orchestra typica, tem a seguinte letra:

*EL CIELITO LINDO*

“Cancion”

*Ese lunar que tienes, cielito lindo,  
Junto la boca,*

*No se lo des a nadie cielito lindo que a mi me toca.*

*Ay, ay, ay, ay!!!! Canta y no llores*

*Por que cantando se alegran*

*Cielito lindo los corazones.*

*Estribillo*

*Una monja y fraile vivian juntos,  
vivian juntos,*

*Por que tenian miedo, cielito lindo,  
A los difuntos.*

*Ay, ay, ay, ay!!!! Canta y nos llores  
Una flecha en el aire tiró Cuido, tiró*

*Cupido,*

*Y la tiró con suerte cielito lindo que ha mi me ha herido,*

*Ay, ay, ay, ay!!!! Grave es la herida,*

*Si no me la curas pronto, cielito lindo, pierdo la vida.*

*Que por que tomo tequila me tienen envidia,*

*Mueran los envidiosos cielito lindo bien de mi vida.*

*Ay, ay, ay, ay!!!! Grave es la herida,*

*Por la sierra morena, cielito lindo, vienen bajando.*

*Un par de ojitos negros cielito lindo de contrabando.*

*Ay, ay, ay, ay!!!! Vienen bajando,*

*Un par de ojitos negros cielito lindo de cotrabando.<sup>48</sup>*

A expedição terminou no dia seguinte, quando a esquadra iniciou sua jornada de volta ao seu país de origem deixando uma influência em Belém do Pará. Com isso, a afirmação de Vicente Salles volta à tona e gera a reflexão: De que forma, então, as bandas mexicanas, que, nesse caso, vimos que se tratava de duas bandas, poderiam ter influenciado na difusão do jazz na capital paraense?

No dia 22 de novembro, o jornal O Estado do Pará, ainda caracterizando a apresentação da Orchestra Typica, no salão da Assembleia Paraense, trouxe uma informação importante para pensar a afirmação inicial, proposta por Vicente Salles. A crítica dizia:

Constituiu um verdadeiro acontecimento social a elegante recepção que a Assembléa Paraense deu, ante-hontem aos officiaes do transporte Coahuila e canhoneira Nicolas

<sup>48</sup> O Jornal, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1922, p. 3.

Bravo, e aos cadetes mexicanos que regressam á patria, depois de dignamente representarem o seu paiz nas festas do nosso Centenario. Os vastos salões da distincta sociedade receberam o que de mais “chic” ha em nosso meio social, dando á festa um cunho de alta elegancia. Póde-se mesmo affirmar que a recepção de ante-hontem ficou assignalada como a mais fina reunião até então levada a effeito pela Assembéa. Os garbosos cadetes, moços de elevada educação e fino trato, deixaram na assistencia uma impressão de verdadeira e sincera sympathy. Após o concerto da magnifica Orchestra typica mexicana, cuja execução, perfeita e impecavel, mereceu applausos unanimes da assistencia e tambem da grande massa popular que a ouvia da rua, registrou-se um facto deveras emocionante: - a Orchestra do baile, composto de 18 figuras, sob a regencia do professor Clemente Souza, executou o Hymno do Mexico, facto este que despertou vivo entusiasmo entre os distinctos visitantes. A meia-noite, num salão especial, a infatigavel directoria da Assembléa obsequion os homenageados e autoridades presentes.<sup>49</sup>

Analisando as informações presentes no documento, torna-se possível comentar sobre a origem da influência dos mexicanos na música belenense. A presença de músicos, a exemplo de Clemente Souza, muito envolvido em práticas musicais da cidade e apontado por Vicente Salles (2016) como peça fundamental em diversos grupos de *jazz*, ao longo da década de 1920, dimensiona esse alcance. De tal modo, não acreditamos que seja possível afirmar que foi a banda mexicana que ditou a moda do *jazz* na cidade. Levamos isso a um plano maior e afirmamos que foi a presença da esquadra mexicana, em sua totalidade, que de forma indireta contribuiu para a difusão desse gênero. Embora essencial, este processo não se deu de forma unilateral, pois outros acontecimentos são igualmente importantes para entendermos este processo de disseminação do *jazz* na cidade de Belém.

### **3.3 A Bataclan carioca e sua influência na propagação do *jazz***

Durante os anos vinte, Belém, assim como os grandes centros do país, recebeu muitos espetáculos itinerantes. Nos periódicos, é recorrente a presença de anúncios diversos sobre a atuação dos visitantes em espaços públicos e privados da cidade. Salles (1994), embasado em críticas da imprensa local, durante o início da década de 1920, chama a atenção para o fato de que o que vinha de fora tinha a força de impor padrões que escandalizavam o público provinciano. Sobre esse aspecto, lançaremos o olhar diante da passagem de uma Bataclan carioca pela capital, buscando compreender o seu reflexo na difusão do *jazz* na cidade, apontada pelo autor. Antes de adentrarmos nestas questões, torna-se necessário compreender a trajetória

---

<sup>49</sup> O Estado do Pará, Belém, 22 de novembro de 1922, p. 1.

do Teatro de Revista na capital paraense. Para isso, estabeleceremos um comparativo com anúncios da imprensa carioca neste mesmo período.

Inspirado na companhia francesa, que passou pela capital federal em 1922<sup>50</sup>, a Companhia Brasileira Bataclan é um exemplo de teatro de revista. Essa forma de massificação cultural se tornou comum durante a primeira metade do século XX no Brasil. Para Renata Cardoso da Silva (2016), esse tipo de produção caracteriza a construção do ideário urbano, trazendo à tona elementos do cotidiano, o que gera forte influência no dia a dia de seus espectadores. A autora comenta ainda que, embora o foco desse tipo de produção fosse a capital federal, a atividade acabou se espalhando pelo país, em capitais e interiores. Evidencia, ainda, que esse gênero era marcado pelo alto grau de improvisação, se apoiando em um jogo entre a plateia e os atores, ganhando destaque os cômicos e as vedetes. Esse ar pode ser observado em um anúncio de novembro de 1923, no qual a imprensa avisava o que estaria por vir:

Está chegando em Belem, meus senhores, a moda do bataclan. Os senhores querem saber o que é isto? Eu pergunto porque muita gente não sabe e outros fingem não saber. Pois bem o tal de bataclan é, nada mais, nada menos, de que a reprodução dos tempos de Nero em que as mulheres andavam despidas na rua. Ah! Aposto como muito camarada, e dos bons, deu agora um arzinho de alegria. Por que, com franqueza, qual de nós, homens, não gostará de ver uma mulher bataclanizada passeiando na “terrasse”, indo ao cinema, fazendo compras no commercio? Mas os homens também vão entrar na moda. E até alguns já começaram. Por exemplo os que andam de calças de flanelas na maioria das vezes estão bataclanizados, não concordam?...<sup>51</sup>

O teor do anúncio ressalta uma dupla conotação. Nota-se um sentimento comum nas manifestações artísticas do pós-guerra: a liberdade. Essa questão é notada a partir do protagonismo que a figura feminina adquire. Nesse sentido, Silva (2016) afirma que nesse período houve uma ampliação dos espaços tomados pelas mulheres em cena, seja na figura de vedetes, ou na das coristas, sendo caracterizada por um gradual desnudamento do corpo feminino nas apresentações. Posteriormente, chama a atenção o que prometia ser um reflexo impulsionado pela apresentação como um todo. A própria expressão “bataclanizada” mostra a

---

<sup>50</sup> “Dirigida por Madame B. Rasimi, a companhia do teatro Bataclan de Paris fez sua estreia em terras brasileiras em 5 de agosto de 1922, no Theatro Lyrico (RJ), trazida pela Empreza Theatral José Loureiro. O espetáculo apresentado foi Paris-Chic. A turnê pela América do Sul incluiu, além do Brasil, a Argentina e o Uruguai, e os jornais locais transmitiam as notícias mais recentes sobre a trupe e suas apresentações nos países vizinhos, já adiantando o sucesso que deveriam esperar. Além de Paris, a trupe só havia se apresentado até então em Londres e Nova York. Desse modo, é possível imaginar o alto investimento feito por José Loureiro para que o Brasil recebesse a companhia estrangeira, e a importância dada pelo empresário em manter o país (principalmente as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo) afinado com o que havia de novo e exuberante no mapa teatral mundial do período” (SILVA, 2016, p. 28).

<sup>51</sup> A Semana, Revista Ilustrada, 1923. V. 6, n 289, novembro, pág. 23.

intenção de fazer a moda pegar. No entanto, não pegou. Pelo menos, nos ares da capital paraense, o destino foi outro.

FIGURA 15: Anúncio da Companhia Nacional.



Fonte: O Paiz, 21 de novembro de 1923, p. 12.

Quando comparamos esse anúncio com os que são encontrados na imprensa periódica do Rio de Janeiro, notamos que o olhar sobre a forma é bem diferente. O projeto é apresentado como um evento para famílias. Notamos, ainda, que ele se trata de um espetáculo produzido pela Companhia Nacional de Revistas, que tinha como gênero Bataclan. Silva (2016) comenta que a consequência da passagem da trupe francesa pelo Brasil foi a associação de diversas representações à palavra Bataclan. Além de lojas de roupas, sapatarias, ainda tinha “time de futebol chamado Bataclan, hotel, banda de música, cavalo de corrida, prêmio destinado aos corredores de cavalo, curso de modelagem à distância, bebida engarrafada, jornal de pequeno porte no interior” (SILVA, 2016, p. 33).

Assim, a Companhia Nacional de Revistas, mencionada por Vicente Salles como Companhia Brasileira Bataclan, teve sua estreia em Belém no dia 22 de maio de 1924, estreando a revista *Cruzeiro do Sul*, de Paulo Magalhães, no palco do Palace Theatre. O jornal *a Folha do Norte* destacou as suas impressões sobre o evento:

A estréia da trupe Ba-ta-clan

O Palace-Theatre abriu a temporada actual com a estréia da Companhia Nacional Operetas e Revistas do Theatro S. Pedro, do Rio, com a revista “Cruzeiro do Sul” de Paulo Magalhães. Os mais amplos e justificados applausos da assistencia

compensaram os esforços e a bõa vontade de quantos concorreram para trazer ao publico paraense as delicias de noites agradaveis. Sem favor, porém, póde-se dizer que outra retribuição não merecia a numerosa e excellente “troupe” que nos visita. Composta de artistas familiarizados com a arte, alguns já conhecidos, admirados e queridos da nossa platéa: dispondo de elementos materiaes e intellectuaes indispensave – ao exito que ambiciona, a Companhia de Antonio Souza póde sentir-se contente pela impressão que deixou, na sua exhibição de estréa.

Para todo o publico que enchia a elegante casa de espectaculos dos srs. Teixeira Martins & C<sup>a</sup> - publico numeroso e inteligente – a impressão despertada foi, em absoluto, de agrado e satisfação.

“Cruzeiro do Sul”, revista de costumes cariocas da actualidade – costumes que tambem se podem dizer nossos, do Pará, cujo progresso social em justa relatividade, não está retardatario ao do Rio, pelo menos sob o ponto de vista crítico da peça – e de eustosa montagem: os scenarios magnificos, o guarda-roupa pouco faltou para ser luxuoso, o conjuncto material perfeito.<sup>52</sup>

Observando o discurso contido nas páginas da referida publicação, nota-se uma tentativa de evidenciar o espetáculo como algo grandioso e, implicitamente, incentivando o público a se fazer presente nas sessões posteriores. Destaca-se, ainda, o investimento e o esforço para proporcionar ao público uma experiência de excelência. Contudo, não foram todos que concordaram com essa grandiosidade explícita. Na verdade, podemos notar um pensamento antagônico a essa visão em uma crítica que saiu em outro grande jornal em circulação na cidade. Ao analisar essa repercussão, Salles (1994) destaca a prosa de *A Província do Pará*:

Alguns ditos, por demais obscenos, lembrando um teatro baixo, que formidável campanha está aqui sofrendo, tiveram efeito contrário ao que o seu autor esperava – provocaram a repulsa. A peça prende somente pela sugestão rápida dos quadros, pela contínua irrupção de artistas pela platéia. No entanto, esperávamos outra coisa, pois haviam-nos anunciado a obra como uma das melhores do repertório.<sup>53</sup>

O sentimento de decepção fica evidente na crítica. Vicente Salles (1994) ainda afirma que a imprensa buscou desmontar o espetáculo pelos pontos considerados mais fracos. Essa premissa se estende aos cenários, que aparentavam bastante uso, a ausência de um grande nome, capaz de atrair o grande público, além das atuações discretas dos atores em suas interpretações. Totalmente diferente do primeiro enunciado. Comparando os respectivos jornais, nota-se que os empreendimentos do grupo Teixeira & Martins possuíam uma ampla divulgação em suas páginas, sendo esse um dos responsáveis pela manutenção do periódico. Salles comenta que não demorou muito e a Bataclan foi embora. Assim, surge o questionamento: de que forma essa presença teria influenciado a difusão do *jazz* na cidade?

<sup>52</sup> Folha do Norte. 23 de maio de 1924. Sem paginação.

<sup>53</sup> *A Província do Pará*, 24/05/1924, p. 1. Citado por Salles 1994, p. 458.

Apesar da visão antagônica presente nos periódicos mencionados, havia um fato que os faziam concordar: a questão musical do espetáculo. Esse elemento foi mencionado como o ponto alto da companhia. Esse quesito estava sob a responsabilidade de Henrique Vogeler<sup>54</sup>. A imprensa carioca, ao noticiar os preparativos para a temporada de apresentações, detalhava esses aspectos:

A companhia Antonio de Souza já está ensaiando a revista “Cruzeiro do Sul”, do ar. Paulo Magalhães, com a qual fará, dentro de muito breve, a sua “rentrée” nesta capital. A revista, dizem-nos, além de ter excellentes numeros de musica, na sua maioria originaes do proprio autor do poema, será posta em scena com um luxo de indumentaria e de acenographia como nunca foi visto nesta capital, em revistas indigenas.<sup>55</sup>

Em diálogo com essa estrutura, Salles (2016) menciona que a revista fazia uma verdadeira apologia ao *jazz-band*. Acreditamos que isso seja motivado pelo programa executado no espetáculo e por alguns números. Por tratar de números autorais, consideramos que a influência do próprio cenário cultural da época tenha uma interferência direta nas músicas em execução. Além disso, existe o fato de que a orquestra que participou das apresentações na capital paraense tenha sido formada por um misto de músicos, alguns cariocas, que acompanhavam a trupe, e a maior parte dos músicos eram da cidade. Vicente Salles (2016) ainda menciona que a esses a novidade não passou despercebida.

A crítica presente no jornal *A Província do Pará* ressalta que “o artista que conquistou mais sucesso foi o que desempenhou o papel de “*jazz-band*”, como sapateador e maxixeiro, porque franco cantor ele é. O público obrigou-o a bisar vários dos seus números”<sup>56</sup>. Esse tipo de número fazia um relativo sucesso diante do público. Nas publicações diárias, são incontáveis anúncios de artistas solos, encenando, cantando, divertindo o público que o consumia.

---

<sup>54</sup> Compositor. Pianista. Regente. Orquestrador. Letrista. Participou do teatro musicado intensamente, dando grande contribuição à música popular brasileira dos anos 1920 aos anos 1940. Começou a compor por volta de 1910 para um teatro de amadores organizado pelo engenheiro da EFCB, Manoel da Silva Oliveira, seu colega de trabalho. Chamava-se Teatro Excelsior. Passou a frequentar o meio musical e a tocar em bailes e festas, principalmente obras de Nazareth e Chiquinha Gonzaga. Em 1917, foi o autor das músicas da comédia “Salada dAmor, de Itatiaia de Matos, que marcou a sua estreia como músico profissional. Em 1919, com Domingos Roque, fez as músicas para a opereta “Sinhá”, de Rafael Gaspar e J. Praxedes. Entre os anos de 1920 e 1924, substituíva, eventualmente, Ernesto Nazareth na sala de espera do Cine Odeon, onde o compositor tocava piano antes das sessões. Em 1921, fez música para as revistas: “Duzentos e cinqüenta contos”, de Carlos Bittencourt e Frederico Cardoso de Menezes; “Água no bico”, de Raul e J. Praxedes; “Rios de dinheiro”, de Pedro Cabral e “O chamariz”, de Cândido Costa, apresentadas no Teatro Carlos Gomes no Rio de Janeiro. Em 1923, fez as músicas da revista “Cruzeiro do sul”, de Paulo Magalhães, apresentada no Teatro República. **Fonte:** <https://dicionariompb.com.br/artista/henrique-vogeler/> Acesso em 18/09/2022 às 17h.

<sup>55</sup> O Jornal, Rio de Janeiro, Edição 01471, 24 de outubro de 1923, pág. 11.

<sup>56</sup> A Província do Pará, 24/05/1924, p. 1. Citado por Salles, 1994, p. 458.

Deste modo, acreditamos que a passagem da Bataclan em Belém pode ser caracterizada como mais um elemento em torno da difusão do *jazz* na cidade. Não é possível afirmar que o evento, sozinho, foi o responsável por tal propagação. Contudo, é indiscutível a influência. Outro detalhe é a ausência do programa executado pelos músicos. Em pesquisas nos jornais de Belém e Rio de Janeiro, não encontramos menções a isso, fazendo com que a análise parta das interpretações das críticas aqui analisadas.

Assim, destacamos a construção desse capítulo para entender os primeiros momentos em que o *jazz* aparece na capital paraense. Para isso, evidenciamos os locais que proporcionavam lazer e sociabilidade, sobre os quais as fontes mencionam a presença de grupos de *jazz* em atuação. A análise dos periódicos nos proporcionou um olhar sobre os ambientes, entendendo a forma e o público que os frequentava, formando um circuito de atuação sobre onde esse gênero musical esteve presente. Ao mesmo tempo, seguimos as informações propostas por Vicente Salles para o entendimento das origens do *jazz* na cidade. Os dois momentos apresentados, a participação dos mexicanos nas comemorações do centenário da Independência do Brasil e a circulação do teatro de revista do gênero Bataclan na cidade se constituíram como elementos importantes na difusão desse estilo. Embora muitos grupos passassem por adaptações, buscando atender uma nova demanda, e outros comesçassem suas atividades, não é possível definir que tais apresentações são as responsáveis pela popularização do gênero *jazz*. Acreditamos que esses eventos podem ser encarados muito mais como um imaginário de surgimento. Os desdobramentos dessas questões poderemos ver nas discussões seguintes.

## 4 BELÉM NO TEMPO DAS JAZZ-BAND

### 4.1 As *jazz-bands* da cidade: os músicos em questão

Traçar a trajetória dos músicos que compunham a cena cultural belenense durante os anos analisados neste estudo implica algumas variáveis. Nos limitamos aos registros da imprensa, aos textos biográficos de Vicente Salles, e às menções propostas em textos memorialísticos. A própria profissão de músico, muitas vezes, não era o bastante para um cidadão conseguir os seus meios de sua subsistência. Era comum uma atividade secundária, como a que Tó Teixeira desempenhou, de encadernador. Por isso, estabelecer um pouco da trajetória de alguns músicos dessa realidade torna-se uma questão necessária para a memória musical do Estado do Pará.

Durante os anos de 1922 e 1923, percebemos certa invisibilidade dos músicos em anúncios de jornais. Isso porque as atrações musicais são mencionadas de forma genérica. São expressões, como *orchestra* com músicas da terra, *orchestra* de música nacional, ou grupo com repertório de *jazz-band*. Contudo, devido aos aspectos dançantes que marcam essa temporalidade, alguns grupos e músicos acabaram ganhando certa notoriedade nos anúncios e análises de eventos festivos. Evidenciaremos algumas destas trajetórias.

Começaremos pelo que é tido pela imprensa paraense como um dos melhores diretores musicais do Estado. Isaías Oliveira da Paz, atuou como violinista, compositor e regente. Nascido em Santarém, cidade do interior do Estado do Pará, logo se mudou para Belém e estudou no Conservatório do Instituto Carlos Gomes<sup>57</sup>, sendo este o instituto de formação de muitos músicos que atuavam no cenário da música popular paraense. Salles (2016) afirma que foi durante essa fase que a sua experiência em orquestra teria se iniciado. Posteriormente, atuou em conjuntos populares, como os que tocavam em cinemas e na Orquestra do Centro Musical Paraense. Como regente, dirigiu a orquestra do City Club, organizando depois o *jazz* que o tornou popularíssimo.

---

<sup>57</sup> De acordo com Salles (2016), tem origem em uma das seções em que se dividiu a Academia de Belas Artes, criada e mantida pela Associação Paraense Propagadora das Belas Artes. Na sua fundação, previu-se a entrega da direção a Antônio Carlos Gomes, que chegou a tomar posse do cargo no dia 05/06/1896. Após o falecimento de Carlos Gomes, a direção do Conservatório foi entregue ao maestro italiano Henrique Bernadi, que se manteve até o final de 1898. Um ano antes, o governador Paes de Carvalho autorizou a mudança na denominação do Conservatório de Música para Instituto Carlos Gomes, ganhando uma nova estrutura em seis seções: elementar, vocal, instrumental, preparatória e complementar de composição, literária e de conjunto. A instituição foi responsável por formar inúmeros músicos atuantes no contexto musical paraense. Alguns direcionados à música erudita, outros atuando no contexto popular.

**FIGURA 16:** O músico, compositor e regente Oliveira da Paz. Era tido como um homem boníssimo, sério, circunspecto e muito afável, fazendo um círculo grande de simpatizantes. Seu instrumento: o violino!



**Fonte:** Teixeira (1992, p. 467).

O músico organizou a Orquestra Oliveira da Paz durante a década de 1930, que existia contemporaneamente aos demais grupos por ele integrado. Segundo Teixeira (1992), ele foi um dos músicos que mais se dedicou às festas de clubes ou mesmo reuniões familiares. Embora prestigiado pela cena musical da cidade, tendo sua esposa Isaura Oliveira da Paz como uma musicista igualmente competente, o músico exercia outra atividade em paralelo. Com uma família numerosa, de oito filhos (três homens e cinco mulheres; todos estavam ligados ao contexto musical, sendo que apenas dois de forma profissional), trabalhou na Pará Elétric Light & Power (Pará Elétrica), que veio a ser chamada de Companhia de Eletricidade do Pará.

Sob sua organização, a Jazz Band do City Club pode ser considerada uma das mais recorrentes no cenário musical paraense. Salles (2016) classifica que essa foi a primeira orquestra de *jazz* organizada em Belém. Notamos que existe um processo de transição em sua nomenclatura. Os primeiros anúncios mencionam que a música ficaria a cargo da orquestra City Club. Contudo, foi com a designação de *jazz-band* que ela se popularizou. Não notamos mudanças significativas na instrumentação que se repete frequentemente em outros grupos. São violinos, banjo, contrabaixo, instrumentos de sopro, como saxofone, trompete, trombone, flauta, além da bateria, que assegurava ritmicamente o grupo. A fotografia a seguir evidencia a estética da *jazz-band*:

**FIGURA 17:** Jazz Band do City Club. Belém, Pa. 1928. A partir da esquerda: 1 - Martiniano Ângelo de Souza (Professor “Mussu”), violino; 2 - João Cruz, banjo (e contrabaixo); 3 - Isaias Oliveira da Paz, violino (e regência); 4 - Waldemar Godinho, piano; 5 - Waldemar Lima (“Teté”), serrote e bateria; 6 - Eliezer Ramos, trombone; 7- Antonio Pena de Araújo (“Antonio Pina”), saxofone; 8 - Jaime Nobre, flauta e flautim. Não aparece no grupo Luiz Magno, que tocava trompete e o “trompete egípcio”, fotografado.



Fonte: Salles (2016, p. 55).

No mesmo ano de fundação da *jazz-band* do City Club, surge no cenário belenense a chamada Jazz Band Escumilhas, em 1923. Segundo Vicente Salles (2016), o grupo musical Escumilhas surgiu como um sexteto organizado pelos músicos do 26º BC<sup>58</sup> e o nome foi escolhido em homenagem à coluna que o jornalista Rocha Moreira mantinha na *Folha do Norte*. O autor ainda menciona que a “coluna era apreciada pelos músicos, já que Rocha Moreira prestigiava bastante as iniciativas locais” (p. 306). A formação do grupo se deu pelo clarinetista Francisco Salles, acompanhado de Silvério dos Passos (cavaquinho), Manuel do Prado (reco-reco), Antônio Jansen (banjo), Jacques de Oliveira e Tó Teixeira nos violões. Essa formação pau e corda acabou se popularizando entre as *jazz-bands* da cidade.

Em uma apresentação que ocorreu no dia 18 de novembro de 1929, no palco do Theatro da Paz, os Escumilhas eram anunciados como atração musical de uma noite de música brasileira. O jornal *Folha do Norte* anunciava a apresentação:

No Theatro da Paz será levado a efeito à noite por um grupo de intellectuaes um festival littero-musical que recebeu a denominação de Noites Brasileiras, uma das significativas manifestações de apreço ao senador Antonio Faciola, por motivo de seu anniversario natalício.

<sup>58</sup> No Estado do Pará, o quartel do exército denominado 2º BIS – Batalhão de Infantaria de Selva continha o 26º Batalhão de Caçadores, um batalhão especializado em tarefas que envolvem ações na floresta amazônica; assim a mais famosa banda de música do Estado em número, organização e equipamentos, era a Banda de Música do 26º BC (HABIB, 2013).

Composto somente de números brasileiros, o programma dessa serata constituirpa um bello successo pelo seu cunho de ineditismo. Cantos, musicas a piano, modinhas ao violão, tudo trará em constante alegria a assistência que terá assim o ensejo de apreciar o verdadeiro sentimento artístico da nacionalidade.

Primeira parte: - Preludio – pelo grupo Escumilhas.

Palavras – Offerta da homenagem pelo poeta Jacques Flores.<sup>59</sup>

Em sua trajetória, o grupo vivenciou uma alternância em seu nome. De sexteto, logo se transformou em Jazz Band Escumilhas. Salles (2016) aponta que um dos seus integrantes, o fundador do grupo, Francisco Salles (também chamado de Chiquinho, que apesar do sobrenome, não possui parentesco com o autor Vicente Salles), trabalhou na orquestra do Palace com Henrique Vogeler e daí, provavelmente, lhe veio à ideia de transformar o sexteto numa *jazz-band*. Ressalte-se, ainda, que em alguns anúncios, e até mesmo em uma carta assinada pelo líder Francisco Salles, é possível ver a nomenclatura Jazz Escumilhas. Posteriormente, em 1932, segundo o jornal Diário de Notícias (RJ), passam a ser chamados de Choro Escumilhas Paraenses. Acreditamos que essa mudança é consequência de sua participação em um concurso de choro realizado na capital federal naquele ano. Outro fato evidenciado é uma intercambialidade entre choro e *jazz*, dois termos que ainda estavam, por esta época, mais ligados à formação do conjunto e ao jeito de tocar do que à forma musical ou a questões estilísticas das obras.

O repertório do grupo era formado por um misto de ritmos em evidência naquele contexto. Os grupos de pau e corda utilizavam “*uma série de elementos genéricos adicionais tais como a marcha, a tarantela, o lundu amazônico, o carimbó, o bambiá, entre outros gêneros*” (HABIB, 2013, p. 126). Em uma descrição do programa a ser tocado em um evento à elite belenense, o jornal *A Folha do Norte* evidenciava a execução de números, como “O Choro Escumilhas”, composição autoral, solos de violão e uma seleção de cantos populares<sup>60</sup>.

Sobre a instrumentação do grupo Escumilhas, se faz necessário compreender sua introdução no cenário musical paraense. Inicialmente, partiremos da perspectiva sobre o violão. Habib (2013) comenta que, a partir de uma perspectiva poética, o violão sempre esteve vinculado direta e indiretamente à expressão da alma. Para o autor, isso se deu através da magia das sonoridades das seis cordas, nos salões, festas e palcos de teatros da Europa ou mesmo nas ruas de seresteiras que com a sensibilidade brasileira enterneceu tantos corações.

Deste modo, em Belém, o violão sempre esteve na formação dos grupos regionais desde a segunda metade do século XIX. Isso se deve a esta conotação nacional, uma vez que nesse

<sup>59</sup> Folha do Norte, 18 de novembro de 1929. Sem paginação.

<sup>60</sup> Folha do Norte, 18 de novembro de 1929. Sem paginação.

período se tornou o “*instrumento mais difundido no Brasil. Ele estava nas mãos dos criadores de modinhas e lundus*” (SALLES, 2016, p. 580). Habib (2013) comenta que nesse contexto, o violão era um instrumento da “*ralé*”. Considerado um instrumento de seresteiro, boêmios, fanfarrões, o violão adquiriu a pecha de instrumento de vagabundo. Contudo, cada vez mais o instrumento esteve presente em meio aos grupos em atuação na cena musical paraense.

O violão cresceu no prestígio popular e se tornou o instrumento predileto para pontear modinhas, o canto seresteiro nacional. Um velho lundu paraense, anotado por Tó Teixeira, cantava em trova  
*Gosto de uma serenata  
 Quanto tem um violão,  
 Gosto do samba gostoso  
 Mas do trabalho, isso não!*<sup>61</sup>

Sobre o cavaquinho, Salles (2016) afirma que ele também é chamado de cavaco. “De sua antiguidade no Pará diz Santa-Anna Nery que o cavaquinho tem a forma duma guitarra minúscula; tem quatro cordas” (SALLES, 2016, p. 186). Trata-se de um instrumento de quatro cordas dedilhadas, afinadas normalmente em ré-sol-si-ré. O autor menciona que bons instrumentos foram produzidos no Pará pela Casa Mendes Leite e por Abílio da Fonseca. Para Cazes (2010), com o surgimento da chamada música dos chorões o violão, juntamente com o cavaquinho, formou a base rítmico-harmônica que recebia os solistas: flauta, clarinete e outros.

Também denominado de clarineta, o clarinete, segundo Salles (2016, p. 197), pode ser definido como um “instrumento de sopro de madeira, palheta simples e chaves. A palheta é justaposta à boquilha do instrumento e fixada por um anel ou braçadeira. Tem grande ascendência na banda de música moderna e em muitos conjuntos populares”. Habib (2013) aponta que as bandas de música sempre forneceram para a música popular e urbana do Estado grandes nomes da técnica instrumental de sopro. Essa é outra base de formação de músicos atuantes. O autor menciona que as questões disciplinares do quartel, associadas ao estudo militar, forneciam aos músicos subsídios para que na vida civil dos bailes, serestas e afins, pudessem evidenciar o talento fortalecido pelo suporte dado pelas instituições públicas.

Em uma nota do jornal a *Folha do Norte*, o cronista Rocha Moreira definia o reco-reco, executado por Manuel Prado no grupo Escumilhas, como primoroso<sup>62</sup>. Segundo Bolão (2010 p. 42), o reco-reco é instrumento percussivo “feito a partir de um pedaço de bambu com entalhes transversais, que, friccionados por uma vareta, produzem um som raspado”. Do ponto de vista

<sup>61</sup> Salles (2016, p. 580).

<sup>62</sup> Nota contida na obra de Habib (2013, p. 98).

rítmico, cabia aos instrumentos de percussão, nesse caso ao reco-reco, garantir a pulsação, enquanto os demais músicos se debruçavam nas questões harmônicas e melódicas.

O banjo, por sua vez, segundo Vicente Salles, foi ouvido pela primeira vez em Belém do Pará, na noite de 2 de outubro de 1917, na estreia, no Palace Theatre, da Companhia Bell. “A crônica artística destacava a sonoridade do banjo e o duo de violão com guitarra havaiana – considerando este instrumento “originalíssimo” – ambos executados por Jorge Bell”. (SALLES, 2003, p. 70). O autor ainda comenta a crítica feita ao espetáculo no jornal a *Folha do Norte*. O cronista que assinava pelas iniciais L. P. demonstrava o seu encanto pela sonoridade do “originalíssimo” instrumento: “*Os sons que (Jorge Bell) arranca ao dócil instrumento, não são puras vibrações do ar ferido, mas os arrulhos de corações enamorados, gemidos, súplicas, preces, prantos, saudades que voam e penetram a alma emocionada da assistência*”<sup>63</sup>.

Seguindo o pensamento proposto por Salles (2003), em 1928, o Escumilhas alcançou enorme popularidade na cena musical belenense. O autor aponta que o “banjista”, Antônio Jasen, tornou-se o principal executante desse instrumento<sup>64</sup>. O autor ainda menciona que “em 1932 Chiquinho Salles resolveu levar o conjunto para o Rio de Janeiro, onde obteve algum sucesso como instrumentista, compositor e arranjador” (SALLES, 2003, p. 71).

Durante essa temporalidade, uma série de grupos com aspectos do *jazz* participaram ativamente da cena noturna belenense. O grupo Los Creolos, embora não tenha menção ao *jazz* no seu nome, era anunciado como um grupo que possuía um repertório de *jazz-band*. Salles (2016) afirma que o grupo surgiu por volta de 1927, sendo uma iniciativa do violinista Antônio Nazaré e Sá, músico negro que reuniu outros “crioulos” e alguns “brancos”. Os músicos negros João Damasceno Guerreiro, flautista; João de Brito Monteiro, saxofone alto; Antônio José de Brito, pistão; se uniam aos brancos Marcos Quintino Drago, no trombone; Rocha Júnior, no piano; e João Pastana, na bateria. O autor menciona que, no ano de 1932, o grupo estava mais volumoso. Alguns membros foram substituídos, outros incorporados. Os brancos Reinaldo Nobre, bateria, e Alcimar Moreira, piano, se unem aos negros Nazaré de Sá, violino; Berilo Rodrigues, trombone; João de Brito Monteiro, saxofone alto; João Guerreiro, saxofone melodia; Cipriano Ferro Monteiro, tuba, cavaquinho e contrabaixo; Deusdeth, no banjo, completavam a instrumentação.

---

<sup>63</sup> Folha do Norte, 5 de outubro de 1917. Sem paginação.

<sup>64</sup> Passado o interesse por esse tipo de formação orquestral, ficou o banjo como instrumento popularizado, alcançando, inclusive, os ambientes rurais: hoje aparece nos banguês, no retumbão, na marujada e em muitos conjuntos de carimbó (SALLES, 2003).

É importante ressaltar que não havia um padrão de formação instrumental dos conjuntos de *jazz*. Notamos uma constante adaptação a cada realidade, momento e espaço de atuação. Contudo, é certo que, independentemente, do tipo de formação, os conjuntos se difundiram de uma maneira consistente durante as décadas de 1920 e 1930. Esses conjuntos possuíam uma longa atividade ou eram organizados para apresentações pontuais. Em 1925, surge em Belém o grupo Os Oito Batutas. Diferentemente do grupo Batutas Paraenses, que era organizado pelo músico João de Santa Cruz e atuava na sala de espera do Olympia, esses outros Batutas foram organizados e dirigidos pelo pianista e compositor José Pontes Nepomuceno. Na ocasião, comemorava-se o segundo aniversário do Central Hotel. A *Folha do Norte* anunciava o evento:

O jazz-band do City Club e “Os oito batutas” na Confeitaria Central  
Amanhã, 27, para festejar a data do segundo aniversario da fundação desta casa, frequentada péla elite paraense, o seu proprietario deliciará os seus distintos e gentis frequentadores com dois grandes concertos. Começará o primeiro ás 9 horas da manhã, pelo grupo musical “Os oito batutas”, organizado especialmente para este dia, pelo distinto pianista paraense José Nepomuceno, organização esta composta dos melhores elementos regionaes, da qual faz parte o mestre no violão, Santa Cruz. O programma está organizado de fôrma a fazer real successo, e constará de uma grande variedade de tanguinhos e modinhas brasileiras prolongando-se até ás 3 ½ da tarde, seguindo-se o segundo concerto, pelo “Jazz-band do City Club” a melhor organização artistica da época.  
Pelos dois grupos será executado o “Central Rag”, original do distinto pianista compositor José Nepomuceno, dedicado a esta casa.

(Folha do Norte, 27 de julho de 1925. Sem paginação).

Por se tratar de uma organização musical pontual, acreditamos que por isso houve a ideia homenagear o conjunto carioca liderado por Pixinguinha e Donga. Outro fato curioso é o horário do evento, iniciando pela manhã e se estendendo até a tarde, uma exceção à regra aos eventos noticiados pela imprensa, que possuía uma predominância de atividades noturnas. O programa apresentado, um misto de elementos nacionais e importados, como tangos e modinhas, se junta a uma composição em homenagem ao estabelecimento.

Devido à alta demanda de lugares para tocar, os músicos paraenses passaram a organizar grupos que tinham como principal característica o repertório de *jazz-band*. Essa intensificação gerou o surgimento de conjuntos e a adaptação de grupos já existentes a esse novo contexto. Nesse processo de popularização das *jazz-bands*, Correa (2010) e Salles (2016) nomeiam vários grupos em temporalidades distintas. São grupos sobre os quais os autores não dão maiores informações, uma vez que apenas foram mencionados em anúncios nos periódicos, não sendo possível identificar, até o momento, maiores informações em outras fontes.

É o caso da “Jazz Band Raul Guimarães” (1923); “Jazz band 15 de agosto” (1927); “Dandy-Jazz” (1929); com informações limitadas aos anúncios. Além da “Jazz Alegria” (1931),

fundada pelo violinista Joventino Coutinho, e, posteriormente, passando à direção de Almir Calazans. “Pilsen Jazz-Band” (1931), organizada e dirigida pelo flautista Jayme Nobre para o bar pilsen. “Jazz da Mocidade” (1933), fundada pelos músicos Lourenço Justiniano da Silva, Edson Amaral, Manuel Ferreira, José Santos e Elesbão Costa. “American Jazz Band” (1937), organizada e dirigida pelo pianista Washington Costa, com Pamplona Júnior, violino, Félix Machado, pistão, Leto Paes Henrique, saxofone, Raimundo Figueiredo, banjo, e Mário Mota, bateria. “Broadway Jazz” (1938), fundada pelo pianista Guiães de Barros. “Yara Jazz Band” (1938), criada pelo bar Yara. “Palace Jazz” (1940), que atuava nos salões do Grande Hotel, sendo constituída por 11 músicos sob a direção de Guiães de Barros.

Manuel Guiães de Barros (1910-1983), além de regente, era pianista e compositor. Salles (2016) afirma que sua trajetória começou cedo, tocando piano em cinemas. Esteve ligado ao grupo que fundou a primeira emissora radiofônica do Pará, a terceira do Brasil, PRC-5, Rádio Clube do Pará. Sobre a sua atuação nos bailes da Assembleia Paraense, Teixeira (1999) afirma que talvez ele tenha sido um dos mais persistentes profissionais da música de salão, em Belém, e que tenha tocado por maior espaço de tempo no referido clube. Segundo o autor, um dos adventos mais admirados no músico, era o fato de ele saber de memória as músicas mais valorizadas pelos dançantes da AP.

Ainda que o *jazz* esteja associado aos aspectos sonoros modernos e estivesse em evidência durante a década de 1920, houve quem não viu com bons olhos esse processo. O comentário a seguir foi feito por um espectador que frequentava o Olympia, em 1928, na *Folha do Norte*. Na ocasião, queixava-se do barulho produzido por uma *jazz-band* na sala de espera do cinema que, em seu entendimento, ofuscava a sonoridade produzida pela orquestra na sala de projeções.

Numa sala, porém, de espera onde não se dança nem se bebe quando muito se fuma um cigarro Diplomata, o “*jazze*” é contraproducente. Há se está para se está para gozo espiritual e da música, no caso, só é admirável a que [?] da sonoridade suave que conforto a alma, nunca a música estrondosa em que o trombone, casado com a bateria vai ser ouvido em Batista Campos, apesar da distância, quanto mais para os que se encontram na sala de projeções onde a orchestra executa trechos delicados como uma cavatina, um nocturno, sendo abafada pelo *jazz*.<sup>65</sup>

Eva Carneiro (2011) evidencia que a nota de reclamação é o reflexo de uma postura contrária à presença de um estilo musical de caráter popular nos salões de espera. Contudo, podemos atribuir uma outra conotação a este fato: de que houve uma resistência por parte do

---

<sup>65</sup> A Folha do Norte, Belém, 12 de outubro de 1928, p. 2. Citado por Carneiro 2011, p. 89.

público pelo aspecto sonoro moderno do *jazz*. A formação instrumental desse tipo de conjunto entrava em choque com a tradição das orquestras clássicas, tipo de conjunto considerado por muitos como único capaz de produzir a verdadeira música. Assim, Correa (2010) sinaliza para o entendimento de que a música erudita deveria ser apreciada por pessoas cultas e civilizadas.

Esse sentimento foi se perpetuando conforme os grupos iam se multiplicando e atuando nas diversas opções de divertimento noturno da cidade. Enquanto uns olhavam com bons olhos a disseminação do gênero, havia aqueles que condenavam essa atuação. Salles (2016) transcreve dois artigos que foram publicados na revista *Guajarina* e são assinados por Artúrio Vieira. Esses textos podem ser comparados aos que Antonio José Augusto fala sobre a associação entre música de concerto e civilização, defendida por críticos teatrais como Machado de Assis, José de Alencar e outros escritores importantes do Rio de Janeiro do final do século XIX, que consideravam o tetro de revista uma afronta à verdadeira arte. Já no início do século XX, as críticas de Oscar Guanabara à música de Villa-Lobos faziam acusações semelhantes, não menos porque o compositor carioca tentava justamente incorporar esses timbres à música de concerto.

Assim, no primeiro texto, intitulado “*A Noção do Belo*”, o cronista evidenciava o seu descontentamento com a cena musical paraense:

Depois que entre nós apareceu o jazz-band mexicano, toda sorte de anomalia instrumental tomou o nome de jazz-band, fazendo desaparecer a orquestra rigorosamente medida e cadenciada. Onde gemia um violoncelo, hoje estruge um trombone; e assim por diante. Isto pelo lado estético. Pelo lado plástico da música, o desequilíbrio é maior ainda. Hoje já não se ouve uma música moderna capaz de enlevar; o que se tem escrito nestes últimos tempos, é simplesmente irritante dos órgãos auditivos. A melodia fugiu espavorida; a harmonia se transformou em barulho desatempado. Parece, no andar em que vamos, que os grandes maestros terão de fazer tanguinhos e marchetas, para não sucumbirem à falta de trabalho. A música clássica é objeto de algum caixão forrado de zinco nos institutos históricos das artes... Ninguém se atreve a escrever uma partitura de ópera, quando muito: um spartiti de revista fútil e pouco decente.<sup>66</sup>

Deixaremos a análise sobre o contexto mexicano após o comentário sobre o segundo artigo. No entanto, evidenciamos que a crítica de Artúrio Vieira nos parece regada de um saudosismo de um tempo não tão distante. Quando a economia da borracha proporciona uma série de desenvolvimentos urbanísticos na cidade, os aspectos culturais clássicos, extremamente relacionados às vanguardas europeias, faziam emergir uma elite incapaz de aceitar os paradigmas culturais populares. Assim, o problema não estava no *jazz*, e sim, em qualquer

---

<sup>66</sup> Revista Guajarina. *A Noção do Belo*. Ano I, n.7. Belém, 01/04/1930, p. 12.

música que fugisse do padrão clássico, como podemos observar na substituição de um instrumento orquestral tradicional, o violoncelo, por um trombone, muito utilizado nas bandas de música e, conseqüentemente, nas *jazz-bands*.

Os jazz-bands!/Deus do Céu! Que coisa aborrecida, que é o abuso do jazz-band!/Já de si é um instituto excêntrico, no qual não se faz música demais... de modo que dificilmente se faz compreender./ Trazido ao Brasil pelos mexicanos, como orquestra popular característica, os nossos maestrinos, que bem fazem jus ao apelido de macaquitos, logo o adotaram e, mais do que isso: adaptaram. Entre nós há jazzs de toda espécie possível e impossível./Um violão, um cavaquinho, um bombo, pratos e caixa: eis já um jazz.../Um violino a solo e a bateria, eis outro jazz. Já vi até um piano mal tocado e bateria, à guisa também de jazz...<sup>67</sup>

A *jazz-band* mexicana, citada pelo cronista no primeiro artigo, e a orquestra popular caracterizada no segundo fazem referência à presença da esquadra mexicana que passou por Belém, em 1922. Nota-se que, embora os grupos mexicanos não tenham apresentados números de *jazz* propriamente dito, houve uma associação deles com a difusão desse segmento. No segundo texto, a afirmação é até mais ampla, de que eles são responsáveis por exercer uma influência da propagação do *jazz* no Brasil. Contudo, não acreditamos que esses eventos estejam diretamente vinculados à disseminação do *jazz*. Ainda sobre isso, acreditamos que a afirmação que Salles (2016) propõe, de que foi a banda mexicana que trouxe a moda do *jazz-band*, é baseada nessas fontes. No entanto, escolher um ou outro evento como motivador da difusão do *jazz* é deixar de lado todas as peculiaridades do movimento e estabelecer uma generalização desnecessária.

Por outro lado, se torna evidente que a popularização do *jazz* acarretou mudanças significativas no cenário cultural paraense. Enquanto muitos músicos conseguiam trabalhar em vários grupos de forma simultânea ou possuíam outras ocupações paralelas à atividade de músico, alguns musicistas enfrentavam problemas para sobreviver. Diferentemente dos músicos que possuíam uma formação em conservatório ou nas atividades militares, esses possuíam uma formação de rua, aprendendo na prática os seus instrumentos, na maioria das vezes, integrando grupos populares.

Enquanto as leis trabalhistas caminhavam para seu processo de consolidação, em fevereiro de 1931, músicos atuantes da cena belenense pediam ajuda ao então interventor do Estado do Pará, Magalhães Barata, para trabalhar. Antes de entrarmos nessa questão, analisaremos alguns dados sobre a década que antecede essa temporalidade. Segundo Vanessa Spinosa (2005), analisando dados propostos pelo IBGE na década de 1920, as profissões em

---

<sup>67</sup> Revista Guajarina. *Animatographo*. Ano I, n. 24. Belém, 13/09/1930. Sem paginação.

Belém estavam fragmentadas em diferentes tipos de trabalho. Agricultura, indústria e comércio predominavam, o que representava, aproximadamente, 68% das atividades. Na sequência, vinha o setor de transportes e a opção “outras”, somando a média de 7,5%. Os profissionais liberais formavam, aproximadamente, 4,5%, seguido dos serviços domésticos, com 5,8%; e, por fim, estavam os ofícios administrativos, com 3,7%.

Consideramos que muitos músicos atuantes no cenário de divertimento noturno de Belém podem ser qualificados como profissionais liberais. Isso ocorre devido à sua desassociação de instituições que remuneravam de forma fixa, como as entidades militares. Essa dualidade promoveu uma queixa por parte daqueles se viam limitados ao desempenho nos espaços festivos. Embora esses músicos estivessem exercendo outros ofícios informais em busca de seus proventos, procuraram se unir enquanto classe para se queixar da atuação de músicos militares nos grupos de *jazz* junto às autoridades políticas. O embasamento jurídico dessa organização era o Decreto de Número 19.577, de 8 de janeiro de 1931, dado em meio ao governo provisório do Brasil que previa, no *Art. 5º - Todo aquelle que, civil ou militar, exerce funcção publica remunerada, perde-a pela aceitação de qualquer outro emprego, cargo ou funcção remunerada.*<sup>68</sup>

Para o historiador inglês E. P. Thompson (2001), a organização em classe ocorre quando existe o conjunto de homens ligados por experiências comuns, sendo essas herdadas ou partilhadas, se articulando em prol de uma identidade de seus interesses, contra aqueles que apresentam diferenças ou oposição aos seus. Nesse sentido, o grupo de músicos, à parte das atuações descritas, organizaram um documento o assinando como Classe Musical Desempregada. Em seu discurso, buscava uma intervenção política no que eles acreditavam ser injusto, cujo principal teor era a atividade exercida pelos músicos militares, como podemos observar a seguir:

*Ex.mo Snr. Capitão Interventor do Estado.*

*Um appello á V. Exc., nós os mais humildes dos artistas musicaes, vimos fazer, a fim de que, com a providencia emanada de V. Exc., possamos supportar a actual vida, que tão negra se nos apresenta, sem recursos e tão cheia de nicessitudes.*

*Somos artistas que angariam os meios de subsistencias para nossas familias, tocando em bailes, em bars, em clubs, ou em qualquer parte que se precise de nós, especialmente nesta época carnavalesca, a mais propria nos attenuar as necessidades.*

*Entretanto, sr. Capitão Interventor, estamos agora todos preteridos pelos jazzs onde figuram musicos das bandas dos corpos do 26, de caçadores e dos bombeiros municipaes, estes não obedecendo as determinações de V. exc. Ezaradas no Decreto nº 19.577, de 8 de Janeiro de 1931, e com consentimento de seus superiores,*

---

<sup>68</sup> Actos do Governo Provisório da Republica. Diário Oficial do Estado de São Paulo. Núm. 19. Janeiro de 1931. Anno 41.

*açambarcam as tocatas particulares, não se apercebendo do valor pecuniario dos contractos, porque são bem remunerados pelos batalhões em que estão servindo. Ora, nós, que vivemos exclusivamente desta profissão, sem outro qualquer emprego, ficamos expostos, á, quasi miseria, por não termos onde ganhar os recursos necessarios para manutenção, aliás parca denossa familia!*

*O, decreto acima referido proíbe accumulções remmunneradas, e é o caso de V. Exc. Mandar fixar a sua execução, attendendo, dessa forma a uma humilde justíssima pretensão de nossa classe.*

*Belem, 6 de fevereiro de 1931  
A classe musical Desempregada.<sup>69</sup>*

A alegação do documento é marcada pela tentativa de chamar a atenção para a falta de trabalho. Para isso, a contextualização da condição na qual essa categoria de músicos se encontrava é relatada. Por outro lado, vale ressaltar que os meses de janeiro e fevereiro são os que mais apresentavam eventos de todo tipo: da festa de réveillon aos eventos carnavalescos, para os quais os hotéis, agremiações, clubes e demais entidades, promoviam bailes que tinham como atrações anunciadas grupos de *jazz*. Outro fato que focalizamos é o entendimento de que todos os eventos estavam preferindo os *jazzs*, que caracterizamos como todos os grupos em atuação naquele contexto. Assim, tendo em vista que o *jazz* foi um movimento disseminado, havia músicos populares que não se viam incluídos nesse segmento. Não temos informações de quem são os músicos por trás da carta. Até o retorno da autoridade política ocorreu de forma singela. O jornal a *Folha do Norte*, que era utilizada como uma ferramenta de diálogo entre o Gabinete do Interventor e as demandas da população, noticiou: “*Classe Musical Desempregada – Com relação ao apelo para o qual nos solleltam publleação, sugerimos o alvitre de o endereçarem diseetamente ao sr. Capitão Interventor, dada a natureza do assumpto a que se reportam*”.<sup>70</sup>

Não foram encontrados documentos (fontes) que trouxessem nenhum outro pronunciamento da liderança política do Estado. De modo paralelo, ainda que relacionado ao contexto de atuação de músicos na cidade, o cronista que L. Ribas caracterizava uma análise sobre o momento festivo de 1931, na *Folha do Norte*. Em um texto, intitulado “*Eu e os Jazz Bands*”, ressaltava o seu sentimento diante dos eventos ocorridos na cidade. Em sua crítica, ressaltava:

*Tem sido notada por todos a falta de alegria nas festas carnavalescas deste anno. E ninguem, entretanto, pôde explicar, cabalmente, esse facto, extravagante, passado numa época em que são permittidas as expansões mais exaggeradas do contentamento, quando os preconceitos e conveniencias sociaes são pontos á margem, para que surja a alegria estrepitosa e communicativa, dominadora e sublime.*

<sup>69</sup> Arquivo Público do Pará. Fundo: Gabinete do Interventor. Série: Cartas. Anos: 1930, 1931 e 1932, caixa 06.

<sup>70</sup> Folha do Norte. Belém, 7 de fevereiro de 1931, p. 1.

*Nos salões, formam contrastes os compartes dos bailes e o “jazz-bands”. E’ curioso. Emquanto estes se esguelam, apoplexos, soprando os instrumentos ou cantando copias facetas, os pares, enlaçados, dançam displicentemente, como se fossem uma porção de mysantropos postos ali, a mão tenente. Será que a alegria desapareceu da circulação com medo da crise? Ou foi, no trambolhão que derrubou a republica velha, atirada às urtigas, como imprestavel?*<sup>71</sup>

As *jazz-bands* acompanharam os acontecimentos de sua época. Por ser um segmento em desenvolvimento na cena cultural brasileira, constantemente está associado aos dilemas sociais. Por isso, enquanto nos salões os conjuntos se esforçam para proporcionar diversão, o público presente é apresentado como descompensado, à margem, displicente. O cronista ainda critica a sonoridade executada em tais bailes. Cabe ressaltar, ainda, que o autor apresenta uma perspectiva favorável à Revolução de 1930 e que, por isso, acreditamos que sua análise é muito mais política do que de preocupação com o andamento dos festejos.

Em contraponto, a *Folha do Norte* intensificava os anúncios das festas carnavalescas daquele ano:

[...] Oliveira da Paz já está seleccionando nos “bons-boccados” musicaes com que vos fará dançar, movimentando, aos sons do seu irreprehensivel “jazz”, os vossos corpos flexiveis como arbustos ribeirinhos ou como as bastes verdoengas das nossas mattas virgens. Treinae-vos para as luctas da grande noite que vae ser o sabbado gordo do Para-club! Os vossos peitos arfarão no arquejo do cansaço delicioso que as danças determinarão, porque, quando expirarem os ultimos acordes do “jazz” de Oliveira Paz, espontarão nos metaes de um segundo “jazz” as primeiras harmonias de outras danças que vos não permitirão, siquer, o repouso de um aligero intervalo.<sup>72</sup>

Por isso, observamos que a atuação das *jazz-bands* ao longo da temporalidade analisada (1921-1932) apresenta nuances baseadas em uma grande multiplicidade. As trajetórias dos músicos, assim como das próprias orquestrações, fazem parte de um contexto amplo e, conseqüentemente, nacional. A qualificação formal em conservatórios é contemporânea aos desenvolvimentos musicais a partir das bandas de música das escolas militares, ao mesmo tempo em que notamos uma formação de rua, por meio da qual as habilidades musicais são desenvolvidas na prática. Todos, de alguma forma, envolvidos em contexto de produção da música popular, fazendo o *jazz*.

Isso não impende o fato de que muitos precisaram exercer atividades extramusicaes para garantir a sua sobrevivência. Até mesmo os nomes mais prestigiados da cena musical paraense não escapavam dessa realidade, como no caso de Oliveira da Paz. A necessidade de construção de um caminho musical sólido, que englobava apresentações em diversos espaços sociais da

<sup>71</sup> Folha do Norte. Belém, 7 de fevereiro de 1931, p. 2.

<sup>72</sup> Folha do Norte. Belém, 8 de fevereiro de 1931, p. 2.

cidade, ou a realização de excursões para regiões além das fronteiras do Pará, não era alcançada por todos. Em dados momentos, vemos um cenário de dificuldades, no qual muitos músicos não conseguiam trabalhar e manter a sua subsistência. A música que divertia os bailes da elite escondia a conjuntura de uma classe desamparada.

Por fim, entendemos que estas trajetórias são necessárias para a compreensão do contexto estudado. Negligenciar essa totalidade é perder parte importante do entendimento sobre o *jazz* na região. Sem músicos, não há música. E é sobre as questões sonoras que direcionaremos os nossos comentários a seguir.

#### 4.2 O *jazz* em execução: uma análise dos Gêneros Musicais

“Principiaram as choreographies. Os pares se uniam, deslisavam pelo salão, num ritmo de passos leves, de corpos gingados, ao compasso dos <<foxs-trots>>, dos <<rag>>, dos <<sambas>>...”<sup>73</sup>

A nota de 1924, presente na revista *Belém Nova*, ressalta o aspecto sonoro de um baile dançante ocorrido em um clube da cidade. Esses gêneros musicais mencionados se uniam a outros ritmos nacionais e eram importados para formar o que a imprensa noticiava como “repertório de *jazz-band*”. Por isso, definimos como *jazz* em execução uma série de gêneros musicais que integravam repertórios dos conjuntos atuantes na capital paraense durante os anos vinte e, conseqüentemente, na década seguinte.

Para entender este processo, de um ambiente marcado por um grande intercâmbio cultural e extremamente diversificado, observaremos programas disponíveis na imprensa periódica, anúncios de lojas de instrumentos musicais, assim como partituras anunciadas. Por ser um importante meio de divulgação de valores, esses magazines acabavam tendenciando os ritmos na vida noturna paraense. O desígnio dessas fontes ocorre pela ausência de fonogramas na periodização analisada. Nesse contexto, a indústria fonográfica no Estado do Pará era inexistente. Mesmo em lugares que tinha indústria fonográfica (basicamente Rio de Janeiro), não há muitas gravações de *jazz-bands*. De certo modo, parece que esse tipo de diversão era mais específico para a música dançante – ao vivo. Um mercado para esse tipo de música gravada ainda era incipiente e com público restrito (quem tinha espaço em casa para pôr um disco para tocar e sair dançando na sala com seus convidados). Nesse contexto, a gravação em disco era

<sup>73</sup> Belém Nova, v. 1, n.18, julho de 1924. Sem paginação.

um fenômeno mais indicado para certos tipos de audição e certos tipos de música que não estaria presente em um repertório de *jazz-bands*.

Napolitano (2002) chama a atenção para os aspectos em torno dos estudos sobre a música popular brasileira. Embora a temática venha passando por um processo de consolidação no meio acadêmico nas últimas décadas, ainda existem algumas dificuldades de caráter teórico e metodológico nas análises propostas, além da falta de diálogo entre as diversas áreas que estudam o tema. O autor afirma que o pesquisador interessado em uma análise sobre o tema deverá encontrar uma dificuldade, pois necessitará transitar por disciplinas de artes e humanidades para definir o seu objeto e sua abordagem. Assim, visando a compreender os aspectos sonoros do universo comercial urbano da cidade de Belém durante a temporalidade analisada neste estudo, focalizaremos em uma perspectiva analítica.

Buscamos entender o processo de difusão musical rítmica como resultado de uma experiência afro-diaspórica, que, nesse caso, é impulsionada pelas constantes redes de ligação, que podem assinalar trajetórias musicais distintas. Essa visão foi acolhida por entendermos que grande parte dos gêneros musicais executados possuíam uma forte ligação com aspectos culturais afros. Essa conceituação, debatida por Domingues (2020), compreende as trajetórias de elementos culturais afro-diaspóricos em terras brasileiras no período pós-abolição. Oferece uma crítica aos discursos de origem fixa, ao mesmo tempo em que leva em conta diversas formas de mobilidade nacional e transnacional. Assim, acreditamos que o conjunto de gêneros musicais que faziam parte dos repertórios dos grupos de *jazz* atuantes em Belém do Pará pode ser enxergado como uma experiência transatlântica.

Nesse sentido, o objetivo não é caracterizar o *jazz* em execução como algo que ocorria de maneira estática. Por isso, dialogamos com a perspectiva analítica que é proposta por Kubik (2017), autor que interpreta o *jazz* como um fenômeno transatlântico desde a sua origem, sendo resultado de um constante fluxo e refluxo de parâmetros musicais contemporâneos no final do século XIX na Europa, África, América Latina e em outros lugares. De tal modo, compreendemos que o período do *jazz*, analisado neste estudo, ocorre juntamente ao seu processo de disseminação. Portanto, defini-lo como um gênero consolidado é errôneo, o que implica uma série de generalizações descabidas. Assim, o autor define como *jazz* transatlântico uma

cultura de contato e um projeto sincretista. O prefixo trans- significa “através” e implica “cruzamento” como um processo. Ao longo de trajetórias imaginárias, estamos cruzando e recruzando o Atlântico em diferentes direções e períodos

históricos em busca de uma música denominada *jazz*, da África para a América e vice-versa.<sup>74</sup> (KUBIK, 2017, p. 5).

Seguindo o pensamento proposto por Wisnik e Squeff (2004), foi o gesto do negro que embasou as músicas e as danças caracterizadas como nacionais. Essa contribuição pode ser observada como fundamental para a cultura presente em toda a América Latina, sendo fundamental no contexto musical. De tal modo, os autores interpretam que os gêneros musicais brasileiros nada mais são do que a temporalização dos gestos das danças.

A música brasileira é sumariamente caracterizada por compassos binários. Essa forma acaba gerando o sentimento encontrado no discurso da imprensa paraense: a música feita para se dançar. Os grupos de *jazz* levavam aos salões festivos da cidade repertórios dançantes e profundamente diversificados. Essa característica pode ser considerada pela circulação de partituras na cidade. As livrarias e lojas de instrumentos musicais disponibilizavam um acervo considerável de composições, que atendiam aos músicos e ao público que desejasse uma versão simplificada para tocar ao piano em casa. Essa característica atende a uma visão de mercado editorial importante. As partituras não eram propriamente para os músicos profissionais tocarem, mas para os amadores. Por isso, as lojas faziam constantes anúncios com músicas na íntegra. Em 1921, *A Semana: Revista Ilustrada* apresentou ao público partituras para piano de *rag* e *one-step* (em alguns momentos, nota-se a escrita *rang-time* ou *rag-time*), além de outros segmentos musicais, como valsa, maxixe, samba, choro, tango, da mesma forma que as expressões *fox-trot* e *two-step* se tornaram cada vez mais frequentes.

---

<sup>74</sup> Traduzido por Marília Giller. Jazz Transatlantic is essentially a culture-contact and syncretist project. The prefix trans- means “across” and implies “crossing” as a process. Along imaginary trajectories we are then crossing and recrossing the Atlantic in different directions and historical periods in pursuit of a music termed jazz, from Africa to America and back (KUBIK, 2017, p. 5).

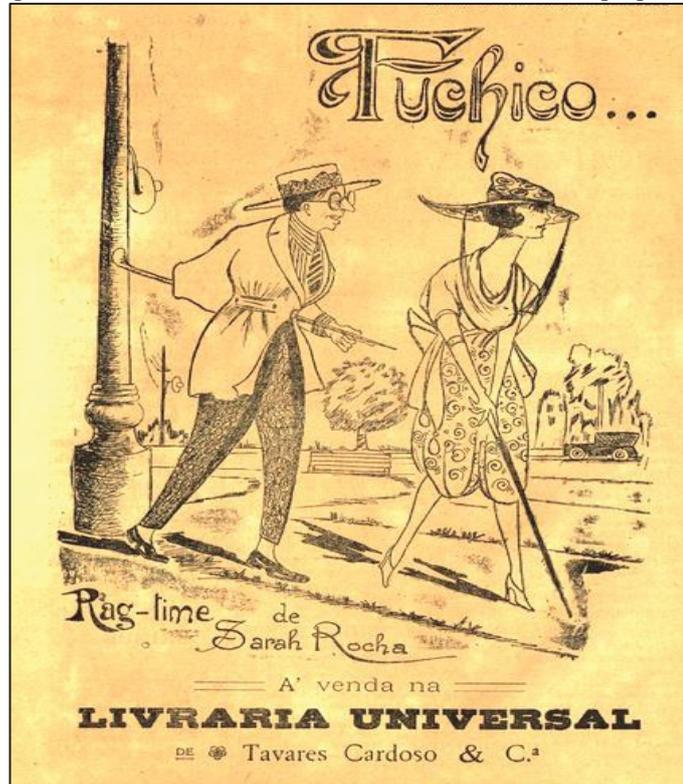
FIGURA 18: Partituras em divulgação: rag e one-step.

The image displays two pages of musical sheet music. The left page is titled "RAG" and "Olindina Cardoso". It features a dedication: "Dedicado ao digno proprietário da LIVRARIA BITTENCOURT, Sr. Bernardino Lameira Bittencourt." The music is for piano, with a treble and bass clef. The right page is titled "ESPIA SÓ.." and "ONE-STEP", with the composer "A. Cardoso". It also features a piano accompaniment with treble and bass clefs. Both pages show several staves of music with notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: A Semana: Revista Ilustrada. 1921, v. 4, n. 179, setembro e n. 181, setembro. Sem paginação.

Ao longo da década de 1920, muitos elementos que são considerados vinculados às matrizes do *jazz* estadunidense estiveram presentes nas apresentações dos grupos de Belém. Em um ensaio histórico, intitulado ‘*Quatro Séculos de Música no Pará*’, parte integrante da primeira edição de *Música e Músicos do Pará* (1970), Vicente Salles menciona as editoras responsáveis pela organização e vendas de partituras. Essas eds. divulgavam músicas importadas, nacionais, além de editar composições locais. Entre elas, destaca-se a Livraria Bittencourt, que sob a sigla RLB realizou a edição de mais de 100 músicas, além de inúmeras outras sem a respectiva sigla. Consequentemente, a Livraria Universal, que adotou a sigla LU, aparece em mais de 50 peças editadas.

**Figura 19:** Anúncio de partitura da Livraria Universal. Tavares Cardoso era o proprietário do estabelecimento.



**Fonte:** A Semana, Revista Ilustrada, 1922. V. 4. n 198, janeiro. Sem paginação. Acervo da Fundação Cultural do Pará.

De acordo com Salles (2016), a edição de música de compositores paraenses antecede a impressão local. Os primeiros indícios de uma obra musical da região têm origem ainda no século XVIII. O autor menciona que foi em 1780, durante a inauguração da nova edificação da Igreja de N. Sr.<sup>a</sup> das Mercês, que a ordem de Santa Cruz dos Militares mandou editar em Lisboa o antifonário de frei João da Veiga, o Ritual da Sagrada e Real Ordem Militar de N. Sr.<sup>a</sup> das Mercês. A composição, totalmente em latim, possuía o volume de 485 páginas, sendo 83 documentos musicais em cantochão, notação quadrada. Contudo, Salles aponta que o primeiro produto local é o *‘Compendio de principios de muzica’*, publicação de João Nepomuceno de Mendonça, mestre de capela da Sé. Sua impressão se deu em 1842, na Typographia de Santos & Menor, localizada na rua d’Alfama nº 15, em Belém.

Apesar disso, foi a partir do final do século XIX, que o protagonismo dos exemplares de partituras chegou aos comerciantes de instrumentos musicais. Eles faziam importações dos

gêneros de maior destaque em um contexto nacional e internacional e disponibilizavam juntamente os instrumentos anunciados. Entre as lojas de maior destaque nesse sentido, estava a Empório Musical, que se manteve em atividade até o final do século XX.

Buscamos fazer um comparativo entre um programa noticiado no início da década de 1920 e um anúncio de vendas de partitura no final da década. As temporalidades distintas, assim como as formas de anúncios, nos possibilitam dimensionar os gêneros musicais em evidência. Inicialmente, focalizamos em um sarau oferecido pelo Centro Recreativo Português, destinado aos seus sócios e respectivas famílias, que contou com a participação da orquestra do Centro Musical Paraense, dirigido pelo músico Clemente Sousa, em novembro de 1922. Naquela noite, o repertório executado foi o seguinte:

Ouverture: Victoria, marcha; 1ª parte: valsa, Sonhos Divinaes; rag-time, Beliscão; samba, Tirei um farpo; one-step, Saracoteio; tanguinho, Dominó; fox-trot. O Príncipe; samba, O Mafuá; 2ª parte: tanguinho, Já Belisquei; one-step, Vamos namorar?; valsa, Silhouettes; samba, Yjá-yá, fructa de Conde; fox-trot, Sempre em novos amores; maxixe, Não sei o que é; two-step. Miska; samba, Trunfo é paus; 3ª parte: valsa, Souvenirs Charmants: tanguinho, até a vorta; fox-trot, Garçonette; samba, uma vida de cachorro; rag-time Tatgna: choro á moda carióca, Paraty Dansante,;one-step, Good Night; samba, ai, caboela bonita.<sup>75</sup>

Às vésperas dos eventos carnavalescos de 1929, o jornal *A Folha do Norte* anunciava as partituras à disposição no Emporio Musical:

MUSICAS CARNAVALESCAS  
 Dorinha meu amor – samba  
 Os filhos da Candinha – Marchinha  
 Isso é inguiço – samba  
 Beau geste – fox-trot  
 Meu amôr vou te deixar – samba  
 Bigodinho – marchinha  
 E' bom que dôe – samba  
 O pranto de teus olhos – valsa  
 Tenho medo de você – samba  
 Bolina – marcha  
 Diz meu amôr – samba  
 Angela Mia – fox-trot  
 Olha o boi – samba  
 Constantinopla – marcha  
 Gosto que lhe enrosco – samba canção  
 Pelo amôr – samba  
 Jura! – samba canção  
 Love (amôr) – valsa  
 Não maltrates assim – samba  
 Talvez te diga – fox-trot  
 Eu vou te buscar – samba  
 Adeus vou-me embora – maxixe

<sup>75</sup> O Estado do Pará, 14 de novembro de 1922. Sem paginação.

Matei o gato da vizinha – samba  
 A' Venda no “EMPORIO MUSICAL” DE Abilio da Fonseca.  
 Sete de Setembro nº 7.<sup>76</sup>

Os gêneros musicais salientados nos levam à necessidade de entendimentos das relações que estes tendem ao contexto local. Isso significa dizer que ocorre uma hibridação de ritmos, não prevalecendo qualquer purismo musical. Ao realizar uma pesquisa aprofundada sobre o Lundu desenvolvido no Pará, Vicente Salles evidenciou perspectivas, mostrando que, comparado aos programas das *jazz-bands*, possibilitam a sua classificação no conceito diaspórico. Para Hall (2003), a experiência da diáspora não é determinada por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção de “identidade” e “pertencimento” que subsiste com e através, não a despeito, da diferença; por hibridação. Para pensar essa trajetória, Gilroy (2012), apesar de analisar traços no Atlântico Negro do Norte (excluindo as peculiaridades do Atlântico Negro Sul), destaca que é possível perceber a partir de um exercício de examinar o lugar da música no mundo. Para ele, observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental.

Considerando essa experiência, Salles (2016) define o Lundu a partir da frequência de notas rebatidas, do ritmo binário, caráter jocoso dos versos e a abundância de termos regionais e menciona que a facilidade de associação dessas características a outras “formas”, além da aceitação dos modismos, fez com que o lundu permanecesse nos repertórios de muitos artistas. Esse intercâmbio de ritmos possibilitou então uma série de afinidades do Lundu amazônico com outras expressões musicais presentes na cultura local e, sobretudo, nos repertórios executados pelos grupos de *jazz*. São derivações ou associações com experiências nacionais ou inseridas em um contexto isolado.

Segundo Sandroni (2001), o lundu e modinha têm estado indissolúvelmente associados na historiografia da música brasileira. De tal modo, Vicente Salles, desde a primeira edição de *Música e Músicos do Pará* (1970), estabelece a conexão de outras possibilidades rítmicas no contexto amazônico, como a Chula (dança e canto de origem portuguesa, especialmente na ilha do Marajó), o Bambiá (dança africana cantada e acompanhada por um instrumento de percussão – batuque – por negros velhos, antigos moradores do bairro do Umarizal), o Carimbó e Gambá

---

<sup>76</sup> Folha do norte, 17 de fevereiro de 1929, p. 10.

(originados de um tambor, cilindro de madeira, tapado de um lado só com couro cru, em que se bate, produzindo som), o Chorado (modalidade do lundu também presente na Bahia e Rio de Janeiro), o Maxixe e o Tango (afinidades determinadas pelos modismos). Essas propriedades sonoras são encontradas nos programas noticiados.

Outro gênero musical comum aos repertórios de *jazz-bands* é o choro. Cazes (2010) afirma que a mistura de estilos e sotaques que levou ao nascimento do choro ocorreu de forma similar em diferentes regiões do país. O autor o define como um ritmo que surge da união de elementos, como danças europeias, o sotaque musical do colonizador e a influência negra, oferecendo uma base para a música popular urbana. Salles (2016), por sua vez, o define como uma invenção brasileira, talvez carioca, a música ou maneira de tocar derivada de ritmos oriundos de baixo e acima da linha do Equador, e que no Estado do Pará se estabeleceu como modalidade musical e conjunto de músicos desde os primeiros tempos. Nesse contexto, o choro *No cavaquinho*<sup>77</sup>, de Bernardino Belém de Sousa, publicado pela Casa Mendes Leite, na primeira década do séc. XX, é um dos exemplos mais precoces da assimilação do choro pelo músico paraense.

Para Cazes (2010, p. 83), “a década de 1930 trouxe um salto qualitativo e quantitativo para a música popular no Brasil. Uma geração de compositores e cantores de altíssimo nível surgiu e ganhou espaço, tendo o rádio como principal veículo de divulgação”. Muito contribuiu para esse desenvolvimento, os concursos musicais que se realizavam em território nacional, nesse caso o de choro. Em Belém do Pará, o primeiro concurso de choro, segundo Salles (2016), aconteceu no ano de 1939, promovido pelo jornal *O Estado do Pará* que resultou na vitória do choro ‘*O Estado do Pará*’, do pianista Washington Costa. Todavia, abordaremos um concurso de choro que foi realizado às vésperas do carnaval de 1932, mais precisamente no dia 4 de fevereiro, na cidade do Rio de Janeiro, e que contou com a participação do grupo paraense Escumilhas.

---

<sup>77</sup> Foi gravado pela flautista Odette Ernest Dias com a pianista Elza Kazuko Gushikem, no LP *Sarau Brasileira*, selo Marcus Pereira, 1979. A faixa *No Cavaquinho* encerra o disco.

**Figura 20:** O Jazz-Band Escumilhas, Belém, c. 1930, com outros camaradas militares, com a farda do 26º BC. O líder do grupo, Chiquinho Salles, é o clarinetista. Foto do arquivo Vicente Salles. O grupo na época em que se transportou para o Rio de Janeiro (1932). Identificam-se: 1 – Francisco Salles (clarineta); 2 – Silvério Gomes (sax); 3 – Manuel da Silva Prado (xeque, maracá, reco-reco); 4 – José Camarão (violão); 5 – não identificado; 6 – Antônio Jasen (banjo); 7 – Osvaldo Leal (sargento do Exército); 8 – Raimundo Camarão; 9 – não identificado.



Fonte: Salles (2016, p. 244).

Quando analisamos a imagem do grupo que viajou ao Rio de Janeiro para a participação do concurso, nota-se a ausência do violinista Tó Teixeira. Partindo do pensamento proposto por Habib (2013), o músico dedicou sua vida à arte de tocar violão, ensinar o instrumento e ao ofício de encadernador. Vivendo de maneira simples durante toda a vida, velho Tó, como era chamado pelos amigos, jamais deixou a capital paraense. Contudo, sua ausência nesse evento, em específico, não caracteriza a sua saída do conjunto musical. Posteriormente a esse episódio, em uma nota publicada no jornal a *Folha do Norte*, em 1936, o cronista Rocha Moreira descreve os violões de Jacques de Oliveira e Tó Teixeira como “*brandisonos que evocavam a alma sonhadora de Santa Cruz*”<sup>78</sup>. Em seu lugar, Salles (2016) afirma que, ao chegar à capital federal, o grupo foi acrescido do paraense Olympio de Menezes Quebra, músico diplomado pelo Instituto Nacional de Música.

<sup>78</sup> Nota do jornal a *Folha do Norte* sobre o grupo musical Escumilhas, em 1936. Escrita por Rocha Moreira e analisada por Habib (2013). Quando o cronista comenta sobre a alma sonhadora de Santa Cruz, faz referência ao músico violinista João de Santa Cruz, que muito contribuiu para a música paraense e serviu de influência para Tó Teixeira e Jacques de Oliveira.

FIGURA 21: Chamada para o concurso de choro



Fonte: Diario de Noticias. 2 de fevereiro de 1932, p. 1.

O concurso de choro do qual os Escumilhas participaram, segundo o jornal *A Noite*, foi uma organização do jornal *Diario de Noticias*. Tinha por finalidade promover e consagrar a música nacional, que fora descrita como a “que mais perto toca à alma do povo”. Estavam concorrendo os grupos “Conjunto Amoroso”, “Chôro do Titio”, “Turunas da Praça Onze”, “Chôro Escumilhas Paraenses”, “Minha Sogra Morreu”, “Tomei gosto em mamar”, “Chôro Bandeirantes”, “Chôro não vou com os olhos”, “Chôro Flor de Abacate”, “Chôro Palmeira Club” e “Chôro Elite Club”. No dia 30 de janeiro de 1932, o *Diario de Noticias* apresentava o Choro Escumilhas Paraenses, afirmando que “o conjunto que obedece a direcção de Francisco Salles Alves vai comparecer ao “Dia dos Chôros” com um grupo primoroso de musicistas que vão impressionar a fundo a multidão”<sup>79</sup>. O regulamento do concurso alertava:

1 – Não poderá haver grupo menor de tres figuras.

2º - Nenhum grupo será obrigado a se apresentar uniformizado ou fantasiado.

3º Cada grupo tocará sómente dois “choros” para julgamento, além do que entrar e sair tocando.

4º - O “Diario de Noticias” dará tres premios (taças) para os classificados em 1º, 2º e 3º logares.

5º - A commissão julgadora será organizado pelo “Diario de Noticias”, della fazendo parte dois professores de musica, um poeta, dois autores theatres designados pela S. A. T., dois chronistas carnavalescos e dois compositores populares.

6º Os grupos serão numerados para maior facilidade do julgamento e o numero será exhibido na hora da execução.

**NOTA** – Este regulamento poderá ser alterado, de accordo com as sugestões que forem sendo feitas.

Os interessados, para quaesquer esclarecimentos, poderão procurar Vagalume ou Konde, na redacção do “Diario de Noticias”, diariamente, das 18 ás 22 horas.<sup>80</sup>

Conforme descrito no jornal *A Noite*, no dia 5 de fevereiro de 1932, o concurso ocorreu de forma brilhante e seu sucesso superou as expectativas de seus organizadores. “*Premiando os esforços de todos, o publico applaudia cada qual depois da excução das musicas impregnadas*

<sup>79</sup> Diario de Noticias, 30 de janeiro de 1932, p. 1.

<sup>80</sup> A Noite, 3 de fevereiro de 1932, p. 8.

de um sabor todo nosso, porque era tirada de motivos nacionaes”<sup>81</sup>. Em destaque no jornal *Diario de Noticias*, responsável pela organização do evento, a visão é de absoluto sucesso:

O “choro”, - expressão legitima da musica popular, no seu rythmo cadenciado e irresistivel – empolgou hontem a multidão que se comprimia entusiasmada, em frente à nossa redacção, fazendo com que todos vibrassem possuidos de maior sympathia a da mais intensa admiração pelos varios conjuntos que, fieis a sua finalidade, se apresentaram ao confronto cordial, verdadeiro tornelo de harmonias e encantos.

Um a um, desfilaram estes batalhadores da musica brasileira e do Carnaval, impulsionados por esse fogo sagrado que põe na alma da gente vibrações estranhas e que fazia de um dos executantes, um subdito de Eutherpe e de Momo, prompto a levar até ao infinito as suas convicções. Satisfeitos com o exito incontestavel do “Dia dos Chôros”, sentimo-nos tambem á vontade para receber todas as felicitações atenciosas que nos foram endereçadas e que dizem bem da sympathia com que calou na alma da nossa população a iniciativa que tomamos, visando principalmente reviver os dias esplendorosos da musica typica brasileira.<sup>82</sup>

FIGURA 22: Em cima o “Choro do Abacate” e a comissão julgadora. Em baixo, “Choro Amoroso” e “Escumilhas Paraenses”



Fonte: A Noite, 5 de fevereiro de 1932, p. 8.

Durante o decorrer das apresentações, dois grupos não foram julgados. “*Embora inscriptos e apresentando cada um conjunto harmonioso, deixaram de ser julgados os choros*

<sup>81</sup> A Noite, 5 de fevereiro de 1932, p. 8.

<sup>82</sup> Fonte: Diario de Noticias, 5 de fevereiro, p.1.

do Elite Clube e do Palmeira Clube. Deu causa a essa resolução da comissão julgadora o facto de se terem unido os dois conjuntos formando um só<sup>83</sup>". A comissão julgadora foi composta pelo

Maestro e escriptor teatral Freire Junior; maestro e escriptor teatral Sophonias Dornellas, pela S.A.T.: maestro José Rabello, pelos musicistas populares: maestro João Cesario de Camargo (2º tenente regente das bandas em conjunto da Policia Militar); maestro 2º tenente José Nunes da Silva Sobrinho (velho regente da banda da Policia Militar); literato Annibal Bomfim (do departamento de publicidade Light); Augusto Moraes (Barulho), chronista carnavalesco da A Noite; chronista carnavalesco Francisco Guimarães (pelo "Diario de Noticias").<sup>84</sup>

As fontes consultadas não falam dos repertórios executados pelos grupos durante o concurso. Segundo o *Diario de Noticias*, após as apresentações, a comissão julgadora se reuniu e deu a conhecer o seguinte veredito:

FIGURA 23: Resultado final do concurso de choro promovido pelo Diario de Noticias.

<b>RESULTADO DO JULGAMENTO</b>	
<b>1º lugar:</b>	
<b>Conjunto Amoroso</b> .....	<b>58 pontos</b>
<b>2º lugar:</b>	
<b>Escumilhas Paraenses</b> .....	<b>48 pontos</b>
<b>3º lugar:</b>	
<b>Chôro do Abacate</b> .....	<b>31 pontos</b>

Fonte: Diario de noticias, 5 de fevereiro de 1932, p. 1.

O segundo lugar obtido pelos Escumilhas Paraenses pode ser visto como uma grande conquista. Isso se deve ao facto de que o grupo era o único a ser de fora do Rio de Janeiro. Em carta publicada no jornal a *Folha do Norte*, intitulada "*Paraenses no Rio*", "*Jazz Escumilhas*", trazia-se a repercussão sobre a passagem do grupo que se estendeu por meses na capital federal.

Foi com indizível satisfação e saudosamento emocionado, nós os componentes do "Jazz Escumilhas", que lemos na nossa querida FOLHA DO NORTE as referências de estímulo que vos dignastes fazer sobre a nossa actuação na demonstração affectuosa da musica genuinamente parauara, nestas deslumbrantes e carinhosas plagas guanabarinas, no coração mesmo da grande capital do nosso idolatrado Brasil. As vossas caloresas referencias calaram fundamente em nossa alma; não pudemos, pois, silenciar os nossos efusivos agradecimentos. O "Jazz Escumilhas", já agora accrescido de mais um elemento, o exímio musicista, aliás diplomado pelo Instituto Nacional de Musica, nosso coestadano Olympio de Menezes Quebra, continúa de facto, de sucesso em sucesso, honrando, como bem o dissestes, a tradicional musica nortista. E aqui, distantes embora, mas "com a alma voltada para o berço natal", na

<sup>83</sup> Idem.

<sup>84</sup> A Noite, 5 de fevereiro de 1932, p. 8.

vossa frase intuitiva e precisa, continuaremos a interpretação despretensiosa mas sincera das produções caracteristicamente deliciosas dos nossos compositores regionais. Em nome, pois, dos componentes do “Jazz Escumilhas”, a grande concepção do nosso inesquecível Rocha Moreira, como chefe que me elegestes, deposito aqui os nossos melhores votos de gratidão, a vós pessoalmente, e particularmente um voto de prosperidade ao nosso inolvidável torrão natal – o Paraizo Brasileiro. Adeus. Do amigo, etc. – FRANCISCO DE SALLES ALVES.<sup>85</sup>

Nos chama a atenção a utilização do termo “*musica genuinamente parauara*”, na carta assinada por Francisco Salles. Esse conceito pode ser entendido como uma música que valorizava os gêneros locais. Esse fato não é algo exclusivo promovido pelos Escumilhas. Para Cazes (2010, p. 163), “cada instrumentista desenvolveu o choro à sua maneira e de acordo com o seu meio”. A música produzida nesse contexto é um reflexo da perspectiva modernista que o país vivenciava. Correa (2010) afirma que essa influência gerou um empenho na construção de uma música capaz de definir o caráter artístico do paraense e do brasileiro. Assim, voltaram-se para o popular e o regional, incorporando-os em suas composições (CORREA, 2010).

Outro aspecto sonoro presente nos programas das *jazz-band* era o samba. Representado de forma variada, encontramos uma grande dificuldade em dimensioná-lo durante a década de 1920. Acreditamos que esse processo se deve ao momento encarado pelo gênero durante esta periodização. Para o estudioso do samba Carlos Sandroni (2001), entre as décadas de 1910 e 1930, o samba passou por transformações significativas. Analisando o contexto carioca, revela que a estrutura rítmica foi modificada, culminando na formatação do samba urbano, desenvolvido no Rio de Janeiro.

A trajetória descrita pelo autor passa pela caracterização do samba em dois momentos distintos. A primeira etapa, “ciclo longo”, estaria vinculada a uma figura rítmica próxima das músicas dançantes do século XIX, como o maxixe, o lundu e o tango, tendo sua atuação até meados dos anos 20 e como espaço de atuação ambientes mais familiares. A segunda etapa, “ciclo curto”, seria aquela que ficou mundialmente conhecida, sobretudo com o processo de registros fonográficos e com a difusão do rádio, a partir dos anos 30. É neste cenário que o samba ganha uma nova identidade rítmica e se consolida como um segmento da cultura urbana do Rio de Janeiro, sendo consumida por diversas classes sociais. Esse contexto é o momento em que o samba ganha um aspecto comercial, passando a ser um elemento cultural difundido por todo o território nacional.

Esse processo híbrido pode ser encontrado no cenário paraense. A ligação do samba com outros ritmos atuantes da vida urbana é facilmente encontrada no discurso da imprensa

---

<sup>85</sup> Folha do Norte, 14/10/1931. Sem paginação.

paraense. Embora ausente na historiografia tradicional da música popular no Brasil, o samba tem seu aparecimento no Pará desde a segunda metade do século XIX. Analisando esse contexto, Salles (2016) aponta para as modalidades de sambas que se desenvolveram no Estado:

Samba-batido: Variedade regional do samba no sul do Pará, vale do Tocantins-Araguaia.

Samba-batucada: Samba de terreiro, praticado em geral nas quadras de Escola de Samba. Modalidade sulista (talvez carioca) que chegou ao Pará e aqui se estabeleceu.

Samba-de-Cacete: Variação coreográfica do mineiro-pau, dança dos pauliteiros, como em Portugal, em que os dançarinos simulam uma luta de cacete. Cametá, Baixo Tocantins, principalmente nas comunidades remanescentes de antigos quilombos.

Samba-de-Terreiro: Antigo samba de roda no bairro do Umarizal, Belém. Em geral versos curtos, repetidos várias vezes, com batidas de palmas e acompanhamento de tambores.<sup>86</sup>

Entre as modalidades de samba evidenciadas pelo autor, chamamos a atenção para o samba de terreiro. Isso porque sua origem está nos momentos de divertimento de músicos de regiões periféricas da cidade. O bairro do Umarizal era a morada de muitos músicos atuantes na cena cultural da cidade. É possível notar que estas atuações ocorriam de forma contemporânea aos bailes onde o *jazz* se via inserido. O músico Tó Teixeira<sup>87</sup> foi um importante divulgador dessa sonoridade. Morador do bairro, conciliava a atuação em grupos de música popular da cidade com o ofício de professor de violão, formando muitos jovens que ingressaram em grupos regionais e *jazz-bands*, ou simplesmente animavam as festas familiares. Habib (2013) afirma que o velho Tó, como era chamado pelos amigos, pode ser visto como o primeiro professor de violão negro do país.

Acreditamos que as características sonoras aqui analisadas fazem parte de um discurso em construção. O repertório de *jazz-band* obrigatoriamente precisava ser dançante. Os espectadores iam em busca disso e, por isso, ele se consolidou como uma das mais ferverescentes experiências de divertimento noturno em Belém. Para essa constituição, nos limitamos às informações anunciadas pela imprensa e aos estudos propostos pela historiografia da música popular brasileira. A dificuldade de acesso às fontes primárias, como as analisadas por Vicente Salles para falar sobre os aspectos musicais no Estado do Pará, nos limita ao entendimento e crítica de sua interpretação. Por outro lado, optamos por renunciar a uma análise sobre outros aspectos musicais que eram contemporâneos à época das *jazz-bands*. Trata-se de um afastamento do tradicionalismo analítico que visava a distinguir a música erudita do que é visto

---

<sup>86</sup> Salles (2016, p. 507).

<sup>87</sup> Para saber mais sobre a vida e a obra de Tó Teixeira (1893-1982), ver o primoroso trabalho de Salomão Habib que conta com uma coletânea de partituras, um livro biográfico, um DVD executando peças do músico e quatro discos com interpretações.

como música popular. Por fim, entendemos que os repertórios eram extremamente diversificados, caracterizados por composições de autores paraenses, que se misturavam com as músicas comercializadas pelas lojas do segmento. Essa, sem dúvida, pode ser encarada como mais uma forma em que o *jazz* esteve inserido.

### 4.3 O *jazz* em Revista: Representações de uma Música Ausente

Como já pudemos observar, a cidade de Belém que se caracterizou nos anos de 1920 foi marcada por um conjunto de transformações. A população urbana se moldou ao novo momento incorporando novas tendências. Lahuerta (1998) afirma que esse fato é uma tendência nacional, pois é um período de introdução de procedimentos, hábitos, ângulos de visão, diagnósticos que orientaram e mobilizaram várias gerações. As vanguardas europeias se misturavam ao contexto local. Os magazines incitavam modernidade, ditando o que devia ser observado, sentido e vivenciado por todos. Ao analisar essas publicações, observamos que em alguns momentos o *jazz* surge de uma forma desassociada do contexto musical. Por ser algo recorrente na revista *Belém Nova*, com um desdobramento em *A Semana*, *Revista Ilustrada*, acreditamos que o entendimento dessa forma de percepção em torno do *jazz* se faz necessária na edificação deste estudo. Por isso, dedicamos as próximas linhas para o entendimento desse diferente contexto em que o *jazz* está associado.

Analisando o processo de difusão de revistas no território nacional durante o início do século XX, Scalzo (2013) evidencia que as transformações científicas e tecnológicas refletem diretamente na vida cotidiana e no processo de remodelação das cidades. Os magazines acompanham o sentimento de euforia pela modernidade, que com as inovações da indústria gráfica, elevam o nível das publicações. Revistas como a *maçã* (RJ), do *Globo* (RS), *A Semana* (PA), podem ser enxergadas como exemplificações desse seguimento. A autora afirma que, nesse período, as publicações se dividem entre as de variedades e as de cultura, existindo inúmeros grupos de intelectuais, das mais variadas tendências, que fundam sua própria revista. A profissionalização da imprensa, acompanhada do processo de evolução da nascente industrialização nacional gera a necessidade de unir a um só tempo, técnica e capital que possibilitaria a fundação e, sobretudo, a manutenção das revistas.

Durante os anos 1920, houve o surgimento de novas revistas e a consolidação de outras. Em ambos os casos, suas produções estiveram intimamente ligadas ao modernismo literário no Pará. Observamos um movimento de intelectuais dispostos a criticar as mentalidades vigentes. Salles (1994) afirma que, no início do século XX, havia uma carência de consumo de

potencialidades próprias no cenário paraense. O hábito de importar modelos, que ocorria desde os tempos monárquicos, ainda era recorrente. Por isso, o modernismo paraense buscou romper com essa tradição, incorporando a valorização dos aspectos locais, utilizando as revistas como uma ferramenta de divulgação da perspectiva moderna. Assim, observamos que a intelectualidade paraense esteve vinculada a um momento de confluência de ideias que já vinham sendo esboçadas na dinâmica social. Nesse sentido, Velloso (2010) salienta que o movimento modernista dos anos 1920 mostrava-se como resultado de um pensar filosófico já inscrito na tradição cultural brasileira.

Os periódicos foram um importante meio de circulação do ideário moderno no território nacional. Uma das mais significativas revistas do período na região Norte foi a constantemente citada, *Belém Nova*. A publicação possuía uma circulação quinzenal e regular, tendo sido publicada por um longo período. Sua primeira edição aparece ainda durante as comemorações do centenário da Independência do Brasil, sendo lançada no dia 15 de setembro de 1923; e sua última edição, em 15 de abril de 1929, chegando à tiragem de cinco mil exemplares. Revistas, inclusive, de outros Estados, duravam pouco. E tinham baixas tiragens. Em “*Modernismo em Revista*” (2013), o autor Ivan Marques, evidencia uma lista de revistas modernistas: *Klaxon, Estética, A Revista, Terra Roxa e outras terras, Verde, Festa, Revista de Antropofagia*. Todas estas circularam por um ou, no máximo, dois anos. Revistas de maior duração eram as de variedades, destinadas a público mais amplo, como *Kosmos, Fon-fon, A Careta, O Malho, O Pirralho e Para Todos*, que duraram de 6 a 53 anos.

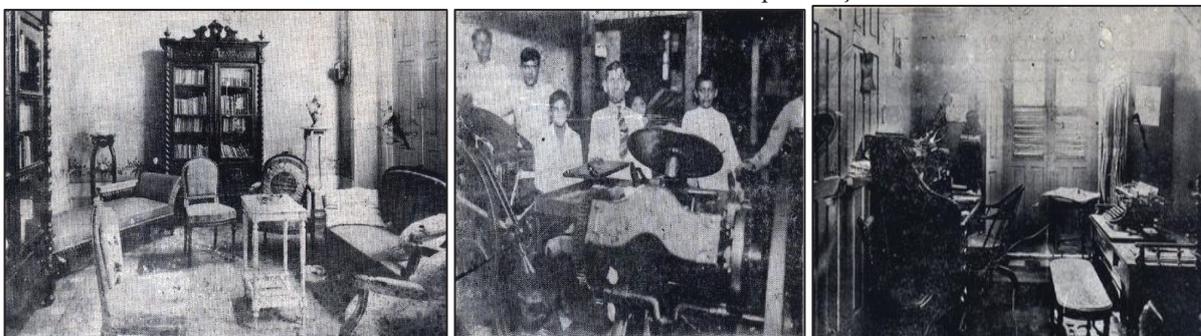
A confecção da *Belém Nova* se dava nas dependências da Gráfica Oficial do Estado, que se localizava na rua 28 de setembro, número 06, em Belém, e tinha como diretor o poeta Bruno de Menezes. Do ponto de vista gráfico, a publicação chamava a atenção pelo uso de elementos iconográficos, como ilustrações, charges e fotos. As capas coloridas, a paginação, a propaganda dos anunciantes impactavam o leitor devido à sua originalidade. Além disso, a revista trazia em seu conteúdo aspectos literários, como ensaios, contos, crônicas, poesias, novelas, reportagens locais, colunas sociais e manifestos literários. Contou com a colaboração da jovem intelectualidade paraense e nacional. A linha editorial foi definida já na primeira edição como uma reação ao passadismo, aliada a uma necessidade de renovação, evocação da mocidade paraense e culto ao progresso. Nesse contexto, Figueiredo (2012, p.18) aponta que “já era hora de esquecer o passado. A velha cidade pintada por Theodoro Braga<sup>88</sup> teria que dar lugar a uma

---

<sup>88</sup> Theodoro Braga foi um importante artista que trabalhou na construção de uma memória visual da cidade de Belém. Incentivado e protegido pelo, então, intendente Antônio Lemos, produziu uma infinidade de pinturas com temas históricos e retratos, além de textos sobre o ensino das artes visuais. Para saber mais, ver COELHO, Edilson

nova cidade, uma Belém Nova, moderna, futurista, baseada “na vida dos nossos dias”, expressão consagrada por Bruno de Menezes”.

**FIGURA 24:** Vista do salão da sede da revista Belém Nova, parte de sua oficina, e a seção de correspondência. Eram constantemente retratados em suas publicações.



**Fonte:** Belém Nova, v. 4, n. 173, agosto de 1927. Sem paginação. Fundação Cultural do Pará.

Apesar de nova, a revista trazia textos de uma cena literária antiga e atuante no cenário paraense que se misturava a novos nomes. Nesse cenário, a Associação dos Novos teve uma participação ativa. Essa espécie de clube literário reunia a intelectualidade da cidade que contribuía de forma funcional para o conteúdo da revista. Havia os literários que se reuniam nos espaços elitizados da urbe. Eram os frequentadores dos terraços parisienses, dos cafés, das livrarias. Há quem preferisse um ambiente mais descontraído e informal. Por isso, o mercado do Ver-o-Peso, às margens da Baía do Guajará, se tornou um ponto de encontro dessa intelectualidade paraense. O objetivo era trocar experiências, sem formalidades, pauta ou temas pré-estabelecidos. Tudo era acompanhado de cachaça, açaí e peixe frito, o que gerou a Academia do Peixe Frito.

Em seu conteúdo, a revista estabelecia uma crítica aos passadismos. Isso representa a intencionalidade de desenvolver uma produção cultural que se distanciasse de vanguardas presentes há tempos no cenário local. A necessidade de olhar para o novo fez crescer a esperança no progresso a partir da valorização de uma arte nacional e, sobretudo, local. Trazer à tona temáticas que se ambientavam em um cenário regional, mas ao mesmo tempo que se integravam a sentimentos nacionais e por sua vez aos importados. Esses sentimentos eram retratados através de poesias, crônicas e análises sociais. Em alguns momentos, a assinatura dos

---

da Silveira. O nacionalismo em Theodoro Braga: posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tese de Doutorado. 2009.

textos se dava por meio pseudônimos. Talvez, o mais famoso tenha sido Zé Vicente<sup>89</sup>, de Lindolfo Mesquita, pelo volume de publicações. Nas páginas da revista, destacava-se: “Zé Vicente, é preciso que se diga, è dos melhores humoristas surgidos até hoje no Pará, faculdade essa que lhe valeu a e incontestavel popularidade de que gosa”<sup>90</sup>.

Não há dúvidas de que a vida noturna na capital paraense era agitada, e isso é visto com naturalidade desde o final do século XIX. Boêmios, seresteiros e essa intelectualidade paraense avivavam esse cenário cultural. Figueiredo (2012) menciona que os literatos se referiam constantemente às mudanças em processamento na vida contemporânea. Assim como ocorreu com o cinema e a fotografia, o *jazz* se misturou com mais uma das vanguardas, infiltrando-se como um espírito perturbador.

Essa narrativa, proposta pelo autor, está associada à forma como o *jazz* se popularizou na sociedade belenense e como se deu a recepção desse elemento cultural pelos literatos paraenses. As menções dos bailes elitizados, em sua maioria, apresentavam uma perspectiva futurista e acalorada. Figueiredo (2012) comenta que, entre os intelectuais, Bruno de Menezes não era afeito a essa forma de análise e que, por isso, talvez seja o que melhor descreveu a vida paraense envolta aos novos ares.

Em um texto, intitulado ‘*O espírito perturbador do jazz*’, assinado por Xisto Santana, poeta que contribuía com a *Belém Nova*, o autor destacou sua surpresa em um baile que aconteceu no Sport Club: “o mundo fremiu sob a cadência conturbadora do jazz-band, essa música febril estonteadora, de ressonância e cantinhos de fúria”. O futurismo aqui era a morte do passado, sugerido pelas “extravagâncias inéditas” do *jazz*, o melhor recado “para o anacronismo da sociedade” de então<sup>91</sup>. Figueiredo (2012) informa que, a partir de 1927, a temática nacionalista volta à cena questionando a importação das vanguardas. Nesse contexto, o *jazz*, apesar de revolucionário, gera desconfiança a alguns literatos. Isso se deve ao fato de que o excesso de expressões americanizadas ou afrancesadas refletia um colonialismo inconsciente que deveria ser expurgado. O autor ainda afirma que a literatura, não obstante ter lutado contra o passadismo, continuava a viver das sobras europeias. Mesmo os manifestos nacionais pareciam cópias malfeitas dos originais d’além mar.

Embora criticado por parte dos literatos que escreviam para a *Belém Nova*, o *jazz* pode ser percebido no conteúdo da revista através da publicidade. Essas propagandas se misturavam

---

<sup>89</sup> Um pseudônimo do autor que surgiu ao lado de vários heterônimos, com personalidades muito distintas. Zé Vicente, segundo Figueiredo (2001, p. 253), era um “quebrado republicano” sem ter mais o que fazer na vida, a não ser editar o *Jazz Brando*.

<sup>90</sup> *Belém Nova*, vol. 1, número 26, novembro de 1924. Sem paginação.

<sup>91</sup> *Belém Nova*, vol. 2, número 44, setembro de 1925. Sem paginação. In: FIGUEIREDO, 2012, p. 86.

a muitas outras, consistindo em uma importante receita monetária que contribuía para a manutenção do periódico. Anunciava-se de tudo. Desde os biscoitos da fábrica Palmeira aos sabonetes Phebo. Serviços das mais variadas origens também se faziam presentes. Como grande parte dos leitores eram frequentadores de ambientes boêmios, os bares eram frequentemente anunciados, e destacava-se o que de melhor o ambiente poderia oferecer. Nesse sentido, as atrações musicais eram igualmente retratadas. Como o *jazz* estava em evidência, as *jazz-bands* recebiam atenção significativa nos enunciados.

Contudo, é de uma outra forma que o *jazz* passou a ser caracterizado na *Belém Nova*, para a qual direcionaremos o olhar. Isso porque, em fins de 1926, um suplemento passou a acompanhar a revista. Era o folhetim *Jazz Brando*, cujo conteúdo nada falava sobre música, partituras ou análise de performances. Segundo Figueiredo (2012), o *Jazz Brando* funcionava como uma espécie de autocrítica do próprio grupo que compunha a *Belém Nova*, a partir de uma faceta lúdica e divertida que se fazia presente no início da publicação e estava retornando. Satirizavam a si mesmos e estabeleciam críticas à ordem vigente.

**FIGURA 25:** Logomarca suplemento *Jazz Brando*, encarte humorístico que acompanhava a revista *Belém Nova*. Embora seja representada por uma *jazz-band*, não tratava de música. A representação dos músicos negros fazia referência aos modernistas envolvidos na confecção do folhetim, que, em sua maioria, eram negros.



Fonte: Figueiredo (2001, p. 253).

Essa associação do *jazz* a um contexto extramusical nos possibilita uma reflexão. Segundo Lauren Cugny (2014), existe um problema ao definir o *jazz* enquanto objeto entre os anos de 1917 e 1929 nos discursos. Na ocasião, analisando o contexto francês e estabelecendo um comparativo com a realidade estadunidense, o autor revela que essa dificuldade se manifesta de duas formas distintas, sendo o perímetro do objeto de um lado, e a recepção do outro. Em seu estudo, constata que, em muitos discursos, o *jazz* está ausente em sua forma manifestada

(no sentido de vago, vazio). Assim, ele existe somente como uma abstração não ligada a uma realidade manifestada. De tal modo, o autor define que o *jazz* pode ser qualificado como um objeto ausente, sobretudo, no discurso da imprensa.

Quando Cugny pensa o perímetro que o *jazz* possui, indaga os limites da situação: Onde inicia ou termina o *jazz*? O autor é cuidadoso ao analisar o *jazz* como um objeto em formação, já que a sua expansão ocorre simultaneamente ao seu desenvolvimento. Assim, o que é visto como *jazz* no início do século XX é muito diferente do que é enxergado em 1929. Vale lembrar, ainda, que cada região possui características próprias, fazendo com que uma linguagem uniforme nesse período seja inviável, uma vez que a música tocada não é a mesma, assim como os hábitos musicais e os costumes são diferentes.

Sobre a recepção, o autor evidencia que é ainda mais difícil de analisar. Essa característica é originada na forma como os observadores contemporâneos escreveram sobre o *jazz*. Todos falam sobre o *jazz* como se sua identidade fosse dada, contudo o que ocorre é justamente o oposto. Portanto, o *jazz* não aparece definido, e sua caracterização ocorre de forma genérica e abstrata. Em função disso, acreditamos que o discurso presente no contexto paraense está relacionado à perspectiva moderna que o gênero acaba ganhando durante os anos 1920. Cugny (2014) evidencia que podemos observar essa percepção de algumas formas.

De uma forma denotativa, a palavra *jazz* é utilizada em uma contração do termo *jazz-band*, detonando uma banda de *jazz*. Outro uso denotativo, embora menos comum, é a ligação com a bateria, instrumento que tem o seu desenvolvimento ligado a essa nova música. Outra receptividade ocorre de modo fenomenológico, quando o *jazz* é compreendido através de suas manifestações. Assim, em muitos discursos, ele é frequentemente considerado como uma dança ou, como observamos no cenário paraense, é a nomenclatura de um conjunto de ritmos musicais, nacionais e importados.

Seguindo nessa vertente analítica, o autor chama a atenção para o viés arqueológico que o *jazz* possui. Essa percepção dialoga com o pensamento de um *jazz* transatlântico, o qual tem a sua origem no continente africano, mas que passa a se desenvolver na América do Norte ou na Europa. Embora muitos autores estadunidenses neguem a importância do continente europeu para esse processo de disseminação, evidenciam que houve essa relevância<sup>92</sup>.

O autor ainda menciona três outros tipos de recepção. O conotativo, segundo o qual o *jazz* é originado a partir de uma percepção imaginária, que é incorporada por conotações que cristalizam visões globais. Musical, quando ele é associado ao senso de material musical,

---

<sup>92</sup> KUBIK, (2017); JOHNSON, 2019;

sobretudo, quando destacamos o aspecto rítmico da música, que, nesse caso, acaba sendo mais importante que um aspecto de improviso, que marcará gerações a partir dos anos 1940. Por fim, por sua forma ativa, pela qual o *jazz* é relacionado a um passeio em busca do entretenimento.

Essas formas de receptividade devem ser consideradas com cuidado. Todos esses contornos são facilmente identificados na imprensa paraense. Contudo, elas ocorrem simultaneamente, não havendo a necessidade de classificar cada expressão. Focalizamos em um aspecto geral sobre essas formas, contextualizando o uso do termo de acordo com o momento elucidado. Assim, conseguimos ter uma visão ampla da maneira como o *jazz* é tratado no discurso da imprensa paraense.

Após o encerramento da revista *Belém Nova*, em abril de 1929, outro periódico dava continuidade à perspectiva do Jazz Brando. Em *A Semana, revista Ilustrada*, o projeto ganhou o nome literal de *Jazz-Band*. Em meados de 1931, a intelectualidade paraense utilizou o espaço da revista para dar continuidade às suas análises. Nota-se que o teor da página ficou mais político, embora o humor estivesse presente como no passado. Acredita-se que essa perspectiva ocorria pela direção de Zé Vicente.

**FIGURA 26:** Jazz-Band: Sessão que integrava o periódico *A Semana, Revista Ilustrada*. Vista entre durante o ano de 1931.



**Fonte:** *A Semana, Revista Ilustrada*. V. 13, n. 667, maio de 1931, p. 21. Fundação Cultural do Pará.

Esse pseudônimo de Lindolfo Marques de Mesquita pode ser considerado um dos mais importantes retratistas da sociedade paraense, na primeira metade do século XX. Em um estudo sobre sua produção intelectual, Vicente Salles retrata em “*Zé Vicente, poeta popular paraense*” (2010), aspectos importantes sobre a atuação desse personagem tido como icônico. O autor afirma que Zé Vicente ou Lindolfo Mesquita faz parte da primeira geração de cordelistas paraenses. Fez carreira administrativa e política. Enquanto jovem, atuou como repórter da *Folha do Norte*, criando a coluna de crônicas humorísticas “Na polícia e nas ruas”, a qual assinava com o pseudônimo que o consagrou. Por se identificar com regime deposto em 1930, perdeu o seu emprego como funcionário público, quando procurou exílio no Rio de Janeiro.

Observando as mudanças impostas pelo novo regime político, voltou a apoiar o regime que o criticava quando saiu do Pará. Utilizou o personagem Zé Vicente para festejar a sua adesão à Revolução. Em um folheto editado pela *Guajarina*, em fevereiro de 1932, mostrava que sua mudança de pensamento se deu de forma rápida. Foi da capital federal que o autor esteve à frente da Jazz-Band e, por isso, atribuímos o aspecto político da sessão proposta em *A Semana*.

Acreditamos que a relação entre o *jazz* e os aspectos mencionados nessa sessão ocorrem por dois motivos. Inicialmente, notamos que existe uma convergência natural que liga o nome *jazz* aos textos das sessões. Por ser um aspecto cultural em evidência durante as décadas de 1920 e 1930, haveria um apelo, instantâneo, que levaria ao conteúdo. Posteriormente, identificamos o diálogo com os aspectos de produção literária modernista no Pará. Essa intelectualidade buscava uma constante valorização dos aspectos nacionais. Assim, a utilização dos termos *Jazz Brando*, folheto da *Belém Nova* e, conseqüentemente, *Jazz-Band*, seção que integrava *A Semana*, *Revista Ilustrada*, funciona como uma crítica aos modelos culturais importados, estando aliado a um contexto humorístico. Assim, sua utilização para um contexto extramusical denota mais uma forma que, nesse caso, assinala o *jazz* enquanto um objeto ausente no cenário cultural urbano da Belém analisada neste estudo.

## 5 CONSIDERAÇÕES

Como vimos, Vicente Salles afirmou que não pretendia esgotar os temas por ele pesquisado, e sim, torná-los útil. Esse anseio acabou contribuindo para a definição do perfil utilitário desta investigação. Dimensionar o que é *jazz* em Belém do Pará, durante os anos de 1921-1932, pode ser enxergado de uma forma complexa. Acreditamos que a maior dificuldade esteja na necessidade de dissociação do que entendemos como *jazz* hoje, que nos tendencia a buscar esse princípio em tempos distintos. Essa pretensão foi notada durante o levantamento historiográfico sobre a cultura urbana desenvolvida na primeira metade do século XX, no Pará, onde o *jazz* era caracterizado de forma genérica, sem nenhuma profundidade de análise. Por isso, buscamos protagonizar as formas de como o *jazz* se desenvolveu na capital paraense, possibilitando uma análise ampla, nos fazendo enxergá-lo através de suas pluralidades e relações com a vida moderna.

Embora existam alguns marcos temporais para o aparecimento do *jazz* na cidade, descrito pela historiografia e pela imprensa, no início da década de 1930, como as apresentações dos mexicanos durante as comemorações do Centenário da Independência em 1922, ou a passagem da Companhia Bataclan, em 1923, podemos afirmar que essa é uma tentativa muito mais simbólica do que factual. Anteriormente a estas datações, encontramos menções aos aspectos do que viria ser a “moda do *jazz-band*”, como a atração “Os Batutas Paraenses”, que se apresentava no salão de espera do Olympia. A orquestração, os músicos, o repertório por eles tocados viriam a ser uma constante ao longo da década de 1920.

Do ponto de vista da cidade, o *jazz* esteve infiltrado em uma infinidade de espaços. O que definimos como circuito do *jazz* teve como base os anúncios da imprensa periódica. Mapear esses ambientes nos possibilitou entender que o público consumidor dessas sonoridades era sumariamente parte integrante da elite paraense. Apesar disso, não podemos negligenciar o fato de que esse gênero teve uma abrangência nas classes sociais mais abastadas, uma vez que muitos músicos se originavam nesse contexto, além de boêmios que frequentavam os espaços menos refinados, que contavam com grupos de *jazz* em atuação.

Entender os aspectos de formação e atuação dos músicos das *jazz-bands* possibilitou identificar que as trajetórias eram diversas. Havia aqueles que viviam exclusivamente da profissão de músico, atuando em bandas de música, regionais e, conseqüentemente, grupos de *jazz*, e outros que necessitavam trabalhar em outro ofício para garantir os meios de sua subsistência. Essa realidade provocou tensões entre os músicos da cidade, sobretudo, entre os

que, por alguma razão, se sentiam excluídos da cena musical atuante, se organizando e buscando uma intervenção política na tentativa de garantir esse desempenho.

Enquanto sonoridade, o *jazz* se mostrou amplo e cheio de nuances. Foi o ajuntamento de gêneros musicais diversos que formou o típico repertório de *jazz-band*. Eram ritmos nacionais e importados que se adaptavam aos dilemas sonoros locais, fazendo com que tudo soasse bem para o público que buscava divertimento na agitada vida noturna da capital paraense. Sobre isso, evidenciamos os aspectos dançantes que compunham os programas e os sentimentos provocados na sociedade paraense.

Nem só ao contexto musical de lazer e divertimento o *jazz* esteve ligado. Pudemos observar que, em dados momentos, ele aparece desassociado de um contexto sonoro. É o *jazz* que Cugny (2014) definiu como objeto ausente. Neste caso, esteve ligado ao modernismo literário que utilizou o suplemento literário Jazz Brando, que acompanhava a *Belém Nova* e, posteriormente, o Jazz-Band dentro de *A Semana, Revista Illustra*, que, com a utilização do humor que consagrou Zé Vicente, promoveu críticas sociais e até mesmo ao grupo que compunha a intelectualidade local.

Assim, podemos concluir que o *jazz* esteve em contato direto com as diversas manifestações culturais dos anos analisados. Essa perspectiva provou que o hibridismo musical fez surgir um movimento amplo e que sua aceitação foi conturbada. Havia os que defendiam que a verdadeira música era a erudita. Seria essa a experiência musical do homem civilizado. Logo, o *jazz*, visto como uma música popular de massa, foi constantemente questionado. Acreditamos que parte desse preconceito vem das formas que o *jazz* obteve. Sua associação esteve ligada a aspectos muito diversos, como a instrumentação, sonoridades, comportamento, entre outros.

Por isso, acreditamos que esta investigação contribui para o esclarecimento de parte da história do *jazz* na capital paraense. Como já mencionado, os anos posteriores a esta análise apresentam questões peculiares, como o desenvolvimento do rádio, que popularizou o princípio *jazz-band* às camadas populares. Em breve, continuaremos esta trajetória.

**FONTES CONSULTADAS**

Actos do Governo Provisório da Republica. Diário Oficial do Estado de São Paulo. Núm. 19. Janeiro de 1931. Anno 41.

America Brasileira: Resenha da actividade Nacional. n. 7. Rio de Janeiro, 1992, sem paginação.

A Noite, 3 de fevereiro de 1932, p. 8.

A Noite, 5 de fevereiro de 1932, p. 8.

A Província do Pará, 19 de novembro de 1922, sem paginação.

A Província do Pará, 24 de maio de 1924. p. 458.

A Semana: Revista Ilustrada, v.3, n.108, abril de 1920. sem paginação.

A Semana: Revista Ilustrada, v.4, n. 179, setembro de 1921, sem paginação.

A Semana: Revista Ilustrada, v.4, n. 181, setembro de 1921, sem paginação.

A Semana, Revista Ilustrada, v.4, n.186, outubro de 1921, sem paginação.

A Semana, Revista Ilustrada. v.4, n.198, janeiro de 1922, sem paginação.

A Semana, Revista Ilustrada. v.6, n.283, setembro de 1923, p. 10.

A Semana, Revista Ilustrada, v.7. n.312, abril de 1924, p. 21.

A Semana, Revista Ilustrada. v.7, n.340, outubro de 1924, p. 54.

A Semana, Revista Ilustrada v.10. n. 562, fevereiro de 1929, pág. 7.

A Semana, Revista Ilustrada. v.13. n. 667, maio de 1931, p. 21

A Tribuna, v.3, n.58, janeiro de 1928. Sem paginação.

Belém da Saudade. Memória da Belém do Início do Século em Cartões-Postais. 2ª edição-Revista e aumentada.

Belém Nova, vol.1, n.15, maio de 1924. Sem paginação.

Belém Nova, vol.1, n. 16, junho de 1924. Sem Paginação.

Belém Nova, vol.1, n. 18, junho de 1924. Sem paginação.

Belém Nova, vol. 1, n. 26, novembro de 1924. Sem paginação.

Belém Nova, vol.2, n. 44, setembro de 1925. Sem Paginação.

Belém Nova, vol.3, n. 55, março de 1926. p. 14.

Belém Nova, vol.3. n. 59. agosto., 1926. p. 6 e 24.

Belém Nova, vol.4, n.173, agosto de 1927. Sem paginação.

Carta da Classe Musical Desempregada. Fundo: Gabinete do Interventor. Série: cartas. Anos: 1930, 1931, 1932. Caixa: 06. Arquivo Público do Estado do Pará.

Diario de Noticias, 30 de janeiro de 1932, p 1.

Diario de Noticias. 2 de fevereiro de 1932. p. 1.

Diario de noticias, 5 de fevereiro de 1932. p. 1.

Folha do Norte, 5 de outubro de 1917. Sem paginação.

Folha do Norte, 20 de novembro de 1922. p.1.

Folha do Norte, 20 de novembro de 1922, p. 20.

Folha do Norte, 23 de maio de 1924. Sem paginação.

Folha do Norte, 8 de janeiro de 1928, p. 5.

Folha do Norte, 15 de janeiro de 1928, p. 3.

Folha do norte, 22 de janeiro de 1928, p. 2

Folha do Norte, 18 de fevereiro de 1928, sem paginação.

Folha do Norte, 9 de janeiro de 1929, p. 3.

Folha do Norte, 13 de janeiro de 1929, sem paginação.

Folha do Norte, 28 de fevereiro de 1929. p. 2.

Folha do Norte, 18 de novembro de 1929. Sem paginação.

Folha do Norte, 7 de fevereiro de 1931. p. 1 e 2.

Folha do Norte, 8 de fevereiro de 1931. p. 2

Folha do Norte, 14 de outubro de 1931. Sem paginação.

Fon Fon: Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiante, Rio de Janeiro, n. 40. Sem paginação.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1922. Sem paginação.

Guajarina, n.7. Belém, 01 de abril de 1930, p. 12.

Guajarina, n.24. Belém, 13 de setembro de 1930. Sem paginação.

MORAIS, Raimundo. **O meu dicionário de cousas da Amazônia.** Vol. 175. Ed. Do Senado. Brasília. 2013. p. 29.

O Estado do Pará, 14 de novembro de 1922. Sem paginação.

O Jornal, Rio de Janeiro, 5 de setembro de 1922. p. 10.

O Jornal, Rio de Janeiro, 6 de setembro de 1922. p. 3.

O Jornal, Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1922. p. 3.

O Jornal, Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1922. p. 11.

O Jornal, Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1923, p. 11.

O Paiz, Rio de Janeiro, 21 de novembro de 1923, p. 12.

Revista da Semana, n. 39. 1922. Sem paginação.

RIBEIRO, De Campos. **Gostosa Belém de outrora**. SECULT. Belém. 2005.

SALLES, Vicente. **Música e músicos do Pará**. Conselho Estadual de Cultural. Coleção Cultura Paraense. Série Theodoro Braga. Belém. 1970.

\_\_\_\_\_. **Épocas do teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época**. Tomo 2. Vicente Salles ED 2. Ed. UFPA. Belém. 1994.

\_\_\_\_\_. **Vocabulário Crioulo**: Contribuição do negro ao falar regional amazônico. Instituto de Artes do Pará. Belém. 2003.

\_\_\_\_\_. **Música e músicos do Pará**. Fundação Cultural do Pará. 3ª Edição. Belém. 2016.

TEIXEIRA, Mário Dias. **Assembleia Paraense**: memórias (1915 a 1992). Ed. Grafisa. Belém. 1992.

VERIANO, Pedro. **Cinema do Tucupi**. Secult/PA. Belém. 1999.

## REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Alberto. **Noite**. São Paulo. Companhia das Letras, 1996.
- BESSA, Virginia. A. **A Escuta Singular de Pixinguinha: História e Música Popular no Brasil dos anos 1920 e 1930**. Ed. Alameda. São Paulo. 2010.
- BOLÃO, Oscar. **Batuque é um privilégio: a percussão na música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores**. Ed. Lumiar. São Paulo. 2010.
- CANCELA, Cristina Donza. **Casamento e Relações Familiares na Economia da Borracha (Belém – 1870-1920)**. Tese de Doutorado. USP. São Paulo. 2006.
- CARNEIRO, Eva Dayna Felix. **Belém entre filmes e fitas: a experiência do cinema, do cotidiano das salas às representações sociais de 1920**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Pará. Belém. 2011.
- CASTRO, Raimundo Nonato de. **O lápis endiabrado: Andreino Cotta e a caricatura em Belém do Pará nos anos 20**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Pará. Belém. 2018.
- CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. Ed. 34. São Paulo. 2010.
- CORREA, Angela. Tereza. **História, cultura e música em Belém: Décadas de 1920 a 1940**. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica. São Paulo. 2010.
- COSTA, Antonio Mauricio da. **Cidade dos Sonoros e dos Cantores – Estudos sobre a era do rádio a partir da capital paraense**. Ed. Imprensa Oficial do Estado. Belém. 2015.
- COSTA, Antonio Mauricio; MORAES, Cleodir; SILVA, Edilson Mateus. **História Social da Música Popular na Amazônia Paraense (Séculos XIX e XX)**. Ed. Livraria da Física. São Paulo. 2021.
- COSTA, Tony Leão da. **“Música de Subúrbio”**: Cultura popular e música popular na hipermargem de Belém do Pará. Tese de Doutorado. Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2013.
- CUGNY, Laurent. **Une histoire du jazz en France – du milieu du XIXe siècle à 1929**. Paris: Outre Mesure, 2014.
- DAOU, Ana Maria. **A Belle Époque Amazônica**. Ed. Jorge Zahar. Col. Descobrimo o Brasil. Rio de Janeiro. 2004.
- DE LUCA, Tânia Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla. (Org.). **Fontes Históricas**. Editora Contexto. 2 ed. São Paulo. 2008.
- \_\_\_\_\_. A Grande Imprensa na Primeira Metade do Século XX. In: DE LUCA; MARTINS. (Org.). **História da Imprensa no Brasil**. Editora Contexto. 2 ed. São Paulo. 2020.
- DOMINGUES, Petrônio; BUTLER, Kim D. **Diásporas Imaginadas: Atlântico Negro e Histórias Afro-Brasileiras**. Ed. Perspectiva. São Paulo. 2020.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos Modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929.** Tese de Doutorado, Campinas – SP. Universidade de Campinas, 2001.

\_\_\_\_\_. **Os Vândalos do Apocalipse e outras histórias: Arte e literatura no Pará dos anos 20.** IAP. Belém, 2012.

GILLER, Marília. **O jazz e o Paraná um processo sonoro: O fox-trot curitibano entre 1920 e 1940.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2013.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro.** Editora 34. São Paulo. 2012.

GOMES, Elielton Benedito Castro. **“Adeus Maio! Salve Junho!”: narrativas e representações dos festejos juninos em Belém do Pará nos anos de 1950.** Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Pará. Belém. 2016.

GOMES, Tiago de Melo. **“Como eles se divertem” (e Se Entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920.** Tese de Doutorado. UNICAMP. Campinas. 2003.

HABIB, Salomão. **Tó Teixeira: o poeta do violão.** Ed. Violões da Amazônia. Belém. 2013.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidade e Mediações Culturais.** Editora UFMG. 2003.

HOBBSAWM, Eric. **História social do jazz.** Ed. Paz e Terra. São Paulo. 2011.

KUBIK, Gehard. **Jazz Transatlantic, Volume I: The African Undercurrent in Twentieth-Century Jazz Culture.** University Press of Mississippi. Edição do Kindle. 2017.

JOHNSON, Bruce. **Jazz Diaspora: New Approaches to Music and Globalisation.** ProQuest Ebook Central. 2019.

LABRES FILHO, Jair Paulo. **Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro da década de 1920.** Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2014.

LAHUERTA, Milton. Os Intelectuais e os anos 20: Moderno, Modernista, Modernização. In: **A Década de 1920 e as origens do Brasil Moderno.** Ed. UNESP. São Paulo. 1998.

MARQUES, Ivan. **Modernismo em revista: Estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920.** Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2013.

MARTINS, Luiza Mara Braga. **Os Oito Batutas – História e música brasileira nos anos 1920.** Ed. UFRJ. Rio de Janeiro. 2014.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho.** Bauru-SP. 2002.

MALATIAN, Teresa. Cartas, Narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, C.B. DE LUCA, T.R. **O historiador e suas fontes.** Ed. Contexto. São Paulo. 2011.

MELLO, Zuza Homem de. O jazz no Brasil. In: FRANCIS, André. **Jazz**. Ed. Martins Fontes. São Paulo. 2000.

MORAES, Marcos Antônio de (Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2. ed., 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: História cultural da música popular. Ed. Autêntica. São Paulo. 3ª edição. 2005.

\_\_\_\_\_. SANDRONI, C. Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). **História: Questões & Debates**, [S.l.], v. 36, n. 1, June 2002. ISSN 2447-8261. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/2700/2237>>. Acesso em: 30 dec. 2022.

NETO, Nicolau Clarindo Paulo. **Sonoridades Modernas em Trânsito**: A origem das jazz bands catarinenses e suas trilhas de 1920 a 1940. Dissertação de Mestrado. UDESC. Santa Catarina, 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História** [online]. 2007, v. 27, n. 53 [Acessado 2 Janeiro 2023], pp. 11-23. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-01882007000100002>>. Epub 28 Ago 2007.

RIBEIRO J, A. C. **A experiência do jazz na construção da música popular brasileira**: uma análise de discursos na Revista da Música Popular (1950-1956). Novas Edições Acadêmicas - São Luís: 2016.

SINIMBÚ, Renato. **Os Jazzes de Igarapé-Miri**: Dimensões culturais do entretenimento musical moderno no Baixo Tocantins (1940-1970). [dissertação mestrado] UFPA, Belém: 2019.

SILVA, Laurisabel. M. de A. **Os jazes na Salvador dos anos 50**: uma análise social, cultural e histórica. [dissertação mestrado] UFBA, Salvador: 2014.

RAGO, Margareth. **Os Prazeres da Noite**: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930). Rio de Janeiro. Ed. Paz e Terra. 1991.

SALLES, Vicente. **Sociedades de Euterpe**. Edição do autor. Belém. 1985.

\_\_\_\_\_. **A Modinha no Grão-Pará**: Estudo sobre a ambientação e (re)criação da Modinha no Grão-Pará. SECULT. Belém. 2005.

\_\_\_\_\_. **Um retrospecto – memória**. 2 ed. revista e ampliada. Brasília: MicroEdição do autor, 2007.

\_\_\_\_\_. **Estórias do Eldorado nos Tempos Calamitosos da Devastação contadas pelo Cidadão-de-Arco-e-Flecha**. Ed. Thesaurus. Brasília. 2010.

\_\_\_\_\_. **Zé Vicente, poeta popular paraense**. Ed. Hedra. São Paulo. 2010.

\_\_\_\_\_. No declínio da ópera chegou o cinema no Pará. In: VERIANO, P.; ÁLVARES, M. L. M. [Orgs.]. **Cinema Olympia: cem anos de história social de Belém (1912-2012)**. Belém: GEPEM, 2012.

\_\_\_\_\_. **Lundu: Canto e dança do negro no Pará**. Ed. Paka-Tatu. Belém. 2016.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

SAMPAIO, Maria Regina Maneschy Faria. **O Amigo Vicente: Fazedor de História**. SECULT/PA. Belém. 2017.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SPINOSA, Vanessa. **Pela Navalha: Cotidiano, moradia e intimidade (Belém 1930)**. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2005.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo. Companhia das Letras, 2014.

SILVA, Renata Cardoso da. Teatro de revista e representação social do feminino no início do século XX. **Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 9, n. 19, p. 23–41, 2016. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/450>. Acesso em: 9 out. 2022.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. Editora 34. São Paulo. 2010.

THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos Ingleses e outros artigos**. Campinas. Ed. Da Unicamp. 2001.

VELLOSO, Monica Pimenta. **História & Modernismo**. Autêntica Editora. Belo Horizonte. 2010.

VERIANO, Pedro. **Fazendo Fitas: Memórias do Cinema Paraense**. EDUFPA. Belém, 2012.

WISNIK, Joé Miguel; SQUEFF, Enio (Orgs.). **O nacional e o popular na cultura brasileira – Música**. 2ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense. 2004.