



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

ANTÔNIO CARLOS ARAÚJO RIBEIRO JÚNIOR

ENCRUZILHADAS DO JAZZ DIASPÓRICO NO ATLÂNTICO EQUATORIAL:
Conexões atlânticas, agenciamentos negros e dissonâncias racializadas no Maranhão
(1920-1950)

**São Luís - Maranhão
2026**

ANTÔNIO CARLOS ARAÚJO RIBEIRO JÚNIOR

ENCRUZILHADAS DO JAZZ DIASPÓRICO NO ATLÂNTICO EQUATORIAL:
Conexões atlânticas, agenciamentos negros e dissonâncias racializadas no Maranhão
(1920-1950)

Tese entregue ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Maranhão com a finalidade de obtenção de título de Doutor em História. Área de concentração: “História e Conexões Atlânticas: Culturas e Poderes”. Linha de Pesquisa: “Poderes, Políticas e Sociabilidades”.

Orientação: Prof. Dr. Luiz Alberto Couceiro.

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Ribeiro Júnior, Antônio Carlos Araújo.

ENCRUZILHADAS DO JAZZ DIASPÓRICO NO ATLÂNTICO
EQUATORIAL : conexões atlânticas, agenciamentos negros e
dissonâncias racializadas no Maranhão 1920-1950 / Antônio
Carlos Araújo Ribeiro Júnior. - 2026.
700 f.

Orientador(a): Luiz Alberto Alves Couceiro.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em
História/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,
Maranhão, 2026.

1. Jazz No Maranhão. 2. Histórias Conectadas. 3.
Modernidade Afroatlântica. 4. Agenciamentos Negros. 5.
Pós-abolição. I. Couceiro, Luiz Alberto Alves. II.
Título.

ANTÔNIO CARLOS RIBEIRO JÚNIOR

Encruzilhadas do jazz diaspórico no Atlântico Equatorial: conexões atlânticas, agenciamentos negros e dissonâncias racializadas no Maranhão (1920-1950)

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Maranhão, visando a aquisição do grau de (mestre/mestra ou doutor/doutora) em História e Conexões Atlânticas: Culturas e Poderes.

Aprovado em 16 de junho de 2026

Banca Examinadora

Prof. Dr. Luiz Alberto Alves Couceiro – Orientador
PPGHis – Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Flávio dos Santos Gomes – Participante Externo
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Luiz Eduardo Simões de Souza
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Eric Brasil Nepomuceno – Participante Externo
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Prof. Dr. Petrônio José Domingues – Participante Externo
Universidade Federal do Sergipe

O Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Maranhão, certifica que esta é a versão final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para a obtenção do título de (mestre ou doutor) em História e Conexões Atlânticas: Culturas e Poderes.

Prof(a). Dr(a). Ítalo Domingos Santirocchi
Coordenador(a) do PPGHis UFMA

Prof(a). Dr(a). Luiz Alberto Alves Couceiro
Orientador(a) – PPGHis UFMA

*Uma vez mais, a Isabelle Myzmann – desde 2009,
amorosa progressão harmônica e escala rumo à
potência da Vontade do vir-a-ser.*

*A Celso Borges (in memoriam): inquietude
imorredoura; até o último suspiro, explorador de nossos
canteiros culturais.*

AGRADECIMENTOS

À minha família: meus amados pais, Rosinete Santos e Antônio Carlos, e minha irmã Ana Carolina, que foram e são o meu porto-seguro. À minha companheira, Isabelle Myzmann, pelo afeto, compreensão e apoio. Sem ela, eu, com certeza, não teria chegado até aqui. Sua poesia e paixão pela vida me nutriram para seguir adiante. Te amo e te admiro muito!

Um agradecimento especial ao meu orientador Luiz Alberto Couceiro, que durante o árduo processo de desenvolvimento deste trabalho e de outros produtos desenvolvidos ao longo do doutorado, provocou-me a sempre ouvir a voz de minhas intuições, me estimulando ao pensamento crítico e criativo nesse processo, além de, mesmo em meio a tantos compromissos profissionais e pessoais, ter sido um verdadeiro ombro amigo nos (muitos) duros momentos desse trajeto. Partilho com ele os eventuais ganhos deste trabalho.

Aos professores Flávio Gomes, Eric Brasil, Petrônio Domingues e Luiz Simões pelas inestimáveis colaborações e provocações, que com certeza contribuíram com a qualificação desta pesquisa e para o meu amadurecimento como pesquisador. Vocês são inspirações!

Aos queridos companheiros de lida e de luta intelectual, Renan Ruiz e Pedro Cravinho, com os quais tive o prazer de iniciar a *Coleção Jazz no/do Brasil* (Debulhar, no prelo). Agradeço humildemente pelas partilhas generosas, amizade, escuta, motivação e auxílios nos momentos de aperto. Falando em generosidade, meu muito obrigado a Daniel Cerqueira, pelo incentivo e colaboração.

A Adam Havas e Simon Petty pelas trocas e pelo convite para participar do livro *Global Jazz Caravan* (Routledge, em preparação), experiência que me deu a chance de repensar e elaborar novas ideias. Sinto-me muito honrado. Obrigado!

Ao atencioso e prestativo Eduardo Trivelli, assim como a todos os funcionários e funcionárias da Biblioteca Pública Benedito Leite, pelo profissionalismo e seriedade diários. E também ao amigo Reylton Rosa, sujeito inquieto e grande aliado na batalha pela memória no Maranhão. Fique registrado que graças à ajuda de Reylton e Eduardo, pude acessar registros muito importantes para o banco de dados desta pesquisa.

À minha amiga Carolina Martins, uma inspiração profissional, como historiadora, e como pessoa, por sua sensibilidade. Agradeço imensamente pela força, motivação e pelas sugestões críticas.

A Alex Albright e Michael Bayes por terem dedicado seu tempo na busca (em aberto) pela identidade do músico marinho Mr. John e por terem sido tão prestativos!

A todas as instituições parceiras, em especial ao Arquivo Público do Estado do Maranhão e ao Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Maranhão. Ainda, aos diversos apoiadores e contribuidores: Chico Pinheiro e Eduardo Cordeiro (IFMA); aos queridos Murilo e Joaquim Santos; aos integrantes do GPMUSI (Grupo de Estudos de Práticas Musicais no Maranhão); a César Teixeira, um dos primeiros a se interessar pela história de Adhemar Corrêa, e com quem tive estimulantes conversas e partilhas; a Josias Sobrinho, Arlindo Carvalho, Alê Muniz, Léo Spirro, Bruno Couto (Arquivo Caxias), José Reinaldo Martins (Agência Maranhão), Antonio Rocha Sousa, Raimundo Balby. Ao camarada Rodrigo Caçapa, grande pesquisador. Agradeço uma vez mais por me presentear com seu maravilhoso livro!

Outros apoiadores diretos e indiretos: Horácio Figueiredo, Erick Leandro, Celso Borges (*in memoriam*), Joana Golin, Isaías Alves, Talvane Lukatto, Vivian Gottheim, André Grolli, Bruno Azevedo, Claunísio Carvalho. A Maria Luiza Borges (a Malu), Nathalia Grilo (Preta Velha), Rodrigo Corrêa e toda a *gang* antifascista da Sobinfluencia Editora. Aos companheiros da banda Antídotos Sociológicos, especialmente Leandro Costa, Sérgio Muniz, Thaynara Luzo e Rômulo Ribeiro, que, como professores-pesquisadores cientes das lutas que enfrentamos na academia, souberam compreender as razões de meus (longos e justificados) sumiços.

Às pessoas que partilharam comigo seus acervos pessoais e me deram a honra de poder integrar esses materiais ao *corpus* documental da pesquisa, participando ativamente, como agentes, com o compartilhamento de memórias, indicações e dados complementares: Iracema Corrêa e sua família, Ivone e Maria Helena Nazareth, Benigna Sodré; Deolinda Paiva, Rosemar de Azevedo (Rose Maranhão) e, finalmente, a Anunciação de Maria Menezes (a Dindinha): grande mestra e a prova viva de que “dos terreiros aos palcos”, no Maranhão, há um jazz afrodiaspórico singular, que se faz e refaz no tempo/espço das práticas negras populares. Aproveito para agradecer à Lorena Rosa, que tornou esse encontro possível, e aos amigos Leide Ana Caldas e Inácio Araújo por terem me ajudado a registrar essa entrevista com essa personagem tão importante para a história da cultura popular do Maranhão!

A todos os funcionários, professores e colegas do PPGHIS – UFMA, pela dedicação, trabalho e pelos estimulantes debates em sala de aula.

Por último, mas de maneira alguma menos importante, preciso pontuar que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 88887.967140/2024-00, suporte imprescindível para o desenvolvimento desta tese. Espero ter feito bom usufruto desses recursos e ter devolvido à sociedade algo que minimamente faça jus aos investimentos a mim concedidos.

Pois bem, o jazz nasceu a partir de um mergulho caótico, catastrófico, que foi a escravização das populações negras, no continente norte americano e sul-americano. E depois, através de ritornelos os mais residuais desta subjetividade negra, houve uma conjunção de ritmos, de linhas melódicas, com o imaginário religioso do cristianismo, com dimensões residuais do imaginário, das etnias africanas, com um novo tipo de instrumentação, com um novo tipo de socialização no próprio seio da escravidão e, em seguida, com encontros intersubjetivos com as músicas folk brancas que estavam lá. Houve, então, uma espécie de recomposição dos territórios existenciais e subjetivos, no seio dos quais não só se afirmou uma subjetividade de resistência por parte dos negros, mas que, além do mais, abriu linhas de potencialidade a toda a história da música, e não unicamente à história da música norte-americana [...]. Temos aí, portanto, o exemplo de um mergulho caótico, numa derrelicção quase total da escravidão negra, que enriqueceu os universos da música os mais elaborados.

As pulsões... – Feliz Guattari

A invisibilidade, deixe-me explicar, dá à pessoa uma noção ligeiramente diferente do tempo. Você nunca está sincronizado. Às vezes está à frente, outras, atrás. Em vez do fluxo rápido e imperceptível do tempo, você tem consciência de seus nodos, aqueles pontos em que o tempo fica parado ou a partir dos quais dá um salto. Você escorrega nas pausas e olha à sua volta. É isso que vagamente você escuta na música de Louis [Armstrong].

Homem Invisível – Ralph Ellison

RESUMO

Nesta tese, investigo os modos pelos quais ocorreu o processo de experientiação do jazz diaspórico no Maranhão, com foco nas possíveis implicações desse fenômeno sobre as existências de seus principais praticantes racializados. O ponto de partida é a cidade de São Luís, capital do estado, a partir da década 1920, contexto de disseminação global do jazz. A análise possui duas dimensões complementares: oferece aportes gerais acerca dos primórdios do jazz no Maranhão, bem como subsídios para compreensão das existências e lutas dos principais jazzbandistas negros atuantes entre 1920 e 1950. Metodologicamente, utilizo recursos do Paradigma Indiciário para mobilizar fontes diversas – periódicos, inventários, fotografias, biografias, relatos orais e escritos –, explorando ferramentas da microhistória. Assim, busquei minúcias indicativas do cotidiano musical e da dimensão cultural do período. Ainda, procurei contribuir com os Novos Estudos do Jazz, ao articular procedimentos das Histórias Conectadas e aportes da sociologia histórica e da história social da cultura. Isto permitiu examinar as fontes em diferentes escalas, para compreender os processos de difusão, apropriação e recodificação do jazz em São Luís. Com isso, logrei destacar como as dinâmicas dos envolvidos com o jazz se emaranharam. Elas produziram caminhos e fluxos em situações claras de racialização, distinção, regionalização e outras dissonâncias. Dessarte, pude ilustrar São Luís como espaço privilegiado de interfaces entre personagens cotejados nos arquivos, a fim de analisá-los nos seus caminhos de circulação atlântica. Elaboro, assim, mapas de estratégias desses sujeitos na conformação de seus circuitos musicais, regados pela produção de hierarquias racializadas. Nessa direção, trabalhei com atores sociais esquecidos pela historiografia e pela memória, compreendendo suas vidas por meio de fenômenos globais e tramas interconectadas. As discussões acabam contribuindo também com elaborações sobre modos de existir no pós-abolição, no Maranhão e além. Procuro demonstrar em que termos o jazz maranhense pertenceu a circuitos afrodiaspóricos de diversas envergaduras. Também enveredei para a observação dos modos pelos quais esses músicos ajudaram a configurar situações e espaços de agenciamentos negros. Tomados como trabalhadores, constatei os sentidos por eles conferidos às negociações para a produção de zonas de pertencimento social, em quais termos disputaram reconhecimento e elaboraram formas de inserção na chamada modernidade, em cenários violentos, de exclusão e desigualdade. Argumento que, mais do que mera expressão de modos de ser e agir “importados”, o jazz foi orquestrado por essas pessoas, constituindo um campo de disputas político. Como sujeitos negros, se apropriaram da modernidade, buscando reconhecimento e dignidade, sendo inseridos, tensionados e marginalizados em sua luta por uma Nova Abolição no Maranhão.

Palavras-chave: Jazz no Maranhão, Histórias Conectadas, Modernidade Afroatlântica, Agenciamentos Negros, Pós-abolição

ABSTRACT

In this thesis, I investigate the ways in which the experience of diasporic jazz occurred in Maranhão, focusing on the possible implications of these characteristics on the lives of its main racialized practitioners. The starting point is the city of São Luís, the state capital, from the 1920s onwards, a context of global jazz dissemination. The analysis has two complementary dimensions: it offers general overviews of the beginnings of jazz in Maranhão, as well as insights into the lives and struggles of the main Black jazz band members active between 1920 and 1950. Methodologically, I use resources from the Indiciary Paradigm to mobilize diverse sources – periodicals, inventories, photographs, biographies, oral and written accounts – exploring tools of microhistory. Thus, I sought indicative details of the musical daily life and the cultural dimension of the period. Furthermore, I sought to contribute to the New Jazz Studies, proceeding jointly with Connected Histories and the influences of historical sociology and the social history of culture. This research investigated sources at different scales to understand the processes of diffusion, appropriation, and recodification of jazz in São Luís. Through this, I managed to highlight how the dynamics of those involved with jazz became intertwined. They produced paths and flows in clear situations of racialization, distinction, regionalization, and other dissonances. In this way, I was able to illustrate São Luís as a privileged space of interfaces between characters compared in the archives, in order to analyze them in their paths of Atlantic circulation. Thus, I elaborate maps of the strategies of these subjects in the shaping of their musical circuits, influenced by the production of racialized hierarchies. Along these lines, I engaged with social actors forgotten by historiography and memory, understanding their lives through global characteristics and interconnected plots. The discussions also contribute to elaborations on ways of existing in the post-abolition period, in Maranhão and beyond. I seek to demonstrate in what terms Maranhão jazz belongs to Afro-diasporic circuits of various magnitudes. I also ventured into observing the ways in which these musicians helped shape situations and spaces of Black agency. Considered as workers, I observed the meanings they attributed to negotiations for the production of zones of social belonging, within which they contested recognition and developed forms of insertion into so-called modernity, in scenarios of violence, exclusion, and inequality. I argue that, more than a mere expression of "imported" ways of being and acting, jazz was orchestrated by these people, constituting a field of political disputes. As Black subjects, they appropriated modernity, seeking recognition and dignity, being inserted, challenged, and marginalized in their struggle for a New Abolition in Maranhão.

Key-words: Jazz in Maranhão, Connected Stories, Afro-Atlantic Modernity, Black Agencies, Post-abolition

RESUMEN

En esta tesis, investigo las formas en que la experiencia del jazz diaspórico se manifestó en Maranhão, centrándome en las posibles implicaciones de estas características en la vida de sus principales intérpretes racializados. El punto de partida es la ciudad de São Luís, capital del estado, a partir de la década de 1920, un contexto de difusión global del jazz. El análisis tiene dos dimensiones complementarias: ofrece una visión general de los inicios del jazz en Maranhão, así como perspectivas sobre la vida y las luchas de los principales miembros de bandas de jazz negras activas entre 1920 y 1950. Metodológicamente, utilizo recursos del Paradigma Indiciario para movilizar diversas fuentes —publicaciones periódicas, inventarios, fotografías, biografías, relatos orales y escritos— explorando herramientas de microhistoria. Así, busqué detalles indicativos de la vida musical cotidiana y la dimensión cultural del período. Además, busqué contribuir a los Nuevos Estudios del Jazz, procediendo conjuntamente con las Historias Conectadas y las influencias de la sociología histórica y la historia social de la cultura. Esta investigación analizó fuentes a diferentes escalas para comprender los procesos de difusión, apropiación y recodificación del jazz en São Luís. A través de este análisis, logré resaltar cómo se entrelazaron las dinámicas de quienes se involucraron con el jazz. Estas dinámicas generaron trayectorias y flujos en situaciones claras de racialización, distinción, regionalización y otras disonancias. De esta manera, pude ilustrar a São Luís como un espacio privilegiado de interfaces entre personajes comparados en los archivos, para analizarlos en sus trayectorias de circulación atlántica. Así, elaboro mapas de las estrategias de estos sujetos en la configuración de sus circuitos musicales, influenciados por la producción de jerarquías racializadas. En esta dirección, abordé actores sociales olvidados por la historiografía y la memoria, comprendiendo sus vidas a través de características globales y tramas interconectadas. Los análisis también contribuyen a la elaboración de formas de existencia en el período posterior a la abolición, en Maranhão y más allá. Busco demostrar en qué términos el jazz de Maranhão pertenece a circuitos afrodiaspóricos de diversas magnitudes. También me aventuré a observar las formas en que estos músicos contribuyeron a configurar situaciones y espacios de acción negra. Considerados como trabajadores, observé los significados que atribuían a las negociaciones para la producción de zonas de pertenencia social, dentro de las cuales disputaban el reconocimiento y desarrollaban formas de inserción en la llamada modernidad, en escenarios de violencia, exclusión y desigualdad. Sostengo que, más que una mera expresión de formas de ser y actuar "importadas", el jazz fue orquestado por estas personas, constituyendo un campo de disputas políticas. Como sujetos negros, se apropiaron de la modernidad, buscando reconocimiento y dignidad, siendo insertados, desafiados y marginados en su lucha por una Nueva Abolición en Maranhão.

Palabras clave: Jazz en Maranhão, Historias conectadas, Modernidad afroatlántica, Agencias negras, Post-abolición

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A clave do jazz - “Introdução, <i>Maple Leaf Rag</i> , Jelly Roll Morton”. Fonte: Washburne, 1997, p. 74.....	67
Figura 2 – Jazz-Band do Cipó. Em pé: Capitão Graça; sentados, da esquerda para a direita: Ladislau, Vicente (Caetano da Cruz) Caboge, João Basílio e Constantino Marques dos Reis. Bilhete Postal do final dos anos 1920. Autor: desconhecido. Acervo pessoal da família Salles.	116
Figura 3 – São Luís na era da modernização desordenada. Da esquerda para a direita: Praça João Lisboa, Centro, ca. 1920; Bondes elétricos na Praça João Lisboa, s.d.; Baile carnavalesco no Teatro Arthur Azevedo, s.d.; Rua Oswaldo Cruz, s.d. Fontes: Coleção José Reinaldo Martins; Coleção Allen Morrison; MAVAM (Museu da Memória Audiovisual do Maranhão); Oliveira, 2010, p. 199. Montagem do autor.	138
Figura 4 – “Soldados e Presos na Construção da Avenida Beira Mar, 1927”. Álbum do Coronel Moscoso, Colaboração: Murilo Santos.	141
Figura 5 – Conteúdos e formas de consumir o jazz na Revista Musical. Revista Musical 15 out. 1923; 1 nov. 1923. HDB-BN.....	153
Figura 6 – O “jazz” no espetáculo das raças “primitivas”. Racismo e cultura na RM. Revista Musical, 15 mar. 1924, n.p. HDB-BN.....	154
Figura 7 – “Black-Botton na favela”. Representação caricatural de um baile negro regado a jazz. Capa do Suplemento da Revista Musical, 1 out. 1927, p. 1. HDB-BN.	156
Figura 8 – Jazz em preto e branco nos fluxos do consumo moderno. Capa da Shimmy, n. 3, 13 ago. 1925. HDB-BN.....	157
Figura 9 – Melodias dissonantes em meio a relações de raça, classe e gênero. Shimmy – Revista da Música Moderna, n. 284, 15 jan. 1931. HDB-BN.	158
Figura 10 – Jacinto Coelho de Aguiar, proprietário da Casa Autovictor, e fachada de seu estabelecimento. O Combate, 20 mar. 1930, p. 5; O Imparcial, 18 ago. 1927, p. 7.....	162
Figura 11 – Capa da partitura de “When the Rent Comes Around...”. eGroove, University of Mississippi.....	166
Figura 12 – A banda de música do navio Benjamin Constant. Acervo Arquivístico da Marinha do Brasil.	167
Figura 13 – “Convés do Encouraçado ‘Minas Gerais’, vendo-se o Encouraçado ‘Floriano’ e o Encouraçado ‘São Paulo’”, Rio de Janeiro, 21 fev. 1922. Acervo Arquivístico da Marinha do Brasil.	169
Figura 14 – Partitura: O Cigano - Canção Fox Trot, Música de Marcello Tupynambá, letra de João do Sul, ano 1924, Edição Campassi e Camin, São Paulo. Capa com carimbo da Casa Beethoven. Harpya Leilões.....	171
Figura 15 – “Aprendendo o ‘charleston’”. O Imparcial, 27 fev. 1927, p. 1.	172
Figura 16 – Conexões Atlânticas: Little Esther e Gordon Stretton Jazz Band (RJ) / L. Esther em São Luís. O Jornal, 16 jun. 1931, p. 7; Diário da Tarde, BPBL, 28 mar. 1932, p. 1.....	186
Figura 17 – Fotografia do artista cômico Willie Thompson da Cia. Black Stars. Pacotilha, 7 de mar. 1935, p. 6.....	198
Figura 18 – Adolphina Acosta, A “Soprano de Ébano”. Pacotilha, 19 de mar. 1935, p. 2.	202
Figura 19 – The Black Stars ou os ‘Demônios da Dança’. Jornal do Brasil, 18 set. 1932, p. 20; idem, 11, ago. 1932, p. 13.....	204
Figura 20 – Cena de Hallelujah (1929), um dos primeiros musicais negros hollywoodianos, responsável por propagar a trupe The Black Stars no Brasil. Golden Globes.	205
Figura 21 – “O ‘Jazz’ nas festas do FAC”. Pacotilha, 23 fev. de 1924, p. 1.....	212
Figura 22 – Sede social do FAC (Fábrica Athletic Club). Álbum do Maranhão, 1923, n.p.	216
Figura 23 – Mudanças de costumes em São Luís. Representação humorística de casais praticando os “novos passos”. O Imparcial, 27 fev. 1927, p. 2.....	222
Figura 24 – Jazz e cinema falado em São Luís. Propaganda do filme “O Rei do Jazz” no Cine Eden. O Imparcial, 17 nov. 1931, p. 1.	223
Figura 25 – Jazz Band do Governo do Piauí no Cinema Olympia. Folha do Povo, 15 maio de 1924, p. 2.	224

Figura 26 – Jazz Band da PMPI, no início dos anos 1940, liderada pelo Brigadeiro Sebastião Simplicio. Acervo da família de Sebastião Simplicio (Rocha Sousa, 2014, p. 74).....	225
Figura 27 – Ficha do jazzbandista são-luisense Annanias Paulo da Conceição. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). Fundo: Delegacia de Costume e Diversões Públicas.	229
Figura 28 – Banda de música do 24º BC e população da cidade – visita de Nilo Peçanha, 1921. Brasileira Fotográfica/Biblioteca Nacional, outubro de 1921.....	231
Figura 29 – Cinema Olympia: um dos locais onde as jazz bands de São Luís começaram. O Dia, BPBL, 14 jun. 1924, p. 4.....	233
Figura 30 – Orquestra Pedro Gromwell e o cantor e compositor Moacir Neves1, ca. 1950. “Cartão fotográfico emissão desconhecida. Os melhores músicos. Verso do cartão: ‘Moacir Neves, Pedro Gromwell, João Luiz e Lilha Lisboa’. Álbum e acervo de Rosa Martins. São Luís/MA”. Oliveira, 2015, p. 408.....	237
Figura 31 – Anúncio de leilão. Entre os itens, “um jazz-band novo e completo”. O Imparcial, 25 maio, 1928, p. 7.....	238
Figura 32 – Anúncio de uma jazz band no Cine Éden. Pacotilha, 25 jun. 1924, n.p.	239
Figura 33 – Frontaria do Cineteatro Éden (Typogravura Teixeira). Fran Paxeco, Geografia do Maranhão, 1922, p. 623; Fluxo de pessoas em frente ao Cine Éden. Diário do Norte, BPBL, 25 abr. 1937, n.p.....	241
Figura 34 – Salão do Cineteatro Éden. Fran Paxeco, Geografia do Maranhão, 1922, p. 631; Sala de Espetáculos do Cineteatro Éden. Fran Paxeco, Geografia do Maranhão, 1922, p. 635.	241
Figura 35 – Ressonâncias e dissonâncias de um “progresso” revisitado. Revista da Semana, Rio de Janeiro, 7 fev. 1925, p. 23. Acervo da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).	245
Figura 36 – Orquestra/Jazz Band do Cine Pavilhão, Salto, São Paulo, 1920. Formação: Professor Luiz Gonzaga da Costa, Professor Acylino Amaral Gurgel (clarinete), Paulo Malimpensa, Odmar Amaral Gurgel (piano), Miguel Antiqueira, Walkir Amaral Gurgel, Luiz G. da Costa Júnior e João Leme. Camorim, 1985, p. 8-9.	253
Figura 37 – Recorte sobre a American Rag Time Revue e seu baterista. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 9 dez., 1917, p. 5; Della Martell nos cinemas nortistas - Propaganda do filme Carnaval Cantado, exibido em Belém e São Luís, em 1918. Estado do Pará, 29 set. 1918, p. 1.	255
Figura 38 – Capa de Partitura “The African 400 (rag)” de Charles J. Roberts. Ragtime Dorian Henry.	259
Figura 39 – Capas das partituras “The Mississippi Two Step” e “On the Mississippi”. Duke Univeristy Libraries / RagPiano.com.	260
Figura 40 – Partitura “Eu só quero é beliscá” (Eduardo Souto, 1922). Acervo Casa do Choro.	261
Figura 41 – Caricaturas racistas em propagandas comerciais nos jornais maranhenses. I. <i>O Imparcial</i> , 16 nov., 1938, p. 2; II. <i>O Imparcial</i> , 6. Jul, 1935, p. 3; III. <i>O Imparcial</i> , 6 abr. 1936, p. 4; IV. <i>Pacotilha</i> , 24 nov. 1936, p. 3; V. <i>O Imparcial</i> , 27 nov. 1935, p. 8; VI. <i>O Combate</i> , 15 jun. 1934, p. 4; VII. <i>O Imparcial</i> , 19 dez. 1935, p. 8; VIII. <i>O Globo</i> , BPBL, 6 fev. 1940, p. 6; IX. <i>O Combate</i> , 31 dez. 1945, p. 3.	262
Figura 42 – Partitura da composição Cinema “Olympia”, Pedro Gromwell. Acervo João Mohana. APEM.	263
Figura 43 – 1ª parte da partitura “Camponeses” (fox-canção), Pedro Gromwell. Acervo João Mohana. APEM.	265
Figura 44 – Partitura da música “Moana – Batuque Cabalístico” (1928) de P. Gromwell. Acervo João Mohana – APEM.	272
Figura 45 – O jazz no subúrbio de São Luís (Madre Deus). Diário de São Luiz, 4 fev. 1922, p. 1....	282
Figura 46 – Tenente-coronel Euclides Zenóbio da Costa. Pacotilha, 11 mar. 1926, p. 1.	285
Figura 47 – Orquestra de cordas dedilhadas de Odolpho Ayres de Medeiros, ca. 1920. Acervo do Museu Histórico de Carolina. Colaboração: Daniel Cerqueira.	289
Figura 48 – Anúncio do Jazz-Band Femenino do Olympia. Pacotilha, 19 fev. 1925, p. 6.....	290
Figura 49 – Anúncio da Casa A Ribamar. Entre os produtos vendidos, “baterias para jazz”. O Combate, 20 jun. 1951, p. 3.....	301
Figura 50 – Homenagem a Alcino Billio. O Combate, 22 out. 1929, p. 4.	302

Figura 51 – Violinista Alcino Christovam Bílio. Cortesia de Alcenita Bílio, sobrinha de Alcino Bílio. Colaborador: Daniel Cerqueira.....	303
Figura 52 – Versos das fotografias de Alcino Bílio. Cortesia de Alcenita Bílio. Colaborador: Daniel Cerqueira.....	304
Figura 53 – Cais da Sagração, antigo porto de São Luís, 1957. Fotografia: Tibor Jablonski. Acervo digital IBGE.....	320
Figura 54 – Um vapor maranhense no começo do século XX. A Revista do Norte, out. 1901, p. 36.	321
Figura 55 – Vista interna de um vapor maranhense: “O Vapor ‘Maranhão’ – O Bar”. A Revista do Norte, jun. 1906, p. 159.....	321
Figura 56 – A Jazz Alcino Bílio (?) no carnaval do Grêmio Littero Recreativo Português, 1935. Magnolia dos Santos, s.d.....	326
Figura 57 – Frente da sede social do clube (Centro) e Festa junina no GLRP. Álbum do Maranhão, 1950, p. 142; Revista Athenas, n. 30, agosto de 1941, p. 36.....	327
Figura 58 – Jazz Alcino Bílio, réveillon do Casino Maranhense, 1934. Jornal Pequeno, BPBL, Suplemento, 9 jul. 1995, p. 6.....	329
Figura 59 – Anúncio dos “Pianos Brasil”, instrumento utilizado pela JAB. Pacotilha, 24 maio, 1935, p. 5.....	332
Figura 60 – Salão do Teatro Arthur Azevedo. Gaudêncio Cunha, 1908 (2008); Revista Athenas, BPBL, fev. 1939, p. 1.....	334
Figura 61 – Dançarinas da Companhia paulistana de “revistas e sainetes” Lyson Gaster. Pacotilha, 28 dez. 1937, p. 2.....	337
Figura 62 – Coronel José Faustino dos Santos e Silva, chefe de polícia, entre 1936 e 1938/39. O Imparcial, 30 out. 1938, p. 1.....	364
Figura 63 – Jazzes do Sertão Maranhense: Turuna Jazz e Jazz de Cururupu. Revista Athenas, maio, 1941, p. 17; p. 20.....	371
Figura 64 – Gráfico 1: Número de Jazz Bands formadas por década (1920-1960). Elaborado com Claude Opus 4.8, em 1 jul. 2026. Estilização: Isac Sadhrac.....	384
Figura 65 – Gráfico 2: Expansão das Jazz Bands por região e período (1920-1960). Elaborado com Claude Opus 4.8, em 1 jul. 2026. Estilização: Isac Sadhrac.....	384
Figura 66 – Gráfico 3: Quantidade de Jazz Bands (acumulado), entre 1920 e 1960. Elaborado com Claude Opus 4.8, em 1 jul. 2026. Estilização: Isac Sadhrac.....	385
Figura 67 – Gráfico 4: Expansão das Jazz Bands por origem geográfica (1920-1960). Elaborado com Claude Opus 4.8, em 1 jul. 2026. Estilização: Isac Sadhrac.....	385
Figura 68 – Residências/logradouros onde viveram Pedro Gromwell, Alcino Bílio, Vital Paiva, Roque Azevedo, João Carlos Dias e Antonio Sodré. Colaboração (foto 2): Joaquim Santos; Google Maps.	402
Figura 69 – Músicos “invisíveis” nos clubes da elite: Clube dos Lunáticos e Sentenciados. Revista Athenas, BPBL, jan. 1939, p. 33; fev. 1939, p. 66.....	422
Figura 70 – Ecos de uma folia racializada. Revista Vida Doméstica (RJ), abr. 1940, p. 117. HDB-BN.....	423
Figura 71 – Retratos de um Alabama Sul-Americano. Representações de músicos negros no Casino Maranhense. Revista Athenas, BPBL, jan. 1939, p. 52.....	424
Figura 72 – Blackface nos blocos carnavalescos da elite maranhense. Revista Athenas, maio, 1941, p. 28.....	425
Figura 73 – Jazz nos clubes populares de São Luís: Jazz Independência no Casino de Sevilla. Pacotilha: O Globo, BPBL, 1 mar. 1957, p. 4.....	444
Figura 74 – Baile carnavalesco em um clube popular da cidade. Pacotilha: O Globo, BPBL, 2 mar. 1957, p. 2.....	444
Figura 75 – Negros nos clubes e blocos carnavalescos populares da cidade. A Peroba, 2 fev. 1935, p. 1; Representação de pessoas negras em propagandas de clubes dançantes. O Tempo, 14 fev. 1931 p. 3.....	448
Figura 76 – Jazzbandeando na ZBM. Cena do filme <i>A Faca e o Rio</i> (40’51”, 1972), dir. George Slutizer. Internet Archive.....	453
Figura 77 – Aeroporto de São Luís – ponto de sociabilidades conectadas com militares norte-americanos. Álbum do Maranhão, 1950, p. 173.....	456

Figura 78 – Sobrado que abrigou a sede social do U.S.O em São Luís. Abranches, 1941, n.p.	458
Figura 79 – Frente do Palácio do Comércio/Hotel Central, 1940. Fotografia: Pedro G. Pinto. Acervo Digital do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).	462
Figura 80 – Músicos da Banda da Quarta Frota Naval em visita a instituições de caridade em Recife. Diário de Pernambuco, 27 dez. 1944, p. 3.....	463
Figura 81 – Membros da Seabee Band do 30º Batalhão Especial de Construção Naval dos EUA, tocando em um palco. The New York Public Library Digital Collections.	465
Figura 82 – O jazz afro-cubano das “Rainhas de Havana” ecoa em São Luís. Diário da Manhã, BPBL, 16 set. 1958.....	470
Figura 83 – Americano Jazz, Carolina, ca. 1930/40. Acervo do Museu Histórico de Carolina, via Facebook.	485
Figura 84 – Orquestra/Jazz dos Irmãos Soares ou Banda/Jazz Santo Inácio, Pinheiro, ca. 1930/40. Acervo de Sandra Mendes.....	485
Figura 85 – “Operariado Caxiense [...] Jazz-Band 14 de Julho, sob orientação do maestro José de Ribamar e Silva”. Revista Athenas, BPBL, set. 1939, p. 29.	486
Figura 86 – Jazz Suçuarana, Penalva, 1947. Balby, 2005.	486
Figura 87 – Maranhão Jazz, Carolina, ca. 1930/40. Acervo do Museu Histórico de Carolina, via Facebook.	487
Figura 88 – Jazz Santa Cecília, Vargem Grande, 1957. Joran, 2002.....	487
Figura 89 – Jazz União, Itapecuru-Mirim, 1960. O Estado do Maranhão, 10 jun. 2007, Caderno Alternativo, p. 3.	488
Figura 90 – Outro flagrante da Turuna Jazz, ca. 1940. Acervo do Museu Histórico de Carolina, via Facebook.	488
Figura 91 – Trabalhadores negros na Companhia Fabril Maranhense. Gaudêncio Cunha, 1908 (2008).	506
Figura 92 – When blacks go marching in... Músicos negros na Banda de Música do Corpo Militar do Maranhão. O Malho (RJ), 15 out. 1921, n.p.....	517
Figura 93 – Pretos e pardos na Banda A Despertadora de Itapecuru, 1914. Acervo de Júnior Lopes. Colaboração: Daniel Cerqueira.....	519
Figura 94 – Antonio Carimã e Jazz/Euterpe Carimã de Caxias (1928). O Imparcial, jul. 1929, p. 4.	520
Figura 95 – Banda da Companhia de Fiação e Tecidos do Rio Anil (C. F. T. Rio Anil). A Revista do Norte, dez. 1905, p. 53.	523
Figura 96 – Escola de Aprendizes Artífices do Maranhão e o acesso dos negros à educação musical no séc. XX. Revista Vida Doméstica, n. 171, junho de 1932, HDB-BN.	525
Figura 97 – Escola de Aprendizes Artífices do Maranhão, 1910. Memorial do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA).	525
Figura 98 – Rádios Timbira e Ribamar. Álbum do Maranhão, 1950, p. 83.	540
Figura 99 – Diretor da Rádio Timbira, Ernani Cavalcante, ao microfone. Atrás, uma jazz band em ação. Jornal do Rádio, 1 ago. 1954, n.p. ATL.....	541
Figura 100 – Orquestra Jazz Maranhão, 1937. Acervo da família Sodré.....	547
Figura 101 – Jazzbandistas negros na Casa das Minas – À esquerda: Vital Paiva na Festa do Divino (derrubada do mastro). Acervo da família Paiva. À direita: flagrantes de músicos em procissão da Casa das Minas. Documentário <i>Nunes Pereira e a Casa das Minas</i> (1977). Montagem do Autor.....	554
Figura 102 – João Mohana entrevistando o “velho músico nascido em 1896”, Adhemar Corrêa, em sua oficina de carpintaria. Mohana (1974, n.p.).	555
Figura 103 – Páginas 2 e 3 do caderno I com transcrições de memórias do músico Adhemar Corrêa. Acervo de Iracema Corrêa.	557
Figura 104 – O jovem músico militar Adhemar Corrêa. Acervo Iracema Corrêa.	563
Figura 105 – Sobrado que abriga o Centro Artístico Operário Maranhense, ca. 1950. Fotografia: Marcel Gautherot. Acervo Digital do IPHAN.	565
Figura 106 – ‘Jazz Band’ do CAOM visita a redação do Diário de São Luiz. Diário de São Luiz, 20 de maio de 1948.	566
Figura 107 – Flagrante da primeira apresentação pública da Feminina Jazz Band do Maranhão no Cine Éden, 1952. Pacotilha: O Globo, BPBL, 19 fev. 1952, p. 1.	576

Figura 108 – Adhemar Corrêa e integrantes da Feminina Jazz Band do Maranhão na Loja Maçônica Grande Oriente, ca. 1952. Acervo Iracema Corrêa.	577
Figura 109 – Retrato de Vital Paiva, baterista e líder da Jazz Alcino Bílio, aos 38 anos, ca. 1940. Acervo da família Paiva.	585
Figura 110 – Caricatura do contrabaixista Roque Simplicio de Azevedo. A Peroba, 14 jan. 1934, p. 2.	594
Figura 111 – A Jazz Vianense em ação, 1940. O Renascer Vianense, n.º 44, 2014.	596
Figura 112 – Antonio Sodré (Mascote) e Orquestra Jazz Maranhão, 1937. Acervo da família Sodré.	610
Figura 113 – “Grupo de pândegos em ‘Pic-Nic’”, em Vitória do Mearim, Maranhão. Choro e boemia em contraste com a imagem das jazz bands. O Malho, Rio de Janeiro, anno VI, n. 247, 1907, n.p....	613
Figura 114 – Usina e Sítio Aliança. Álbum do Maranhão, 1950, p. 258 e 259.	620
Figura 115 – Jazz O Guarany, ca. 1950. Possivelmente na Travessa Feliz, n. 19, Desterro. Acervo da família Nazareth.....	626
Figura 116 – Orquestra Jazz O Guarany, ca. 1960. Alguns integrantes na foto: Mestre Bimba (rabecão), Clóvis (Banjo), Itacy (bateria), Antenor (trompete), Adhemar Corrêa (saxofone) e, ao seu lado, de camisa estampada e chapéu, João Carlos. Acervo da família Nazareth.	629

LISTA DE MAPAS

Mapa 1 – Carta da Ilha de S. Luiz do Maranhão, 1912 (Justo Jansen) - A Ilha de São Luís e o Atlântico. Biblioteca Nacional Digital/Fundação Biblioteca Nacional.....	127
Mapa 2 – São Luís do Maranhão e o Grande Caribe. Concepção: Antônio Carlos Araújo. Elaboração: Isac Sadhrack.	130
Mapa 3 – O Palco principal - Planta da Cidade de S. Luiz (Justo Jansen), 1912. Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão (IHGM).	138
Mapa 4 – Outro ângulo do palco. Planta da Cidade de S. Luiz (José A. de Moura), 1926. Acervo de mapas do APEM. Colaboração: Joana Barbosa Vieira.....	142
Mapa 5 – Mapa do porto de São Luís. Mattos, D. N. de. “Traços Essenciais da Geoeconomia do Vale do Itapecuru”. In: Azevedo; Mattos, 1950, p. 61.	320
Mapa 6 – Fluxos transatlânticos na Carta da Ilha de S. Luiz do Maranhão de Justo Jansen (1912). Biblioteca Nacional Digital/Fundação Biblioteca Nacional.	322
Mapa 7 – Trânsitos da Jazz Alcino Bílio pelo Maranhão e além. Montagem sobre Mapa do Piauí e Maranhão, 1923. In: Geographia - Atlas do Brasil e das cinco partes do mundo. Conforme o Atlas do Brasil do Barão Homem de Mello e Dr. F. Homem de Mello. 2ª Parte - Os Estados do Brasil. Rio de Janeiro: F. Brigueit, 1923. Concepção: Antônio Carlos Araújo. Elaboração: Isac Sadhrack.	368
Mapa 8 – Distribuição das residências dos músicos. Justo Jansen (1912). Concepção e elaboração: Antônio Carlos Araújo e Isac Sadhrack, a partir da Planta da Cidade de São Luiz de Justo Jansen (1912).	403
Mapa 9 – Perímetro de logradouros com maior recorrência de clubes com atividades de jazz bands na área urbana de São Luís, entre 1920-1950. Concepção e elaboração: Antônio Carlos Araújo e Isac Sadhrack, a partir da Planta da Cidade de São Luiz de Justo Jansen (1912).	413
Mapa 10 – Circuito do bonde – Centro/Anil. Concepção: Antônio Carlos Araújo. Elaboração: Isac Sadhrack. Inspiração: São Luís do Maranhão Electric Trams / Bondes Elétricos, 1965 (mapa viário), por Allen Morrison, ca. 2010.	416
Mapa 11 – Trajetos, por cor, dos bondes em São Luís (Centro). Concepção: Antônio Carlos Araújo. Elaboração: Isac Sadhrack. Inspiração: São Luís do Maranhão Electric Trams / Bondes Elétricos, 1965 (mapa viário), por Allen Morrison, ca. 2010.	417
Mapa 12 – Mapa da Zona do Meretrício. Galdez (2008, p. 20).	451

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Comparativo Populacional (1940), quesito cor	480
Quadro 2 – Comparativo Populacional (1950), quesito cor	480

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Ocorrências dos termos “jazz” / “jazz-band” nos jornais maranhenses na Hemeroteca Digital	72
Tabela 2 – O “jazz” no repertório de músicos e compositores maranhenses do início do séc. XX	267
Tabela 3 – Relação de Jazz Bands Maranhenses, entre 1920 e 1960	372
Tabela 4 – Logradouros dos principais jazzbandistas são-luisenses	400
Tabela 5 – Estabelecimentos ‘sociais’ onde atuavam as jazz bands.....	406
Tabela 6 – Estabelecimentos populares em São Luís onde atuavam as jazz bands.....	433
Tabela 7 – Clubes dançantes dispostos por (3) jazz bands	437
Tabela 8 – Composições autorais de jazzbandistas maranhenses	473

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

24.º BC – 24º Batalhão de Caçadores

24.º BIS – Batalhão de Infantaria da Selva

AJM – Acervo João Mohana

AM – Associação Maranhense

AML – Academia Maranhense de Letras

ANL – Aliança Nacional Libertadora

ANPUH – Associação Nacional de História

APEM – Arquivo Público do Estado do Maranhão

APESP – Arquivo Público do Estado de São Paulo

ATL – Acervo Talvane Lukatto

BMB – Bumba-Meu-Boi

BO – Boi de Orquestra

BPBL – Biblioteca Pública Benedito Leite

CAOM – Centro Artístico Operário Maranhense

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CCJM – Casa de Cultura Josué Montello

CCN – Centro de Cultura Negra

CCPDVF – Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho

CEUMA – Centro de Estudos Unificados do Maranhão

CFT – Companhia de Fiação e Tecidos do Rio Anil

CMB – Companhia Mulata Brasileira

CMF – Comissão de Maranhense de Folclore

CMRJ – Centro Musical do Rio de Janeiro

CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CNR – Companhia Negra de Revistas

CROMB – Conselho Regional da Ordem dos Músicos do Brasil

CTM – Casa do Trabalhador Maranhense

DB – Discografia Brasileira

DEIP – Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda

EAA – Escola de Aprendizizes Artífices

EMEM – Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo”

ETFM – Escola Técnica Federal do Maranhão

FAC – Fabril Athletic Club

FACMA – Faculdade Católica do Maranhão

FAPEMA – Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão

FJBMA – Feminina Jazz Band do Maranhão

FMD – Federação Maranhense de Desportos

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

GEJAZZBR – Grupo de Estudos do Jazz no Brasil

GLRP – Grêmio Lútero Recreativo Português

HDB-BN – Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional

IAPC – Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Comerciantes

IASPM-AL – International Association for the Study of Popular Music – Latin America

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IFMA – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão

IHGB – Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

IHGM – Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão

IMESC – Instituto Maranhense de Estudos Socioeconômicos e Cartográficos

IMMUB – Instituto Memória Musical Brasileira

IMS – Instituto Moreira Salles

INEC – Instituto de Estudios Caribeños

IPAJM – Inventário de Partituras do Acervo João Mohana

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

JAB – Jazz Alcino Bílio

JBFO – Jazz Band Feminina do Olympia

JBO – Jazz do Olympia

JMA – Jazz Maranhão

JO – Jazz-Orchestra

JU – Jazz União

JV – Jazz Vianense

MHAM – Museu Histórico e Artístico do Maranhão

MHC – Museu Histórico de Carolina

MNU – Movimento Negro Unificado

MPB – Música Popular Brasileira

MPM – Música Popular Maranhense

NAACP – National Association for the Advancement of Colored People

NEJBR – Novos Estudos do Jazz no Brasil

NICOM, Inc. – National Information Company

NIP – Número de Identificação Pessoal

NJS – New Jazz Studies

NMPTAA – Núcleo de Memória e Pesquisa do Teatro Arthur Azevedo

OMB – Ordem dos Músicos do Brasil

PCB – Partido Comunista Brasileiro

PGCULT – Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade

PL – Partido Libertador

PMMA – Polícia Militar do Maranhão

PPGHIS – Programa de Pós-Graduação em História

PR – Partido Republicano

PRM – Partido Republicano Maranhense

PRP – Partido de Representação Popular

PSB – Partido Socialista Brasileiro

PSD – Partido Social Democrático

PSP – Partido Social Progressista

PST – Partido Social Trabalhista

PTB – Partido Trabalhista Brasileiro

RAT – Revista Athenas

RM – Revista Musical

SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

SCAM – Sociedade de Cultura Artística do Maranhão

SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional

SINABI – Sistema Nacional de Bibliotecas

SINDMUSI-MA– Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Maranhão

SIOGE – Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado

SMM – Sociedade Musical Maranhense

STAM – Sociedade Teatral de Amadores Maranhenses

SUDENE – Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste

TAA – Teatro Arthur Azevedo

UBC – União Brasileira de Compositores

UDN – União Democrática Nacional

UFB – União Feminina Brasileira

UFM – União Feminina Maranhense

UOM – União Operária Maranhense

UPB – Universo Percussivo Baiano

UPM – União dos Pequenos Mercadores

URM – União Republicana Maranhense

USIS – United States International System

USO – United States Organization

ZBM – Zona do Baixo Meretrício

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	26
1 NO PRINCÍPIO ERA O EXPERIMENTO – DE TRILHAS E SONOPLASTIAS INVESTIGATIVAS..	44
1.1 Afinando acordes e acordos metodológicos: marcos teóricos, percursos e fontes.....	44
1.2 Outras polifonias teóricas: conexões, ritornelos e rizomas	52
1.3 Timbres da “cultura popular”: tonalidades analíticas sobre um conceito.....	56
1.4 (Des)arranjos da “raça” e da “modernidade”: outras impostações teóricas	62
1.5 Fraseados sobre Música e Tempo Histórico: encruzilhadas epistemológicas	65
1.6 Da pesquisa nos jornais: divisão de vozes e mixagem crítica dos periódicos.....	71
1.7 Orquestrando os acervos: aportes documentais na tablatura da pesquisa.....	80
1.8 Fim da faixa: silêncios, ruídos e intersecções na memória musical maranhense.....	89
2 DIÁSPORAS JAZZY: DO MUNDO ATLÂNTICO A SÃO LUÍS – UM PANORAMA HISTÓRICO E HISTORIOGRÁFICO	99
2.1 Provincializando os EUA: <i>New Jazz Studies</i> e o jazz em contexto global.....	99
2.1.1 <i>Jazz como le gusta</i> : o “lugar de fala” da historiografia latina-caribenha.....	105
2.1.2 História(s) do jazz <i>no</i> e <i>do</i> Brasil: aportes (trans)nacionais	108
2.1.3 Nos chegam ruídos “modernos” das Ilhas do Norte: jazz em paragens equatoriais.....	115
2.1.4 Jazz no Maranhão: um objeto “ausente presente”?.....	120
2.2 Upaon Panorama: ensaio sobre as diásporas reais e imaginadas na Ilha Grande.....	126
2.2.1 Das sinfonias de Upaon-Açu às dissonâncias da impossível ludovicéia desvairada.....	134
2.3 Pistas da música afrodiaspórica em São Luís I: jazz, colonialidade e racialização nas mediações ilustradas. Ou, do coração das trevas à Ilha de Upaon-Açu	143
2.3.1 Pistas da música afrodiaspórica em São Luís II: pandemias sonoras, imagens e performances transatlânticas	160
2.3.2 Pistas da música afrodiaspórica em São Luís III: oferendas melódicas de peregrinos de outro Norte	174
2.4 Estrelas Negras d’outros brasis: transnacionalismos musicais afro-brasileiros.....	178
2.5 Estrelas Negras d’outras Américas – Esther Jones: uma <i>little Baker</i> em São Luís	183
2.5.1 Danças do sul do paraíso: o jazz “infernai” dos The Black Stars	196
3 SOCIOGÊNESE DO JAZZ MARANHENSE: PIONEIROS, CIRCUITOS, CONTATOS E FRICÇÕES SOCIAIS.....	210
3.1 Os primeiros hospedeiros nativos: <i>jazz avec elegance</i> nos carnavais da Ilha.....	210
3.1.1 Cenas e condutas massivas, conexões e balanços modernos em frente ao ecrã.....	219
3.1.2 O jazz que vem do Olympia: a revolução musical ‘moderada’ de Gromwell e os primeiros rastros negros.....	226
3.1.3 Reverberações afrodiaspóricas nas práticas da Jazz Band do Olympia.....	249
3.1.4 Performando na mira da vigilância sonora I: as “artes de fazer” o jazz em São Luís ante o exercício do controle e da ordem.....	281
3.1.5 Prenúncios de um jazzbandismo feminino no Maranhão?	286
3.2 Surge a Jazz-Orchestra... e suas ramificações.....	292
3.3 Breve interlúdio: mitos, emblemas e sinais dos tempos jazzísticos em São Luís?	309
3.4 Rastros e rastilhos da Jazz Alcino Bílio: novos elementos no concerto da história	313
3.4.1 Entre os sacolejos do mar e da terra: retornando aos sons do Cais da Sagração.....	318
3.4.2 Jazzbandismo inside the door (again!): adentrando outros clubes	324
3.4.3 Proceder <i>jazzy</i> sob as ribaltas do TAA. Ou, dupla performance nos palcos da civilização – contatos e	

legitimações em recintos grados	330
3.5 Outras conexões nortistas: aos de fora, tudo. Aos de dentro, as sobras?	338
3.6 Fluxos além-Maranhão: diásporas internas, modernização dissonora e trajetórias sonorizadas de outros brasis	341
4 AMPLIFICAÇÕES DE UMA ECOLOGIA MUICAL: SINTOMAS E RIZOMAS JAZZÍSTICOS NA TERRA DAS PALMEIRAS	351
4.1 Sinais sonoros dos tempos: proliferação da <i>jazzmania</i> e seus impactos urbanos	351
4.1.1 Performando na mira da vigilância sonora II: improvisos nos (des)compassos de um novo regime	359
4.2 Balanços modernos em terra de caboclo: o jazz nos sertões do Maranhão	365
4.3 “De Cajari para a capital”: retroalimentação de um contágio musical	368
4.3.1 Sintomas híbridos: o jazz do cidadão de arco, flecha... e maracá	397
4.4 Geo(coreo)grafia socioespacial do jazz em São Luís: espaço, pessoas e locais em movimento	400
4.4.1 Escalas, trajetos e movimentos hipotéticos dos artífices do jazz por São Luís	415
4.5 Atenas Carnavalesca ou Louisiana Brasileira? Acordes de um apartheid tropical	418
4.6 Um suingue proletário: jazz nos espaços operários e populares maranhenses	426
4.7 Embalos modernos na <i>Storyville</i> maranhense: jazz na Zona do Baixo Meretrício	449
4.8 Imperialismo sincopado: jazz, armas e suingue em São Luís do Maranhão	454
4.8.1 Melodias transcribenhas na ilha dos tupinambás: novos contatos e modelações do jazz maranhense	466
4.9 Autorias afrodiaspóricas periféricas? Música e (des)consagração nas margens das margens do capitalismo dependente	472
5 A HORA E A VEZ DAS NEGRAS MELODIAS: AGENCIAMENTOS, LUTAS E TRAJETÓRIAS DE JAZZBANDISTAS AFRO-MARANHENSES	476
5. 1 Prelúdio a um festim negro e moderno no Maranhão	476
5.1.1 No balanço dos números e das cores: pretos e mulatos <i>making some jam</i> no Maranhão	479
5.2 Entre compassos, clarinetes e martelos: jazz e mundos do trabalho no Maranhão	501
5.3 Astúcias negras <i>out & on broadcasting</i> : rádio, sindicalização e profissionalização	527
5.4 O jazz das Minas: caixa, bumbo e sopros nas festas populares afro-maranhenses	548
5.5. Acorde I – Adhemar Corrêa e o jazz do cativo	554
5.5.1 Acorde II – Visibilidade pelas ondas do som: orgulho e conceito na jazz do CAOM	564
5.5.2 Acorde III – Botando a boca no trombone: a Feminina Jazz Band do Maranhão e os contra-ataques musicais das mulheres negras	569
5.5.3 Acorde IV – Grooves, ternos e <i>mojo working</i> : pelegas que habitam a(s) pele(s) de Vital Paiva	580
5.5.4 Acorde V – Os rodopios e dribbles sociais de Roque Simplicio de Azevedo	591
5.5.5 Acorde VI – Diabruras musicais como artimanha: as alquimias políticas nos sopros de Paulo Moraes	597
5.5.6 Acorde VII – Grandes façanhas do pequeno Mascote: pioneirismo como resistência	606
5.5.7 Acorde VIII – João Carlos Dias Nazareth: do pistão revoltado à Jazz Guarany	617
CONSIDERAÇÕES FINAIS	633
FONTES E BIBLIOGRAFIA	639
GALERIA DO JAZZ NO MARANHÃO (ANEXOS)	686

Solo para Vialejo – Cida Pedrosa

¹ Acessível em: <https://www1.folha.uol.com.br/podcasts/2021/08/podcast-pergunta-se-os-loucos-anos-20-do-jazz-vaio-se-repetir-depois-da-covid.shtml>. Acesso em: 3 nov. 2024.

despeito de ter sido praticada desde o início por trabalhadores negros brasileiros. Assim, se do Sudeste se destacam artistas como Jazz das Minas, Jonathan Ferr, Josiel Konrad, Afro-Jazz, Radio Diaspora e Funmilayo Afrobeat Orquestra; no Nordeste, Saravá Jazz Bahia, SerTão Jazz, Amaro Freitas, e, por fim, o maranhense Isaías Alves, são alguns dos exemplos dessa nova safra de instrumentistas pretos de origem periférica que por diferentes vias conseguiram acessar e transformar o vocabulário jazzístico.²

A menção a um músico negro natural de São Luís, nascido e crescido em bairros periféricos da cidade (Bairro de Fátima e Coroadinho) como Isaías Alves, nesse contexto de (re)nascimento do jazz afro-brasileiro³, suscita algumas questões: qual seria a relação de São Luís do Maranhão com o jazz? Seria possível afirmar que essa expressão faz parte do caldo cultural da cidade? O/a leitor/a que se deparou com esta tese pode estar se perguntando. E com razão, já que geralmente o mosaico de representações sobre o Maranhão tornam essa associação, no mínimo, algo inusitada. Os motivos para tal surpresa – como discutirei ao longo do texto, frutos de problemas de vários níveis – despontam como mais combustível neste quadro de indagações. Poderia acrescentar outras ainda mais instigantes: seria possível perceber alguma ligação histórica entre São Luís e o jazz? Qual seria o lugar dessa prática/sonoridade na dimensão cultural da cidade? Como os diversos grupos sociais teriam se relacionado com este gênero? Qual teria o seu significado do jazz para estes grupos, sobretudo a população pobre/afro-maranhense?

Esta pesquisa começou a se desenvolver animada por questões desta natureza. Diria que uma de suas metas principais é, a partir do exame de fenômenos sócio-musicais, contribuir para a confecção de uma história do Atlântico Negro vista de baixo (cf. Thompson, 2021a, 1998; Sharpe, 2011, p. 39-63; Hobsbawm, 2013, p. 193-207). Para isso, busca analisar as condições de possibilidade para a configuração do jazz diaspórico no Maranhão, na primeira metade do século XX, buscando compreender, na esteira das conexões atlânticas, que possíveis efeitos esse fenômeno global trouxe para a dinâmica sociocultural e racial de São Luís, entre 1920 e

² Para uma apreciação relacionando este tema com o jazz politizado dos anos 1950/60 e outros artistas contemporâneos da cena global, cf. RIBEIRO JÚNIOR, A. C. A. Acordes em vermelho e preto: notas sobre as mil faces insubordinadas do jazz e o Atlântico Negro Radical. In: BOYNIK, S; VIITAHUHTA, T. (orgs.). *Comunismo Free Jazz*. São Paulo: sobinfluência edições, 2025, p. 6-29. Ou ainda o ensaio de minha autoria: “Em defesa da revolução improvisada: revanches e pulsações anticoloniais do jazz afro-brasileiro” (2025). Disponível em: <https://balancoefuria.substack.com/p/em-defesa-da-revolucao-improvisada>. Acesso em: 20 jul. 2025.

³ Em outubro de 2023, teci alguns comentários no podcast do projeto político-cultural *Balanço e Fúria* sobre o que tenho chamado de “jazz afropindorâmico”, especialmente a partir, mas não apenas, da trajetória artística deste artista, com quem dividi o debate. Episódio acessível em: <https://open.spotify.com/episode/4ZK94Ho9MIG2HI7zDewT0a>. Acesso em: 20 jul. 2025. Já para uma ênfase nas conexões caribenhas em torno desta categoria, cf. RIBEIRO JÚNIOR, A. C. A. From Mairi to the Caribbean: Isaías Alves and the emergence of Afro-Pindoramic Jazz in Maranhão. Chap. 3. In: *Siano*, vol. 200, France, 2026 (no prelo).

1950 – intervalo que representa o período em que as jazz bands foram relevantes na vida musical da cidade.⁴

Quero argumentar que, uma vez em conexão e diálogo com outras regiões do país e do Atlântico Negro, o processo de (re)elaboração do jazz em São Luís – e áreas de fluxo de seus agentes no Maranhão –, ao passo que fomentou a sociogênese de uma ecologia musical marcada pelo cosmopolitismo afroatlântico, com seus devidos impactos no plano do cotidiano urbano e dos costumes, constituiu fator marcante na vida ordinária de seus principais praticantes, sobretudo negros pobres, repercutindo na dinâmica das relações e tensões nas fronteiras sociorraciais da cidade.⁵ Defendo, então, que essa prática cultural afrodiaspórica, transmitida pelos ventos atlânticos de maneira multifacetada na cidade, mas sempre marcada por questões de raça, classe, status e gênero, acabou se revelando um verdadeiro símbolo de luta e campo de disputas em torno das promessas da modernidade, no qual músicos negros maranhenses, outrora marginalizados, mas defendidos neste trabalho como parte dos “povos do jazz diaspórico”⁶, reclamaram, a partir de ações diversas, sua inclusão, na busca por fatores como: inserção social, sobrevivência, valorização, reconhecimento, dignidade, emancipação e cidadania, integrando-se, assim, a um conjunto de lutas de alcance transnacional pela reafirmação de suas práticas e existências ao se depararem com uma sociedade brutalmente desigual e excludente.

Antes de expor os objetivos definidos a partir da hipótese supracitada, penso ser necessário uma explicação conceitual aos leitores. Se opto pela ideia de “(re)elaboração”, e não

⁴ Tal escolha, por um lado, sublinha a dinâmica temporal específica vivida em São Luís, pois, contrariando a ideia de que a primeira fase de prática do jazz no Brasil teria findado em 1940 (Salles, 2003, p. 70), meus levantamentos preliminares demonstraram que essa experiência foi mais alargada na capital maranhense, sendo somente superada (porém, não sem deixar resquícios) no começo dos anos 1960, quando surge uma nova geração de músicos e uma nova configuração musical, com outro repertório e uso de instrumentos elétricos pelas bandas-baile. De outra parte, tal dinâmica não deixa de se correlacionar com fenômenos mais amplos, relacionados com o processo de construção da “nova/moderna cultura/música popular brasileira” a partir de procedimentos industriais a princípio protagonizados/concentrados nos grandes centros urbanos, especialmente a partir da capital republicana, entre 1920 e 1950 (McCann, 2004). Demonstrarei que tal correlação, no entanto, não determinou totalmente o ritmo e o conteúdo da experiência jazzística maranhense, cuja singularidade repousa nos vetores sócio-históricos específicos da região.

⁵ Em diálogo com o trabalho de Sampaio e Albuquerque sobre o pós-Abolição em Salvador (2021).

⁶ Em Braggs (2016, p. 6), a expressão “povos do jazz” designa “um grupo influenciado pelo intercâmbio transnacional e interracial de uma música que teve origem e desenvolvimento primordial entre afro-americanos”. Sua intenção é expandir “a noção de Amiri Baraka [1967] sobre o ‘povo do blues’ para incluir um ‘povo do jazz’ que prospera na inter-relação cultural, tal como ocorre na fusão de elementos africanos, caribenhos e europeus característica do jazz”. Ou seja, objetiva incluir não-negros e não-americanos nessa equação, mas sempre tendo como origem os EUA. Pondo em diálogo essa elaboração com os raciocínios de Schmickl (2024), acredito ser possível defender tanto o Maranhão como cenário de recepção e recriação de um jazz policentrado, como, em consequência disso, cravar o lugar dos jazzbandistas afro-maranhenses como agentes contribuidores da reelaboração do significado, não apenas musical, mas também social e político, do jazz diaspórico no Brasil. Registro meus agradecimentos a Petrônio Domingues por sugerir-me a ideia de um “jazz policentrado” desde o Maranhão, e outra sugestões analíticas em torno desta ideia.

simplesmente acomodação ou outros que tais, é porque tendo a secundarizar noções como a de ‘influência’ ou de mera ‘reprodução’ de um suposto jazz “autêntico” em São Luís. Aliás, como discutirei ao longo do trabalho, “jazz”, nesta pesquisa, não se refere a uma categoria monolítica/homogênea/estanque, sendo antes complexa e variável no tempo/espaço. Por outro lado, muito embora sejam vagas e gastas, tais noções (de influência e replicação), diante dos inequívocos ditames da indústria cultural e da força do capitalismo dependente nesta equação, não são totalmente desprezíveis. Apesar disso, considerando os contatos e mediações, meu foco repousa nas repercussões, significados e formas atribuídas a essa prática cultural, mirando especialmente em seus possíveis efeitos no plano da experiência social e cultural da população negra maranhense.⁷

Adiante, para testar tal hipótese, busco, primeiro, mapear, com base na historiografia pertinente, os trânsitos e os sentidos do jazz pelo Mundo Atlântico e os primeiros indícios desse “vento comum”⁸ em São Luís; 2. Identificar como e em que condições o jazz foi transmitido em São Luís: contextos, notícias, ideias, repertórios e mediadores direta ou indiretamente associados ao jazz, bem como personagens e lugares que constituíram o campo do jazz no Maranhão; 3. Definir momentos de mudanças e permanências do campo do jazz em São Luís; 4. Compreender em que termos ocorreram os agenciamentos dos músicos racializados de jazz; 5. Analisar as dissonâncias, tensões e disputas travadas em torno dos sentidos e da prática do jazz em São Luís do Maranhão.

*

⁷ Raciocínio refinado ao longo da pesquisa por meio do diálogo com Marco Morel (2017, p. 26-27), que estudou os ecos, percepções e representações da Revolução Haitiana no Brasil, e com quem concordo, sobretudo, quanto à crítica à noção de “ideais-fora-do-lugar”, celebrizada pelo pensamento acadêmico entre os anos 1970 e 1980. Noção que, ironicamente, como bem observa Morel, acabou ficando “fora do lugar”, isto é, deslocada, carcomida, justamente porque esta noção e seus rebentos bibliográficos, a rigor, tiveram “como pano de fundo o rescaldo intelectual do nacionalismo dos anos 1950-60 e as estratégias políticas de transformação social, bem como [...] o estudo da história do pensamento e suas relações com as instâncias sociais” (Morel, 2005, p. 49). Como contraponto, conclui Morel que “o campo da repercussão dos eventos e de reelaboração das ideias se altera de acordo com a própria mudança de pontos de vista e de lugares em que são percebidos e reconstruídos” (Morel, 2005, p. 55). Uma vez convertidas em produtos massivos, as práticas em torno do termo “jazz”, porém, precisam levar em conta a pressão, ancorada nos interesses capitalistas, por sua reprodução e influência cultural, o que não significa recair na ideia de um consumo passivo por parte da população de São Luís, muito menos em simples imitação/transposição do modelo norte-americano.

⁸ Categoria originalmente utilizada por Scott (2024) para pensar as histórias conectadas de um Caribe revolucionário a partir de ideias e personagens que, de porto em porto, e através de redes subterrâneas, transmitiam mensagens de emancipação e autonomia pelo Atlântico Negro. Embora não pretenda, nesta tese, focar em outros contextos nacionais, me aproprio dessa ideia para pensar os mediadores, os circuitos de difusão do jazz e de seu conteúdo político na cidade portuária de São Luís; i.e., considerando os sopros sonoros dos ventos comuns do modernismo negro/modernidade afroatlântica pelo Maranhão.

Segunda maior região do que, hoje, se convencionou chamar de “Nordeste”, e décimo estado mais populoso do país⁹, o Maranhão, apesar das graves violências estruturais que assolam sua população mais pobre, é reconhecido, entre outras características, por suas riquezas naturais e pela diversidade étnica de seus habitantes – traço que se reflete em seu patrimônio histórico e em suas expressões culturais: a exemplo da variedade de festas populares que animam e contribuem para narrar a região. Tal caráter festivo se estende ao cotidiano musical de São Luís, capital do estado.¹⁰ Diurnamente, ritmos populares ecoam de sons automotivos, caixas de som, radiolas, rádios. À noite, artistas se apresentam em bares, restaurantes, choperias, *pubs* e casas de shows. Soma-se a isso recitais e apresentações públicas com músicos profissionais; pelas esquinas e coletivos, músicos de rua e pedintes. Nessa multifacetada *paisagem sonora*¹¹, o trabalhador musical desponta como figura/agente fundamental.

Em se tratando da importância dos músicos maranhenses não apenas para a cena musical local, mas também para a música brasileira, para além de cantores e compositores reconhecidos na história da canção popular, como Catulo da Paixão Cearense, Dilu Melo, João do Vale, Benedito Buzar, Flávia Bittencourt, Rita Bennedito, Papete, Zeca Baleiro e Alcione, o estado conta atualmente com um rol de instrumentistas premiados, cujos portfólios atestam seus trânsitos por projetos musicais de grande importância a nível nacional e internacional. Alguns desses nomes foram o chorão Francisco de Assis Carvalho da Silva (1933-2000), vulgo Six, agitador cultural e cavaquinista nascido em São Luís que foi um dos responsáveis pela criação do Clube do Choro brasiliense, no final dos anos 1970. Ainda no campo do choro, indispensável mencionar ainda os nomes do violinista maranhense João Pedro Borges (1947-), que participou, em 1982, de uma das primeiras apresentações na íntegra do choro nos Estados Unidos da América (EUA), constituindo momento marcante de uma longa tradição de trocas culturais (cf. McCann; Stanyek, 2011, p. 104), e do premiado Turíbio Santos (1943-), que também galgou carreira internacional¹²; no âmbito propriamente do jazz, vale mencionar o saxofonista e compositor, hoje radicado em Portugal, Sávio Araújo (1962-), irmão da historiadora Maria

⁹ Afirmção fundamentada segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (2020, 2022). Para fins de informação, à luz do último censo de 2022, indica-se que o estado do Maranhão é habitado por aproximadamente 6.775.152 pessoas e possui uma densidade populacional de 20,55 hab./km².

¹⁰ Situada no litoral maranhense, a dois graus ao sul do equador, São Luís, enquanto centro político-administrativo do estado, conta atualmente com uma população de 1.037.775 pessoas (em média 15% da população maranhense) e 1.779,87hab/km² em densidade demográfica.

¹¹ Conceito que será retomado ao longo da tese. Foi aplicado por Moraes (1995, 2000, 2010), a partir da noção de *soundscape* do compositor e ambientalista Raymond Murray Schafer, para estudar a história cultural das práticas musicais e sonoridades urbanas de São Paulo, cobrindo o contexto que sai do final do século XIX até a década de 1930.

¹² Para essa e outras histórias e memórias do choro maranhense, cf. Santos, Santos, Ribeiro, 2018.

Raimunda Araújo (a Mundinha Araújo: nome que tornarei a citar ao longo deste trabalho). Atuante há mais de 40 anos na área da música instrumental, o início de Sávio na vida musical, ainda na infância, deu-se através das aulas com João Carlos Dias Nazareth (personagem, aliás, fundamental nesta tese)¹³; o contrabaixista Mauro Sérgio Marinho (1972-2021), um dos tantos músicos vitimados pela pandemia do COVID-19, e Gerson da Conceição, falecido em 2019. Além destes, menciono ainda o bandolinista maranhense radicado no Rio de Janeiro Ronaldo Rodrigues, o já citado Isaías Alves, o baterista e percussionista Nathaniel Assunção dos Santos (vulgo Fofa Black), entre tantos outros. A propósito, Isaías Alves e Nathaniel Assunção são dois músicos negros de origem pobre e periférica que, ao seu modo, têm desenvolvido pesquisas e aplicações de ritmos tradicionais maranhenses na bateria e na linguagem improvisacional, militando, assim, pela produção de um jazz afrodiaspórico no Maranhão. Referência para esses músicos, vale destacar, é o nome da pianista e cantora mundialmente conhecida Tânia Maria Corrêa Reis (1948-), mulher negra nascida em São Luís, que desenvolveu sua carreira musical enquanto jazzista em seus trânsitos pelo Rio de Janeiro, Paris e Nova Iorque, e que construiu uma identidade musical transnacional, valendo-se de tecnologias musicais afrodiaspóricas que por vezes fazem referência à sua origem e à cultura popular maranhense.¹⁴

Contemporaneamente, a prática da música instrumental circula pelo Maranhão através de eventos de pequeno, médio e grande porte. Juntamente de alguns dos músicos supracitados, projetos como o Samambaia Jazz Trio, Sexta Jazz, Yoroká Jazz Trio, o Jazz Encontros, Femme Fusion, as *big bands* Orquestra Guajajaras e Marabass, e ainda vários conjuntos instrumentais de choro têm atuado no sentido somar com a polifonia musical da cidade, chegando a se apresentar, por exemplo, no *Lençóis Jazz & Blues Festival*, evento iniciado em 2009, sob o comando do músico Tutuca Viana, e que este ano poderá chegar a sua décima sétima edição.

¹³ O primeiro LP de Sávio Araújo foi gravado de forma independente, em 1983 (reeditado em 1985), época em que já havia migrado para o Rio de Janeiro – posteriormente, iria para a Alemanha, numa lógica migratória sintomática da condição do instrumentista no Brasil, particularmente dos situados em zonas periféricas –, contando com a participação de Julinho Martins (piano elétrico), Emani Nascimento (guitarra), Hilton Santos (violão), Pipiu (baixo) e Iberê Rosa (bateria). Igualmente sintomático que seu primeiro registro seja constituído de versões instrumentais de canções populares relacionadas à bossa nova e à MPB. Para escuta da versão reeditada do material, com direito a notas do famigerado crítico de jazz José Domingos Raffaelli e do escritor Clóvis Brigagão (que gentilmente aproxima o saxofonista maranhense de nomes como Paulo Moura e Victor Assis Brasil), acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=uTN2muZFhn4>. Para uma discussão sobre a tensa relação entre canção e jazz/música instrumental brasileira, cf. RIBEIRO JÚNIOR, A. C. A.; RUIZ, R. B. Além das cenas do crime: o fantasma de Tenório Jr. em meio às dissonâncias e disputas na historiografia do jazz brasileiro (1964-1976). *Orfeu*, Florianópolis, v. 6, n. 1, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/19611>. Ou ainda: RIBEIRO JÚNIOR, A. C. A.; RUIZ, R. B. Os sons que vêm do exílio: diáspora, identidade e transgressões na trajetória de Tânia Maria. *Faces da História*, v. 9, n. 2, p. 206-233, 20 dez. 2022. Acessível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/2361>. Acessos em: 21 jul. 2025.

¹⁴ Para mais informações, cf. Ribeiro Júnior e Ruiz, 2022.

Outro importante festival que desde 2017 tem valorizado a produção da música instrumental local é o *BR 135*, organizado pelos artistas que compunham a extinta Criolina, a dupla Alê Muniz e Luísa Simões. Somam-se a esses eventos os workshops e workshows que fomentam o encontro entre os músicos locais e os de fora com o público da região.

Na programação radiofônica, desde 1980, programas como o extinto Mirante Jazz (Mirante FM 96,1) e o Sexta Jazz (Rádio Universidade 106,9), comandados por Augusto Pellegrini, paulistano radicado em São Luís e autor de importante obra na historiografia nacional do jazz¹⁵, são exemplos que se somam às vivências jazzísticas na cidade.

Sabe-se que muitas das manifestações tradicionais do Maranhão, como o Bumba-Meu-Boi e o Tambor de Crioula, bem como gêneros de maior ou menor alcance comercial como o *reggae*, o *hip hop*, a *seresta*, a MPM (Música Popular Maranhense) e o choro, já mereceram livros e trabalhos acadêmicos robustos.¹⁶ Tem crescido também o interesse de musicólogos pelo cenário da música produzida no Maranhão oitocentista, contemplando um rol de artistas populares e eruditos que atuaram até o início da primeira República.¹⁷ Em conjunto, esses empreendimentos ofertam uma boa noção das tensões entre os diferentes grupos sociais que compõem a sociedade maranhense – suas condições sociais, expressões culturais, estratégias de legitimação e de representação –, constituindo, assim, a meu ver, um rico painel de negociações e de disputas políticas na cultura regional. Todavia, deixam algumas lacunas históricas. Alguns, pelo foco estrito na dita cultura popular, no sentido “folclórico/tradicional”, ou mesmo aqueles interessados muito mais na música de concerto, negligenciaram a existência e a atuação de homens e mulheres no campo popular/comercial urbano, reproduzindo o injusto silenciamento observável nas obras de folcloristas como Domingos Vieira Filho (1924-1981).¹⁸

¹⁵ Refiro-me ao livro *Jazz: das raízes ao pós-bop*. São Paulo: Códex, 2004.

¹⁶ Quais sejam: SILVA, C. B. R. da. *Da terra das primaveras à Ilha do amor*. São Luís: Edufma, 1995; TEIXEIRA, R. G. P. *Xô do Mato, Boca de Lobo e Rabo de Vaca: a trajetória da música popular maranhense nos anos de 70*. Monografia (Licenciatura em História) - São Luís, UFMA, 2005; COSTA, J. A. *A música popular produzida em São Luís/MA na década de sessenta do século XX*. Monografia (Licenciatura em Música) – Curso de Música Licenciatura, UEMA, São Luís, 2011; SANTOS, R. A. *Música Popular Maranhense e a questão da identidade cultural regional*. 157 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – PGcult, UFMA, São Luís, 2012; AZEVEDO, B. *Em ritmo de seresta: música brega e choperias no Maranhão*. São Luís: EDUFMA, 2014; FREIRE, Karla. *Onde o reggae é a lei. São Luís: Jamaica brasileira? 2. ed.* São Luís: Pitomba!, 2018; LEITÃO, R. R. das C. *A musicalidade do bumba-boi da Ilha: Construção de instrumental artístico e pedagógico*. 168 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) – ProfArtes, UFMA, São Luís, 2018.

¹⁷ Neste grupo, há aqueles que, mais preocupados com a dinâmica das instituições de ensino musical e sob ótica estritamente pedagógica, não oferecem informações sobre as atividades artísticas cotidianas de 1920 em diante; o perfil social dos integrantes dos conjuntos musicais, público e as relações estabelecidas nos ambientes recreativos.

¹⁸ Essa postura folclorizante de ler a chamada cultura popular maranhense, reproduzida, aliás, por fontes como as edições da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão*, me parece devedora da visão de Mário de Andrade sobre a “verdadeira” cultura brasileira. Considerando que o intelectual paulistano aportou em terras maranhenses com a Missão Folclórica, em 1938, havendo substantiva repercussão de seu pensamento nos escritores locais e nos estudos acadêmicos posteriores sobre as expressões negromestiças do Maranhão, não seria

Outros, uma vez que seus objetos privilegiam o contexto sonoro dos anos 1970 em diante, quando há maior influência dos meios de comunicação de massa, circulação de LPs e gradual acesso a produtos culturais exteriores, contribuíram para consolidação de narrativas sobre a música popular maranhense, esquecendo-se ou comentando muito superficialmente sobre os agentes culturais e o ambiente musical da primeira metade do século XX. Importantes trabalhos na área de história que versam sobre o processo de modernização da cidade, tratando dos mais diversos aspectos (arquitetura, política, moda, literatura, cinema), também se esqueceram da música.¹⁹

Aliás, como discute Moraes (2010), a historiografia de modo geral passou a se interessar bastante tardiamente pelo tema da música popular. No próprio quadro de renovações temáticas e metodológicas no campo historiográfico, proposto por Pierre Nora e Jacques Le Goff (1976; 1995), no qual consta uma análise sobre arte de Henri Zerner, a música aparece como simples nota de rodapé. Alguns avanços vieram com Eric Hobsbawm em seu *História Social do Jazz*, lançado originalmente em 1959²⁰, e depois com o historiador marxista britânico Edward Palmer Thompson em sua obra *Costumes em comum: estudo sobre cultura popular tradicional* ([1980], 2021b), na qual comenta sobre a chamada *rough music*, tipo cacofônico de música (geralmente de caráter hostil, satírico) produzida em certos rituais sociais pelas classes populares inglesas.

No Brasil, entre fins dos anos de 1980 e começo dos anos 2000, surgiu uma série de trabalhos cujo foco era uma concepção mais ampla de canção popular, englobando a música urbana desenvolvida entre finais do XIX e início do XX.²¹ Tais discussões integravam o interesse sobre um tema maior, qual seja, o processo de urbanização no Brasil: interesse de estudos que, diante do derradeiro fim daquela centúria, foi motivado, sobretudo, pela percepção do esgotamento da forma de organização urbano-industrial e pelo impulso historiográfico por novos objetos de estudo, entre os quais a cidade – dessa vez, não mais como mero palco dos

forçoso supor que o destrato com a experiência do jazz no Maranhão – possivelmente lido como “música alienígena”, “deturpadora”, “inautêntica” – tenha advindo dessa tendência intelectual. Voltarei a esse assunto no capítulo 5.

¹⁹ Refiro-me particularmente aos estudos realizados por Barros (2001) e Costa (2016), por exemplo, focados em certas imagens e formas materiais de constituição do moderno em São Luís. Mas não nos sons dessa modernidade.

²⁰ Publicado sob o pseudônimo de Frankie Newton (nome de um trompetista comunista e ativista antirracista), na tentativa de desvincular seu nome de um tema, à época, academicamente desprestigiado. Aproveito para fazer um adendo: embora considere um marco historiográfico muito importante, e embora conheça as justificativas do autor a respeito, ao compreender a relação teórica entre o uso da categoria “pré-políticos” – que o autor utiliza para se referir a movimentos de insubordinados dos séculos XIX e XX –, e a noção de que existiria uma “pré-história” do jazz, prefiro acompanhar a crítica de Clóvis Moura a partir de seu entendimento do potencial organizativo e político das rebeliões escravas, demarcando, assim, que entendo como fundamentais as formas associativas musicais negras anteriores às jazz bands. Elaboro mais a respeito na **nota 500**.

²¹ e.g. IKEDA, A. T. *Música na cidade em tempo de transformação*: São Paulo, 1900-1930. 1989. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

eventos –, ou melhor, a experiência urbana, com todas as suas tramas, diversidades e complexidades (Moraes, 1994, p. 2). A propósito, exemplo fundamental no campo da história são as produções de José Vinci de Moraes, consistindo em estudos focados no exame de diversas práticas musicais formatadas no período que abrange a Primeira e a Segunda República (Moraes, 1995, 2000). Representando importante avanço no debate, em grande medida, essa produção dialoga com as reflexões de Nicolau Sevcenko (2021, 2024) acerca da *Belle Époque* e dos anos 1920/1930 em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, que comentavam, aqui e acolá, sobre a música popular do período.²²

Visando a contribuir com o debate, no intuito de ajudar a sanar esse vácuo, o objetivo principal dessa pesquisa é investigar como se deu o processo de experiencição do jazz no Maranhão, quer dizer, os primórdios do jazz maranhense²³, a partir da atividade de músicos

²² Embora trabalhe com um recorte mais recuado, outra importante contribuição no campo da história, dessa vez centrada especialmente na música como fonte e objeto central, foi a coletânea *Música e História no longo século XIX* (2011), organizada por nomes como Martha Abreu e Martha Tupinambá de Ulhôa.

²³ Ruiz (2023) traça uma ligação substancial entre a história do “jazz no Brasil” e a formação do *Jazz Brasileiro* – percebendo continuidades e rupturas desde a feitura musical das jazz bands dos anos 1920 em comparação com aqueles procedimentos estético-performáticos cosmopolitas efetuados pela música instrumental dos anos 1960/70 na temporalidade do Longo Modernismo (1920-1980). Embora não discorde dessa leitura, penso que vale a pena, para fins de reoxigenação do problema, insistir no fator descontínuo da questão, que pode ser pinçada na observância de processos à margem daquele, isto é, em outro “estrato de tempo” (Koselleck, 2014), evitando, assim, uma visão única, encerrada, teleológica ou apriorística sobre outras espacialidades fora do eixo Sul-Sudeste no exame do tema. Exemplo didático: bastaria pôr em perspectiva o que chamo de jazzbandismo maranhense (analisado neste trabalho) e o contemporâneo jazz afropindorâmico, cujos processos de invenção e formação fogem da noção de “linha evolutiva”, demonstrando, ao contrário, as várias fraturas entre um fenômeno e outro – fomentadas pela dinâmica local das relações de poder e dos rumos da industrialização; condições materiais, acesso aos meios de produção, e o peso e o significado da “raça” nessas relações. Tudo isso me parece ter forjado uma quebra ou deslocamento, nas arenas da memória e da tradição, entre estes dois processos, terminando por distanciá-los. Não significa que gerações anteriores de instrumentistas não tivessem alguma relação com os “músicos da velha guarda”, sobretudo considerando os músicos antigos de choro, esfera na qual poderíamos pensar em um “choro maranhense”, portanto, com outra dinâmica histórica de tradição inventada (cf. Costa Neto, 2015). Também não significa que os jazzbandistas não tenham tentado ser incluídos no seletivo espaço da *maranhensidade*: esforço, no entanto, inglório. Ao menos, aparentemente. A própria ideia de uma “música popular maranhense” acabou se tornando sinônimo da “canção popular maranhense moderna” dos anos 1970/80, jogando para o fundo do palco da identidade regional legitimada pelos meios hegemônicos a tradição instrumental do começo do século. De outra parte, apesar de o “jazz” ter se relacionado intimamente com expressões que foram incorporadas à ideia de brasilidade (carneval, futebol, samba), oficialmente legitimadas como “tradições” (algumas delas, como se sabe há muito, inventadas), o mesmo não poderia ser aplicado ao *jazz brasileiro*, que, como o próprio Ruiz (2023) demonstra, passaria a atuar, no contexto sudestino dos anos 70, à margem dos canais oficiais do Estado e do *mainstream* mercadológico. No Maranhão, a situação seria ainda mais dramática em vários sentidos, mas mais fortemente pela sedimentação da memória musical e descontinuidades da prática instrumental: fatores que não podem ser plenamente compreendidos se reduzidos (num entendimento idealista de ver o problema) a uma mera questão de predisposição de criação artística dos músicos, antes exigindo um exame das condições materiais e forma dos conflitos que atravessavam, a um só tempo, seu fazer musical e sua situação social. Isto expõe uma questão interessante: e se ao procurar pelo dado “vernacular” do jazz maranhense em seus primórdios, em vez de tentar localizá-lo tão somente em artefatos musicais, em busca de uma pretensa síntese/identidade musical bem delineada, concebêssemos como fator de singularidade: por um lado, justamente a materialidade sócio-histórica que enreda, produz e é produzida por essa prática, e, por outro, em vez de sinais de coerência e repetição, suas fragmentações e intermitências? O que quero dizer é que residiriam propriamente nas rachaduras, recuos, hiatos e vácuos a originalidade da experiência do jazz no Maranhão.

atuantes em São Luís, capital do estado, e as implicações desse envolvimento em suas trajetórias e no cotidiano da cidade, entre 1920 e 1950. Obviamente, este recorte é arbitrário, e foi fixado como intervalo no qual, segundo as fontes disponíveis (especialmente, jornais e relatos orais), a presença das jazz bands se manteve relevante em São Luís. Tal escolha propõe sublinhar a dinâmica temporal específica vivida na capital do Maranhão, contrariando a ideia de que a primeira fase de prática do jazz no Brasil, materializada na atuação das jazz bands, teria findado em 1940 (Salles, 2003, p. 70). Observo que, ao menos na capital maranhense, essa fase foi bem mais alargada. Apenas com o impacto da *beatlemania*, nos anos 1960, começa a emergir uma nova configuração instrumental, catapultada pela força sonora dos instrumentos elétricos (violão, guitarra, baixo, teclados): os conjuntos, ou bandas-baile. Na cidade de São Luís, bandas como Nonato e Seu Conjunto, iniciada em 1962 em Bacabal, a Brito Som Seis e a Brito Bossa, lideradas pelo saxofonista José de Brito, vulgo Mestre Palito; em Caxias, a Mário Beleza e Seu Conjunto, Jovino e Seus Amigos, entre outras, exemplificam essa mudança musical, não se observando uma forte aderência ao padrão bossa nova/samba-jazz no estado.

Portanto, meu critério de delimitação temporal teve como princípio o período que, a partir das fontes, compreendi como representativo de certa forma de experiência musical, substancializada não apenas na adoção do rótulo “jazz band”, mas mais fortemente na configuração instrumental, público, repertórios e proposta estética. Afasto-me, entretanto, das narrativas que defendem uma espécie de transposição da “ideologia da decadência” (cf. Almeida, 1982) para se referir à história das jazz bands maranhenses. Prefiro olhar com mais otimismo para as transformações instrumentais que se processaram (e continuam se processando) diante das mudanças tecnológicas e geracionais. Quer isto dizer que me oponho a visões evolucionistas sobre as práticas musicais, tendendo a perceber no tempo, para trás e para frente, avanços e recuos, curtos-circuitos e paradoxos que as encerram, bem como os pontos de adaptação, processos criativos conscientemente improvisados, sociogênicos que representam. Por outro lado, não ignoro as especificidades concretas e simbólicas que rondam as produções culturais, e, portanto, não esqueço o fato de o jazz ter sido representado enquanto música “moderna”, o que gerou seus devidos impactos no cotidiano de várias cidades do globo.

A opção em trabalhar questões relacionadas ao fenômeno do jazz no Brasil se deu, entre outros fatores, pela familiarização com o tema. Entre 2013 e 2015, na graduação em História Licenciatura da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), com auxílio de uma bolsa de iniciação científica do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e orientações do professor Yuri Costa, produzi um trabalho monográfico que depois se

tornou o livro *O lugar do jazz na construção da música popular brasileira* (2016), material no qual esboço as nuances dos primeiros vestígios desse estilo musical em algumas cidades brasileiras. Visando a qualificar a discussão, em minha pesquisa de mestrado, que contou com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA), avancei para as décadas de 1960 e 1970, resultando na dissertação *Polifonia de vozes e produção de sentidos na imprensa: um estudo sobre os discursos da crítica musical brasileira acerca da influência do jazz na MPB (1962-1970)*, defendida em 2018, junto ao Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão (PGCULT-UFMA).

Em termos pessoais, como músico, esse interesse começou antes da Universidade, isto é, no ofício musical, mediante o qual pude observar a circulação de uma cultura instrumental/jazzística pela cidade: em bares, restaurantes, festivais, recitais, apresentações públicas de trabalhadores músicos. A percepção de que muitas vezes o público era branco e os músicos executantes do jazz eram negros, e de que essa música era lida como produto de “bom gosto” e de uma sofisticação “branca”, restrita, “impopular”, isto é, supostamente incoerente com o que se julga ser o gosto popular maranhense, eram inquietações que me levaram a fazer minhas primeiras pesquisas sobre a trajetória do estilo musical, alimentando minhas interrogações quanto ao lugar do jazz no Brasil e, finalmente, no Maranhão, bem como sobre o próprio significado de “popular” em São Luís. Em um estado composto em sua grande maioria por pessoas negras²⁴, mas sendo essas pessoas assoladas pelas desigualdades, clivagem social e acesso insatisfatório aos bens de serviço e às políticas culturais, acredito que entender como o jazz foi recepcionado, interpretado e difundido pode proporcionar reflexões profícuas acerca da construção da sociedade e da cultura maranhense.

Deparando-me com a escassez de fontes e de bibliografia, ocorreu a necessidade de fazer um levantamento abrangente sobre as possíveis formas de estabelecimento do jazz em São Luís, para só então, a partir desses vestígios, examinar propriamente as experiências negras ligadas ao jazz nesse cenário musical. Construiu-se desse modo uma metodologia particular, à medida que se deu o encontro com as fontes disponíveis. Assim sendo, estruturalmente, a tese caminhou para uma perspectiva duplamente dimensionada: coleta e análise de informações que

²⁴ Segundo dados contidos no Boletim Social do IMESC - Instituto Maranhense de Estudos Socioeconômicos e Cartográficos (v. 6, n. 3 - set./dez. - 2024), no Maranhão, a população negra, somando pretos e pardos, atingiu o patamar de 5,4 milhões de pessoas: 79% da população em termos percentuais. No estudo, São Luís aparece com o contingente de 761,1 mil pessoas autodeclaradas negras. Para mais informações: <https://imesc.ma.gov.br/boletim-social-do-maranhao-v-6-n-3-set-dez-2024/>. Acesso em: 10 jul. 2026.

dizem respeito ao contexto geral do ambiente musical que se desenhou entre 1920 e 1950 – conjuntura observada conjuntamente com os processos de transformação urbana da capital; o trânsito de sujeitos, informações e mercadorias musicais; os possíveis diálogos com os acontecimentos musicais nacionais e internacionais. De outro modo, em uma dimensão mais particularizada, procurei investigar e compreender qual a contribuição da população negra para essa vivência do jazz no Maranhão, isto é, como se materializaram e expressaram suas respostas/interpretações a partir desse diálogo afrodiaspórico. Nesta dimensão particular prorrompe o objetivo principal da tese, que é a tentativa de perceber na montagem desse complexo, dinâmico e conectado processo de formação de um campo musical urbano no Maranhão – marcado por trânsitos, fluxos, trocas, migrações –, a aposta de pessoas pobres e racializadas numa possível emancipação através da prática musical. As encruzilhadas do jazz no Maranhão, nesse sentido, ao tempo que fariam parte de uma história mais longa de agenciamentos negros no pós-Abolição, especialmente tendo em vista a significativa presença de pretos e pardos em agrupamentos musicais diversos, levariam a outro patamar analítico, em meio a processos de transformações urbanas, as lutas na arena da “raça”, da cultura e da cidadania no século XX.

Trata-se, eu diria, de uma história intersticial que entrelaça a história da São Luís moderna com a história de sujeitos intersticiais, (trans)fronteiriços. “Intersticial”, tanto do ponto de vista que assume (das relações raciais às trajetórias negras), quanto em seu caráter epistêmico, atuando sobre problemas entrecruzados: 1) a sociogênese da música popular urbana maranhense; 2) os primórdios do entretenimento urbano e da cultura de massas no Maranhão – o que exige mergulhar nos descompassos do processo de urbanização de São Luís; 3) a problemática da inserção das pessoas negras na sociedade de classes, a partir da temporalidade própria da capital do estado – tema que implica tangenciar, vez ou outra, aspectos relacionados à questão da identidade (nacional e regional).²⁵

Recitando em miúdos: dos repertórios da tese

Esta tese foi pensada sob a perspectiva das encruzilhadas dialéticas. Ela lida com vetores (pessoas, ideias e artefatos) em movimento que se cruzam no tempo e espaço – ora encaixando-se, ora afastando-se no âmbito simbólico; com fronteiras ora porosas, ora refratárias; ambíguas,

²⁵ Como discutirei, o acesso aos espaços de poder exigia que os músicos caíssem nas graças de políticos, escritores, líderes religiosos, empresários e outras figuras influentes, bem como flertar com o discurso-imagem identitária da cultura oficial: i.e. a “Atenas Brasileira”.

errádias, contraditórias. Representações compõem o mundo social. Pessoas de carne e osso aproveitando os canais abertos sob a marca do colonialismo e do racismo moderno, mas, ao mesmo tempo, disputando, confrontando e subvertendo, dentro de certos limites, essas construções. Nesse intercruzamento, a possibilidade de interinfluências, diálogos e dissonâncias. Trata-se da recriação não apenas no âmbito musical, mas também dos manuseios sociais do jazz, de seus sentidos e significados modelados pela historicidade das experiências que serão aqui trabalhadas. A pergunta que se faz é: em se tratando de um fenômeno de massa, que tipo de originalidade se poderia desprender da experiência histórica do jazz no Maranhão? Uma forma de criar as condições para construir essa história é atentando tanto para as conexões quanto para o “corpo” social que esse fenômeno desenvolveu em terras maranhenses.

Desse modo, São Luís desponta como ponto central desse emaranhado de fios que se entrelaçam e conectam de maneira multiescalar. A intenção é fomentar uma narratividade que sublinhe esses (des)encontros irregulares e desnivelados, mas mergulhe nas possíveis ressemantizações socioculturais do jazz no contexto maranhense.

Este estudo demandou não apenas um expressivo volume de fontes das mais variadas como também uma robusta carga de leituras e experimentações teórico-metodológicas. Sua contribuição, nesse sentido, também envolve a tentativa de elaborar caminhos analíticos, possibilidades epistemológicas, entre outros percursos que foram criados (e recriados) ao longo de todo o processo. Dada a extensão desses desenvolvimentos, optei por separar um local específico para expô-los nesta tese. Isto posto, no **primeiro capítulo**, ofereço ao leitor detalhes de meus trajetos de pesquisa, abstrações, diálogos teóricos e opções metodológicas.

No **capítulo 2** realizo um breve panorama histórico e historiográfico do jazz no Mundo Atlântico, optando por um movimento de construção e desconstrução da ideia (exclusivista e colonial) de jazz enquanto música restritamente norte-americana. Para tanto, através da historiografia, percorro as diásporas do jazz pelo Atlântico Sul, alinhando as rotas do *jazz transatlântico* (Kubik, 2017) do Caribe à América Latina (Giller, 2020). Após situar os trânsitos do jazz pelo Brasil, introduzo o rizoma contextual maranhense, demonstrando através de algumas fontes os primeiros indícios da presença dessa(s) sonoridade(s) afrodiaspórica(s) em São Luís. Sigo, assim, a recomendação de que “a discussão sobre jazz deve começar, como toda análise histórica da sociedade do capitalismo moderno, com a tecnologia e os negócios” (Hobsbawm, 2016, p. 453). Destaco os sentidos atribuídos ao jazz, o trânsito em São Luís de ideias, mercadorias e artistas nacionais e internacionais direta ou indiretamente ligados ao jazz, avaliando de que forma sua presença repercutiu na imprensa.

Por isso, adiciono que considerar São Luís como itinerário conectado do jazz diaspórico-transatlântico abre a possibilidade de perceber a cidade pelo prisma global. Isto dialoga com a intenção de vislumbrar São Luís do Maranhão, enquanto cidade portuária, dentro de um contexto conectado de fluxo de mercadorias fonográficas e instrumentais, técnicas musicais e performáticas, ideias e discursos-imagens sobre objetos, bem como a própria conexão instituída na relação humano/não-humano. Além do que, tal perspectiva se dirige “a lugares mais claramente transformados por suas ligações atlânticas: cidades e vilas portuárias” (Armitage, 2014, p. 214), estando, portanto, em plena coerência com a minha proposta de análise, que é o de apreender São Luís como parte das trilhas do jazz diaspórico/transatlântico, e com isso, tentar perceber as singularidades da experiência local em relação a esse itinerário mais abrangente de deslocamentos dessa prática musical. Assim, o conteúdo transnacional e os movimentos atlânticos, sob os auspícios da abordagem conectada, se entrelaçam nos caminhos do jazz até chegar a São Luís.

Nos **capítulos 3 e 4**, sem abrir mão das conexões e contatos, faço novos mergulhos nas fontes periódicas para analisar as respostas dos músicos locais diante desses contatos. Para tanto, examino as ações das primeiras bandas de jazz de São Luís, avaliando de que maneira os jornais se referiam a elas e como reagiram à sonoridade das jazz bands; que configuração instrumental utilizavam, quem eram os músicos, o perfil social e étnico-racial dos integrantes, os possíveis dados afrodiaspóricos em seus repertórios, os indícios sobre suas performances, as características dos lugares onde tocavam (geografia socioespacial), suas táticas diante das condições e do perfil do campo musical local, dinâmica de propagação, enfim, o comportamento e o impacto dessas bandas/sonoridades no tecido social em meio ao processo de urbanização da cidade.

Especificamente no **capítulo 3**, enfoco no exame da atuação de conjuntos como a Jazz do Olympia e a Jazz Alcino Bílio, discutindo o perfil de seus integrantes, repertórios, redes colaborativas, itinerários de trabalho, trânsitos, sem desconsiderar as relações dos sujeitos com os objetos (sonoridades, instrumentos musicais, entre outros não-humanos). Em consonância com teóricos como Bourdieu (1996), e sua concepção de campo e *habitus*, mas também de “mundos artísticos” de Becker (1997; 2010), inspirando ainda no pensamento de Elias (1994a, 1994b) opto fazer essa investigação inspirado na noção de jazz enquanto prática coletiva, como sustentado por estudiosos vinculados aos NJS (Gebhardt, 2015), evidentemente sem esquecer que esta prática está situada dentro de um *campo* com regras específicas. Simultaneamente, imerjo em alguns vestígios que sugerem formas de recepção e possíveis acepções do jazz na

imprensa, de modo a examinar de que maneira o ritmo foi representado nos periódicos e quais significados de jazz circularam em São Luís. O objetivo é construir um panorama problematizado dos primeiros contatos do jazz em São Luís, destacando algumas questões de raça, classe e gênero na dinâmica de estabelecimento dessa prática cultural na capital maranhense na década de 1920.

O **capítulo 4** basicamente expande essa análise, tanto do ponto de vista dos personagens em foco, quanto dos espaços e metodologias de análise. Tento articular jogos de escala para examinar, de maneira entrelaçada, o processo de expansão urbana da cidade, o fenômeno que poderíamos chamar de *boom* da jazz bands em São Luís (processo que, como discutirei, se relaciona com outras regiões do estado) e os novos efeitos (sociais e culturais) da disseminação desse fenômeno pelo Maranhão. Nesse compasso, introduzo novos agentes exemplares, abordo as condições socioeconômicas de alguns deles, seus possíveis trânsitos, conflitos sociais e políticos, suas formas de mobilização e dissonâncias sociorraciais enfrentadas nos diversos espaços em que se faziam presentes. Finalizo sublinhando suas tentativas de realização como compositores (a meu ver, uma forma de agenciamento, diante de desigualdades estimuladas pelo ambiente de *fonografia dependente*) e torno a apresentar dados que reforçam como esse processo foi atravessado por conexões transatlânticas, sobretudo, afro-caribenhas.

Finalmente, no **capítulo 5**, darei mais enfoque a discussões sobre as vivências dos músicos negros. Este capítulo está dividido em duas partes. Na primeira, introduzo dados e reflexões mais gerais envolvendo raça, classe e gênero. A ideia é propor algumas trilhas nas quais, de modo bifurcado, tento costurar questões envolvendo identidade, associativismos negros, dissonâncias sociorraciais e lutas políticas a partir das jazz bands. Embora meu foco seja a capital maranhense, até pelos indícios interconectados com outros municípios apresentados no capítulo anterior, ousou fazer incursões que levam em consideração algumas dessas realidades, sobretudo a partir da análise iconográfica.

Em um segundo momento, adentro de maneira mais sistemática nas trajetórias dos jazzistas negros de São Luís, me valendo mais fortemente dos rastros memorialísticos e biográficos contidos em documentos pessoais e relatos de familiares²⁶. Pelo interesse na

²⁶ Nesse sentido, cabe enfatizar o diálogo desta pesquisa com o recente campo de estudos das histórias do Pós-Abolição, que tende a enfatizar o protagonismo dos sujeitos (seja no âmbito pessoal ou envolvendo coletivos profissionais e/ou familiares), posicionando-se, dessa forma, criticamente em relação àquelas abordagens devedoras da clássica interpretação da escola sociológica paulista, que subestimava a capacidade de inserção das pessoas racializadas em zonas sociopolíticas e econômicas alinhadas à dinâmica da sociedade de classes, tomando-as como meras “vítimas da anomia social decorrente da espoliação com que a escravidão [as] atingiu ou alvos do racismo que atualizava o processo de sua espoliação”, evitando, assim, olhar para “[...] a agência desses sujeitos,

vivência desses agentes, recorro às sugestões de Bourdieu (2006) para análise de trajetórias. Os dados biográficos, nesse sentido, são acionados para a reflexão histórica sobre o lugar e as condições dos trabalhadores e trabalhadoras negras da música, de forma o jazz foi incorporado ao seu cotidiano e como isso pode ter impactado suas existências/subjetividades. Retomo a ideia de *acordes biográficos* (Pereira, 2022; Barros, 2011) para essa investigação, a fim de entrelaçar as informações sobre as vidas dos sujeitos escolhidos (considerando as continuidades e descontinuidades em suas trajetórias) com a literatura que tratou sobre a experiência dos negros no contexto do pós-Abolição²⁷, oportunidade de refletir sobre a relação entre jazz, raça, classe e modernidade negra/afroatlântica a partir do diálogo com Gilroy (2001), Guimarães (2021), Domingues (2020), Schwarcz (1993), Abreu (2017), Seigel (2009) e Shaw (2018) – tendo em vista, nesse sentido, a face cultural das lutas em meio à nova dinâmica do capitalismo racial²⁸ no Maranhão na primeira metade do século XX.

Ao longo da tese, mas, especialmente, neste capítulo, tento contemplar ainda a questão de gênero. É inegável que o desenvolvimento e posterior proliferação do jazz pelo mundo Atlântico contou com o protagonismo de várias mulheres, como a “Vênus Negra” Josephine Baker (Domingues, 2020b), representativa de uma tradição de resistência de musicistas de blues e de jazz (Davis, 1998; Koechlin, 2012). Sendo uma das premissas fundamentais dos Novos

para a maneira como confrontavam os modos de produção de desigualdades, as alternativas que constituíam para enfrentá-los” (Mendonça; Teixeira; Mamigonian, 2020, p. 12).

²⁷ No entendimento de que o termo “pós-Abolição” não se refere tão somente ao momento imediatamente posterior ao fim formal da escravidão, mas sim, ao “contexto no qual os impasses sociais e políticos da época passada – a luta de pessoas escravizadas, quilombolas, libertos, operárias, negras de ganho, militantes abolicionistas, intelectuais republicanos, por estabelecer um contrato social fundado na liberdade e na igualdade – tornam-se explícitos na luta social de um novo momento histórico” (Gato, 2021a, p. 57). Aliás, julgo importante mencionar brevemente neste capítulo alguns músicos e compositores negros atuantes em bandas no contexto do pós-Abolição/Primeira República no Maranhão, isto é, antes do surgimento das jazz bands, por entender que este legado despontou como peça fundamental na formação e diálogo dos sons afrodiaspóricos no Mundo Atlântico (Abreu, 2017; Lima, 2021; Domingues, 2013, 2018, 2020a).

²⁸ “Capitalismo racial”, como bem ensina Robin Kelley (2023, p. 22-27), é uma expressão cujas bases conceituais foram reelaboradas pelo pensador afro-americano Cedric Robinson (2023). Originalmente cunhada no contexto sul-africano, em idos de 1976, referindo-se a uma crítica aos diagnósticos liberais sobre o fim do *apartheid*, o termo, em Robinson, verteu-se “da descrição de um sistema específico para um quadro teórico usado para compreender a história geral do capitalismo” (2023, p. 23). Não pretendo sumarizar o pensamento deste autor, mas vale a pena destacar que Robinson estabelece diálogos com Thompson e Hobsbawm no capítulo 2 desta obra, enfatizando o racismo como uma das “formas culturais” centrais para a compreensão dos “conteúdos sociais, morais e ideológicos” na formação da classe trabalhadora inglesa e de suas condições *reais* de existência (2023, p. 118-122). Relevante frisar que uma proposta alternativa, incisivamente crítica aos fundamentos e efeitos políticos das elaborações de Robinson, disputando, assim, o significado do chamado “marxismo negro” está contida em Pico (2024), que busca se distanciar do que entende por uma visão supostamente idealista e mesmo antimarxista em Robinson, demarcando a validade universal do marxismo e da necessidade de, ao invés de abandoná-la, fomentar “adaptações e interpretações da teoria marxista a partir da realidade sócio-histórica dos povos negros” (Pico, 2024, p. 49). A despeito de suas divergências, o quadro de autores e autoras nesta pesquisa, que inclui nomes como Thompson, Fanon, Hobsbawm, Stuart Hall, Elias e Du Bois, pressupõe, como deve ter ficado claro aos leitores, a demarcação da centralidade da raça nas relações materiais e, por conseguinte, sociais.

Estudos do Jazz confrontar as narrativas machistas que atravessam as produções sobre a história do jazz e contribuem para o apagamento das trabalhadoras musicais, contemplo um pouco da trajetória da Feminina Jazz Band do Maranhão, a fim de discutir, pela ótica do feminismo negro (Davis, 2016; Gonzalez, 2020), o papel dessa orquestra nas encruzilhadas do jazz maranhense.

Nesse capítulo final, aplicando mais profundamente o conceito de *existências jazzy*, me proponho a estudar a atuação desses agentes racializados envolvidos diretamente com o jazz. Cabe explicar que as *existências jazzy* podem ser definidas como modos de vida que ensejam driblar a posição de despossuídas – condição que no Maranhão, até hoje, quando se trata de pessoas negras e pobres, chega a graus desumanos. Diante do estado de calamidade social, exclusão e domínio oligárquico, analiso que o ofício musical poderia servir como ferramenta propícia para efetivar uma espécie de subversão (dissimulada em sua aparência performática de ordem) das desigualdades postas (e aparentemente intransponíveis dado o contexto em questão).

Desse modo, as *existências jazzy* dialogam com a sugestão do filósofo afro-americano Cornel West, em *Questão de Raça*, quando o autor explica que emprega a palavra “jazz” no sentido metafórico para “designar não tanto uma forma de arte musical”, mas “um modo de existir no mundo, um modo improvisador, de reações camaleônicas, fluídas e flexíveis perante a realidade” (West, 2021, p. 136). Diferente de West, os personagens principais escolhidos para compor esta tese (os músicos) representam um encontro entre o fazer musical e esse modo de existir escorregadio, de agenciamentos lúbricos na encruzilhada. Assim, se por um lado a sugestão extramusical de West possibilita uma interpretação sociológica das práticas desprendida de uma noção de “jazz” restrita a certas formas musicais – nesse caso, referentes a um gênero afro-americano pretensamente bem delineado²⁹ –, abrindo a possibilidade de englobar agentes que estão ao mesmo tempo além e aquém da noção meramente estadunidense de “jazz”, por outro lado e de maneira suplementar, a própria natureza multifacetada e movediça desse jazz diaspórico equatorial me parece apenas corroborar com uma leitura na qual a arte musical (ou as condutas musicais que a constituem), embora esta não possa ser reduzida, de

²⁹ Não obstante, é preciso pontuar que a raiz da metáfora de West (2001), contraditoriamente, está fincada em uma ideia de jazz eminentemente norte-americana, enredada por certa concepção, com seus matizes liberais ao modo estadunidense, de indivíduo e coletividade; de certa ideia formal de improviso livre como emancipação do sujeito diante das amarras sociais e sistêmicas. Entendo que uma concepção de jazz diaspórico no contexto equatorial – em consonância com outras formas de jazz dessa “diáspora da diáspora” – precisa aguçar o olhar para perceber o valor das lutas que ocorrem mesmo na aparente ausência de liberdade total dos sujeitos, isto é, estando atento para os tipos de gramáticas políticas construídas pelos sujeitos racializados no Brasil, sem, é claro, evadir-se da crítica às estruturas de opressão que compõem o modo de vida capitalista: nesse caso, especificamente o capitalismo tardio.

maneira mecânica, determinista, a um simples e passivo produto do contexto, alinha-se a um conjunto de atitudes e táticas esguias frente às opressões. Em outros termos, a procura pelos significados e sentidos sociais de uma cultura jazzística em termos locais no Maranhão sutura-se ao entendimento do funcionamento da sociedade local, a lógica das políticas da raça no tempo e as formas de atuação dos racializados.

Essas trajetórias negras, como pretendo demonstrar, viam no jazz uma possibilidade de ascender, mover-se ou conquistar algum prestígio social. Tratam-se de histórias que representam diferentes, mas ao mesmo tempo conectadas, maneiras de vivenciar o jazz. Projeto comum, veremos como a música “moderna” despontou como uma ferramenta em prol de sua emancipação; para conquistar igualdade de oportunidades, respeitabilidade, bailando entre as normas sociais e a transgressão.

Enfim, a tese que se segue é fruto do trabalho de um pesquisador-discente que mesmo diante das lutas diárias contra as mazelas do racismo estrutural – lembro que Luiz Maurício de Azevedo³⁰, ao analisar a obra *Homem Invisível*, conclui que, em Ellison, o maior pesadelo dos racializados é que o tempo que poderiam utilizar para filosofar e se emancipar é gasto tendo de lutar por sua humanidade básica – tentou fazer o possível para dar conta da problemática da pesquisa e de seus enormes desafios. Evidentemente, orientações atenciosas do professor Luiz Alberto Couceiro, grande aliado nesse processo, as dificuldades, por certo, teriam sido triplicadas. As longas e várias reuniões que tivemos me permitiram treinar e pôr de fato em prática um olhar transdisciplinar sobre o objeto: sem a qual provavelmente não daria conta dos problemas atinentes ao tema escolhido. Espero ter realizado a contento essa operação historiográfica: como Exu, que matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje.

Nota: sobre o uso de Inteligência Artificial Generativa (IAG) nesta tese: para a restauração e tratamento da figura 16, foi utilizada a ferramenta de IA generativa Gemini 3.5 Flash; para a elaboração das figuras 64, 65, 66 e 67 (gráficos em barra), foi utilizada a IAG Claude Opus 4.8, da Anthropic. Nesses 5 casos, as figuras foram posteriormente editadas e melhoradas por Isac Sadhrac. Para a criação dos gráficos 1 & 2 dos Anexos, também foi utilizada a ferramenta Gemini 3.5 Flash. Em todos os casos, porém, sou eu o responsável pelas fontes, análises e interpretações dos dados ali apresentados.

³⁰ A quem interessar possa, cf. SILVA, L. M. A. da. *A toupeira invisível: marxismo negro e cultura antimarxista em Ralph Ellison*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP: [s.n.], 2016.

1 NO PRINCÍPIO ERA O EXPERIMENTO – DE TRILHAS E SONOPLASTIAS INVESTIGATIVAS

1.1 Afinando acordes e acordos metodológicos: marcos teóricos, percursos e fontes

Acima de tudo, sintam-se livres para improvisar!
Richard Wright

Começo essa subseção compartilhando das mesmas impressões que Castro (2007, p. 22) sobre a experiência da coleta e análise documental. É que, em meio à fase de construção das fontes para esta pesquisa, ao mergulhar “[...] num conglomerado de caixas e maços de papéis que traziam as marcas do tempo”, pude, igualmente, confirmar

um singular paradoxo que grassa numa cidade como São Luís do Maranhão, que se ufana de seu passado, de sua memória: mesmo eleita Patrimônio Cultural da Humanidade, as políticas públicas de preservação da história voltam-se apenas para o patrimônio visível, composto de pedral e cal, e sobre o qual se elaboram imagens de perpetuação das oligarquias maranhenses, estrepitosamente estampadas na propaganda política, que inundam os meios de comunicação massivos locais; enquanto os demais espaços de memória driblam a falta de recursos materiais, arquitetônicos e humanos para tratar e armazenar a massa de documentos em estado avançado de deterioração.

Com isso, quero expressar que os desafios da pesquisa foram diversos, não apenas pela carência bibliográfica, mas também devido ao quadro fragmentado de fontes disponíveis e a condição em que se encontram (des)organizadas nos arquivos. A começar pelos registros fonográficos. Voltarei mais adiante a este tema, mas, por ora, cabe destacar que, diante dessa carência de dados fonográficos, optei por seguir a sugestão de Barros (2018, p. 30) de trabalhar com uma maior diversidade de fontes, uma vez que a ideia é analisar a sociedade através das práticas musicais do período, entendendo-as como fenômenos socioculturais. Hierarquicamente, mobilizo fontes não musicais (jornais, revistas, documentos oficiais), memorialísticas, iconográficas (fotografias), fontes musicais (o foco são partituras, oferecendo, quando possível, informações fonográficas, a fim de driblar a “surdez historiográfica”); em menor grau, fragmentos sobre as vivências e memórias musicais presentes em crônicas e, de forma ficcional, em obras literárias.

Lidos em cronologia sequencial, não obstante trabalhados de maneira cruzada, com abertura para uma narratividade que avança e retrocede no tempo, utilizo, sobretudo, jornais maranhenses cuja temática e perfil editorial eram variados, e que passaram a incorporar jazz e temas correlatos em sua economia linguística, narrando elementos, agentes, tramas,

posicionamentos, moralidades; ofertando mapas da topografia musical do jazz em São Luís e até mesmo no Maranhão. Tais informações são complementadas e sustentadas com dados contidos em revistas de época (especializadas ou não em música); na incipiente bibliografia que versou sobre músicos e repertórios relacionados ao jazz³¹; acervos digitais, públicos e privados, por meio dos quais pude ter acesso a fotografias e fontes musicais; biografias, memórias e, como material complementar, coleta de alguns depoimentos.

Pelo quadro fragmentado das fontes e diversidade da documentação, prezo por uma metodologia que segue atenta às sugestões de especialistas no trato com fontes destas naturezas³², além de fundamentalmente estar inclinado a ouvir, a contrapelo, as ressonâncias e dissonâncias, negociações e conflitos em torno da experiência do jazz no Maranhão por meio da leitura crítica desses vestígios, aproximando-me, assim, do campo da chamada história social da cultura (o que significa o estabelecimento de diálogo com autores como: Abreu, 1999; Cunha, 2001, 2002, 2015; Gomes, 2004; Chalhoub, Neves, Pereira, 2005; Brasil, 2016; Pereira, 2020; Martins, 2020; Soihet, 2025 e Bohrer, 2025).

De outra parte, me assenhor de alguns fundamentos dos *New Jazz Studies* (NJS), pois procuro demarcar São Luís como parte da diáspora global do jazz (Johnson, 2020), no entendimento de que não cabe mais entender o jazz como apenas uma música norte-americana, mas como uma música global, e, além disso, formatada por processos culturais localizados, concernentes à raça, gênero e colonialidade (Havas; Horn; Johnson, 2024). Ademais, dialogo ainda com a produção caribenha e latina sobre o tema (Tejeda; Yúnen, 2012), na tentativa de provincializar o centrismo historiográfico euro-estadunidense: no sentido de não apenas destacar as interrelações do jazz com as formas culturais latinas (Borge, 2018; Fernandez, 2006), mas também de atentar para as conexões com a faceta caribenha do jazz em São Luís. Há ainda o esforço de descentralizar o debate do eixo RJ-SP, buscando conexões com outras regiões do Norte-Nordeste, oportunidade de dialogar com as pesquisas de Silva (2013), Sinimbú (2019), Mesquita (2022) e Santiago (2023).

Busco, assim, o entendimento da dinâmica *glocal*³³ dessa experiência sociocultural no Maranhão através da cobertura jornalística e das ações e vivências de seus principais

³¹ Refiro-me a livros como *A Grande Música do Maranhão* (1974) e *A Festa dos Sons* (1972), por exemplo.

³² Para citar alguns: Luca (2008a; 2008b), Mauad (2012), Barros (2018), Schwarcz (2013) e Alberti (2005).

³³ Escolha que conversa com as formulações de Seigel (2009), que contempla o tema jazz no Brasil em seu estudo sobre o processo de construção racial transnacional nos Estados Unidos e no território brasileiro (notadamente, Rio de Janeiro). Numa perspectiva contrária ao método comparativo, encontrável, aponta Seigel, em análises como as de Skidmore (2012), através de seu método transnacional, a autora diz buscar “uma amostra das inúmeras conexões que unem pessoas que residiam (na maior parte do tempo) em cidades dentro das fronteiras geográficas desses dois territórios”, no caso Brasil e EUA. Isto porque, diferente da História Internacional, que “explora as

praticantes. Para tanto, entre os aportes teóricos, busco orientação na noção de *experiência jazzy*, que, fortemente regida pela ideia de diáspora³⁴, visa dialogar com as noções de experiência histórica (Thompson, 2021a)³⁵, levando em conta as evidências de apropriação e tradução/reinvenção cultural (Chartier, 1990; Hall, 2013) do jazz no Maranhão. Esta categoria, no entanto, ao menos nesta tese, tende a ir além desse cálculo teórico combinatório. Assim, até

relações dos Estados-nação (ou simplesmente Estados) como sujeitos bem delimitados” (2009, p. XIII) – tendência que seria inerente ao método comparativo (Seigel, 2005, p. 65) –, a visão transnacional se interessaria em observar “o global no local, por meio de interações de grupos ou entidades que não se enquadram nas fronteiras nacionais, seja por serem maiores, menores ou ambos” (Seigel, 2009, p. XIII). Nesse sentido, “a história transnacional trata a nação [ou outras unidades com variadas dimensões] como um entre uma série de fenômenos sociais a serem estudados, em vez de como o próprio contexto do estudo” (Seigel, 2005, p. 63). Isto fomenta um interessante diálogo historiográfico com Barros (2019), que, em resposta tática, insiste na importância de uma noção mais ampliada de História Comparada, defendendo, em vez da fragmentação, uma combinação dessa “família de campos historiográficos” afeitas a procedimentos relacionais (Barros, 2019, p. 9). À guisa de fluidez teórica-conceitual, julgo igualmente importante a noção de transnacionalismo compreendida por Hertzman e outros autores (2021), interessados nas interfaces entre o fenômeno da “raça” e aquela noção, concebida muito mais como categoria aberta, “ou maneira de lançar um olhar”, do que metodologia fixa e definida.

³⁴ No entendimento de que “[...] a palavra diáspora denota redes de relações imaginadas ou reais entre povos ou comunidades espalhadas cuja história é marcada por diversos contatos, comunicações e fluxos de pessoas, produtos, artefatos, ideias, imagens e mensagens” (Butler; Domingues, 2020, p. XI). Justamente por tentar captar o conteúdo da experiência histórica do jazz no/do Maranhão, buscando farejar as repetições e especificidades, semelhanças e diferenças que podem *vir a ser* a partir dos contatos, mas também dos desencontros (físicos e comunicacionais) é que acompanho as elaborações de Edwards (2003) sobre o tema, haja vista o autor, em diálogo crítico com Leopold Sédar Senghor, Stuart Hall e Paul Gilroy, problematizar a verve antitética do termo *diáspora*, isto é, a margem de intradutibilidade/irrepetibilidade/*diferença* que pode emanar nas *articulações* entre diferentes comunidades diaspóricas. Isto, para não recair naquilo que Okoth (2025, p. 118) chamou de “abuso da diáspora”, se referindo à tentativa de alguns intelectuais (por exemplo, aqueles ligados ao movimento da *Négritude*) de misturar “uma miríade de experiências de racialização sob uma negritude monolítica”. Ou seja, o processo de recodificação do jazz em terras maranhense não pode evidentemente negligenciar elementos que sugiram esse contexto específico de racialização, embora essa especificidade, como buscarei demonstrar, tenha se relacionado, ao seu modo, com os contatos transnacionais, constituindo por isso mesmo um cenário original para pensar a prática do internacionalismo negro no Brasil justamente devido às diferenças que podem ser pinçadas nas conexões.

³⁵ Duas observações. Primeiro: em termos conceituais, ao dissertar sobre o entrechoque entre ser e consciência social, movimento que produz a *experiência*, Thompson ensina que essa categoria “por mais imperfeita que seja, é indispensável ao historiador, pois abrange a resposta mental e emocional, de um indivíduo ou de um grupo social, a muitos eventos inter-relacionados ou a muitas repetições do mesmo tipo de evento” (2021b, p. 28), sendo essa *experiência* “(muitas vezes de classe) que colore a cultura, os valores e o pensamento [...]” (2021b, p. 160), pois, “o que muda”, no momento em que se modificam “o modo de produção e as relações produtivas [...] é a *experiência* de homens e mulheres existentes” (Thompson, 2012, p. 260): sujeitos que “ao se confrontar com as necessidades de sua existência, formulam seus próprios valores e criam sua cultura própria, intrínsecos ao seu modo de vida” (2012, p. 261). Dois: estou ciente de que Thompson, diferente de Hobsbawm, não produziu estudos sobre o jazz, não obstante tenha se interessado pela música *folk* da classe operária britânica. Mas, justamente pelo fato de a problemática da pesquisa reclamar alguma compreensão dos significados sociais do jazz no Maranhão – análise das condições materiais em que essa prática cultural era consumada; da dinâmica das relações de força dentro das tramas da cultura de massas envolvendo trabalhadores músicos afrodescendentes e demais frações de classe/grupos sociais –, é que a pesquisa caminhou cada vez mais no sentido de contribuir para uma aproximação entre as formulações do historiador britânico e a experiência negra brasileira – que, como destaca Lara (1995, p. 55), não findou com o fim formal da escravidão –, a partir das ações dos jazzbandistas locais. Trata-se de um esforço de apreender os sentidos sociais que o jazz tomou no estado desde as atitudes dos sujeitos em meio a uma ampla malha de relações de exploração e dominação, nas quais esses agentes, ainda que não mais formalmente sob o jugo da escravidão como seus pais, integram “relações históricas [que] são construídas [...] num movimento constante, tecidas através de lutas, conflitos, resistências e acomodações, cheias de ambiguidades” (Lara, 1995, p. 46).

por ingerência das fontes orais e vestígios memorialísticos, algumas variações de tonalidade, fomentadas pela tentativa de reconstituição do passado vivido pelos músicos, “em suas dimensões prática, emocional, simbólica e reflexiva”, de modo que as situações de opressão, como “a dor causada pela exclusão racial e a própria reflexão sobre a sociedade gerada por essa dor” (Lima; Silva, 2022), podem e são tomadas como experiências. E se estas apresentam um aspecto *jazzy*, em meu ponto de vista, é porque são vivências que, devido à condição movediça, ambígua; por vezes, imprevisível, ambivalente e errante do músico jazzbandista, somada ao grau de raridade que possui a documentação com os seus próprios testemunhos, acabam se revelando como dotadas de alguma excepcionalidade – aspecto singular que, de outro modo, como todo “excepcional normal” (Ginzburg, 2020, p. 343), pode sugerir generalizações – notadamente, é claro, circunscritas à relação entre música, modernidade, raça, classe e gênero na primeira metade do XX; naturalmente sustentadas a partir, não somente de comparações historiográficas, mas mais fortemente de evidências documentais, que, como mostrarei, atestam um emaranhado de conexões transatlânticas.

Com isso, tento elaborar, sem abrir mão da dialética, um duplo e interdependente movimento de exame dos eventos e do próprio espaço. De um lado, como se fosse o movimento de pinça/chicote aplicado pela mão de um baterista, composto por um agrupamento de movimentos verticalizado que se organiza através de golpes sequenciais que costuram pontos específicos no espaço, considero o movimento dinâmico dos sujeitos sociais e artefatos culturais (de fora para dentro, de dentro para fora); de outro, e aqui reside uma vez mais a relevância do jogo de escalas, tento perceber um Maranhão globalizado na própria universalidade particular dos microeventos, oportunidade de vislumbrar de maneira mais horizontal a forma dos acontecimentos.³⁶

Por seu caráter experimental, trabalho com uma metodologia híbrida para a leitura das fontes e dados, pois, como expus, diverso é o aporte documental, tal como multifacetada a problemática proposta. Por “metodologia híbrida”, quero dizer que, diante do quadro

³⁶ Com a qualificação do trabalho, ocorrida em dezembro de 2025, as considerações da banca muito me instigaram, e por conta disso optei por robustecer o material com novas fontes e dados, buscando intensificar não apenas os indícios de conexões atlânticas que circundaram e compuseram o quadro geral de *experiências jazzy* no Maranhão, como também, fundamentalmente, visando a oferecer mais subsídios sobre as condições materiais, as formas de mobilidade e a experiência urbana dos jazzbandistas. Em suma, fortalecer a apreciação quanto às dimensões micro e macrosocial da pesquisa. Essa postura acabou confirmando a ausência dessas existências na documentação oficial. Subentendendo-se questões de raça e classe, a música se tornava tema de interesse nesses registros em situações como: a inclusão de aulas de música em determinadas instituições de ensino (música como ferramenta educativa e disciplinar do projeto modernizador), concursos, vencimentos e subsídios a músicos vistos como profissionais, mestres, professores, isto é, autoridades de uma forma de saber musical. A “arraia miúda” musical não interessava a esses registros governamentais, exceção de músicos militares de baixa patente, sobre os quais a documentação disponível também é bastante vaga. Apesar disso, foi possível utilizar alguns dados na análise.

documental fragmentado e da amplitude do problema, opto por mesclar algumas abordagens historiográficas e sociológicas.

Isto posto, adoto algumas ferramentas do Paradigma Indiciário (Ginzburg, 1989), no intuito de, ao mobilizar fontes de variadas naturezas – periódicos, inventários, fotografias, biografias, relatos orais e escritos –, lançar sobre elas um olhar micro-analítico, a fim de avaliar minúcias, detalhes residuais que podem ser indicativos da dinâmica musical e sociocultural da época, de possíveis rastros de conexões (endógenas e exógenas, como: circulação de repertórios, músicos, práticas, instrumentos musicais) no processo de experientiação da *sociogênese*³⁷ (Elias, 1994a, 1994b; Fanon, 2020) do *campo* (Bourdieu, 1996), e mesmo dos *mundos do jazz* no Maranhão (com base em Becker, 2004; 2010, e Bohlman; Plastino, 2016), isto é, contemplando a *estrutura* que historicamente enreda os eventos (Burke, 2011), sem evidentemente descurar dos agenciamentos dos seus principais personagens-praticantes; por sua vez imersos em contexto de racialização. Assim, por meio do exercício da sensibilidade, imaginação e bom senso histórico – aspectos incentivados pela postura indiciária – o cotejamento de tais pormenores se deu por meio de análise exaustiva das fontes, cruzando fragmentos-chave importantes para a reflexão com as informações coletadas ao longo da pesquisa, a fim de analisar a experiência de figuras notáveis que se envolveram com o jazz e,

³⁷ Nesta tese, a ideia de “sociogênese” pressupõe uma tentativa de experimentação teórica: de intersecção do pensamento de Norbert Elias e de Frantz Fanon. Adepto de uma prática sociológica interessada nos processos – especialmente os de longa duração –, Elias pensou a sociogênese interrelacionada a outras categorias basilares de seu pensamento, como figuração, interdependência, psicogênese e *habitus* – encadeamento teórico atravessado por uma proposta metodológica que entendia indivíduo e sociedade como interdependentes, não como aspectos dicotômicos e isolados. Igualmente para os fenômenos objetivos e subjetivos. Por isso mesmo, sociogênese e psicogênese se entrelaçam no exame das mutações sociais no campo dos costumes em *O Processo Civilizador* (1994), vindo a lume o entendimento de um movimento dinâmico de exteriorização e interiorização de determinadas normas de comportamento social no Ocidente. Já em sua biografia sobre Mozart, Elias operacionaliza sua abordagem figuracional usando um indivíduo excepcional – quer dizer, as determinações e condições históricas de sua “genialidade”; suas teias de relações, peculiaridades, desvios, fricções e frustrações sociais – para aplicação prática de sua metodologia. Dessa forma, o diálogo com Elias se justifica uma vez mais, justamente porque trabalho com trajetórias artísticas imersas em espaços que se queriam “civilizados”; com pessoas que almejavam, quando não ascensão econômica, uma via de escape de sua condição de *outsiders* através da música. Contudo, diferente de Mozart, essas pessoas, além de tudo, eram marcadas pela racialização, aspecto indissociável no exame de suas existências. Nesse ponto, cabe invocar Fanon (2020) e seu entendimento de “sociogênese”, também elaborada em diálogo crítico com a psicanálise e que basicamente objetivava analisar dialeticamente o impacto das condições sócio-históricas sobre as subjetividades dos sujeitos coloniais e vice-versa. Não à toa, ao pensar a ideia de racialização, considerando que “as raças não eram algo dado”, Fanon “considerava necessário elucidar os percursos psíquicos e históricos que teriam implicado na formação de subjetividades raciais” (Gato, 2019, p. 237). Cabe mencionar o lugar do jazz no desenvolvimento deste prognóstico sociogênico na obra do autor, que, por sua vez, remete-se aos debates sobre negritude e as lutas antirracistas que percorreram os Estados Unidos (*New Negro, Black Power*), África, Europa e o Caribe (*Négritude*), entre 1920 e 1950/60 (cf. Ribeiro Júnior, 2024a e 2024b). Desse modo, a adaptação comportamental e subjetiva dos homens e mulheres aqui analisados, como resultado, inclusive, não apenas de conformações, mas também de (dis)tensões em meio ao processo civilizador no território maranhense, leva em consideração a centralidade da raça/racismo como elemento crucial nessas relações de força a partir do campo musical.

por fim, discutir e compreender da dimensão sociocultural do período estudado, isto é, aplicando o jogo de escalas entre as dimensões macro e o microscópica em torno do objeto.

Partindo da ideia de diáspora global do jazz (Johnson, 2020), especialmente focado na dinâmica glocal dessa experiência no Maranhão, me valho da interrelação entre a perspectiva da História Global e a microhistória, tentando perceber, a partir de uma etnografia das situações de contato, os impactos do jazz enquanto fenômeno global na dimensão local. Este “local” se materializa na interrelação entre as transformações nas práticas de lazer urbanos e o que poderíamos chamar de experiências negras atlânticas (Gomes, 2003) em São Luís, entre 1920 e 1950.

Nesse sentido, a análise das trajetórias, interações, ações, estratégias de sujeitos envolvidos com o jazz – aliás, esquecidos pela memória e pela história da música popular –, pode fornecer bons indícios dessa experiência, incentivando a utilização do princípio de variação de escalas (Revel, 2020) entre as dimensões micro e macro deste problema multifacetado, justificando uma vez mais a operação de cruzamento de artifícios da microhistória e da História Global³⁸, a fim de destacar a face diaspórica/transatlântica (Johnson, 2020; Kubik, 2017) do fenômeno sem subsumir as ações dos sujeitos e especificidades locais: equívocos, a propósito, cometidos por algumas empreitadas historiográficas alinhadas à chamada *Global History* (Maxine, 2013, p. 12; Tsing, 2004).

Procuro entender tanto os impactos quanto a modelação do jazz diaspórico em São Luís, sublinhando, para tanto, as conexões atlânticas, sejam elas simbólicas ou concretas, e de igual modo movimentos infra-conectados: migrações e trocas inter-regionais, bem como os efeitos no âmbito das subjetividades.

No plano geral, os tipos e níveis de conexão trabalhados nesta pesquisa podem ser organizados em: I) Transnacionais/Atlânticos: pessoas, repertórios, ideias e objetos em trânsito pelas Américas e Europa até São Luís; II) Locais: envolvendo a região metropolitana e as outras localidades de São Luís; III) Intermunicipais: São Luís e outras capitais maranhenses; IV) Interestaduais: pessoas, repertórios, ideias e objetos em trânsito pelo território nacional até São Luís e vice-versa. Tal esquema possui uma justificativa metodológica e quanto a isso cabe recobrar uma importante reflexão de Vicente Salles (1980) quando elabora sobre o teor

³⁸ O que encontra suporte no entendimento de Gouveia e Lemos (2022, p. 7) de que “estudar o global no local, através da articulação possível entre a história global e a microhistória, torna exequível tanto a análise dos impactos globais de fenômenos locais, como o exercício contrário, abrindo caminho à oportunidade de observar as interconexões entre comunidades e até entre civilizações verdadeiramente distantes de qualquer canto do mundo”. Driblando tentações coloniais, a glocalidade perseguida nesta pesquisa, porém, valoriza as próprias zonas de fricção cultural (Tsing, 2004), nas quais diferenças e atritos reorquestram o “universal”.

colonialista na visão histórica que polariza centro *versus* periferia, sem negar, evidentemente, o fato de que os principais acontecimentos culturais realmente ocorrem nos ditos grandes centros: com efeito, mais como faturas historicamente configuradas por forças excludentes e que se querem centralizadoras do que por inanição *natural* das regiões periferizadas, sem as quais, aliás, dificilmente estes centros de poder se sustentariam. Tendo isto em vista, nas palavras de Salles:

O historiador da música, habituado a olhar o centro de gravitação política e social do país, a metrópole ou *capital cultural*, onde efetivamente se desenrolaram os principais acontecimentos, raramente percorre as províncias, com olhos de ver a arte nacional, numa **visão totalizadora**. Muitos são os que emigram das províncias e se integram na metrópole. **Por esses artistas e intelectuais as províncias são lembradas**. O conceito de metrópole pode ser **resíduo do colonialismo**; manifesta dependência, quando na realidade o fluxo e refluxo cultural estabelece, ao contrário, **interdependência**. Sintetizar a história da arte nacional não é, porém, tarefa pequena. Por vezes, escasseia a documentação; podem ser inacessíveis os arquivos especializados neste ou naquele assunto; alguns poucos interessados, nem sempre especialistas, tornam-se no Brasil virtuais detentores do conhecimento e da documentação correspondente a determinados temas de nossa história. Frequentemente a morte dessas pessoas determina a dispersão e/ou perecimento desse saber. **A memória nacional – regional e até local – torna-se assim fragmentada**. [...] Não há, por outro lado, capítulos regionais de história musical. Cabe ao pesquisador local o dever de revelar, com a posse dos elementos mais próximos de si, as particularidades, **dispensando o historiador nacional das buscas exaustivas, que nunca se completam, dada a imensidão do nosso território, a monta de documentos não catalogados e mil outras dificuldades próprias da nossa organização cultural** (Salles, 1980, p. 15-16, grifos meus).

Este argumento de Salles me serve por várias razões. Em uma primeira camada, tal raciocínio me é caro para relativizar, a partir do plano cultural/artístico/musical, a pretensa relação de subserviência passiva do Maranhão para com as grandes metrópoles nacionais (sem negar, é claro, as discrepâncias políticas e econômicas nessa relação), procurando observar o fenômeno do “jazz no e do Brasil” como fruto de laços interdependentes. Da mesma forma, recusar o nacionalismo metodológico, em escala mais reduzida, pressupõe reavaliar as relações de poder dentro do Maranhão, o que significa, para a minha discussão, relativizar a noção de que a música “moderna” maranhense foi simplesmente fruto da supremacia de sua capital, São Luís, em relação aos outros municípios vizinhos. Há aqui um diálogo com um dos pressupostos dos Estudos Transnacionais e os Novos Estudos do Jazz, que sublinham a crítica ao Império (estadunidense) e seu excepcionalismo em relação à periferia: os *outros*. Observo que não faria sentido transpor essa postura, que ao confrontar criticamente a ideia de nação em sua metodologia expõe sua artificialidade/historicidade, as desigualdades regionais, relações de força, mas especialmente a forma como sujeitos transfronteiriços tensionam esse construto

histórico-geográfico e político (Seigel, 2009), e desviar o olhar do fator divisão internacional do trabalho, bem como das próprias gradações de colonialidade interna instauradas no território nacional; isto é, das possíveis ingerências do desequilíbrio de poder que sustentaram a formação do Estado brasileiro sobre as artesanias musicais e existências dos instrumentistas maranhenses, situados na periferia da periferia do capitalismo dependente. Como foi sugerido, em outra ocasião, ao estudar a trajetória da pianista de origem maranhense Tânia Maria:

[...] um horizonte de fato disruptivo com a lógica canônica da história do jazz deve, além de partir de autores não-estadunidenses/europeus, construir ferramentas teóricas e metodológicas próprias, bem como se difundir por meios de publicação locais/nacionais. Ou seja, compreendemos que o ideal de descentralização, de superação do monopólio do “jazz” pelos americanos e europeus, de genuína concepção dessa sonoridade como fenômeno transatlântico, só é coerente se alinhado a uma postura descolonizada, de autonomia e insistência em criar o ambiente de valorização dessa proposta de estudos em países como o Brasil, por exemplo. Para isso, urge despertar o interesse público e acadêmico pelas trajetórias, rostos e sons ligados ao jazz brasileiro, destacando as especificidades locais como aspectos essenciais para a composição, e, sobretudo, demarcação das tensões políticas e simbólicas dentro da abordagem multicultural de estudos do jazz. Por isso, para além do exame da recepção do jazz no Brasil, ou do olhar musicológico sobre as produções de brasileiros ligados ao jazz, queremos discutir a relevância (social, cultural e política) desses instrumentistas para a história nacional (Ribeiro Júnior; Ruiz, 2022, p. 208).

Entendo que o raciocínio supracitado serve para pensar o lugar do Maranhão no contexto nacional e global. Desse modo, em outra camada, de cunho mais social, ao deslocar o centro da análise para o Maranhão, região que, entre os anos 1920 e 1950, mais notadamente a partir da criação da Sudene (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste), foi realojada da categoria Norte para Nordeste – processo, aliás, de *invenção* (Albuquerque Júnior, 2011) com suas devidas singularidades locais (Barros, 2007) – abre-se a possibilidade, a partir da capilarização do conteúdo cosmopolita transmitido pela cultura de massas, de analisar o impacto de uma prática cultural do Atlântico Negro (o jazz), os símbolos e condutas da *tumulte noir*, que traziam consigo sugestões de uma construção racial transnacional, sobre uma região que dentro do recorte selecionado era do ponto de vista das classes dominantes, ao mesmo tempo, a promessa de uma Atenas branqueada/civilizada (olhar da elite local), e parte do “outro” enegrecido, negativo e atrasado do Sudeste (visão das elites das grandes metrópoles³⁹). Em

³⁹ Exemplo de São Paulo, que, aliás, como discute Weinstein (2022), forjou, entre 1920-1950, seu exclusivismo identitário sob uma noção branqueada de modernidade e de progresso, almejando pôr-se em contraste com o Norte/Nordeste: regiões que, sob a ótica do “orientalismo interno” (ideologia flagrantemente racista), eram lidas como *naturalmente* decadentes e primitivas. A prática do jazz no Maranhão não deixa de fomentar um curioso efeito sobre esse tipo de excepcionalismo progressista, mas também contra o excepcionalismo espiritual/estético maranhense (faces singulares de um processo dialógico de construção de identidades regionais integradas à fabricação do nacional). Se ao primeiro, provava que a tal modernidade, ao menos no campo musical, não era

suma, adotar uma região situada no Meio-Norte como prosicênio principal para o exame do impacto e comportamento da *jazz diaspora* no Brasil, objetiva radicalizar a noção de “encontros desiguais” (Seigel, 2009), pois implica considerar, desde um espaço historicamente subalternizado, as drásticas assimetrias políticas e econômicas regionais e nacionais, contribuindo para o debate, a partir das margens e do campo musical maranhense, sobre as configurações da formação racial (relações de raça e classe) no Brasil.

1.2 Outras polifonias teóricas: conexões, ritornelos e rizomas

Prezar pelos indícios e/de conexões atlânticas significa que outra gradação teórica-metodológica deste trabalho, isto é, outro *acorde historiográfico* (Barros, 2011) na orquestração de conexões inter e intradisciplinares que compõem a pesquisa, reside justamente nas Histórias Conectadas, que, grosso modo, podem ser compreendidas como produto do chamado “giro global”, ocorrido entre os anos de 1990 e 2000, momento que coincide, aliás, com o surgimento dos *New Jazz Studies*. Partilhando de certas afinidades com a História Global, tal abordagem pode ser caracterizada como “uma história social e cultural de ‘situações de contacto’ entre sociedades distantes” (Bertrand, 2015, p. 3), tendo entre um de seus enfoques a “relação entre apropriação e aculturação, entre reempregos inventivos e extrações culturais” (Chartier, 2001, p. 123).

A aplicação dessa abordagem no trabalho se dará mais especificamente embasada nas contribuições dos historiadores Serge Gruzinski (2001a, 2001b) e Sanjay Subrahmanyam (1997), mas também enfatizando o perfil global e rizomático do fenômeno em análise.⁴⁰

As proposições do estudioso indiano Subrahmanyam (1997) acerca das redes interconectadas na formação da Eurásia moderna fundaram esse novo paradigma historiográfico, motivando as análises a relativizarem as fronteiras nacionais e buscarem perceber as conexões globais (sincrônicas) por trás de fenômenos aparentemente isolados, pretensamente circunscritos a determinadas regiões.⁴¹ Nessa lógica, o autor motiva os

monopólio dos centros industriais mais desenvolvidos e “mais brancos”, ao segundo, que buscava o seu branqueamento na “alta cultura” (leia-se, literatura e artes eruditas), a aposta dos conjuntos populares em adotar as transformações musicais do momento e equiparar-se aos seus congêneres existentes no Brasil e no mundo, não deixava de ser uma tentativa de legitimar-se no palco da “Manchester Ateniense”. Enfim, o jazz me parece revelar outros ângulos – diversos, contraditórios e conflitantes – do Maranhão Negro-Popular.

⁴⁰ GOUVEIA, J. R. e LEMOS, L. S. História Global como Rizoma: possibilidades e limites de uma nova abordagem. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 14, n. 35, jan.-abr. 2022.

⁴¹ Para Chartier (2001), a grande originalidade dos estudos de Gruzinski e Subrahmanyam reside, por um lado, no abandono de uma concepção de história global capturada por certa concepção colonial de universalismo, e, por outro, pelo distanciamento de uma análise comparativa por vezes pouco capaz de penetrar no *conteúdo* das formas

historiadores a investigarem e discutirem “conexões, movimentos, transferências, influências, relações e até continuidades que há muito são ignoradas ou minimizadas” (Douki, 2007, p. 13) por uma historiografia ainda presa a modelos e epistemologias eurocentradas, que defendem uma suposta universalidade fundamentada em critérios verticalizados, devedores de projetos colonizadores, do chamado nacionalismo metodológico. Nesse raciocínio, se sugere uma rediscussão, pautada num olhar analítico mais transversal, sobre o fenômeno da modernidade, recusando, assim, a imposição de um modelo único, ocidental e dominante.

Dessa forma, o caminho de descentralização proposto por Sanjay Subrahmanyam põe o historiador na condição de cientista-eletricista, de modo que uma vez desfeitos os bordados das narrativas nacionais, este passou a se encontrar diante de um emaranhado de fios e tramas; de uma potencial rede interconectada, continental e intercontinental, a ser por ele trabalhada (Douki, 2007, p. 13). Tal formulação auxilia no exercício de desconstrução de certos imaginários e representações sobre o Maranhão, com a de seu total isolamento em idos do século XX, fazendo cair por terra a velha (mas ainda existente e nenhum pouco desinteressada) dicotomia regional x nacional, presente, sobretudo, nas histórias sobre a experiência da modernidade brasileira. Confrontando polarizações deste tipo e reduções de escala com tendências isolacionistas, para Subrahmanyam (Douki, 2007, p. 14), a investida contra as narrativas oficiais de modernização

[...] não pode ser encontrada em uma atomização de nossos objetos de estudo, como querem os pós-modernistas, mas no estudo de interações multifacetadas, além das partições políticas (nacionais ou imperiais) e em várias escalas. Assim, a abordagem não consiste em simplesmente adotar uma escala diferente, mas em escalar de lado para chegar a um ponto de vista diferente, “movendo-se lateralmente” para identificar conexões até então ocultas ou invisíveis.

Nesse raciocínio, se sugere uma rediscussão, pautada num olhar analítico mais transversal, sobre o fenômeno da modernidade, recusando, assim, a imposição de um modelo único, ocidental e dominante. No lugar de uma modernidade no singular, eurocêntrica, diria que Sanjay Subrahmanyam (1997) nos convida a pensar em modernidades alternativas, periféricas⁴²; modernizações oriundas de unidades políticas e culturais com suas próprias temporalidades, ritmos, dissonâncias e tonalidades.

socioculturais forjadas nas (tensas) relações de contato. Por isso, o que interessa a esses autores, no diz Chartier, “é a eleição de um quadro de estudos capaz de dar visibilidade às histórias conectadas que se relacionam com as populações, as culturas, as economias e os poderes” (Chartier, 2001, p. 121).

⁴² Rafael Cardoso (2022, p. 146), a propósito, chama atenção para o fato de que, “apesar dos avanços recentes no sentido de repensar o tema” do modernismo/modernidade “de modo descolonial e transcultural, ainda vigora o pressuposto de que a experiência parisiense (ou a nova-iorquina ou outra hegemônica) é o paradigma a partir do

Na obra do autor, o ímpeto de crítica ao modelo ocidentalcêntrico, subjacente ao deslocamento e ampliação do campo de observação para o mundo asiático, serve de referência para esta tese na medida em que meu objeto de análise: 1) Pressupõe uma crítica às narrativas historiográficas que colocam o eixo Rio de Janeiro-São Paulo como núcleos privilegiados da prática da música popular urbana e do jazz, portanto, quase que teleologicamente como se esses polos estivessem destinados a fundar mais tarde o chamado jazz brasileiro e, por fim, colonizar/determinar os gostos e práticas das demais regiões do país; 2) Embora de maneira alguma negue a assimetria nas relações de poder e influência cultural do sudeste sobre o norte-nordeste – que foram construídas historicamente a partir das gritantes desigualdades econômicas e sub-representação política a nível nacional –, este estudo incita a discussão sobre o trânsito e participação de músicos do norte-nordeste nos circuitos musicais e indústria fonográfica do Sudeste, e em outro nível, levanta reflexões sobre como a população do Maranhão, em meio às suas próprias temporalidades, vivenciou, a partir da experiência musical, a modernidade, a modernização e o modernismo.

O convite de Subrahmanyam para pensarmos em modernidades periféricas ensejou o diálogo com as noções de “modernidade caótica”, de “mundos mesclados” indicados pelo intelectual francês Serge Gruzinski (2001a), ou mesmo de “culturas híbridas” (Canclini, 2001) e cosmopolitas (Gilroy, 2007), uma vez que o trabalho precisou lidar com a diversidade de temporalidades e de relações culturais que atravessam e constituem o campo da música popular urbana maranhense.

Os estudos de Gruzinski (2001a, 2001b), a propósito, simbolizam os outros acordes teóricos das Histórias Conectadas. Por seu interesse em trabalhar com relações globais estabelecidas pela Monarquia católica, recusando, tal como Subrahmanyam, esquemas polarizados de interpretação (vencedores x vencidos, Ocidente x Oriente, por exemplo), Gruzinski (2001b) estimula o historiador a pensar as múltiplas histórias que podem vir à tona no exame das circulações e contatos entre sujeitos, no trânsito de artefatos imbuídos de códigos

qual deriva o resto. Tal eurocentrismo não condiz com os esforços das últimas décadas para assentar a história da arte moderna em bases globais e descentradas”. Concorro ainda com o autor ao se valer do que chama de “concepção alternativa” de modernismo: no seu caso, no esforço de construir um entendimento próprio do modernismo carioca, em busca de formas que não repetem nem repelem “modernismos alheios”. De minha parte, o aspecto diferencial da modernidade à maranhense, enquanto antiprojeto, residiria justamente no resultado da somatória entre a tentativa de repetir outras experiências modernas, mas, ao mesmo tempo, seguir rumos particulares diante das condições históricas locais, e isto inclui a relação com os modernismos nacionais (paulistano e carioca). Mais do que em diálogo com outras realidades, exemplo da América Latina (Barros, 2007), advogo que essa experiência, sua forma e conteúdo, se processou de maneira conectada, despontando as particularidades sócio-históricas do Maranhão como fundamentais para uma compreensão mais plural e integrada desse mosaico; o que sugere, dialeticamente, considerar o potencial de universalidade contido nas particularidades regionais.

culturais, nos hibridismos constituintes de práticas exercidas por personagens igualmente híbridos, a exemplo dos mediadores culturais mestiços; das táticas de resistência e improvisações que emergem quando culturas distintas se chocam, em meio à transformações, precarizações e violências (Bernand, 2018, p. 5-6; Gruzinski, 2001a). Como discutirei, as jazz bands maranhenses eram por si só fenômeno de um mundo mesclado, com entrecruzamentos de diferentes raças e classes; possibilitando a existência e circulação de “intermediários culturais” (Vovelle, 1991). Gruzinski (2001a, 2001b), desse modo, inspira a trabalhar com os indivíduos que vivem nos interstícios e se movem por interconexões: entre a cultura popular e a cultura erudita; entre dominadores e dominados. Em se tratando desta tese, é um teórico que motiva a análise do papel dos músicos negros-mestiços no processo de interpretação do jazz no Maranhão. Sujeitos que, justamente por suas vidas híbridas/intersticiais, por flertarem com elementos espúrios e alienígenas; vistos como desviantes de certos padrões socioculturais “puros” e destoantes de determinadas concepções de resistência, foram por vezes relegados à marginalidade da memória e da história. Meu posicionamento crítico em relação às proposições de Gruzinski vai no sentido de tomar cuidado para não supervalorizar os chamados sincretismos a ponto de esquecer o teor conflitante /violento em seu bojo, antes prestando atenção nos termos em que estes se deram, as relações de força, as dissonâncias e ruídos produzidos pelo choque cultural.⁴³

A opção por esse *corpus* teórico em muito se dá pelo sustentáculo na ideia de totalidade aberta (Lefebvre, 1955)⁴⁴, no sentido de pensar, sempre que oportuno, o cotidiano, a

⁴³ Aliás, exatamente por lidar com a questão da ‘cultura’ é que a articulação entre as Histórias Conectadas e a microhistória se justifica uma vez mais, pois ambas trabalham com o cruzamento da História com a Antropologia (Levi, 2018, p. 32), afinando-se, dessa forma, com um dos teores desta pesquisa. De outro modo, também me valho de ferramentas da sociologia histórica, orientação que se aproxima dos pressupostos da História Global (Levi, 2018, p. 22), sem, no entanto, me distanciar da tendência sociológica das Histórias Conectadas (Bertrand, 2015, p. 20), uma vez que intento analisar as conexões baseado em uma concepção sociológica histórica e relacional. Isto é, percebendo os indivíduos dentro de uma configuração social, isto é, de uma rede de relações (sociais, e, portanto, de poder) interligadas (Elias, 1994a, 1994b); como produto e produtores do social; agentes de um *campo* artístico (Bourdieu, 1996) relativamente autônomo e permeável aos contatos e contaminações. Aproveitando a menção a Pierre Bourdieu, adiciono que pelo alinhamento à abordagem da história social da cultura, perceberão os leitores que faço uma aplicação bastante pontual de alguns conceitos deste autor. Por um lado, justamente porque, como assinala Hobsbawm (2016b), o olhar bourdiano dialoga (obviamente com seus devidos e significativos limites) com preceitos da história social, pois o sociólogo compreende os agentes “como produto[s] da sociedade e, ao mesmo tempo, do passado, que subjetivamente persegue[m] estratégias”, despontando como teórico “indispensável para a compreensão das operações de reprodução social, incluindo a reprodução de sistemas sociais que incorporam a desigualdade [...]” (2016b, p. 47). Na balança teórica, embora entenda como imperioso considerar a pressão das estruturas de poder sobre os sujeitos, quero destacar as formas criativas como estes agiram com vistas para a transformação das relações sociais na cidade (e no estado) a partir de seu campo de atuação profissional e de lazer.

⁴⁴ Segundo este autor, “a realidade pode ser analisada como um entrelaçamento de relações, causas e efeitos. Cada causa se refere a outra causa; cada efeito, por sua vez, torna-se uma causa. A causa aparece como o efeito e o efeito como a causa. Por último, mas não menos importante, o efeito reage sobre a causa e vice-versa. [...]. A relação

urbanização, os sujeitos, contatos, sociabilidades, glocalmente, podendo esta tese ser tomada como uma tentativa de construir, pelo prisma conectado, uma economia política do jazz diásporo-transatlântico no Brasil a partir da experiência maranhense.

1.3 Timbres da “cultura popular”: tonalidades analíticas sobre um conceito

Preciso comentar sucintamente sobre alguns conceitos e categorias que os leitores encontrarão ao longo deste estudo, a exemplo de “cultura popular”. Como argumenta Roger Chartier (1995, p. 1), “cultura popular” se trata de uma categoria erudita, que demarca, qualifica e denomina “práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à ‘cultura popular’”. Longe de querer retilhar a genealogia de um conceito em torno do qual há extensa bibliografia⁴⁵, é nesse sentido que, considerando-o como elaboração intelectual, o trato com o conceito de “cultura popular” neste estudo se dá no entendimento de que este não se refere a “um conjunto fixo de práticas ou textos, nem um conceito definido aplicável a qualquer período histórico”, ao contrário, trata-se de “[...] algo tecido pelo historiador nas tramas sociais e documentais da história” que somente se reveste de significado e/ou compreensibilidade “através de sua contextualização (não um contexto estático e funcionalista que dá coerência a todas as ações” (Abreu, 1999, p. 28). Em vez de partir de um pretenso (e engessado) conceito de “cultura popular”, cabe confrontá-lo como sugeriu Abreu (1999, p. 28); sugestão acertada, haja vista ser este

[...] um conceito gelatinoso, fugidio, objeto de muitas polêmicas e contendas intelectuais. Consiste num conjunto de práticas ambíguas e contraditórias, que se realizam nos interstícios da cultura dominante, recusando-a, aceitando-a ou confortando-se a ela. Qual seja, a cultura popular se caracteriza por uma combinação de resistência e conformismo. [...] Talvez o fundamental seja considerá-la como um instrumento que serve para auxiliar no sentido de colocar problemas, evidenciar diferenças e ajudar a compreender a realidade social e cultural. O pressuposto de que não é possível separar cultura popular e de elite de maneira fixa, congelada e polarizada, ganha cada vez mais espaço na produção do conhecimento histórico, de modo que os pesquisadores têm se convencido de que ambas as formas culturais se comunicam e, sobretudo, são polissêmicas, mutantes, forjadas por mediações, atualizadas e reatualizadas em cada contingência histórica específica (Domingues, 2011, p. 416).

entre causa e efeito, portanto, captura uma *conexão* em maior ou menor grau. Causa e efeito são apenas momentos de interdependência universal” (Lefebvre, 1955, p. 63). Embora trabalhe com outro tema, um exemplo que inspira o tratamento do jazz diásporo-transatlântico como totalidade aberta encontra-se em: MARQUESE, R. de B. A história global da escravidão atlântica: balanço e perspectivas. *Esboços*, Florianópolis, v. 26, n. 41, p. 14-41, jan./abr., 2019.

⁴⁵ Além das reflexões de Chartier (1995), Burke (2012) e Domingues (2011), uma interessante síntese em torno do debate sobre “cultura” (incluindo noções como “cultura popular” e “cultura de massas”), dessa vez relacionando-a ao pensamento de E. P. Thompson, encontra-se em Mattos (2012, p. 117-204).

A propósito, não obstante meu foco maior esteja na atuação das bandas de música, a fim de contribuir para a história social da cultura jazzística no Maranhão, especificamente na formação da música popular urbana maranhense, o trato com a cultura popular neste trabalho se harmoniza com as sugestões teóricas do historiador José Vinci de Moraes (2000), que tem dado contribuições importantes para um maior rigor da pesquisa histórica a partir da música. Se por um lado, Moraes desenvolve seus raciocínios tomando o produto canção como fonte principal de análise, suas propostas metodológicas contemplam um amplo rol de práticas referentes às *culturas sonoras urbanas*, entre as quais se incluem os conjuntos musicais. No trato, por exemplo, com a noção de cultura popular, Moraes (2000, p. 214) observa que o mais correto é “falar em culturas populares que ao mesmo tempo se transformam e/ou permanecem em espaços e tempos definidos, e não em uma cultura popular pura e secularizada”. Entendendo que, na verdade, “essas culturas populares se relacionam de diversas maneiras entre elas mesmas e com as culturas formais ou de elite, interagindo, resistindo, influenciando, submetendo-se etc.”, com o que concorda Sandra Pesavento, quem, ao partir da noção de “cultura” em Clifford Geertz – entendida como um “sistema simbólico de significados socialmente estabelecidos” dotado de “coerência mínima” –, e de “cultura popular” em Ginzburg (2006) e Bakhtin (1993), também endossa o argumento de que “não há uma cultura popular pura, assim como não há uma cultura de elite infensa às manifestações culturais do povo”, ou da “classe subalterna”, nos termos de Gramsci (cf. Pesavento, 1994, p. 14). No entanto, e nesse sentido me distancio da concepção de Geertz, cabe enfatizar, a partir da “tradição de crítica ativa” do materialismo dialético em Thompson, particularmente sobre sua concepção de cultura (Mattos, 2012, p. 188-204), que essas interações, ainda que sejam permeadas por negociações, não devem recair em uma problemática supervalorização das conformações, sob pena de não apenas dissociar a dimensão cultural da social, perdendo de vista o lastro da *experiência* dos agentes subalternos, mas pior: o de reproduzir uma escrita da história que negligencia o universo material em que se dão as relações e, portanto, silencia as discrepâncias de classes⁴⁶, as resistências e as agências.⁴⁷ Como orienta mais uma vez Chartier:

⁴⁶ Como alerta Thompson (1998, p. 17), “[...] o próprio termo ‘cultura’, com sua invocação confortável de um consenso, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto”; isto é, “[...] um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma arena de elementos conflitivos, que somente sob uma pressão imperiosa [...]” – e por “pressão imperiosa” poderíamos elencar as tensões envolvendo raça, classe e gênero – “[...] assume a forma de um ‘sistema’”. Como se materializam esses conflitos, sua dinâmica, seus termos, cabe ao historiador investigar, o que se estende à tentativa de apreender as formas pelas quais o jazz, enquanto prática cultural, *se fez* em determinado espaço e tempo.

⁴⁷ Burke (2012, p. 142) analisa que “a resistência pode assumir uma forma defensiva, de conformidade aparente somada à dissimulação” e cita a estratégia dos escravizados em reelaborar suas práticas religiosas diante da

“é preciso [...] postular que existe um espaço entre a norma e o vivido [...], um espaço onde podem insinuar-se reformulações e deturpações” (1995, p. 4), raciocínio que, para este autor, recobriria desde a cisão entre cultura erudita e popular em tempos de Antigo Regime (precisamente, no século XVII), até a dinâmica da cultura de massas que se estabeleceu a partir do século XX.

A propósito, para uma pesquisa que investiga as formas de experienciação do jazz no Maranhão a partir de 1920, e que lida com a circulação e recepção dessa mercadoria cultural, categorias como “cultura de massas” e “indústria cultural”⁴⁸ surgem no horizonte teórico. Tiago Gomes (2004, p. 32-33), após sumarizar algumas elaborações fundamentais quanto a este debate – notadamente, perpassando as formulações de Theodor Adorno e Max Horkheimer, Renato Ortiz, Umberto Eco e outros –, demarca que tais conceitos têm significados distintos, pois enquanto o primeiro, embora tendo desenvolvido várias vertentes, estaria mais relacionado a “uma grande capacidade de circulação de informações”, o segundo, circunscrito ao arcabouço frankfurtiano, se prenderia a uma visão pessimista, em que o complexo industrial especializado em mercadorias culturais, se portaria tão somente como gerador de conformismo, imobilismo e alienação das massas.⁴⁹ Considerando que São Luís do Maranhão, mais especificamente seus músicos populares, não estavam na mesma posição de poder que músicos negros cariocas ou paulistanos, muito menos afro-americanos, que, apesar de enfrentarem violências, racismo e desigualdades, transitaram no século XX para um patamar mais industrializado de trabalho musical, produzindo aquelas mercadorias que impactariam outras regiões nacional e globalmente, levar em consideração a condição (historicamente produzida) de dependência do Maranhão e sua marginalização, e, por outro lado, a tentativa de captar formas de insubordinadas de (re)produção do jazz pela população afro-maranhense, notadamente os músicos, expressa uma postura teórica que, afastando ambiguidades, está mais propensa a tentar perceber como podem ter se consumado, no campo das experiências, possíveis posturas insubmissas, antidisciplinares (Certeau, 1998, p. 40-42; Gilroy, 2001, p. 210) de

imposição do cristianismo. “Aliás”, prossegue o autor, “a resistência pode assumir a forma ambígua da imitação – com diferenças que podem ser interpretadas de cima para baixo como enganos, mas, vistas de baixo para cima, mais parecem gozação”. E conclui, afirmando que outro modo de caracterizar essa imitação é concebendo-a como uma “‘reinscrição transgressiva’, expressão cunhada para chamar atenção para a maneira como um grupo subordinado ou marginal [...] adota e adapta, ou converte e subverte o vocabulário de outro grupo mais respeitável ou poderosos”.

⁴⁸ cf. “Indústria cultural”, na acepção de Adorno e Horkheimer (1985, p. 99-138).

⁴⁹ Mattos (2012, p. 178-179) endossa essa crítica, mas recorda que Walter Benjamin, apesar de se preocupar com os possíveis efeitos desgastantes das novas tecnologias, oferecia alternativa mais otimista, sugerindo possibilidades estético-políticas transformadoras em meio ao fenômeno da “reproduzibilidade técnica”.

consumo/“fabricação”/uso do jazz no Maranhão⁵⁰, sem recair em uma visão exageradamente otimista que nega as relações de força, os artifícios de dominação ideológica e econômica, procurando, ao contrário, sublinhar a intensidade das lutas no campo de batalha da hegemonia cultural (cf. Thompson, 1998, 2012).

Finalmente, esse debate se relaciona com o uso do termo “música popular” neste estudo. Categoria dotada de historicidade, vale lembrar que, muitos antes de 1920/30, isto é, desde os conflitos no campo musical ocorridos no raiar da Primeira República “estavam no centro do debate [...] diferentes concepções do que se procurava definir como ‘música popular’ e ‘música brasileira’ (Abreu, 2011, p. 78-79); questão que ecoaria em boa parte do século XX. Pondo em diálogo os escritos de Mário de Andrade com as produções de outros estudiosos da América Latina, Juliana González (2015) discute como a noção de “música popular”, enquanto construto histórico, possuiu diversos e por vezes dúbios significados justamente devido aos marcos teóricos da época, mas também às mutações nas formas de consumo musical. No contexto brasileiro, diante da novidade do fenômeno da música urbana/música de massa, cada vez mais veiculada pelos discos e aparelhos radiofônicos, a autora mostra como Mário de Andrade se remeteria a essas criações (e aos seus criadores) de maneira ambígua. Daí surgiriam suas menções a categorias distintivas como “música artística” e “música popular”, referindo-se ao material musical folclórico e ao seu tratamento erudito para fins nacionalistas; e “submúsica” e “música popularesca”: a primeira, pejorativa, se referia às músicas de baixa qualidade veiculadas por discos e rádios para aceitação fácil do público; já a segunda de conotação mais matizada, passaria a se referir, entre os anos 1930-40, de composições situadas em um “mundo intermediário entre o erudito e o popular [leia-se folclórico]” (2015, p. 234), isto é, àquelas simplesmente transmitidas pela radiodifusão e pela indústria fonográfica, como a música das jazz bands. Aliás, González (2015, p. 241-244) analisa ainda como a opinião do pensador a respeito dos contatos entre a música brasileira e a estrangeira – a exemplo do jazz e da própria mescla com a música afro-caribenha – mudou ao longo do tempo, passando de uma aceitação condicional ao repúdio de suas intenções meramente comerciais; esvaziadoras de sua função social e do comprometimento com a expressão da autenticidade nacional. Ao longo deste estudo, voltarei a mencionar esse posicionamento do autor e como isso se relacionou com o tema da pesquisa.

⁵⁰ Neste ponto, me aproximo das considerações de Martin-Barbero (1987), que apesar de lançar críticas ao “marxismo ortodoxo”, demonstra aproximação com as elaborações de Thompson e Gramsci, para formular seu argumento sobre o potencial ativo e criativo dos receptores em meio à mediação dos artefatos culturais.

Fato é que no intervalo temporal deste trabalho se processaram transformações incisivas nas formas de produção, circulação, consumo/escuta, mas também em torno dos debates sobre os significados de “música popular”, sobretudo depois da morte de Mário de Andrade, entre 1940/50, contexto ainda mais intenso de desenvolvimento da cultura de massas no Brasil, marcado pelo aparecimento dos chamados “folcloristas urbanos”, alguns deles, como Lúcio Rangel e Ary Vasconcelos (responsável pela invenção do termo “Era do Rádio”) originalmente críticos de jazz, levarão esse debate a um novo patamar, visando a valorizar as práticas urbanas, concentrando-se, porém, nas expressões musicais restritas ao eixo Rio-São Paulo. Importante ainda observar que no seio desses escritores, não obstante sua abertura para a música massiva, prosseguiu uma posição ambígua e reticente quanto às contaminações musicais, saindo em defesa do “verdadeiro” jazz e do “verdadeiro” samba (cf. Ribeiro Júnior, 2016, 2024; Moraes, 2019), logo, pouco interessados em considerar os agentes que se movimentavam dentro (talvez, para além) dessa tensa fronteira, e que com isso conferiam um significado mais complexo de “popular”, lidando de maneiras intrincadas em seu cotidiano com a “cultura de massa”.⁵¹

Tal como o uso da “cultura de massas” (e aqui sigo Gomes (2004)) é deslocado para o primeiro pós-guerra, a música popular ao qual me refiro é tanto aquela em circulação através de discos, partituras e rádio, resultante das transformações no mercado musical financiadas com o capital monopolista estadunidense (Napolitano, 2002, p. 9), como o conjunto heterogêneo de gêneros e estilos musicais praticados no Brasil, notadamente no Maranhão. Pelo contexto de *fonografia dependente*, essa música se caracterizou tanto como reproduções/releituras daquilo que fazia sucesso nos grandes centros, como, em menor grau (o que não deixa de ser significativo), de composições autorais de músicos (e amantes da música) maranhenses. Nesse complexo cenário de produção, circulação e consumo, mas também de debate sobre o nacional, o lugar dos dados culturais internacionais, e as questões raciais transnacionais aí sugeridas, insinua-se o significado (ou os significados) do que seria a música popular negra/afrodiaspórica.

Por vezes associado aos chamados estudos culturais, mas igualmente “parte dos marxismos negros anticoloniais caribenhos que refletiram sobre a intersecção entre raça e classe” (Pico, 2024, p. 322), o intelectual jamaicano Stuart Hall (2003) entende que as práticas musicais populares negras em si não apenas podem expressar uma realidade diaspórica não-

⁵¹ Nesse caso, José Ramos Tinhorão (1928-2021), originalmente crítico e depois historiador de formação, dará um passo adiante, oferecendo novos matizes sobre o significado de “música popular” no contexto urbano; não à toa, posicionando-se como fonte fundamental para os estudos do jazz no Brasil. Voltarei a esse assunto no capítulo 2.

coesa e não-essencialista, sendo, portanto, símbolos de uma disputa⁵², como ter ainda a consciência de que essas produções foram inevitavelmente absorvidas pela classe dominante, resultando, enquanto práticas orais, em sua tradução, sua codificação na linguagem escrita.

Os vestígios do jazz, enquanto sonoridade afroatlântica e diaspórica, uma vez posicionados no interstício desses embates (traduzidos em discursos, formas de representação, reapropriações e atitudes musicais), apontam, nesse sentido, para fontes diversas (escritas, imagéticas e orais), por sua vez envoltas em um complexo jogo de mediações, de processos de circularidades culturais (Ginzburg, 2006), e que por isso mesmo despontam como rastros relevantes, posto que podem expressar tanto o conteúdo quanto a forma (ao menos no campo da música popular) das negociações, táticas e conflitos – de raça, classe, gênero – entre os diferentes setores de uma sociedade.⁵³

⁵² Fundamentando-se nas reflexões de Sansone, Barros (2007), com quem concordo, endossa a ideia de que “nem todas as pessoas que podem ser definidas como negras num contexto específico participam da cultura negra o tempo todo”, pois “qualquer definição que dermos da cultura negra e que tente apontar para uma essência supostamente universal das coisas negras será um cobertor curto, que não conseguirá cobrir todos os grupos dentro da população negra” (Sansone, 2003 *apud* Barros, 2007, p. 24). Novamente, “cultura negra”, como invenção histórica, suscita seleções e modelações no tempo/espaço. Domingues (2011) acrescentaria, afirmando que “o marcador de diferenciação dentro das formas da cultura popular repousa no significante ‘negro’, da expressão ‘cultura popular negra’. Com efeito, o que essa expressão significa? O agenciamento das experiências e tradições próprias das populações negras, as quais se traduzem no seu estilo, seu corpo, sua expressividade, sua musicalidade, sua oralidade e na sua rica **produção de contranarrativas**. Para o intelectual jamaicano, a cultura popular negra nunca pode ser reduzida ou explicada pelo viés das oposições binárias normalmente utilizadas para caracterizá-la: alto ou baixo, resistência *versus* cooptação, autêntico *versus* inautêntico, experiencial *versus* formal. Ela é um espaço ambivalente, **paradoxal**, local de **intersecções, consentimentos**, insurgências e **contestações** táticas (2011, p. 414-415, grifos meus). Ademais, “as culturas tornam-se negras, em função das lutas sociais e das identidades políticas construídas pelos descendentes de africanos em todas as Américas depois da tragédia do tráfico, da escravidão moderna e da experiência do racismo. De fato, não existem culturas negras – muito menos uma única cultura negra – definidas a priori como um conjunto de práticas com certas características comuns, consensuais e imutáveis”. Tal interpretação, devedora do pensamento de Thompson, objetiva “colocar em campo, ou na arena de conflitos, sujeitos sociais negros plurais com suas diversas expressões e representações artísticas, musicais, educacionais, políticas, ideológicas e identitárias”, entendendo ‘cultura negra’, desse modo, “mais como sujeito de interação do que propriamente como objeto de nossas reflexões e pesquisas” (Abreu, *et al*, 2018, p. 11). Por fim, seria possível invocar a categoria “cultura política negra”, com fundamento em Gilroy (2001), para quem, na ótica de Abreu (2005, p. 414), “a música expressou elemento fundamental [...] desde o período escravista, quando foi negado aos escravos o direito à alfabetização”, despontando, assim, como “principal canal de manifestação da consciência humana dos escravos e seus descendentes”, isto é: a música, mais do que um meio de comunicação, seria um canal de expressão política, não sendo, portanto, “mero acaso a eleição, por parte de lideranças negras norte-americanas e caribenhas, da ‘música negra’ como o maior símbolo de uma luta política contra a opressão racial e da pretendida autenticidade racial”.

⁵³ Tanto que para Hall, o que importa “em uma definição de cultura popular são as relações” que situam tal conceito “em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável”. Depois, “atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Observa o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas” (2003, p. 255-258).

1.4 (Des)arranjos da “raça” e da “modernidade”: outras impositões teóricas

Categorias como “popular”, “cultura”, “música/artes negras” exigem um comentário acerca de noções como “raça”, “racismo” e “racialização”; e estas, por sua vez, atraem o tema “modernidade”, haja vista serem indissociáveis. Tal como a exposição na seção anterior, o objetivo, neste ponto, não é elaborar uma extensa retomada histórica atinente aos diferentes usos e construções em torno dessas categorias, mas apenas apresentar sucintamente alguns pressupostos que constituem o plano teórico da pesquisa.

Para o sociólogo Antonio Guimarães (2009, p. 30-31), em diálogo com Kwame Appiah, “raça”, enquanto conceito, só faria sentido no plano ideológico ou teórico do racismo, de sorte que, longe de explicar “fenômenos ou fatos sociais de ordem institucional”, serviria para ajudar “o pesquisador a compreender certas ações subjetivamente intencionadas, ou o sentido subjetivo que orienta certas ações sociais”. George Reid Andrews adicionaria que “[...] raça não é um fato científico, mas uma ‘construção’ social, cultural e ideológica – um conjunto de ideias – por meio da qual as sociedades procuraram se organizar, estruturar e se entender” (Andrews, 2007, p. 32). Como construção social e ideológica, problematizar a “raça”, ou melhor, suas modelações históricas (significados, critérios e finalidades) e como os sujeitos a vivenciam/vivenciaram no tempo/espço, permitiriam, portanto, examinar a dinâmica das relações de poder em determinada estrutura social em um dado contexto.

Também numa ótica construcionista, para Hanchard (2025, p. 59-60), em diálogo com *There Ain't no Black in the Union Jack* de Paul Gilroy, o conceito de “raça” poderia ser compreendido “como um conduto entre a cultura e a estrutura social, entre os sentidos e valores que os grupos atribuem às diferenças raciais e a escolha, a imposição e o reforço desses sentidos e valores nos mercados de trabalho, no aparelho de Estado e nas instituições políticas, sociais e culturais”. Por esse lógica, haveria “uma conjunção das dimensões ideológicas e material, evitando o reducionismo das chamadas explicações materialistas de raça e o posicionamento da raça como uma variável ‘transcendentalista’, que atua independentemente das considerações materiais ou ideológicas”.

Autor fundamental para o debate sobre as condições concretas da “questão racial” na América Latina, e sobretudo no Brasil sob uma perspectiva marxista, para Clóvis Moura (2020) este problema não pode ser tratado apenas em sua faceta científica, mas antes, deve ser encarado por seu lado político. Por isso, em sua ótica, o racismo seria acima de tudo “um dos componentes de um aparelho de dominação econômica, política e cultural”; uma “ideologia do

colonialismo”, que teria penetrado “fundo no pensamento da elite intelectual colonizada”, sendo “repetido sem ser filtrado, não porque fosse a ‘última palavra da ciência’, mas porque já vinha com o julgamento das metrópoles” (Moura, 2020, p. 28-29). A preferência, porém, por autores metropolitanos que defendiam o racismo àqueles que o confrontavam, e a tentativa de adaptar o racismo científico à realidade brasileira, sugere que a relação de dependência das elites, exponenciava não apenas as contradições decorrentes desta opção como revelava as investidas a todo custo da classe dominante em manter hierarquias sociais em tempos republicanos.

Sobre a aplicação do conceito de “racialização”, há quem tenha examinado como a própria ideia de República, no Brasil, foi instrumentalizada politicamente na medida em que se tornou expressão de formas, de mecanismos, ora patentes ora disfarçados de racialização para fins de manutenção da ordem social no pós-emancipação (Albuquerque, 2009), ensejando negociações e conflitos quanto à questão do acesso das pessoas de cor à cidadania. Gato (2019), ao analisar o imediato pós-abolição no Maranhão, vale-se desta categoria de duas formas específicas. Enquanto uma demarca “a imposição de categorias a um grupo – no caso, os libertos e outros negros”, a outra “trata da racialização como a instituição da raça num dos princípios dominantes de hierarquização das pessoas na sociedade brasileira moderna, organizada pelo trabalho livre e instituições republicanas”. Este uso, sublinha o autor, se volta estritamente para a compreensão do racismo moderno, “cada vez menos marcado pela herança colonial e pelas antigas crenças místicas e religiosas sobre as cores, que enfoca os processos sociais, políticos e econômicos que permitiram a generalização de percepções e discursos sobre raça”. Ou seja, diz respeito “aos processos que inferiorizam e atribuem essências a grupos sociais, remetendo frequentemente à transmissão de traços fisionômicos e qualidades intelectuais e morais negativas, imaginados como naturais e/ou hereditárias” (Gato, 2019, p. 238).

Fato é que contra essa ordem sociorracial reconfigurada em tempos republicanos insurgiu-se o que se poderia chamar de “modernidade negra”, expressão cunhada por Antonio Guimarães, em evidente diálogo com a noção de “contracultura da modernidade” de Paul Gilroy (2001), para sintetizar a ideia de um movimento transicional iniciado no imediato pós-Abolição, de ruptura com a condição de “subalternos sociais racializados para sujeitos que se autodefinem e ressignificam para si e para os outros o que é ser negro⁵⁴” (Guimarães, 2021, p. 15). Tal

⁵⁴ Convém frisar que Guimarães (2021) opera com a categoria de “raças sociais” como contraponto à visão racista biologizante que recaiu sobre negros africanos e seus descendentes no século XIX. Articulada com outros marcadores (gênero, sexo e classe, por exemplo), “raça” é interpretada, desse modo, como uma categoria artificial,

fenômeno teria iniciado “como uma revolução estética na música, na literatura e nas artes plásticas, mas também, concomitantemente na representação de si e na construção de um ideal político (Guimarães, 2021, p. 15). Ou seja, na condição de produto dos contatos entre brancos e negros, essa modernidade – espécie de contra-hegemonia racial⁵⁵ – simbolizou “um processo de ‘inclusão cultural e simbólica dos negros à sociedade ocidental’, iniciado, de uma forma mais evidente, a partir da abolição da escravidão nas Américas, na segunda metade do século XIX” (Guimarães, 2021 *apud* Abreu, 2017, p. 120). A propósito, em importante ressalva, Martha Abreu pontua ainda que, para Antonio Guimarães:

mesmo que a real incorporação, em termos políticos e sociais, ainda estivesse muito distante – visto o recrudescimento do racismo e dos linchamentos, sobretudo nos Estados Unidos, nos anos 1920 –, renovavam-se, nesse período, as disputas em torno das representações dos negros, especialmente no campo das artes: representações sobre si, “dos negros pelos ocidentais”, e de si, “feita dos negros para si e para os ocidentais”, tanto na Europa como nas Américas. Evidentemente, a discussão era complexa, pois sob a palavra “negro” abrigavam-se realidades e personagens muito diferentes, como os africanos, os ex-escravos, os libertos e os mestiços das sociedades americanas. E, entre essas sociedades, os norte-americanos, os latino-americanos (entre os quais, os brasileiros) e os caribenhos (Abreu, 2017, p. 120).

um construto histórico e social, com seus usos e gradações conceituais variáveis a depender do contexto (Schwarcz, 2012).

⁵⁵ O conceito de “hegemonia racial”, em Hanchard (cf. 2025, p. 67-74; 124-128), foi elaborado a partir do que defende ser uma interpretação mais adequada de “hegemonia” em Gramsci. Assim, delinea tal conceito problematizando a dinâmica das relações raciais no Brasil diante das bases ideológicas e reflexos materiais do discurso da “democracia racial”. Demarca, então, os anos 1930 como fase de institucionalização desse projeto. Ao invocar indiretamente a noção de “hegemonia racial”, primeiro, o faço numa leitura thompsoniana, que como sugere Matos (2012, p. 194), pensa a *hegemonia* voltado muito mais para as contradições, conflitos e lutas do que para uma noção que supervaloriza a produção de consensos; depois, ao aproximá-la de conceitos como o de “modernidade negra”, estou pensando a importância de se trabalhar essas disputas envolvendo “raça” e “cultura” já na Primeira República, antes das pretensas investidas de uma democracia de massas; em tempos em que vigorava um discurso de “excepcionalidade racial”, e quando, porém, já se discutia (praticava e disputava) a relação entre raça e nação, e o próprio lugar das artes (notadamente a música – “popular” e “folclórica”) como símbolo e campo aglutinador das “raças”; como expressão do nacional: evidentemente, também em disputa. Ademais, entendo que o jazz, que foi lido como símbolo de outra nação multirracial, ora referência positiva, ora negativa (cf. Skidmore, 2012; Ribeiro Júnior, 2016; Domingues, 2020; Ruiz, 2023), surge, nos anos 1920, como peça-chave para o debate sobre o nacional, fustigando, em meio à busca por diferenciação, por uma modernidade negra brasileira (Guimarães, 2021), um dos argumentos da “democracia racial”: o da harmonia entre as raças, em contraste com os EUA. Em suma, quero dizer que antes dos anos 1930, a luta negra por outra definição de “democracia racial” já prefigurava esses conflitos hegemônicos, e a complexa relação dos afro-brasileiros com práticas afrodiaspóricas internacionais, como o jazz (devido à sua intrincada forma de circulação, interpretação e ressignificação, no Brasil, por vezes, tratado a um só tempo como estrangeiro e resíduo (cf. Nunes, 2024); espécie de elemento cultural de uma contraideologia da mestiçagem) foram uma faceta disto. Perceber que o “jazz”, no Brasil, foi tanto associado a uma cultura racialmente segregada quanto tido como referência moderna, poderia, em parte, explicar – levando-se em conta as lutas na dimensão político-social dos negros brasileiros –, as razões pelas quais essa prática foi remodelada por esses sujeitos no Brasil.

Considerando seus significados sociais, históricos, políticos e ideológicos, o lugar da “raça” em meio à experiência do jazz no Maranhão, com foco na população afro-maranhense⁵⁶, deve ser encarada considerando-se se tratar de um contexto periférico do *capitalismo racial dependente* brasileiro, entendendo que as lutas ocorriam em meio a um cenário de radical superexploração de uma classe trabalhadora, compreendida em sua diversificada, mas formada majoritariamente por não-brancos; de divisão racial do trabalho (imersa, por sua vez, numa divisão internacional do trabalho), respondendo dentro dos limites de uma vida político-econômica submetida (embora não totalmente determinada) pela dinâmica externa.

Reforço, então, que ao considerar as mediações entre “raça” e “transnacionalismo”, não a entendo como categoria fixa, antes lidando com a sua expressão no devir dos processos históricos; em meio às relações conectadas de trocas, negociações e conflitos no tempo/espaço. Por outro lado, também não a concebo como “algo que possa ser infinitamente desconstruído, a fim de neutralizar a importância do poder e da experiência negra”, mas, “uma *condição produzida* pela forma de lidar com o legado histórico e a realidade contemporânea [...]” (Monson, 2000, p. 4, grifos meus).

1.5 Fraseados sobre Música e Tempo Histórico: encruzilhadas epistemológicas

[...] podemos visualizar História e Música num mesmo patamar, caso concebamos a primeira como uma dinâmica temporal que submete irremediavelmente o homem ao mesmo tempo em que apenas por ele é desvelada; e a segunda como uma espécie de fenômeno humano universal, a exemplo da linguagem, presente em todas as culturas e em todas as épocas. Nesses termos sem dúvida bastante amplos, mas nem por isso “abstratos”, História e Música partilham afinidades, sendo a principal delas uma relação essencial com o tempo. De fato, o fenômeno musical institui uma temporalidade própria, praticamente destacando-se do tempo histórico maior que o envolve. No limite, poderíamos mesmo dizer que Música é História, inclusive na reprodução da relação circular com o homem: também a Música o submete em sua trama temporal ao mesmo tempo em que pelo homem é criada (Assis, 2009, p. 6-7).

⁵⁶ Entendo a opção de Gomes (2004, p. 43-44) e Alberto (2017, p. 37-38) em preferirem o uso, ainda que anacrônico, do termo “afro-brasileiro” para se referirem aos sujeitos racializados dos anos 1920/30, observando que “negro” possuía uma conotação pejorativa no período que analisam, especialmente a partir de fontes produzidas pela elite branca carioca e paulistana. No Maranhão, até por sua formação populacional, as autodefinições raciais variavam considerando fatores como classe, formação, região, e evidentemente o período. Quanto a isso, por um lado, acompanho Dantas (2023, p. 34) no uso da categoria “negro”, de modo que este uso “não ignora os conflitos e tensões em torno das designações de cor no Brasil, construídas a partir de hierarquizações e clivagens sociais”. Ademais, “o termo foi empregado seguindo a sua linha de construção pelos movimentos negros, indicando as marcas do passado da escravidão africana, as lutas identitárias” e, sobretudo, “não ignorando as experiências de liberdade”. Por outro lado, tal como os primeiros autores, utilizo também o formato “afro-maranhense”, tanto quando se tratarem de pessoas com evidentes traços de ascendência africana quanto para cravar o sentido adotado pelos movimentos negros.

Por inspiração nas considerações de Koselleck (2014) e na metáfora musical desenvolvida por Barros (2011), alinhada à sua sugestão de que o historiador deve investir em formas criativas de representar o tempo narrativo (Barros, 2005), e considerando: a) o fato do ritmo ser um elemento fundamental de organização social; b) a variedade de agentes e temporalidades em jogo no contexto delimitado desta tese; c) o fato de o material musical coletado, em seu conjunto, *gingar* entre o híbrido e o afrodiaspórico – da Europa ao Caribe; d) o fato de que a noção de “diáspora” neste trabalho considera, à luz de Moore (2012) em seu estudo sobre as musicalidades do Caribe Hispânico, o encontro entre indivíduos descendentes ou não de comunidades diaspóricas, visando destacar, assim, as possíveis tensões e negociações entre esses grupos sociais; enfim, por tudo isso, penso que pode ser interessante apreender as idas e vindas, atrasos e acelerações, quebras (lapsos) e pulsações no tempo dos eventos analisados utilizando a metáfora da *clave rítmica*, mais precisamente a chamada “clave do jazz”. Esse padrão rítmico, segundo alguns pesquisadores, a exemplo de Christopher Washburne (1997), se desenvolveu não apenas congregando dados europeus e africanos, mas também caribenhos. Washburne então destaca a presença no jazz de células rítmicas como o *cinquillo*, que se trata de uma “divisão de um compasso de oito tempos: ritmo também proeminente na música haitiana; o *tresillo*, que é a divisão de um compasso de oito tempos; e a *clave son*, que pode aparecer primeiro com o compasso de três ou dois tempos, e é rotulado de ‘3-2’ ou ‘2-3’” (Washburne, 1997, p. 66, tradução minha). Quanto ao significado de *clave*, segundo o autor, trata-se de

[...] um princípio de organização rítmica encontrado em uma variedade de estilos musicais cubanos. Em espanhol, a palavra significa literalmente chave, *clave*, código ou pedra angular. Fernando Ortiz acreditava que a palavra *clave* derivava de *clavija*, significando pino de madeira, refletindo a aparência do instrumento que toca a *clave*, chamado *claves*. *Claves* são duas varas de madeira que produzem um som alto e penetrante quando batem uma contra a outra. Na terminologia da música latina, a palavra *clave* refere-se não apenas à padrões rítmicos, mas também às regras subjacentes que governam esse princípio organizador (Washburne, 1997, p. 66, tradução minha).

No Brasil, o maestro, músico e educador afrobaiano Letieres Leite (1959-2021), idealizador do projeto Rumpilezz e criador do método de aprendizagem musical UPB (Universo Percussivo Baiano), foi um incansável defensor do uso do chamado Sistema de Clave para compreensão da música brasileira e para a formação dos músicos em geral. Segundo Letieres (2017), após suas experiências musicais em Cuba, Europa e Estados Unidos, mais do que um mero modelo rítmico, as *claves* funcionavam como uma espécie de “DNA” das músicas afro-

americanas, tanto organizando-as internamente quanto conectando-as às suas raízes africanas e, por conseguinte, exigindo uma reflexão sobre o processo de transferência forçada de africanos para as Américas.⁵⁷ Ou seja, sobre a escravidão e a diáspora negra. Exemplo interessante, que se remete aos primórdios do jazz, sendo uma peça musical que, ao lado de outros ritmos afro-americanos, atravessou o atlântico e chegou ao Brasil por meio de partituras, no início do século XX, é a composição *Maple Leaf Rag*. A canção foi originalmente publicada pelo pianista Scott Joplin (1868-1917), em 1899, e regravada em 1938 pelo também pianista, autointitulado “pai do jazz”, Jelly Roll Morton (1890-1941). Apresento o seguinte modelo gráfico musical (**figura 1**) para uma melhor visualização:



Figura 1 – A clave do jazz - “Introdução, *Maple Leaf Rag*, Jelly Roll Morton”.⁵⁸ Fonte: Washburne, 1997, p. 74.

Em primeiro lugar, chamo a atenção do leitor para a maneira como se dispõem a melodia principal e a clave no fragmento acima. Entendo que a dinâmica da melodia, especialmente nos sons afrodiaspóricos, se forja a partir do agenciamento que o elemento rítmico (nesse caso, a clave) exerce sobre ela. Isto porque o ritmo é o elemento norteador por meio do qual o desenho melódico se orienta, se comporta; ele, o ritmo, interfere em seu repertório de ações, expectativas e características próprias. Um improviso realmente exitoso, por exemplo, por mais caótico que pareça, segue padrões rítmicos que influenciam o todo (melodia e harmonia); ele domina geralmente as diferentes formas de pulsação, flerta com uma variedade de dados culturais, sem

⁵⁷ A própria ideia de “clave”, para Letieres, “pode ser entendida como a menor porção rítmica que define não só um ritmo, como aponta para a sua localização geográfica, sua origem e percurso étnico e histórico” (2017, p. 18). Recentemente, o músico e etnomusicólogo maranhense Rogério Leitão publicou um estudo sugerindo que esta proposta de formalização em clave pode se adequar, até certo ponto, dentro da complexa e plural dinâmica de agrupamentos rítmicos do universo musical maranhense, em se tratando dos chamados “ritmos da cultura popular”, por exemplo. Para o meu objeto de estudo, a metáfora da clave serve na medida em que lido com um momento embrionário de formatação do jazz maranhense: a fase jazzbandista, fortemente relacionada com os padrões musicais transmitidos pela “cultura de massas”. Para a discussão de Leitão, cf. LEITÃO, R. R. das C. A utilização do termo clave rítmica em relação aos padrões percussivos brasileiros: (des) conexões musicais na América Latina. *Rev. Tulha*, Ribeirão Preto, v. 10, n. 2, p. 137-163, jul.–dez, 2024.

⁵⁸ Para escuta dessa versão, acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=divhKPj6g0Q>. Acesso em: 17 fev. 2023.

que deixe de expressar, enfim, a assinatura própria do improvisador – esta, por sua vez, firmada em relação à conduta do improviso coletivo, da dimensão social.

Prosseguindo nessa tentativa de usar elementos da música para pensar a história, me valho novamente das reflexões de Koselleck (2006) sobre o “tempo histórico” para formular que o padrão rítmico pode oferecer a possibilidade de referência dos indivíduos no *aqui e agora* da ação/execução, exprimindo musicalmente o entrelaçamento do que foi (experiência/passado) e o que virá (previsão/futuro). Considerando que dentro do compasso musical encontra-se a definição do ritmo; que o ritmo, por sua vez, é determinante da temporalidade musical, e que dentro dessa temporalidade pode haver diferentes pulsações, seria possível vislumbrar na música um conjunto de tempos sobrepostos, de estratos, unidades de tempo, cada qual com a sua duração própria (a exemplo de figuras musicais como a colcheia ♪ e a semicolcheia ♪).

Lugar-comum do campo da história é o entendimento de que os homens são produtos de seu tempo; dançam conforme os limites e deslimites de seu contexto: suas condições de classe, raça, gênero; a situação política e socioeconômica de sua região, os aspectos geográficos em seu entorno. Nesse sentido, se por um lado, podemos escutar as melodias e acordes fenomênicos no movimento inicial de observação de certas sociedades, um maior aprofundamento desses objetos requer a compreensão de seus variados ritmos temporais, que são os elementos que, de fato, os organizam, ajudam a lhes dar concretude, realçam suas particularidades e singularidades. Por isso, é válido pontuar ainda que as avaliações de Koselleck (2006, p. 16) de que sujeitos diante do “‘novo tempo’ moderno” vivenciavam de maneira específica a forma de projetar o futuro, me auxiliaram a refletir sobre o repertório de ações dos agentes ora estudados, uma vez que estes se depararam com um bombardear de promessas da chamada modernidade. Evidentemente, tentei perceber essas experiências dentro de uma estrutura conectada: interligadas não apenas ao fluxo-refluxo de eventos referentes às ressonâncias das práticas do jazz diaspórico na América Latina, Caribe e especificamente no Brasil, mas considerando também os pulsos e sub-pulsos inscritos no espaço urbano⁵⁹. Dessa forma, entendendo que o tempo histórico é nada mais nada menos do que uma representação

⁵⁹ Procurando “mencionar a relação cambiante entre espaço e tempo como contexto que fundamenta qualquer interpretação ou autointerpretação humana”, uma vez que destaca o fator “espaço” como uma das condições de possibilidade impreteríveis para o estudo de qualquer realidade histórica, Koselleck (2014) reflete que “cada espaço de ação humano, público ou particular, seja no âmbito da observação e da interação interpessoal ou no âmbito das interdependências globais, sempre tem também, é claro, uma dimensão temporal para que possa ser vivenciado. As condições diacrônicas, que constituem o espaço da experiência, participam dele tanto quanto as expectativas que, razoáveis ou incertas, lhe são vinculadas”.

do tempo historicamente situada (Barros, 2005, p. 145), embora meu recorte temporal vá de 1920 a 1950, priorizando, como já explicitiei, o período de agenciamento mais efetivo das jazz bands locais, a ordem dos eventos não se prenderá a uma narrativa puramente linear, retomando, quando oportuno, certos casos-refrão; sublinhando fatos-contratempo, acontecimentos em linhas progressivas e regressivas; movimentos sincrônicos e diacrônicos, tal como pode ocorrer em uma performance musical improvisada.

Além dessas justificativas, a operação metodológica aqui proposta enfatiza o movimento de desmistificação do jazz como música única e exclusivamente estadunidense, recordando que desde o seu princípio tratou-se de um ritmo estruturado pelas trocas culturais com o Caribe e América Latina. Tais permutas, penso eu, não podem ser desprezadas nesta tese, levando em consideração a relação de proximidade, por meio das ondas sonoras, da população racializada de São Luís com a cultura caribenha (Silva, 2020, p. 78). Depois, acho especialmente importante imaginar a experiência histórica dos sujeitos analisados, racializados ou não, como existências agenciadas tanto pelo ritmo impresso no cotidiano urbano que os enredava, quanto pelos ritmos híbridos metaforizados sob o nome de “jazz” que ouviam e tocavam. Assim, os possíveis (des)encontros do tempo histórico com o tempo musical, verificáveis nas vivências ora estudadas, no meu ponto de vista, primeiro cobram do pesquisador uma imersão no tempo/espço recortado – algo possível através dos sons subentendidos nas fontes. Segundo, como consequência disso, exigem que a escrita da história se esforce por representar, de maneira interdisciplinar, a experiência de vivência nesse tempo histórico-musical. A oportunidade de narrar os eventos, de organizá-los, considerando que suas possíveis síncopes/accentuações históricas, deslocamentos, subdivisões e improvisações podem ocorrer organizadas sob diferentes *claves temporais*, permite pensar nas ações dos sujeitos com seus próprios ritmos e táticas ante as contingências e opressões cotidianas.

Nessa lógica, entendendo que a tese trabalha com uma dupla dimensão: interessada em apresentar aportes gerais do estabelecimento do jazz no Maranhão e, num plano particular, analisar a experiência social dos músicos, especialmente negros, sobre os quais incidia, por um lado, as tendências de modernização (trans)nacional e, por outro, as exigências das tradições, hábitos e costumes locais, produzindo ainda seu “jazz” em meio a uma série de violências cotidianas, como se apostassem na ideia de que uma vez posicionados como ‘músicos negros modernos’ se projetaria um futuro, ainda que incerto, gradativamente afastado do passado de subcidadania e desumanização; tateando a aceitação social como que para construir um legado:

dignidade enquanto herança para os seus pares. Expectativas que, evidentemente, se defrontavam com as (im)possibilidades de uma cidade desigual.

Em se tratando da experiência desses sujeitos no tempo, diante de tais movimentos e contingências, me aproprio da noção de *tempo blues* cunhado por Robin Kelley (2023, p. 46), e que diz respeito a “‘uma temporalidade generativa’ [...] que trata o futuro como indeterminado e cheio de contingências”, constituindo, assim, um tempo “flexível e improvisado”, situado “simultaneamente no momento, no passado, no futuro e no espaço atemporal da imaginação”.⁶⁰ Ademais, Kelley, valendo-se do pensamento do geógrafo Clyde Woods, recorda que “o *blues* não é um lamento, mas uma maneira clara de conhecer e revelar o mundo que reconhece a tragédia e o humor na vida cotidiana, como também a capacidade das pessoas de sobreviverem, pensarem e resistirem face à adversidade” (2023, p. 46). Novamente, o tempo musical encontra o tempo histórico. A obra de arte como testemunha, produtora e produto de temporalidades. Por isso mesmo, tal como um *blues*, os vestígios da história dos primórdios do jazz maranhense irrompem como relatos, fragmentos de memória, indícios da experiência sociocultural das classes subalternas. Compreendendo o blues e o jazz como músicas da diáspora africana – como sublinha Santo (2023) –, nada mais justo do que considerar que, à semelhança dessas práticas culturais, esse tempo generativo não-linear, e, no entanto, tensionado pelas pressões do capital, pode assumir uma forma singular, oscilante e espiralar⁶¹:

⁶⁰ Com o que Gilroy (2007, p. 393) parece concordar, ao ensinar que, “a música e os músicos engendraram recursos especialmente importantes que facilitaram os difíceis procedimentos de reajustamento temporal”, e que, por isso, “é importante reconhecer sua tradição de ansiar por uma temporalidade que fomenta a capacidade de ver o curso da vida individual assim como o movimento sincronizado dos mundos da vida contingentes”.

⁶¹ Por força dessa opção epistemológica, desenvolvida na reflexão crítica sobre minhas elaborações, a estrutura do trabalho **tensiona** com concepções referentes a “fases”, “ciclos” ou mesmo “eras” no trato com o jazz no Maranhão, na tentativa de me esquivar de uma posição acrítica e naturalizadora de uma lógica histórica puramente linear, procurando, na medida do possível, praticar a liberdade de fluidez narrativa, e, assim, desafiar uma noção de história encerrada no colonialismo moderno ocidental europeu. “Tensiona”, justamente porque noções como “eras” e “fases” se tornaram recorrentes e até consensuais em boa parte da historiografia do jazz. Enquanto invenções, tais construtos geralmente reforçam a centralidade daquelas figuras canonizadas por essa historiografia, não muito diferente de produções sobre a história da música brasileira que reproduzem acriticamente construções como “Era do Rádio” e “Era dos Cassinos”. Por outro lado, exatamente porque os sujeitos e sujeitas analisados nesta pesquisa estavam situados num contexto de capitalismo dependente, é que suas existências precisaram conflitar e negociar com o “progresso”, padrões e invenções culturais metropolitanas. Exército, desse modo, a tentativa de narrar os acontecimentos sob uma noção de temporalidade alinhada à ideia de contracultura da modernidade (Gilroy, 2001). Não por acaso, tal elaboração foi inspirada e dialoga com os raciocínios de Koselleck (2014), em seus esforços para superar a oposição linear x circular, e em Martins (2021), que ao ter em mente “o contexto do pensamento que trança as diversas e diferentes culturas africanas com as culturas da diáspora”, pensa o caráter ancestral como “extensão das temporalidades curvilíneas”, como “regente da consecução das práticas culturais, habitadas por um tempo não partido e não comensurado pelo modelo ocidental da evolução linear e progressiva”; um tempo, porém, “que não elide a cronologia, mas que a subverte”. Tempo, portanto, “curvo, reversível, transversal, longo e simultaneamente inaugural” – constituindo verdadeira “cronosofia em espirais” (Martins, 2021, n.p.). É necessário pensar que os sujeitos e sujeitas desta pesquisa, situados no mundo musical profissional, vivem num universo em que essa experiência espiralar defronta-se com o tempo progressivo, nas margens das margens do capitalismo tardio, posicionando-se dentro e fora dos rituais ancestrais, na corda-bamba

a um só tempo permeada pela renovação e pelo retorno, mudanças e repetições, ciclos e círculos, canto-e-resposta, formulando uma conectividade responsiva diante dos enfrentamentos, adaptações e vivências cotidianas.

1.6 Da pesquisa nos jornais: divisão de vozes e mixagem crítica dos periódicos

Sobre as fontes periódicas, ressalto que se por um lado a música não foi contemplada a contento em meio ao renovo metodológico da historiografia nos anos 1970, os jornais, por outro lado, a partir dos anos de 1960, despontaram como fontes relevantes para as elaborações dos *Annales* e da *New Left Review*, dando vazão a estudos históricos que estabeleciam diálogos com outras áreas do conhecimento. Importante ressaltar ainda que foi justamente a expansão dos periódicos, no final do século XIX, que ajudou a difundir e sustentar economicamente os profissionais ligados ao campo artístico (Hobsbawm, 2025b, p. 344-345), fornecendo indícios da dinâmica de atividades atinentes ao ofício e ao mercado musical, por exemplo; tudo isso, claro, conectado ao aquecimento da indústria publicitária e de bens de consumo. Aliás, não é à toa que, no raiar do século XX, os jornais brasileiros foram tomados pelos anúncios publicitários – forma discursiva “peculiar às cidades modernas” que se encadeava “às novas demandas da vida urbana do início do século XX” (Luca, 2008b, p. 150), e que mirava nas necessidades de consumo da “classe média emergente e da elite, dispostas a folhear as páginas dos periódicos, ávidas por novos produtos trazidos pela industrialização e a urbanização” (Eleutério, 2008, p. 94), como o cinema, rádio, fonógrafo: objetos que, no plano cotidiano, ajudaram a configurar “outras sensibilidades, subjetividades e formas de convívio social” (Luca, 2008b, p. 150), processos, por sua vez, intimamente relacionados com a esfera musical.

Desse modo, esse tipo de documento foi de suma importância para essa pesquisa, pois auxiliou na construção de uma visão panorâmica sobre o consumo, usos, trânsitos e impactos do jazz em São Luís. Para a análise, optei, de início, por trabalhar com os jornais *O Imparcial*⁶²,

das pressões do projeto social dominante. Tratam-se, portanto, de antologias existenciais/temporais oscilantes, que vivem em encruzilhadas e experimentam a “dupla consciência” (Du Bois, 2021) nas condições locais: insurgem como símbolos da contracultura periférica de uma modernidade marginalizada.

⁶² Segundo informações do *Catálogo* da BPBL (2007): Jornal diário fundado em maio de 1926 e ainda ativo. De caráter noticioso, com periodicidade semanal e ampla circulação pelo Estado, *O Imparcial* foi dirigido inicialmente por J. Pires. Tornou-se órgão dos Diários Associados.

*O Combate*⁶³, *Pacotilha*⁶⁴, *Diário de São Luiz*⁶⁵, *Notícias*⁶⁶, *Folha do Povo*⁶⁷, *Pacotilha: O Globo*. Primeiro, por se tratarem de periódicos com significativa cobertura do cotidiano social e cultural da cidade, com colunas sobre o mundanismo, lazeres urbanos, depois por que alguns destes foram “grandes jornais, [que], em maior ou menor medida, eram propagadores de uma ‘ideologia da modernidade’ (Matos, 2021, p. 404), e nos quais as referências ao jazz (e assuntos correlatos) se fizeram frequentes, como mostrarei adiante. O acesso a esses periódicos, em sua condição hemerográfica, ou como “documentos primários digitalizados” (Almeida, 2011, p. 19), se deu por meio da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional (HDB-BN), que possibilita buscas em seu acervo através de termos/grafias específicos, e que atualmente conta com mais de 200 impressos maranhenses digitalizados.

Inspirado na prática historiográfica digitalizada (Brasil; Nascimento, 2020, p. 205), nessa primeira fase de perfil mais quantitativo da pesquisa, optei pela busca a partir de palavras-chave como “jazz”, “jazz-band” e “jazz band”. Para “jazz” e “jazz-band”, os números gerais de ocorrências foram de 1.926 e 1.801. Quanto à dinâmica de ocorrências de cada termo para cada jornal, assim essa se encontra:

Tabela 1 – Ocorrências dos termos “jazz” / “jazz-band” nos jornais maranhenses na Hemeroteca Digital

PERIÓDICO	PERÍODO	N.º DE OCORRÊNCIAS
O Imparcial	1926-1946	855/808
O Combate	1925-1965	304/291
Pacotilha	1910-1938	301/280
Diário de São Luiz	1920-1949	155/138
Pacotilha: O Globo	1949-1962	147/145

⁶³ Periódico criado em 1925 com subtítulo “Partido Republicano”. Além das notórias e fortes ligações ideológico-partidárias (com crítica enérgica aos governos estaduais), o periódico continha número significativo de anúncios comerciais.

⁶⁴ Jornal diário de origem mais antiga, tendo sido fundado em 1880 por Victor Lobato. De passado teoricamente abolicionista e republicano, o *Pacotilha* circulou de forma variável até 1938/1939. Em 1949, se juntou ao *O Globo* (jornal noticioso, surgido em 1939, dirigido por Miécio Jorge) tornando-se *Pacotilha: O Globo*, e passando de um jornal diário a uma periodicidade de seis vezes por semana. Teve entre seus redatores o jornalista e escritor Antonio Francisco Leal Lobo.

⁶⁵ Fundado em 1920. Possuía conteúdo noticioso, crítico e propagandístico. Denunciava as atividades politiqueras e o caminhar das obras promovidas pelo estado. O escritor Nascimento Moraes se tornou redator-chefe desse jornal, em 1923. Era de propriedade da sociedade Soares & Chaves (formada pelos comerciantes Wilson Soares, Antônio Chaves e Oswaldo Soares). Contava, aliás, com serviço telegráfico. Sua primeira fase de publicações vai até 1925.

⁶⁶ Jornal dirigido por Astolfo Serra, tendo Nascimento Moraes como redator-chefe. De perfil noticioso de interesses gerais e ampla quantidade de anúncios. Sua periodicidade era de seis vezes por semana.

⁶⁷ Periódico noticioso, com matérias de variados assuntos. Foi criado em 1923, tendo como diretor o médico, jornalista e figura engajada nas lutas políticas e sociais, Tarquínio Lopes Filho.

Notícias	1933-1934	109/108
Folha do Povo	1923-1927	39/16
Jornal do Maranhão	1954-1971	13/12
Maranhão	1937-1950	3/3

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Como podemos notar, em comparação com o termo “jazz”, as ocorrências para “jazz-band” n’*O Imparcial*, periódico que lidera esse *ranking*, caem em 5% (808), o que se estende aos demais jornais, pouco modificando suas posições. Esses resultados, porém, deixam de fora, entre outras coisas, a própria localização de bandas, pois observei que não raramente estas eram simplesmente invocadas como “jazz”. Considerando os resultados para este termo, nas edições d’*O Imparcial*: se de 1926 a 1929 surgem 72 localizações, de 1930⁶⁸ a 1939, ocorre um salto bastante expressivo, totalizando nada mais nada menos que 622 ocorrências – crescimento de mais de 700% nas referências ao gênero musical. De 1940 a 1946, porém, esse número cai para 234. Embora seja uma periodização menor que a anterior, ainda assim, é um declive significativo de 62.38%. Observando o comportamento nos outros periódicos, n’*O Combate*, de 1925 a 1929, são 7 ocorrências. A partir de então, há alguns lapsos quanto às edições disponíveis deste jornal na HDB. Assim, se de 1930 a 1938, são 217 ocorrências, após um expressivo hiato, as edições prosseguem de 1945 a 59, totalizando 86 ocorrências. Um novo salto ocorre de 1959 a 1965, no entanto, já fora do recorte desta pesquisa. Dentro dos limites temporais, a última ocorrência, neste jornal, é de 1957. Já no *Pacotilha*, de 1924 (data da primeira aparição do termo “jazz” neste jornal) a 1929, são 75 ocorrências. De 1930 a 1938, são 226 recorrências. O *Diário de São Luiz* também demarca o ano de 1924 como inicial para a circulação da palavra “jazz” na imprensa maranhense. Deste período ao ano seguinte, são 21 ocorrências. Após isso, há uma interrupção de uma década nas edições disponíveis, voltando a prosseguir a partir de 1945 e indo até 1949. Neste segundo intervalo, são 134 ocorrências. Por fim, o *Pacotilha: O Globo*, cujas edições disponíveis recobrem, sem lapsos, o período de 1949 a 59, resultou em 125 ocorrências. Este quadro geral parece sugerir, ao menos em termos de cobertura jornalística e descontadas as repetições que poderiam ocorrer devido às propagandas e notas publicitárias de uma mesma apresentação, bem como a utilização do termo “jazz” para

⁶⁸ Observei que ao longo desta década, especialmente a partir do início de fevereiro e ainda mais exponencialmente da segunda semana deste mês até mais ou menos o mês de julho, houve intensa atividade jazzbandista, em *soirées* dançantes (representativas de uma vida noturna ainda mais ativa na cidade), vesperais e outras ocasiões. Esse comportamento poderia estar relacionado aos processos analisados no capítulo 4 deste trabalho.

situações não necessariamente ligadas à dimensão dos acontecimentos musicais *in loco*, um pico de atividades ligadas ao jazz na década de 1930 no Maranhão, e especificamente em São Luís. O fato de o *Notícias* em apenas um ano (1933-34) contar com 109 ocorrências, enquanto o *Folha do Povo* (1923-1927) apenas 39, reforça essa percepção. Os demais jornais digitalizados, que avançam para os anos 1950, parecem atestar, ao menos nos limites dessa ferramenta, uma possível instabilidade e posterior declive de atividades das jazz bands no Maranhão de meados para os fins de 1950, não obstante, como demonstrado na **tabela 3**, este intervalo (1940-1950) ter apresentado um número bastante expressivo de bandas a nível estadual. Essa dinâmica decrescente poderia relacionada com as transformações no campo do consumo musical observadas pelo sambista Luís de França (ver **Anexo F**).

Propriamente sobre a coleta e exame das matérias dos jornais, iniciei a montagem de um banco de dados contendo todas essas matérias; por vezes, mais do que a fotografia do recorte do texto em si, coletei as páginas onde estavam situados, retomando, por vezes, a leitura na íntegra de algumas dessas edições, a fim de fazer uma apreciação menos fragmentada e mais detida de seu contexto jornalístico de publicação, visando a observar temas caros relacionados ao universo da pesquisa, por exemplo, para um exame da história social urbana e da experiência racial em São Luís. A princípio, esse banco de dados, composto por várias pastas, foi dividido por jornal; depois, subdividido por temas, como menções às atividades das bandas, e ainda por músico e espaços onde o jazz se fazia presente. Ao longo dessa fase de coleta e transcrição, ao lidar com as imprecisões fomentadas pelo Sistema OCR (Reconhecimento Óptico de Caracteres), optei por experimentar outras formas escritas para os termos-chave selecionados após constatação de seu potencial, que geraram localizações não contempladas pelos termos anteriores (por exemplo, as grafias “jazz ban”, “jazz-ban”, “jazze”, “jazes”, ou mesmo a variação de gênero: “a jazz”, “o jazz”⁶⁹), o que ampliou este banco de dados.

Resumidamente, nessa fase da pesquisa, realizei:

1. Levantamento de informações, a priori, sobre alguns dos músicos mais proeminentes, seguido de informações sobre outros instrumentistas com menos cobertura na imprensa, mas que tiveram papel fundamental na construção dessa trama, sem a qual a existência e as ações

⁶⁹ A propósito, optarei pelo formato gráfico “a jazz band”, contrastando propositalmente com o padrão masculinizado, que embora nem sempre utilizado, era predominante nas fontes. Diferente de Labres Filho (2014), entendo que tanto “a” quanto “o” jazz/jazz-band poderiam mesclar referência aos conjuntos e certo ideal de modernidade, despontando a recorrência do artigo masculino como possível entendimento patriarcal dessa modernidade musical (não à toa, dominada por homens). Pela opção de contemplar mulheres negras e lançar comentários sobre a questão de gênero no trabalho, escolhi inverter os polos, ao menos quando estiver me referindo às bandas identificadas como “jazz”.

dos próprios músicos exemplares dificilmente fariam sentido. Procurei pelo máximo de informações, utilizando, sobretudo, o método onomástico, típico da microhistória. Ao mesmo tempo, procurei informações mais descritivas sobre suas ações, não apenas em jornais locais, mas também de outras regiões, para verificar se havia algum rastro de suas atividades para além da cidade e, mais além, do estado. No caso de músicos mais proeminentes e importantes para a pesquisa, alguns dados biográficos só foram possíveis através do material bibliográfico esparsa que tangenciou o tema do jazz no Maranhão, de informações contidas no sítio do APEM, da documentação pessoal salvaguardada por familiares ou por meio de certidões, documentos mortuários (lápides) e eclesiásticos (arquivos da Igreja da Sé⁷⁰). Essas informações foram importantes para uma melhor compreensão de suas trajetórias e condição social;

2. Coleta de conteúdos em colunas culturais, anúncios, notas, convites e outras tipologias de textos jornalísticos a respeito dos locais onde essa música era praticada em São Luís. Esses dados me auxiliaram na catalogação e posterior confecção de uma cartografia *jazzy*, contemplando localização, perfil social de teatros, clubes e sociedades carnavalescas, cinemas e outros espaços comerciais, espaços privados, como as chamadas “festas íntimas” ocorridas nas casas dos contratantes, e públicos como festejos populares/religiosos ao ar livre⁷¹);

3. O levantamento de publicações que mencionavam o jazz em outros contextos nacionais e mesmo internacionais, além da busca por figuras internacionais exemplares, ideias, produtos e práticas relacionadas direta ou indiretamente a esse fenômeno cultural, a fim de mobilizar dados para uma discussão conectada que auxiliasse na análise dos diferentes trajetos, usos, sentidos e significados tecidos em torno do estilo musical na imprensa maranhense;

4. Os termos da pesquisa foram se diversificando (de nomes de músicos a nomes de clubes, salões, festas, estilos/ritmos musicais [aqui inclusos os ritmos associados ao jazz: *ragtime*, *shimmy*, *cakewalk*, *one-step*, *blues*, *boogie-woogie*⁷²], lojas de música, instrumentos

⁷⁰ Registro meus agradecimentos a Daniel Cerqueira pelo compartilhamento de algumas dessas fontes, que muito me serviram para confirmar, confrontar ou complementar determinados dados biográficos.

⁷¹ Considerei importante para o banco de imagens da pesquisa, localizar, na medida do possível, fotografias desses espaços e sujeitos relacionados aos mundos do jazz maranhense, para dar “carne e osso” a essas redes de sociabilidade dos músicos.

⁷² A nível de exemplo, para o termo “ragtime”, alguns dos resultados foram: Pacotilha (1910-1938) – 36 ocorrências; O Jornal (1916-1923) – 15 ocorrências; Diário de São Luiz (1920-1949) – 8 ocorrências; Folha do Povo (1923-1927) – 4 ocorrências; O Imparcial (1926-1946) – 2 ocorrências; Pacotilha: O Globo (1949-1962) – 1 ocorrência. Já “rag-time”, foram: Pacotilha (1910-1938) – 39 ocorrências; O Imparcial (1926-1946) – 31 ocorrências; O Combate (1925-1965) – 27 ocorrências; Pacotilha O Globo (1949-1962) – 24 ocorrências; Diário de São Luiz (1920-1949) – 11 ocorrências; O Jornal (1916-1923) – 10 ocorrências; Folha do Povo (1923-1927) – 6 ocorrências. Importante destacar que para esses termos hifenizados, com exceção de “jazz-band”, muitas das ocorrências não correspondem aos assuntos pesquisados. Porém, optei por utilizá-los no intuito de verificar, por exemplo, as referências mais antigas a esses ritmos relacionados ao jazz. Analiso que a disparidade numérica em

musicais associados às jazz bands), possibilitando a montagem de um expressivo banco de dados com diversos anúncios, notas e matérias relacionadas ao consumo e à prática do jazz na capital, num recorte temporal mais alargado;

5. Para todos esses pontos, procurei por indícios da dinâmica social urbana em São Luís e também sugestões de como a “raça” era experimentada e representada.⁷³ Para captar possíveis entendimentos dessa experiência sociorracial, busquei por indicativos de como personagens próximos às bandas (brancos e não-brancos) enunciavam sobre essa questão; tentei localizar também episódios cotidianos que sugeririam essa vivência, dentro e fora dos circuitos de lazer da cidade, de modo a sondar que ideias e práticas sobre “raça” (o que inclui identidades raciais), circulavam em seu redor. Neste e nos demais pontos listados, tal como procedi com o termo “jazz band”, testei diversas combinações de palavras e grafias.

Observação: em meio a essa busca inicial, alguns indícios apontavam para o fato de que as jazz bands maranhenses haviam praticamente desaparecido na década de 1960. Estabelecendo previamente um recorte do início da década 1920 a fins de 1960, observei que, pela falta de um periódico com circulação regular e diária nesse intervalo, mas mais fundamentalmente já inclinado ao exame das variadas enunciações sobre o jazz em veículos com perfis diversos e à montagem do quebra-cabeças das tramas dessa prática no Maranhão, optei por fazer uma seleção prévia da maior quantidade possível de publicações relacionadas ao tema, direta ou indiretamente.

A partir de uma apreciação nos jornais do comportamento e intensidade da presença do jazz/jazz bands na cidade, e à medida que fui entrando em contato com outras fontes, delimitei como limite final a década de 1950, entre outros motivos, uma vez escolhido as bandas como personagens principais a serem investigadas, percebi que delimitar até os anos 1940, excluiria dessa história a Feminina Jazz Band do Maranhão, conjunto inteiramente formado por mulheres negras, atuante até meados de 1950, o que poderia fomentar a reprodução de injustos

comparação com “jazz/jazz-band” advém da própria amplitude sónica que estes últimos termos tomaram ao longo do século XX.

⁷³ Nesse sentido, os pontos 3 e 5 dialogam, no sentido de que as representações do jazz eram por vezes racializadas, assim como o eram seus criadores e recriadores. Mobilizar essas representações, e coloca-las em confronto com as representações que reverberam nas fontes iconográficas, além de ir no encalço do que propôs Chartier (1990), vai no sentido de extrair em sua análise dados relevantes para a composição dessa história social do jazz no Maranhão, pois como bem ensina Duby (1995, p. 130-131): “Com efeito, para compreender a ordenação das sociedades humanas e para discernir as forças que as fazem evoluir, é importante dedicar uma igual atenção aos fenômenos mentais, cuja intervenção incontestavelmente é tão determinante quanto a dos fenômenos econômicos e demográficos. Pois não é em função de sua condição verdadeira, mas da imagem que constroem e que nunca fornece o reflexo fiel, que os homens pautam a sua conduta. Eles se esforçam para conciliá-la com modelos de comportamento que são o produto de uma cultura e que mais ou menos se ajustam, no decorrer da história, às realidades materiais”.

silenciamentos e, acima de tudo, que pouco contribuiria para confrontar a imagem masculinizada em torno da prática do jazz no Brasil. Além disso, foi por essa época que também estava em atividade a Orquestra Jazz Guarany, liderada por João Carlos Dias Nazareth, outro personagem importante para esta pesquisa. Todos eles, como demonstrarei, estavam ligados de alguma forma ao músico Adhemar Corrêa, que deixou registros memorialísticos inestimáveis sobre o universo musical daqueles tempos. Adhemar, por sua vez, foi um músico mais disperso, não apenas por ser mais velho que instrumentistas negros como Vital Paiva, que já iniciaram sua vida musical em jazz bands, mas também por opções pessoais/profissionais. De fato, Adhemar foi figura crucial para a sobrevivência, nos anos 1940/50, do formato jazz band em São Luís como instrumentista, mas principalmente como professor. Adhemar, no entanto, não ficou restrito a esse campo de atuação por ser um músico militar e não ter seguido uma atuação contínua em jazz bands, motivo pelo qual seu nome será mencionado aqui e acolá nas primeiras seções da tese, vindo a ser trabalhado com maior atenção no capítulo 5. Vejo essa descontinuidade em sua trajetória como ponto positivo, pois, ao entrar e sair da identidade jazzbandística, a vida de Adhemar recorda que esses sujeitos possuíam múltiplas identidades e se movimentavam, na medida do possível, por espaços e universos sociais heterogêneos; multiplicidade e errância⁷⁴ que me parecem, por um lado, tanto produto quanto resposta a um pós-abolição caótico, ainda mais para as classes populares. Identidades fluídas que, no entanto, procuravam, desde os vários ofícios, estabilidade material e ontológica contra a desordem estrutural e estruturante fomentada pelo projeto social dominante, ainda que buscassem essa meta dentro dos parâmetros desse mesmo sistema excludente.

Em termos mais qualitativos, valorizei uma análise mais atenta aos indícios que julguei terem maior potencial analítico, isto é, que poderiam ser mais interessantes para uma apreciação das enunciações do jazz, das jazz bands, dos músicos e locais onde se apresentavam. Atentei também para as invocações desses termos não necessariamente referentes ao contexto maranhense, mas em outros contextos, de modo a ter uma melhor noção das formas de circulação dessas palavras na imprensa e a que se referiam.

⁷⁴ “Esse mecanismo de defesa e autonomia acabou configurando uma sociedade inevitavelmente fluida, instável, marcada por arranjos provisórios e informais, por práticas de sobrevivência *improvisadas e adaptativas*, sempre recalcitrantes a quaisquer compromissos fixos e normas inflexíveis. Submetidas às pressões transformadoras do período [...], essas características se mantiveram, combinando-se, porém, com os estímulos introduzidos pelos potenciais das novas técnicas, equipamentos, artigos, símbolos, procedimentos ou quadros de valores associados à ‘vida moderna’. Ou seja, para esses grupos a *errância* tanto pode seguir no sentido territorial, quanto pode agora se traduzir também numa *metabolização* constante de símbolos, por meio da qual as pessoas agregam a si signos e sentidos que conotam a força e o prestígio da ‘modernidade’ (Sevcenko, 2021a, p. 32-33, grifos meus).

N’*O Imparcial*, os indícios de jazz bands locais começam a aparecer em 1927, um ano depois da criação do jornal. Àquela altura, já havia se passado três anos desde a criação da Jazz Band do Olympia, fato que foi captado pelos jornais *Folha do Povo* e *Diário de São Luiz*. Foi também o último ano de atividade da Jazz-Orchestra, cuja existência foi registrada pel’*O Imparcial* e pelo *Pacotilha*. Embora *O Imparcial* e *O Combate* tenham maior predominância de ocorrências, seus primeiros números começaram a circular bem depois do *Pacotilha*, onde se pode encontrar, de fato, as primeiras menções à atividade de jazz bands na cidade, em 1924. O *Diário de São Luiz* se mostrou relevante pelos rastros de conexões transnacionais, artigos de opinião, matérias e crônicas que abordavam o mundo do jazz. Os demais jornais se mostraram fontes úteis de informações complementares, suplementares e mesmo não contempladas, entre 1930 e 1950, pelos periódicos citados, auxiliando nessa tentativa de reconstituição histórica.

A partir de fevereiro de 2024, depois de um ano coletando dados em meios digitais e fazendo visitas esporádicas ao APEM, além de encontros esparsos com figuras potencialmente interessantes no sentido de colher relatos memorialísticos acerca das bandas e do ambiente musical embalado pelas jazz bands, comecei a fazer consultas mais sistemáticas no acervo físico da Biblioteca Pública Benedito Leite (BPBL). O objetivo era analisar outras edições daqueles jornais selecionados e previamente consultados via HDB. O foco foi, portanto, em edições indisponíveis no banco de dados da HDB e que estivessem dentro do recorte do trabalho. Depois, observando a grande fragmentação e por vezes insuficiência de dados contidos nesses jornais, senti necessidade de averiguar mais informações em outros periódicos que tiveram circulação na primeira metade do século XX, ampliando, assim, meu aporte documental, evidentemente a partir do encontro de dados que julguei relevantes para a discussão do trabalho. Alguns dos jornais que se mostraram promissores foram: *Diário do Norte*, *A Voz do Norte*, *Diário da Tarde*, *Tribuna*, *Tribuna do Povo*.⁷⁵ Usarei o indicativo “BPBL” quando me valer dessas fontes.

⁷⁵ Também fiz buscas nas edições disponíveis da *Revista do Maranhão – Mensário de Cultura Popular* (jan. a jun. 1951), na *Revista da Associação Comercial do Maranhão* (1934-1945) e na *Revista Maranhense de Cultura* (1974-78). Esperava encontrar nesses periódicos algum indício, por mínimo que fosse, sobre bandas, clubes e outros espaços festivos, bem como informações da dimensão material em torno da música e do lazer, ou mesmo memórias e estudos a respeito. A *Revista do Maranhão* era dirigida por Luiz Felipe Ferreira da Silva, custava 5 Cr\$; publicava, entre outras coisas, sobre o rádio maranhense, notícias sobre cinema, rádio, folclore, conhecimento musical, eventualmente eventos da SCAM, mas silencia sobre a música urbana maranhense. A *Revista Maranhense de Cultura*, por sua vez, era muito mais voltada para a literatura e o folclore. A *Revista da Associação Comercial*, embora fizesse registros relacionadas a aspectos da dinâmica comercial e tributária no estado, não localizei dados relevantes associados ao tema do trabalho. Desse modo, infelizmente, as buscas nestes suplementos não foram muito frutíferas. Paralelamente, fiz buscas no acervo digital da BPBL. O objetivo era procurar por mais vestígios do jazz em São Luís. Uma vez constatado que esse fenômeno ficou apagado em várias fontes e diante da insuficiência de pesquisas mais sistemáticas sobre eventos relacionados ao fenômeno, precisei verificar o máximo

Especificamente sobre os anúncios publicitários e crônicas⁷⁶ desses jornais, entendo que funcionam como indicativos do cenário de lazer e entretenimento da cidade; das mercadorias e divertimentos ofertados ao público ludovicense. Nesse sentido, as propagandas ofertam sinais de como essa sonoridade foi narrada pela imprensa maranhense, em meio ao contexto de urbanização e expansão da cidade. Os programas musicais dão indícios da lógica musical dos bailes e dos gêneros prediletos que eram exigidos pelo público em determinados locais e contextos. Vale ressaltar que esta opção se dá pelo fato de eu não ter encontrado uma cobertura jornalística local que se interessasse em narrar o jazz⁷⁷ (como ocorrera com outras formas de lazer, como o futebol, amplamente tratado na imprensa maranhense, o que me parece sugestivo dos processos distintos de popularização e profissionalização dessas práticas no estado), nem revistas ilustradas que abrangessem os gostos e comportamentos sociais adotados em São Luís no período recortado. Por isso, a fim de uma apreciação mais sólida desse ambiente, além do exame de indícios e vestígios nos enunciados dos jornais, mobilizo dados na historiografia que tratou das transformações urbanas pelas quais passava a cidade de São Luís, dialogando com as pesquisas sobre jazz e modernização no Brasil. Complementarmente, pela necessidade de robustecer a compreensão do universo material que dava suporte às atividades dos conjuntos, consultei uma série de documentos oficiais disponíveis no banco de dados digital da BPBL, como relatórios, mensagens e decretos que dessem informações, por exemplo, sobre os soldos de músicos militares (tipo recorrente entre os jazzbandistas), custos e forma de circulação de instrumentos musicais.

Somado a isso, por observar a circulação de periódicos cariocas em São Luís que versavam sobre modernidade e jazz, optei por dar atenção especial à *Revista Musical* (1924-1928), fonte ainda pouco trabalhada pelas pesquisas sobre a temática. Não desconsiderarei, é

possível de periódicos e outras fontes que cobrissem o recorte temporal da tese. Nesse levantamento, além de revisar edições da *Revista Athenas*, pude encontrar mais pistas e informações sobre locais e bandas envolvidos com o jazz em São Luís nos periódicos *A Peroba*, jornal crítico (contra a elite e o PSD), humorístico e noticioso, que divulgava informações sobre política, economia, bem como propagandas e fofocas; divulgava ainda o cronograma cultural/carnavalesco dos clubes populares, e *O Tempo*.

⁷⁶ Embora não seja o objeto central da pesquisa, o objetivo em adicionar o texto cronístico como parte de minhas fontes é justamente pela busca, através deste, de mais elementos indicativos da experiência do jazz em São Luís, haja vista ser a crônica, com todo o seu teor transitório e indeterminado, “o testemunho de um tempo vivido”, possuindo sua própria historicidade e – o que pode ser interessante no cruzamento com as outras fontes disponíveis – dotada ainda de caráter dialógico (Chalhoub; Neves; Pereira, 2005, p. 12-17).

⁷⁷ Os textos do músico Adelman Brasil Corrêa (1884-1947), por exemplo, estavam mais interessados no “passado artístico” da música maranhense, o que poderia simbolizar um desprezo pela música popular urbana que despontava e, no limite, incredulidade quanto ao potencial artístico dos músicos locais adeptos à prática de jazz band. Para saber mais cf. CERQUEIRA, D. L. Nótulas Artísticas de Adelman Corrêa (1884-1947): uma fonte valiosa para a história musical do Maranhão. In: *[Anais...]*. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte, 2016.

claro, possíveis pontos de conexão e diálogo com a experiência do jazz em outras partes do norte-nordeste e outras regiões amazônicas.

Justamente por conta dessa circulação, procurei por indícios de uma contrapartida, do retorno de ecos locais, em suplementos como a revista *Fon Fon*, *Revista da Semana*, *Careta*, *O Malho* e *Revista Vida Doméstica*, alinhadas ao projeto de uma representação “moderna” do país e dos ditos avanços alaistrados pelos quatro cantos do Brasil. Observei que, de fato, o Maranhão vez ou outra figurava nas páginas dessas revistas ilustradas. A *Fon Fon*, por exemplo, em 4 de setembro de 1948, lançou uma edição especial dedicada ao Maranhão. O comércio e a indústria, o acervo arquitetônico e a literatura, figuras políticas e intelectuais, e até mesmo flagrantes de trabalhadores do porto e “flagrantes pitorescos” da cidade mereceram as páginas desta edição, com exceção da música. Mais ou menos a mesma tendência das demais revistas, que divulgavam os pretensos “progressos do Maranhão” (com claros objetivos políticos) jamais direcionando o olhar para as orquestras populares urbanas que se proliferavam por todo o estado. Pretensas façanhas políticas, de um lado, euforia das elites urbanas, de outro. Subalternos surgem à sombra. Ou são visíveis demais apenas em sua “peculiaridade primitiva”.

1.7 Orquestrando os acervos: aportes documentais na tablatura da pesquisa

As fontes fonográficas têm sido úteis a muitos pesquisadores interessados na música popular urbana do começo do século XX, sendo geralmente indicadas para uma melhor compreensão de suas performances e sonoridade. A procura por esse tipo de documento para o período e espaço delimitados fomentou alguns desafios. É verdade que o Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM) conta, atualmente, com um acervo discográfico que contém cerca de três mil discos de vinil; artefatos que pertenceram a emissoras de rádio maranhenses da década de 1940 (Cerqueira, 2021). Fiz uma visita a este acervo no começo da pesquisa. Na ocasião, pelo fato de não estar plenamente catalogado, uma saída foi consultar o inventário de fonogramas da instituição que, apesar de incompleto, serviu, primeiro, para ter uma noção geral do acervo. De pronto, me chamou atenção o fato de não haverem gravações produzidas por qualquer artista do período em foco.⁷⁸ Aliás, ao longo da pesquisa, observei que, devido ao fato

⁷⁸ Contribuição importante para refletir sobre a relação entre o interesse no estudo da música popular urbana e o estado de conservação e organização dos acervos e fontes foi realizada por Moraes (2004), que, aliás, a partir da realidade do Rio de Janeiro-São Paulo, sugere que o “estudo científico” da música ‘folclórica’ fomentou maior investimento nessa categoria do que naquelas produções “popularescas”. Não obstante a riqueza do Acervo João Mohana, urge a catalogação e organização deste acervo, além de maior divulgação e incentivo à pesquisa com esse material – talvez desprezado também por não conter a “produção legítima da terra”. Esse material poderia ser

de não ter se processado no Maranhão algo parecido com o que ocorreu, por exemplo, em Porto Alegre, onde empresários musicais investiram na gravação de discos locais (cf. Vedana, 2006), quando os músicos maranhenses gravavam algum material, o faziam fora do estado, muitas vezes na condição de contratados por conjuntos ou artistas estabelecidos, tornando difícil o mapeamento desses feitos (e efeitos) musicais e bastante complicada a montagem de um panorama fonográfico, ainda que fragmentado, que pudesse dar alguma noção sonora de suas performances. Essas me parecem questões a serem enfrentadas dentro do tema da chamada “discografia nortista/nordestina”: quais sejam, as várias formas de atuação de músicos, arranjadores e compositores do Norte/Nordeste nos grandes centros, e a própria importância dessa mão-de-obra migrante na composição/dinamização das experiências e do circuito musical sudestino, bem como sustentação dos trabalhos fonográficos que por lá se concentravam.

A nível de Nordeste, apenas a partir de 1950 surgiria uma iniciativa como a Rozenblit, fábrica de discos situada em Recife, que simbolizou, social e culturalmente, uma nova etapa de registro e propagação de uma expressiva fração das músicas cultivadas em Alagoas, Ceará, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte.⁷⁹ Já no Maranhão, mesmo tendo sido palco das gravações realizadas pela Missão Folclórica, em 1938, os primeiros estúdios de gravação locais só começaram a surgir no final dos anos 1980 (Sodré, 2014; Cerqueira, 2021), expressivo lapso que fez com que a música urbana maranhense produzida entre 1920 e 1960 ficasse em grande medida restrita ao registro de partituras, de letras e na memória oral. Uma vez impedida a existência de uma “música em conserva” produzida a nível local, é de se imaginar que o peso simbólico do registro fonográfico autoral, na melhor das hipóteses, irrompesse quase como uma utopia. Provavelmente, ao perceberem o impacto das limitações estruturais sobre suas carreiras, os músicos mais competentes optaram por migrar para os polos de produção fonográfica e de maior circulação de capitais do país, exemplos do Rio de Janeiro e São Paulo.⁸⁰ De outro modo, foi entre 1970-1980 que surgiram as primeiras gravações do BMB do Maranhão, e quando

explorado de outra forma. Por exemplo, relacionando as tendências musicais identificadas com a tentativa de lastrear a escuta de dado período e a possível repercussão disso no repertório dos músicos, caminho que sigo nesta tese, precisamente no capítulo 4.

⁷⁹ Para saber mais, ver: LOPES, H. M. *Fonografia à Nordeste: uma história da Fábrica de Discos Rozenblit (1954-1984)*. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2025.

⁸⁰ Em março de 2025, estabeleci contato com Miguel Ângelo de Azevedo (o Nirez), cujo acervo conta com aproximadamente 22 mil discos antigos de cera em 78rpm. O objetivo era ver a possibilidade de encontrarmos dados fonográficos relacionados a músicos maranhenses ligados às jazz bands; informações que, de repente, não estariam disponíveis no acervo da DB do IMS e que poderiam oferecer mais indícios de sua circulação. Infelizmente, não foi possível localizar informações a partir da lista de músicos repassada ao colecionador. Seria o caso de, em outra oportunidade, visitar pessoalmente seu acervo e vasculhar com calma. Agradeço a Nirez pela disponibilidade e tentativa.

foram lançados os discos *Bandeira de Aço* e *Lances do Agora* pela Discos Marcus Pereira, selo independente paulistano. Sob os rótulos de “música regional”, “folclórica” e “cultura popular maranhense”, diria que esses registros, juntamente do arquivo sonoro iniciado por Mário de Andrade e companhia, ajudaram a construir certo *regime de audibilidade* (Ventura, 2021) do Maranhão, consolidando imaginários e noções sobre as tradições maranhenses, e por conseguinte sobre a própria ideia de música popular urbana cultivada na região, processo que se relacionaria de modo complexo com a desmemorialização musical do começo do século.

Embora não tenha localizado fontes documentais dessa natureza no APEM, nem por isso negligenciei o uso do Inventário de Discos da instituição, tampouco me eximi de tentar localizar quanto possível em acervos alternativos (físicos e digitais) e sítios aqueles fonogramas que julguei fundamentais para uma experiência de escuta mais imersiva.⁸¹

Sobre as fontes musicais disponíveis, nesse caso as partituras, importa ressaltar que “mesmo considerando-se que a gravação se tornou o suporte fundamental para a música popular urbana, a partitura desempenhou e ainda desempenha papel importante para parte significativa do repertório” (Baia, 2011, p. 3), despontando como documento importante para compreensão das práticas musicais jazzbandísticas do período. Assim, consultei o Inventário de Partituras do Acervo João Mohana do APEM⁸², que fornece dados organizados das composições dos músicos

⁸¹ Sobre o Inventário de Discos do APEM, embora não reflita o número total de discos do acervo discográfico da instituição, o documento possui uma listagem expressiva de músicas catalogadas, 1.969 ao total. Quantidade significativa para cogitar padrões, por meio dessa fonte, que me deu acesso a uma relação dos gêneros que eram irradiados pela capital através das rádios, sobretudo entre 1940/50, sendo possível ter uma noção dos estilos musicais requeridos na época. Pude com isso, criar conexões para captar a *paisagem sonora dependente* da cidade – dentro da qual os músicos maranhenses tentavam expressar suas composições autorais –, fazendo cruzamentos com o repertório das jazz bands. Outros dados discográficos foram conseguidos a partir do sítio Discogs. Não satisfeito, fiz buscas no Acervo Talvane Lukatto (visitado no início de agosto de 2024). Visitei este acervo privado em busca de dados da atuação das jazz bands nas rádios locais, uma vez que as memórias e bibliografia tratam de maneira vaga desse assunto. O ATL conta com áudios gravados de rádios de várias décadas de São Luís e do Brasil. São as emissoras: Mirante, Educadora, Timbira, as extintas Rádio Gurupi, Ribamar, Capital, que somam 16 mil fitas cassetes. O museu que soma 37 anos não acumula somente gravações de rádios, mas também livros, revistas, aparelhos radiofônicos antigos, discos de vinil, que somam mais de 50 mil. Neste acervo, tive contato com a revista *TV/Rádio*, editada nos anos 1960 por Rui Pisk (radialista e ex-integrante, nos anos 1940, do conjunto vocal Bando de Veracruz, coletivo musical que comprova a formalização de um *casting* musical nas rádios locais). De publicação aparentemente bimestral, essa revista trazia um balanço da programação das rádios maranhenses, e eventualmente flagrantes sobre as apresentações dos artistas locais nas rádios. Ademais, para tentar driblar a “surdez” historiográfica, o acesso aos fonogramas foi realizado através dos sítios Discografia Brasileira (DB) do Instituto Moreira Salles (IMS). Para o caso de gravações internacionais, fiz buscas no acervo de fonogramas como o Library of Congress, Internet Archives e, por fim, YouTube.

⁸² O inventário foi publicado em 1997 e traz informações coletadas pela equipe do APEM a partir do Acervo João Mohana, que foi adquirido pela mesma instituição e tombado em 1987. O acervo propriamente dito conta com mais de duas mil obras, constando composições de maranhenses e de compositores de outras regiões do Brasil e do mundo. Em parte, essas obras foram recolhidas pelo padre pesquisador João Mohana durante pouco mais de vinte anos (entre 1950 e 1973). A outra parte do acervo contém documentos musicais doados pelo neto do compositor maranhense Alexandre Rayol (1855-1934) (Cerqueira, 2018). Adotando métodos da arquivologia de documento musicográficos, o pesquisador Guilherme de Augusto Ávila (2022) produziu um exame de fôlego em sua tese sobre este acervo.

maranhenses, e fiz buscas dessas fontes no sítio da instituição, mais precisamente no Acervo João Mohana (AJM). O AJM constitui fonte muito relevante para acessar uma parte da memória musical maranhense, pois trata-se de

[...] uma importante coleção de obras musicais recolhidas pelo padre e médico maranhense, João Mohana, e que representa uma amostra da produção musical do Maranhão do século XIX e primeira metade do século XX. Este conjunto de peças musicais, que totaliza 2.125 obras, foi adquirido e organizado pelo Arquivo Público do Estado do Maranhão, em 1987, estando hoje sob sua guarda na rua de Nazaré, no 218, no centro histórico de São Luís, em um setor específico relacionado à produção musical maranhense. Como fazia parte de um espólio particular, até então desconhecido dos pesquisadores, é possível hoje dimensionar a sua importância para a música brasileira, caracterizando-se pela multiplicidade de formas – sinfonias, missas, aberturas sinfônicas, peças para solista e de câmara – de gêneros – religioso, popular, operístico, camerístico – e de funções – concertos comemorativos, festividades religiosas, temporadas líricas e de concertos, cerimônias de caráter militar, e divertimentos e saraus, podendo-se ter uma ideia do perfil musical da sociedade maranhense de então (Carvalho Sobrinho, 2003, p. 16-17).

O objetivo foi avaliar os tipos de composição de músicos ligados direta ou indiretamente com as jazz bands, de modo a ajuizar melhor, tanto no plano da composição autoral quanto no repertório geral, o grau de recorrência de ritmos afro-americanos.⁸³ Em tópico específico deste trabalho, apresento a apreciação de peças que simbolizam os ritmos mais recorrentes ou que me parecem mais representativos do contexto musical da época. Tal apreciação foi feita a partir de um exame crítico das fontes, tendo como critério avaliativo o gênero musical e os aspectos intrínsecos e extrínsecos das composições. Neste quesito, as reflexões sociológicas desenvolvidas por Weber (1995) sobre o desenvolvimento e racionalização da música ocidental inspiraram essa análise, recusando, entretanto, o discurso de superioridade ocidental que atravessa sua obra.

Tendo em mente a verve criativa do ofício do historiador, busco, dessa forma, exercitar a sugestão de Lucien Febvre endossada por Le Goff (2013, p. 490) de “fazer falar as coisas mudas”, no afã de procurar compreender os sujeitos e a sociedade da época, praticando nesse mesmo esforço investigativo, a tentativa agregadora de excitar e captar os sons codificados principalmente naqueles documentos insonoros – experimento possível graças à mobilização da “vasta rede de solidariedade e de entreaajuda” (Febvre, 1949, ed. 1953 *apud* Le Goff, 2013,

⁸³ Outros dois acervos que contêm composições deste tipo – a maioria, para piano, publicadas no Pará e Portugal, no início do século XX – é o acervo de partituras do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), situado na Rua do Sol, 302, e o da Faculdade Católica do Maranhão (FACMA), localizada na Rua do Rancho, 110, ambos no Centro. Aparentemente, não constam nesses acervos repertórios de bandas, tampouco fotografias das mesmas. Agradeço a Guilherme D’Ávila pelas informações.

p. 490) das demais fontes coletadas, podendo esta auxiliar a análise proposta diante da ausência (total em termos de registros musicais locais) do fonograma.

Os leitores verão que um dos personagens coletivos principais desta tese é a Jazz Alcino Bílio, conjunto contratado recorrentemente para se apresentar nos salões do Grêmio Lútero Recreativo Português (GLRP). Em março de 2024, visitei o Acervo/Biblioteca deste espaço, localizado na Praça João Lisboa, que abriga, além de inúmeros livros, fotografias de festas, contratos, e outros documentos, sendo, no entanto, os mais antigos do final dos anos 1980. Não tendo encontrado documentos que me parecesse relevantes para esta pesquisa neste acervo, fiz uma visita ao Núcleo de Memória e Pesquisa do Teatro Arthur Azevedo (NMPTAA). Depois do GLRP, outro espaço importante foi o TAA, onde a jazz band de Pedro Gromwell, por exemplo, fez inúmeras apresentações. O acervo do teatro conta com muitas caixas que contêm cartazes e convites de espetáculos teatrais e musicais ocorridos no TAA, entre 1942 e 1959, além de um acervo de partituras ainda não catalogadas, mas que são datadas do século XIX. Possui também um biblioteca, por meio da qual tive contato com o livro *Perfil cultural e artístico do Maranhão* (2006), que possui uma seção que sintetiza a história da música maranhense de tempos coloniais até o século XXI e que traz um balanço biográfico de vários artistas. A propósito, consultei a literatura sobre a história do Maranhão/São Luís da BPBL e da biblioteca da Academia Maranhense de Letras (AML). Outros acervos em que busquei fontes bibliográficas e literárias que precisam ser mencionados foram: as bibliotecas da Universidade Federal do Maranhão (Setorial/CCH e Central) e Casa de Cultura Josué Montello (CCJM).

Além dos acervos institucionais, a pesquisa encaminhou-se para acervos particulares, justamente pela escassez iconográfica nos jornais locais. Neste ponto, as fontes imagéticas se tornaram fundamentais. Tratadas, por um lado, como evidência histórica, no sentido de, em parte, compreendê-las como uma forma de testemunho que comunica “rápida e claramente os detalhes de um processo complexo que um texto levaria muito mais tempo para descrever, e de forma mais vaga [...]” (Burke, 2017, p. 125), com o que concorda Schwarcz, ao assegurar que “a descrição textual de um trabalho de arte dificilmente dará conta da realidade que se observa” (2024, p. 171). Mas, apesar desse enorme potencial, as aparentes objetividade e fidedignidade desse tipo de fonte iconográfica precisam ser confrontadas.⁸⁴ Como se desprende do estudo de

⁸⁴ Como ensina Kossoy, na medida em que, de fato, “uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento passado; ela sintetiza no documento um fragmento do real visível, destacando-o do contínuo da vida” (2012, p. 113), essa “verdade iconográfica”, no entanto, tende a invisibilizar aspectos da realidade, criando um véu ilusório a partir de sua pretensa fidelidade como registro. Na fabricação dessas imagens, é preciso questionar os possíveis interesses de quem fotografa, de quem é fotografado e dos possíveis destinatários a quem se destina o registro. Reside nesse ponto um desafio para o historiador, pois,

Schwarcz (2024), concentrado nas manipulações racializadas das imagens, fontes iconográficas despontam como um campo de conflitos onde se busca instituir um mundo a partir de representações. Por isso mesmo, as fotografias foram fontes de extrema relevância no exercício da imaginação histórica: analisar a formação das bandas, tipos de instrumentos, o perfil étnico-racial de seus integrantes, condição econômica, entre outros aspectos intrínsecos e extrínsecos que circundam esse tipo de registro: construtos que revelam e ocultam, informam, mas também induzem, demarcam um lugar de poder, almejando instituir novas representações e formas de perdurar no transcurso do tempo. Para acessá-las, empreendi visitas a familiares de alguns músicos e realizei buscas na internet, especificamente em páginas destinadas ao resgate da memória iconográfica de cidades maranhenses, a exemplo do perfil no Facebook do Museu Histórico de Carolina (MHC), instituição que abriga em seu acervo diversos registros fotográficos de conjuntos musicais atuantes entre 1940 e 1970.

Por meio destas incursões pude coletar fotografias de jazz bands do Maranhão e montar um banco de dados com os nomes das bandas, de seus integrantes, entre outras informações biográficas, no intuito de perceber suas trajetórias, condições e relações sociais. Além disso, ao me voltar para os registros fotográficos que capturaram outras configurações de coletivos musicais, percebi que poderiam servir para uma análise mais comparativa das práticas musicais “negras” maranhenses. Assim, diante das insuficiências das fontes escritas e fonográficas, as fotografias passaram a ser mais do que elementos meramente ilustrativos e foram alçadas ao patamar de documentos históricos, por meio dos quais procurei realizar uma escuta das imagens (Barros, 2015), operação realizada juntamente com a compreensão de que as fotografias, embora por muito tempo ignoradas na pesquisa histórica (Kossoy, 2012, p. 30-32), são documentos-monumentos (Le Goff, 2013), e portanto podem representar (em seus ditos e não-ditos) as visões de mundo de uma dada sociedade, grupo social, em determinado contexto.

“na análise das imagens fotográficas do passado, cujos assuntos encerram quase que exclusivamente retratos posados de estúdios e vistas urbanas e rurais captadas na sua estaticidade, torna-se difícil levantar dúvidas quanto à fidedignidade dessas representações do ponto de vista iconográfico. Tratam-se de registros de fragmentos do mundo visível caracterizados em geral pela inexistência de fatos dinâmicos que poderiam eventualmente ser flagrados em sua espontaneidade. Os conteúdos dessas imagens mostram assuntos geralmente bem organizados em sua composição e aprioristicamente petrificados, antes mesmo do congelamento fotográfico. Tratam em essência de imagens estáticas que contém assuntos também estáticos: as duras, passivas e estereotipadas expressões humanas dos álbuns de família, os edifícios, os monumentos, as ruas quase sem vida, a natureza imóvel”. Ademais, “os usos privados da fotografia não são menos complexos, pois se relacionam com as formas como as sociedades históricas recolhem, preservam e processam os fragmentos de experiências cotidianas. Fotografar os rituais da vida privada implica na realização de escolhas que são orientadas por um conjunto de valores sociais das experiências dos sujeitos históricos, compreendidos no âmbito da sua classe, seus gênero, a geração e etnia, portanto, são carregados de historicidade” (Mauad e Lopes 2012, p. 275). Cabe, então, aos pesquisadores “considerar, primeiramente, que manipulações e interpretações de diferentes naturezas ocorrem ao longo da vida de uma fotografia” (Kossoy, 2012, p. 118).

Porém, importa ressaltar que, se por um lado a fotografia pode ser “um meio de conhecimento pelo qual visualizamos microcenários do passado”, por outro, “ela não reúne em si o conhecimento do passado” (Kossoy, 2012, p. 82). Por isso, ainda que possam trazer informações pertinentes indisponíveis na documentação escrita, é válido frisar que

[...] O exame das fontes fotográficas jamais atingirá sua finalidade se não for continuamente alimentado de informações iconográficas (necessárias aos estudos comparativos) e das informações escritas de diferentes naturezas contidas nos arquivos oficiais e particulares, periódicos da época, na literatura, nas crônicas, na história e nas ciências vizinhas (Kossoy, 2012, p. 82).

Esse articulação evidentemente precisa ser realizada tendo em mente que se de um lado a fotografia, “ajudou a consolidar a ordem instituída nos espaços nacionais e capitalistas, no empacotamento do mundo em imagens palatáveis pela publicidade e colonismo social dos magazines ilustrados”, de outro, “desempenhou ao longo do século XX um importante papel nas lutas políticas, nos movimentos sociais e nas políticas de construção de identidades sociais” (Mauad e Lopes, 2012, p. 273), motivo pelo qual julgo interessante lançar mão dessas duas formas de uso da imagem fotográfica/iconografia, a fim de sublinhar seu diálogo conflitante no momento mesmo de problematizá-las.

Um importante historiador para este trabalho afirmara, certa feita, que “a escassez de testemunhos sobre o comportamento e as atitudes das classes subalternas do passado é com certeza o primeiro – mas não o único – obstáculo contra o qual as pesquisas históricas do gênero se chocam” (Ginzburg, 2006, p. 11). Com isso em mente, além do cruzamento de fontes iconográficas e fontes escritas com fontes musicais, devido ao problema do esquecimento que se abateu sobre os músicos do período estudado (e consequentemente sobre o cenário musical da época), precisei recorrer também às fontes orais, almejando superar, na medida do possível, os eventuais lapsos na documentação imagética e nas fontes hemerográficas. Neste ponto, o problema do estado das fontes se relaciona diretamente com a escassez de registros sobre a experiência negra no pós-Abolição maranhense, algo observado pelo antropólogo, estudioso do reggae, Carlos Benedito (2016, p. 25), que, depois de destacar o perfil retardatário da abolição da escravidão no Maranhão, em sua visão, “por causa da resistência dos proprietários rurais em adotar as técnicas modernas de produção, desenvolvidas a partir da Revolução Industrial, na segunda metade do século XVIII”, lança a seguinte provocação:

A pergunta, então, é para aonde teriam ido os negros do Maranhão após o 13 de maio de 1888. Os dados encontrados até agora não são suficientes para elucidar

satisfatoriamente essa questão. É possível que a distância em relação aos grandes centros de pesquisa do País tenha contribuído para a escassez de estudos sobre o negro. Por outro lado, os próprios pensadores maranhenses não têm demonstrado interesse pelo tema, a não ser em algumas esparsas referências.⁸⁵ A maioria dos dados estão em documentos de arquivos ou na memória de alguns habitantes mais antigos, principalmente nos povoados rurais. Isso representa uma lacuna, que traz grandes prejuízos para a historiografia do negro no Maranhão e para as Ciências Sociais em geral.

Ao tentar contribuir para sanar este problema, tendo como foco o cenário urbano de São Luís, o fator “memória”, mencionado por Benedito (2016), insurgiu como outro vetor diversificado e frutífero para a presente análise. Essa memória oral se apresentou primeiramente em forma escrita, através de relatos presentes nos volumes da coleção *Memória de Velhos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense* (1997) que trazem depoimentos colhidos entre 1983 e 1994 de intelectuais, trabalhadores, compositores, sambistas, carnavalescos, brincantes e cantadores de Boi, líderes de instituições religiosas de matriz africana, entre outros. Através de alguns desses relatos pude coletar informações importantes para o entendimento do cotidiano e da vida cultural da cidade, buscando perceber ainda o lugar dos músicos. Outra fonte de informações importante foi o acervo de Iracema Corrêa, filha do músico e professor Adhemar Corrêa, que é um dos personagens investigados nesta tese. O acervo conta com vários cadernos contendo depoimentos de Adhemar Corrêa coletados pela filha no final dos anos 1980, além de recortes de jornal, fotografias, documentos pessoais e

⁸⁵ Intrigado com as reflexões de Paulina Alberto (2017) sobre a história do pensamento racial brasileiro, me pergunto se, no Maranhão, a despeito da real dificuldade em localizar um conjunto robusto de fontes, esta renitência em estudar as histórias negras do início do século XX não teria relação com o foco, por um lado, no ativismo negro “legítimo” dos movimentos sociais dos anos 1970/80, como o Movimento Negro Unificado (MNU) e o Centro de Cultura Negra (CCN), e por outro, nas expressões culturais populares lidas como genuinamente maranhenses, ou que assim se tornaram, como as práticas do Boi e do *reggae* – no caso deste último, aliás, algo que foi fruto também da mudança na concepção de negritude articulada pelos movimentos dos anos 1970 e 80 –, fomentando agendas de pesquisa estimuladas por uma forma específica de compreender o sentido de resistência negra no Maranhão, permanecendo, por conseguinte, pouco dispostas a analisar personagens que poderiam estar relacionados à ideia de harmonia racial, ou mesmo que estivessem à margem da noção de “cultura popular maranhense”, consolidada entre 1940-1960 (Barros, 2007) com seus ecos ulteriores. Ademais, Alberto (2017) também chama atenção para o fato de que até os intelectuais negros do início do século XX omitiam acerca de uma parcela da população, por entenderem que estes (incluem-se mulheres e pobres), uma vez que não demonstravam reconhecer sua ascendência africana, não se encaixavam nas definições de pertencimento daquela *intelligentsia*. Já Cunha (2015, p. 99), fazendo uma analogia com a prática historiográfica de coisificar os escravos, chama atenção para o fato de que o silenciamento que recaiu sobre os músicos negros cariocas no início do XX não foi obra exclusiva de historiadores, memorialistas e intelectuais atuantes na segunda metade daquele século. Tal operação, segundo a autora, se deveu ainda aos registros dos próprios sujeitos históricos: vestígios representativos de relações sociais que cada vez mais se pautavam na racialização, como resposta à “ampliação dos espaços de liberdade dos escravos e seus descendentes”, inscrevendo os negros de maneira estereotipada, monolítica; no “fundo do palco”. Não custa questionar se, no Maranhão, teria o apagamento (historiográfico e memorialístico) dos jazzbandistas negros derivado desses fatores combinados.

profissionais do músico, e ainda fitas magnéticas contendo entrevistas de Iracema com o instrumentista.⁸⁶

Outras fontes escritas contendo memórias musicais são: a autobiografia do músico militar João Carlos Dias Nazareth e o livro *ZBM: o reino da Boemia* (2001), do escritor José de Ribamar Sousa Reis. Foi também através das Redes Sociais que pude montar uma circuito de contatos com familiares, amigos e conhecidos de vários dos músicos pesquisados, contando com o suporte de muitas dessas pessoas na escavação de fontes raras direta ou indiretamente ligadas à história e à memória desses agentes, através das quais se pode ouvir ecos da experiência sociocultural do jazz em São Luís do Maranhão.

Embora os relatos pessoais e biográficos tenham sido por muitas décadas negligenciados pela pesquisa histórica, desde os anos 1980-90 essa situação vem se transformando efetivamente. O relato de vida se tornou fonte relevante porque “deixou de ser visto como exclusivo de seu autor, tornando-se capaz de transmitir uma experiência coletiva, uma visão de mundo tornada possível em determinada configuração histórica e social” (Alberti, 2008, p. 163). Hoje, tais fontes servem, inclusive, para estudos que visam se afastar de dicotomias já obsoletas (popular x erudito, vencidos x vencedores, oral x escrito), caso desta tese. Na ausência dos músicos da época, uma vez que já falecidos, ao longo da pesquisa, fui me deparando com os relatos orais de pessoas que tiveram algum contato com eles: familiares, músicos mais antigos, ou mesmo entusiastas que ouviram falar desses personagens. A primeira impressão ao ouvir esses depoimentos foi a de que mesmo que estivessem vivos, eu teria que lidar com a memória oral dos músicos, pois aparentemente, a maioria deles não estava muito preocupada com o registro escrito de suas atividades/trajetórias artísticas.⁸⁷ Suas vivências permaneceram inscritas, em grande parte, na oralidade, tal como ocorria a muitos da classe trabalhadora, que estavam muitas vezes mais focados em sobreviver do que documentar sua história – postura que, suponho, poderia se agravar a depender da posição social dos sujeitos. Embora não seja meu foco, diante dessas circunstâncias e entendendo que a memória é um fenômeno coletivo, interrelacionado às memórias individuais (Halbwachs, 1990), percebo que os relatos de diferentes formas e com diferentes interesses evocam, por vezes, acontecimentos vividos e personagens conhecidos por tabela (Pollak, 1992, p. 2), ao tentar rememorar as ações dos

⁸⁶ Essas fitas foram coletadas em meados de junho de 2021, em seguida, digitalizadas com suporte de equipamento de gravação. Posteriormente, analisado o seu conteúdo. Descrevo um pouco mais essa documentação no capítulo 5. Agradeço a Daniel Cerqueira pelo auxílio na digitalização desse material.

⁸⁷ Exceção de Adhemar Corrêa, que o fez por insistência da filha, Iracema Corrêa (e cuja forma de organização poderia estar associada às habilidades que desenvolveu no curso de Biblioteconomia), e ainda de João Carlos Dias e Hécio Brenha, que foram autores de livros de cunho autobiográfico, editados e distribuídos por eles mesmos.

músicos estudados, constituindo complementos interessantes para pensar o papel do jazz em suas existências através das representações memorialísticas desses depoentes.⁸⁸

1.8 Fim da faixa: silêncios, ruídos e intersecções na memória musical maranhense

Voltamos a 2021. Naquele fim de julho, a dança dialética entre memória, história e o dado biográfico, elementos que costuram essa pesquisa, arriscaria novos passos. O governo do estado, na figura de Flávio Dino, anunciara a inauguração da Praça Mestre Antonio Vieira. O marco seria implantado no bairro do Monte Castelo, exatamente onde, até princípios dos anos 1960, funcionava a antiga Estação de Bondes (Estação da Companhia Ferro Carril); perto de onde muitos boêmios e músicos chegaram a morar; tempos nos quais o bairro ainda atendia pelo nome de Areal. De línguas que já conheciam minhas peripécias de pesquisa, logo ouvira falar que a praça contaria com um espaço para homenagear os músicos de choro maranhenses. A empolgação foi imediata. De posse dos dados que comecei a coletar por volta de 2019, sobre o jazz no Maranhão, intuí que encontraria possíveis informações relevantes sobre instrumentistas que poderiam ter tido incursões pelas jazz bands locais. Aliás, cheguei não apenas a conjecturar encontrar por ali mais elementos relevantes para a pesquisa, como cogitei que seria um momento significativo para a memória histórica da música urbana maranhense. A escolha do local não deixava de conter algo simbólico, para além da proximidade com a residência de Vieira: por anos, foi um depósito de lixo; agora, seria depositário de uma memória. Sim, *uma*: selecionada, recortada, monumentalizada; passível de ser problematizada e com os seus limites, e, por outro lado, por isso mesmo, longe de se tornar outro tipo de depósito de lixo: o da memória, como nos ensina um célebre personagem borgeano.⁸⁹

A circunstância, de certa forma, produzia um impacto paradoxalmente afetivo sobre mim: por um lado, ainda que me esforçasse para manter algum afastamento científico, sentia a pesquisa me levar a um caminho de redescoberta de meu pertencimento à cidade: as ruas e ruelas de São Luís começaram a ganhar outros significados a partir de meu contato com as aventuras e desventuras cotidianas de muitos dos personagens que compõem o universo desta

⁸⁸ Ou seja, foram utilizados apenas para preencher algumas lacunas nas trajetórias de instrumentistas importantes para a pesquisa. Tais abordagens foram realizadas informalmente com familiares desses músicos. São elas: Iracema Corrêa (filha do músico Adhemar Corrêa); Ivone Nazareth (filha do músico João Carlos Dias Nazareth); Benigna Sodré (filha do músico Antoni Sodré); Deolinda Paiva (filha de Vital Paiva); Rosemar de Azevedo (filha de Roque de Azevedo), e, por fim, exceção deste grupo, Anunciação de Maria, única integrante viva da Feminina Jazz Band do Maranhão.

⁸⁹ Refiro-me a Irineu Funes, do conto “Funes, o memorioso”, originalmente publicado em 1944.

pesquisa. A encruzilhada me encontrava. De surpresa, percebia minha história se cruzar com a daquelas pessoas: entre a música e outros trabalhos “sérios”; os sonhos de ir além, as decepções, a insistência quase sisífica em se movimentar pelos espaços, e, no entanto, a pressão contrária das estruturas, hierarquias e desigualdades (responsáveis por selecionar quem e como se pode falar, e também a quem legitimar, sob os filtros de raça, classe, gênero e região). Mas, além disso, falava alto minha própria experiência com aqueles arredores da praça recém-inaugurada.

Venho de uma família de trabalhadores que migraram do interior do Maranhão para São Luís, em busca de melhores condições de vida. Meus pais, Rosinete Santos, natural de Viana, e Antônio Carlos, de Anajatuba, trabalharam a vida toda no Monte Castelo, precisamente no Restaurante Molho Quente, situado na Rua Mourão Rangel, n. 2. Ali, bem próximo onde, hoje, é a praça. Aquele estabelecimento, em que cheguei a trabalhar, tornou-se a minha segunda casa: a primeira, por alguns anos, foi o Sacavém, bairro periférico da cidade. Em meus tempos de criança, no lugar da praça, ficava o antigo Hortomercado Cobal, onde minha mãe também chegou a trabalhar como vendedora. Lembro de, em alguns fins de tarde, ver o velho Antonio Vieira (1920-2009), que morava há pouco mais de 100m do restaurante, no bairro Retiro Natal, andando mansamente por aquelas bandas. Ele, e outros músicos boêmios. Ainda demoraria um tempo para me interessar por música como instrumentista, o que só ocorreria em minha pré-adolescência. Mais uns tantos anos até História e Música se encontrarem nessa intersecção: isto quase nos finais do curso de Licenciatura em História da UEMA, enquanto cursava disciplinas que, entre outras reflexões, geravam debates acalorados sobre o papel de escravizados e libertos na Guerra do Paraguai (1864-1870), a rejeição de imigrantes negros americanos e, no entanto, entusiasmada aceitação de confederados brancos em pleno Segundo Império (1840-1889), com a evidente finalidade de branquear a população, e as possibilidades analíticas a partir das músicas afrodiaspóricas, suscitadas pelos debates na disciplina eletiva História e Música, e pelo contato com a contribuição de Hobsbawm sobre a história social do jazz (2011). À época, ter como foco o jazz no Brasil como objeto de estudos ainda era algo relativamente desaconselhável, embora nomes de peso da historiografia brasileira mencionassem o tema, até por conta de suas agendas de estudo, das temáticas correlacionadas. Ao menos pelos espaços que circulava, parecia que o *lugar social* desse tipo de empreendimento acadêmico (que talvez soasse aos ouvidos dos pares mais como interesse diletante de entusiastas do que como projetos sérios de pesquisa) ainda não estava plenamente consolidado. Em 2016, me veria contribuindo com ensaios sobre o tema na plataforma *Música e Sociedade*, assinando como “Tonny Araújo”. Sabendo que autores como Adorno e Hobsbawm

tiveram de adotar pseudônimos em seus primeiros escritos acerca do jazz (Hektor Rottweiler e Francis Newton), mas sabendo também que isto acabou sendo editorialmente superado, não deixava de notar certa ironia em produzir vários materiais com aquela alcunha e com a sensação de o tema, em pleno século XXI, ainda ser visto como “curiosa curiosidade”, não como objeto científico respeitável, no Brasil. Afinal, se mesmo os temas relacionados à cultura popular brasileira “ofegavam” na luta pela legitimidade, quem dirá assuntos *supostamente* deslocados da realidade nacional. Essas impressões, longe de qualquer insinuação passiva e vitimizada, objetivam demarcar, uma vez mais, a trajetória problemática dos estudos do jazz no Brasil com seus drásticos impactos nas agendas de pesquisa, representações historiográficas e produção de memória – mais fortemente, nas zonas periféricas do país.

Mas, afinal, o que teria mudado, desde então? Diria que uma conjunção de fatores, que envolvem desde a ascensão de uma nova geração de intelectuais negros, com consequências no campo da pesquisa, extensão e nas salas de aula, insistindo-se na qualificação da aplicação das leis 10.639/2013 e 11.645/2018. Entrou-se em uma nova conjuntura de debates sobre racismo no Brasil, retomando os diálogos internacionais; com uma profusão significativa de publicações no mercado editorial⁹⁰; mas também, nesse meio tempo, a aparição de uma leva de artistas negros, indígenas, LGBTQIA+, produtores de sonoridades insurgentes, em um constante enfrentamento com as exclusões da branquitude e do Capital, cuidaram de, em diálogo com os movimentos sociais, construir novos espaços de visibilidade, novas sensibilidades e trocas. Todos esses fatores combinados, somados às tentativas de consolidar os Novos Estudos do Jazz no Brasil (NEJBR), trataram de reconfigurar o jogo, preparando o caminho para novas operações historiográficas.⁹¹ Como desenvolvo no capítulo seguinte, símbolo de um passo adiante dado por uma produção historiográfica interdisciplinar, que vai na contramão de uma visão estereotipada que tende a associar esse tipo de empreendimento intelectual ao imaginário

⁹⁰ Não é por acaso, por exemplo, que, em meio a edições inéditas de obras de autores como Frantz Fanon, Walter Rodney, W. E. B. Du Bois, Clóvis Moura, Lélia Gonzalez, Angela Davis, a Sobinfluência Editora (SP) tenha publicado a primeira versão brasileira da obra *Black Music* de LeRoy Jones (Amiri Baraka) e que já projete lançar uma edição de *Blues People: Negro music in White America* (originalmente publicado no Brasil pela Record, em 1967, sob o questionável título de “O jazz e sua influência na cultura americana”).

⁹¹ O que há de “novo” nos NEJBR? Embora lide com um objeto marcado pelo internacionalismo, este campo de estudos, além de tentar organizar um tema que ora se encontrava disperso, ora circulando em torno da questão nacional sob marcos metodológicos nacionalistas; de procurar enfatizar os diálogos com a História Urbana, Social, Cultural, com a Nova História Política, com a Nova Musicologia, entre outras abordagens cujo renovo ecoaram no Brasil a partir dos anos 2000, procura lançar olhares sobre o tema sob prisma transnacional e global, revisitando alguns problemas e propondo outros mais em um diálogo mediado com a bibliografia internacional, notadamente envolvida com os *New Jazz Studies*. Nesse movimento, tem-se problematizado o próprio significado de “reelaboração” do jazz no/do Brasil, o potencial dos arranjos intranacionais com um dos vetores de originalidade em meio a trocas transatlânticas, as disputas políticas no campo do jazz ou em torno dele, ou que tangenciam, paralelizam, se conectam e mesmo surgem de maneira perpendicular à temática, de modo mais interseccionado.

do jazz como “música impopular” e “ensimesmada” (embora, de fato, fosse imprudente negar a dinâmica desigual, historicamente condicionada, das formas de acesso/consumo desse complexo cultural na América Latina; e o fato de que, por questões político-ideológicas, pode ser que haja quem assim o conceba, preferindo pensá-lo a partir de marcos estético-morais; tropeçando, fatalmente, em armadilhas neocoloniais), os NEJBR têm se alinhavado não apenas a partir de um amplo diálogo bibliográfico (sem o qual, por certo, não poderia se sustentar academicamente), mas além disso, têm se constituído pela reunião de pesquisadores com diversas origens, formações, agendas e maneiras de trabalhar temáticas direta ou indiretamente relacionadas ao jazz.⁹²

Essas ações no campo intelectual, artístico e político, que acabaram interseccionando pesquisa, arte e mobilização criaram um ambiente mais propício para confrontar as “injustiças de Clio” (para citar mais uma vez Clóvis Moura⁹³, autor fundamental nesse quadro de “reconstrução negra”⁹⁴ brasileira), motivando uma revisão de questões, histórias e trajetórias não contempladas ou marginalizadas da história. Esse tipo de esforço fomenta agitações no mar da memória coletiva, e suas ondas eventualmente produzem ou se encontram com outras correntes com afinidades eletivas.

O que nos leva de volta ao episódio de inauguração da praça Antonio Vieira.

Naquela noite de sábado, o local estava lotado, bem diferente do clima fantasmagórico que por ali pairava em tempos pandêmicos. Não tardei a rumar ansioso para a Estação do Choro, sobre a qual, ouvira dizer, ficaria nos fundos da praça. “Por que no fundo da praça?”, me perguntava enquanto caminhava até o local. Poderia ter sido por questões pragmáticas? Poderia. Mas o fato é que um incômodo que me acompanhava já há algum tempo em relação ao apagamento dessa memória musical⁹⁵, me fazia questionar qualquer detalhe daquela

⁹² Uma amostra disso pode ser encontrada em Cravinho, Ribeiro Júnior e Ruiz (2026).

⁹³ cf. MOURA, C. *As Injustiças de Clio: o negro na historiografia brasileira*. São Paulo: Editora Dandara, 2025.

⁹⁴ Tomo emprestado um raciocínio de Matheus Gato e Sávio Cavalcante no prefácio da *magno opus* de Du Bois (2026), recentemente publicada em português e inspiração fundamental para esta tese, pela preponderância que confere ao papel da raça na constituição e funcionamento da sociedade capitalista (capitalismo racial); pela observância dos processos de racialização (“linhas de cor”) na luta de classes; o foco no agenciamento dos subalternizados e a perspectiva que consegue coordenar o global e o local, sem descuidar das singularidades da segunda dimensão, sem as quais a primeira incorreria em categoria desencarnada, difusa. Vale acrescentar que, se Du Bois analisou os dilemas das pessoas de cor em seu processo de inserção social nos Estados Unidos (a questão da “dupla consciência”) e o retrocesso pós-Reconstrução (não por acaso, período de surgimento da Ku Klux Klan), no Brasil contemporâneo, essa onda progressista antirracista ensejou também uma nova conjuntura de dissonâncias racializadas, tanto em relação ao debate sobre as identidades, quanto no próprio enfrentamento à escalada do nazifascismo, racismo e da violência policial no país.

⁹⁵ Moraes (2022, p. 88) comenta acerca do jogo de apagamento na memória coletiva sobre as histórias de determinados músicos paulistanos proporcionado pela modernidade, num fenômeno catapultado a partir da década de 1930: espécie de “seleção cultural” aplicada pelos meios de comunicação tecnológicos, gravação e mercado musical. No Maranhão, analiso que embora tais fatores também possam ter contribuído para a rasura

experiência: a localização escolhida para a colocar a exposição, a forma de acesso, os personagens selecionados, as fontes de informação, o tom e autoria dos textos, o perfil do público, por que o tributo naquele momento. Vieira falecera em 2009. Por que não antes, então? O jornalista Zema Ribeiro, um dos organizadores do livro *Chorografia do Maranhão* (2018) – um dos estímulos que acabou virando referência e fonte para essa pesquisa, não por acaso, fonte para os murais da Estação do Choro – destacaria, dias depois, citando estrategicamente Paulinho da Viola (“quando eu penso no futuro não esqueço meu passado”), que aquele empreendimento ia de encontro a um planejado projeto de demolição da cultura, memória e história nacionais, recordando do incêndio que devastou a Cinemateca Brasileira⁹⁶ – argumento que, hoje, nos levaria a pensar na possível conexão com os casos do Museu e do Arquivo Nacional. A afirmação também entrelaçava as lutas travadas nas margens das políticas culturais e memória coletiva com os embates que se desenrolavam na seara institucional. Despertar para o questionamento sobre quais interesses e propostas de poder estariam à mesa em uma empreitada como aquela foram importantes para me indagar de que maneira, até então, estava lidando com a pesquisa como um todo: de que modo estava problematizando as fontes, que tipo de perguntas estava fazendo, com quais instrumentais teóricos e metodológicos estava trabalhando, como se relacionavam com o objetivo do trabalho. Não estaria a própria urgência em escovar (e escavar) esses registros a contrapelo, ainda que bem intencionada, derrapando num senso pretensamente heroico de “descoberta”; no jogo perigoso para o historiador de “fazer justiça com as próprias

memorialística das histórias do músicos de jazz bands, é importante perceber que aquelas práticas não necessariamente ascenderam ao lugar de “alta cultura” de “arte”. A princípio, pelo fato de os artistas daquela geração, com exceção de Pedro Gromwell, não obstante elogiados nos jornais, terem sido posicionados em outra categoria, estando, do ponto de vista do prestígio musical, abaixo dos “grandes mestres” que os antecederam. Figuras como Ignácio Cunha, Antonio Rayol, Adelman Corrêa, J. J. Lentini, Gromwell, entre outros integrantes da cultuada Sociedade Musical Maranhense (SMM), receberam muito maior atenção, em comparação com aqueles músicos populares alinhados especificamente com o jazz, chegando até mesmo a figurar em um álbum com suas biografias e composições entregue aos cuidados do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão (IHGM). Válido pontuar, a propósito, que este instituto, fundado em período que coincide com uma incipiente proliferação da prática local de jazz na cidade de São Luís, embora partilhasse com a SMM a “ideia da perpetuação das tradições”, e não fosse a “única intérprete da história do Estado”, gozava de posição de destaque e narrava o Maranhão, de modo que à semelhança da Academia Maranhense de Letras, seus membros (intelectuais e literatos), “transitavam pelas estâncias de poder, gozavam de prestígio social” (Borralho, 2007), estando, em uma escala de poder e influência, hierarquicamente acima da maioria dos jazzbandistas, muito mais prejudicados na fabricação de uma memória social coletiva. Ademais, minha hipótese é que a impossibilidade de gravar e de fazer circular seu trabalho fonográfico no Maranhão fomentou, num primeiro nível, a dispersão da música produzida pelas bandas, que ficou praticamente restrita a cumprir uma função de entretenimento volátil, desvanecendo juntamente daqueles que tocaram e assistiram/ouviram *in loco*, isto é, os principais guardiões dessa memória musical; noutro nível, esse movimento de escoamento e concentração desses registros fonográficos fora do Maranhão pode ter prejudicado a legitimação dos artistas ligados a essa prática musical/cultural. Entre os anos 1940/50, essa carência fonográfica se depararia ainda com a elevação do Bumba Meu Boi e outras práticas tradicionais como traços legítimos da “maranhensidade” (Barros, 2007), e não o samba “moderno” tocado por essas bandas.

⁹⁶ Disponível em: <https://oimparcial.com.br/noticias/2021/08/praca-mestre-antonio-vieira-tera-espaco-para-exposicoes-culturais/>. Acesso em: 5, jan. 2026.

mãos”, a fim de (de novo, pretensamente) *revelar*, reparar os esquecidos/oprimidos, lhes dar voz, colocar-se como seu representante, e, afinal, algo tão fatal quanto ingênuo: ao tentar sanar lacunas e questionar os não-ditos das fontes, não estaria a pesquisa, de alguma forma, caindo na armadilha de temer seus próprios não-ditos, iludida pelo canto da busca por “verdades”?

Eram perguntas inevitáveis, na medida em que o fazer historiográfico, como nos lembra Nora (1993), tem de ser desconfortante. Diferente do ato memorialístico, precisa gerar desconfiança constante. Ter seus limites e silêncios. Assim, se os primeiros passos da pesquisa foram estimulados pelos silêncios da historiografia, gerando a necessidade de reunir dados sobre pessoas, lugares, ideias e práticas em torno do jazz, as trocas com a orientação, os pares do PPGHIS - UFMA, da Associação Nacional de História (ANPUH), e outros espaços de partilha acadêmicos onde pude exercitar um olhar interdisciplinar e conectado sobre o tema escolhido, motivaram uma constante reavaliação da *operação historiográfica* (Certeau, 2007) em curso: as maneiras não-teleológicas dos pobres no (re)fazer do jazz em terras maranhenses; que trilhas essa prática teria feito até essas pessoas, e vice-versa; que significados culturais e sociais teriam elaborado no movimento de apropriação desse complexo cultural, qual o papel das situações de contato cotidiano nesse processo. E, sobretudo, como se expressaram os conflitos e contradições, considerando-se os marcadores de raça, classe e gênero? Essas questões teimavam a reaparecer não apenas no contato com a leitura das produções alheias. Elas, cada vez mais, despontavam como mais um dos elementos que compunham meu acerto de contas historiográfico com *O lugar do jazz* (2016), que em sua versão monográfica (2015) carregava o termo “experiência” em seu título, mas que, em seu esforço inicial (e um tanto ambicioso, dadas as condições do debate sobre o tema, naquele período e lugar, e também os limites que um texto daquele perfil deveria ter) para propor reflexões sobre o jazz no Brasil a partir das margens, ao ser orientado por outra natureza de problemas e fontes, com alguma inspiração em discussões nacionais e internacionais⁹⁷, acabou por não operacionalizar teórica e metodologicamente aquele termo nos marcos de E. P. Thompson (1998, 2012, 2021a, 2021b) – nome, não por acaso, lembrado pelos avaliadores do trabalho: com alguma exitância, é verdade, por conta dos rumos metodológicos ainda em fase de maturação para aquele tipo de pesquisa interdisciplinar e pela minha aproximação teórica mais forte para com as elaborações de Mikhail Bakhtin. Talvez, estivesse buscando, à época, fazer uma história similar ao que propõe Barbara Weinstein (2022), onde produção discursiva, representações e economia política

⁹⁷ Por exemplo: Labres Filho, 2014; HARDIE, D. *Jazz Historiography: the story of jazz history writing*. iUniverse. Edição do Kindle, 2013; DEVEAUX, S. Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography. *Black American Literature Forum*, vol. 25, No. 3, Literature of Jazz Issue (Autumn, 1991), p. 525-560.

encontram-se bem conectados e balanceados, mas a versão original de seu livro apenas acabara de ser publicado, de forma que só fui ter contato com seu escrito muito tempo depois. Processos que fazem parte de minha própria *experiência* de formação e que ecoam na escolha das frentes desta tese.

Os leitores perceberão que um incômodo recorrente, para um pesquisador que, depois de estudar o jazz produzido (como música e objeto de polêmicas e pesquisas acadêmicas) no eixo Sul-Sudeste, deparando-se com o apagamento de um fenômeno que se mostrou forte em todo o Maranhão não pôde se furtar de questionar a própria construção da ideia de “cultura popular maranhense”, observando que os estudos desse tema privilegiaram aquelas expressões supostamente definidoras de uma negritude regional “autêntica” e “tradicional”, secundarizando outras práticas confeccionadas por negros e negras habitantes doutras zonas fronteiriças.

Tendo em vista este problema, gostaria de destacar um argumento formulado por Maria Clementina Cunha (2015, p. 64) e que dialoga com os rumos desta tese, com vistas para adaptá-lo, evidentemente, para o contexto maranhense:

[...] associar os sons produzidos pelos negros no Rio de Janeiro exclusivamente a batuques é empobrecer demais a riqueza musical daqueles anos. Mesmo quando a intenção tenha sido valorizar uma cultura dita afro-carioca, tal associação pode carregar uma leitura francamente racista, como a de atribuir-lhes indiretamente algum tipo de incapacidade de entender, assimilar e recriar as múltiplas linhas de influência musical com as quais conviviam, com suas variadas procedências e registros. Na verdade, pelo menos desde as décadas finais do oitocentos, músicos de cor como Joaquim Callado e outros ases da primeira geração do choro – Patápio Silva, Anacleto de Medeiros ou mesmo o mais recente Pixinguinha, para ficar nos nomes mais conhecidos²⁸ – faziam ouvir naquelas e em outras ruas do Rio de Janeiro a harmonia elaborada nascida de seus cavaquinhos, violões, flautas e oficleides, clarinetas e pianos, com suas polcas, valsas e tanguinhos brejeiros, em sonoridades que dividiam o espaço urbano com os batuques, mas que, ao contrário destes, ultrapassavam fronteiras sociais.

Como bem lembrou Lélia González (2022, p. 25), ao falar dos “movimentos negros dentro do movimento negro”, desde os diversos “valores culturais” transportados e ressignificados por diferentes populações do continente africano, “apesar da redução à ‘igualdade’, imposta pela escravidão”, passando pelas variadas formações sociais negras (quilombos, irmandades, instituições e práticas religiosas, associativismos) com seus distintos diapasões políticos e maneiras de responder às estruturas de exploração e opressão instituídas no período escravista, remodeladas no pós-abolição, a população negra jamais constituiu um

bloco monolítico⁹⁸, aspecto que por razões lógicas reverbera em suas maneiras de fazer música; nas expectativas, funções e propósitos desses fazeres. O que justifica a razão de eu partir de uma noção plural da cultura negra brasileira para pensar a(s) cultura(s) negra(s) maranhense(s), e de endossar a posição de Lélia González (2024, p. 160), quando esta confronta o discurso de exclusão propalado pela visão folclorizante da classe dominante com o que chama de “diferentes falas culturais negras”:

As diferentes falas culturais do negro foram elididas, no decorrer de nossa história, por esse tipo de discurso que sempre apontou para os contingentes africanos que aqui chegaram como uma massa anônima primitiva, escravizada de direito, animalizada, coisificada, dotada de um mínimo de capacitação: o trabalho braçal [...]. As diferentes manifestações culturais no âmbito das artes, da religião, das estruturas sociais, das relações de parentesco também são reduzidas a um conjunto de elementos folclóricos e folclorizados. Todavia, o desenvolvimento teórico de ciências como a antropologia e a história permitiu que uma série de questões fosse colocada a partir de uma reflexão crítica. Até que ponto, o negro resistiu ao processo de aculturação? [...]. De que maneira os diferentes povos das diferentes culturas africanas se defrontaram com a nova realidade que lhes foi imposta? [...] (2024, p. 160-161).

Diante do exposto, diria que uma última contribuição desta tese é separar um espaço para refletir acerca do silenciamento que se abateu sobre a existência dos jazz bandistas maranhenses. Tal apagamento histórico, além de constituir parte da justificativa para uma pesquisa de doutorado, se impôs como questão que merece ser ao menos sublinhada neste estudo. Durante a pesquisa, percebi o quão inconcebível para muitos (incluindo a mim, no início de minha trajetória acadêmica) era a possibilidade de São Luís ter se integrado a esse movimento musical lido como “moderno”.⁹⁹

⁹⁸ A propósito, Clóvis Moura (2024, p. 284-287) discute como essa heterogeneidade incorreria, aliás, em eventuais dissonâncias em termos de interesses, perspectivas, diferenças de classe, aspirações socioculturais, condutas, valores e comportamentos entre os grupos negros de São Paulo. Por certo, seria insensato concluir que havia em São Luís dinâmica idêntica de raça e classe como na São Paulo do início do século XX – em que havia, segundo Moura, um universo negro rigidamente bipartido: plebeus e letrados (2024, p. 285). Dinâmica, inclusive, influída pela presença dos imigrantes europeus. No entanto, em seus próprios termos, como discutirei ao longo desta tese, a partir da experiência jazzística maranhense, os grupos negros que compunham a sociedade são-luisense cuidaram de demarcar seus elementos distintivos.

⁹⁹ Ainda recorro de minha surpresa, para não dizer incredulidade, ao ser confrontado, em meio ao processo de escrita de minha monografia, com uma questão de meu então orientador, Yuri Costa, que, por curiosidade, me indagou se não haveria algum rastro de uma experiência do jazz também no Maranhão no início do período Republicano. Atravessado intelectualmente por uma espécie de “colonialidade interna” do saber e do poder em se tratando do tema, reproduzido nas entrelinhas na maioria dos estudos a respeito, “jazz no Maranhão”, ao menos para o começo do século XX, posicionava-se, para mim, um sujeito da “colônia”, acossado desde o berço, sob os auspícios de uma ideologia de cunho eurocêntrico, por imagens estereotipadas/preconceituosas que reduziam a região em que nasci à pobreza e ao atraso (problemas plantados historicamente pelo capitalismo periférico, e não uma condição natural da “cultura” regional), mas tanto mais para a maioria dos estudiosos “metropolitanos” da temática, quase como um “não-evento”, adaptando as ideias de Trouillot (2016), no sentido de que algo que era tomado como um processo musical revolucionário, supostamente dependente e determinado por condições socioeconômicas bastante específicas, só poderia ter sido protagonizado, solitariamente, pelos centros

De antemão, posso afirmar que as histórias estudadas neste trabalho, em maior ou menor grau, irrompem como memórias subterrâneas (Pollak, 1989, p. 4), que se debatem em disputas (silenciosas?) na arena da memória oficial – esta última, produto das seleções e exclusões referentes ao processo de construção da identidade cultural (nacional e regional). Da escassez de documentação aos lapsos nas fontes primárias, esses “silêncios dentro de silêncios” – para usar uma expressão de Trouilott (2016) –, criaram sérios desafios para a pesquisa e exigiram de mim esforço hercúleo de interpretação, no sentido de exercitar a imaginação histórica¹⁰⁰ a partir dos fragmentos coletados, a fim de formular as devidas “significâncias retroativas” (Trouilott, 2016, p. 57) desde eventos que, em minha leitura, foram ou narrados de forma desinteressada, insuficiente, ou que simplesmente foram rejeitados. Foi possível observar uma tímida inserção de alguns desses músicos nos meios musicais hegemônicos – processo somente possível para um seletivo grupo de instrumentistas que além de terem de migrar para os grandes centros urbanos, conseguiram se inserir em posições de destaque, em lugares profissionais prestigiados, próximos de contatos e projetos bem estabelecidos.

Perdoem-me os leitores se isto parecer um tanto presunçoso, mas apenas para fins de registro, julgo importante ressaltar que ao passo que compartilhava minhas descobertas e *insights* entre amigos e pelas redes sociais (tomado pelo sentimento de urgência em mitigar as injustiças da memória musical), me percebi (inicialmente a contragosto, pois não era essa intenção inicial) agente em prol do reposicionamento do lugar social da memória desses sujeitos, de suas (r)existências, de seu valor cultural para a história maranhense. O correto seria dizer *um* dos agentes, pois várias pessoas (amigos, familiares, parentes distantes, conhecidos, entusiastas) começaram a fortalecer essa luta no campo da memória. Enquanto sujeito histórico,

hegemônicos de poder). De outro modo, à medida que esta pesquisa avançava, entendi que tanto a questão a mim proferida quanto minha reação não deixavam de ser sintomas de um silêncio gritante que ia além de percepções pessoais.

¹⁰⁰ Por “imaginação histórica” penso, a priori, na conceituação de Collingwood (1981), uma vez que este sugere que a narrativa do historiador precisa emergir de seu confronto com as fontes, questionando sua autoridade, sem, no entanto, recair na pura imaginação ficcional, antes prezando pela coerência com o contexto histórico estudado e por um rígido trabalho relacional com as “evidências” coletadas. Por outro lado, em se tratando de trabalhadores musicais marginalizados na memória e apagados da documentação arquivística (recorde, por exemplo, que, em abril de 2023, quando visitei o secular Centro Artístico Operário do Maranhão à procura de dados sobre músicos operários, me foi informado que a documentação do CAOM foi totalmente perdida!), mesclo esse conceito ao método de *fabulação crítica* utilizada pela escritora afro-americana Saidyia Hartman (2022, 2025), ao abordar o pós-abolição nos cinturões negros da Filadélfia e de Nova York e, em outro momento, a partir de um conjunto diversificado de fontes (entre as quais, letras de canções populares e o conteúdo dos *Minstrels Shows*), a escravidão e o pós-abolição desde o Sul dos EUA; no sentido de que, uma vez consciente das violências, silêncios e ficções dos próprios arquivos, mas ciente também do potencial e dos limites históricos que rodeiam as *agências jazz* em foco, sobretudo negras, me permito, quando conveniente, tecer especulações baseado nas possíveis conexões e experiências comuns de outros trabalhadores e trabalhadoras músicas envolvidos com o jazz no Atlântico Negro, no intuito de perquirir de maneira interrelacionada a morfologia das relações de poder sugeridas nas ações e representações inscritas nos documentos-monumentos jazzísticos.

na condição de músico, ativista e historiador, me esforcei para atuar nesse processo de rememoração/revalorização tanto através de trabalhos acadêmicos e debates públicos quanto em participações em eventos culturais.¹⁰¹

Das menções ao “combate nas trevas”, corpo a corpo, contra a desmemorialização, chega a hora de afinar (e afiar) os instrumentos para adentrar na arena de luta historiográfica.

¹⁰¹ Para fins de registro, entre 6 e 16 de julho de 2023, atuei como Curador Intelectual da primeira edição em São Luís do festival gastronômico-musical *Food and Jazz Brasil*, cujo tema “De Saint Louis a São Luís”, teve inspiração nesta pesquisa. Na ocasião, produzi conteúdo com fundamentação científica para o festival, além de promover uma breve palestra sobre minha pesquisa durante o evento. Marco importante para a cidade, celebramos, ela primeira vez na história de São Luís, a vida e a obra da pianista ludovicense-carioca Tânia Maria. Posteriormente, no dia 9 de maio de 2024, apresentei juntamente da pesquisadora Maria Luiza de Barros (FAUUSP) a comunicação “Black Bossa... and Much More” na quarta “Listening Session”, atividade que envolveu o projeto *Afro&Cuban Rare Grooves*, do produtor musical e pesquisador cubano Pablo D. Herrera Veitia e o *Postmambo Seminar*, encabeçado pelo compositor e pesquisador norte-americano Ned Sublette. Na ocasião, além de aproximarmos as trajetórias de Tânia Maria e Alcione, enfatizando suas origens maranhenses, falamos sobre o atual processo de revalorização/rememoração de músicos negros esquecidos quando se trata da história da música brasileira “moderna”, exemplo de Johnny Alf, Alaíde Costa, Dom Um Romão e outros.

2 DIÁSPORAS JAZZY: DO MUNDO ATLÂNTICO A SÃO LUÍS – UM PANORAMA HISTÓRICO E HISTORIOGRÁFICO

2.1 Provincializando os EUA: *New Jazz Studies* e o jazz em contexto global

O jazz teria sido criado, entre meados do século XIX e início do XX, a partir de sonoridades cultivadas nas regiões sul, sudeste e centro-oeste dos Estados Unidos (Berendt; Huesmann, 2014, p. 32). Uma expressiva leva de historiadores, no entanto, prefere delimitar como centro irradiador dessa expressão cultural a cidade cosmopolita de New Orleans (Louisiana), onde os estratos sociais eram compostos por africanos escravizados e seus descendentes, *creoles* (fração miscigenada), espanhóis, franceses e anglo-saxãs: um grande *melting pot* que contaria ainda com a contribuição dos imigrantes haitianos, por lá estabelecidos devido ao processo revolucionário, iniciado em 1791 (Chase, 1957; Stearns, 1964). As origens do jazz se remeteriam, então, a uma gama de manifestações que se interseccionaram: as danças negro-africanas (*calenda*, *bamboula*) formas de canções de trabalho (*work songs*, *prison songs*), cantos religiosos (*spirituals*), a influência europeia e caribenha, a música das fanfarras militares, estilos anteriores como o *ragtime*, o som dos artistas de *blues* – base na qual residiria seus elementos rítmicos e melódicos fundamentais, a exemplo de um fator fundamental: a improvisação (Butcher, 1960, p. 35). Com A Grande Migração, em 1910, que ocasionou uma diáspora interna de milhões de africano-americanos para o norte do país, em busca de melhores condições de existência, essa prática ganharia novas formas no ambiente urbano.

Nessa perspectiva, coincidindo com o seu alcance musical além-mar¹⁰², a palavra que batizava o novo ritmo (“jazz”) teria surgido na sua forma impressa entre 1913 e 1915, sendo adotada, pela primeira vez, por volta de 1917 para batizar o conjunto musical branco-estadunidense *Original Dixieland Jazz Band* (Collier, 1995, p. 13; Hobsbawm, 2011, p. 33). A partir de então, outras bandas assumiriam o rótulo difundido pela imprensa para tentar definir e mediar a nova sonoridade para os leitores. A proliferação daquele som pelos clubes e lares da classe média no período entreguerras, em conjunto com uma série de fatores socioeconômicos, levariam o escritor estadunidense Scott Fitzgerald a batizar aquela época de “Era do Jazz”. A despeito de denotar muito mais um *zeitgeist* para o autor do que estritamente o universo musical,

¹⁰² Nas palavras de Hobsbawm (2025b, p. 365), “nenhuma dessas criações exóticas e plebeias [isto é, a *canzone* napolitana, o *flamenco* andaluz] teria futuro mais triunfal e global que a linguagem musical dos negros norte-americanos, que – uma vez mais, por intermédio do palco, da música popular comercializada e da dança social – já cruzara o oceano em 1914”.

Hobsbawm (2011) sustenta que a tal “Era do Jazz” não foi embalada por uma forma autêntica de jazz, mas por formas híbridas, nas quais o jazz se encontrava diluído. Em consonância com sua agenda de estudos sobre a classe operária britânica, era uma expressiva guinada teórica-metodológica, sobretudo em termos do valor e do significado do jazz, se comparado aos pioneiros estudos do filósofo Theodor Adorno.¹⁰³

Todo esse debate, circunscrito a certos cânones historiográficos, embora forneça informações introdutórias sobre o contexto de surgimento e desenvolvimento do gênero musical no cenário internacional, se manteve centrado nos Estados Unidos (contando com o endosso de entusiastas, críticos e historiadores europeus, tais como Hugues Panassié), por vezes reproduzindo uma espécie de excepcionalismo da cultura norte-americana, e, portanto, preso, ao debate acerca das origens “verdadeiras” e da “autenticidade” do jazz afro-americano. A criação discursiva dessa tradição canônica e, portanto, de uma linha narrativa mestra para pensar a história do jazz, começa a ser problematizada a partir dos estudos de Scott DeVeaux (cf. “Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography”, 1990), em momento, inclusive, de “virada transnacional”. Nesse período, no Brasil, como discutirei mais adiante, apenas iniciava-se a tentativa de analisar academicamente e em perspectiva comparativa alguns aspectos da trajetória desse ritmo em solo brasileiro.

Fato é que, desde então, no cenário internacional, outros estudos alinhados a uma nova musicologia crítica e cultural, com interesse em debates sobre diáspora e transnacionalismo, foram surgindo. Assim, simbolizando o rompimento com uma tradição historiográfica super centralizada nos Estados Unidos, contemplando, dessa vez, diversas partes do globo, uma importante referência é a coleção *The African Diaspora: a musical perspective* (2000), que, aliás, exemplifica o crescente interesse da editora britânica Routledge nesse tipo de debate multicultural. A obra foi organizada pela professora e pesquisadora Ingrid Monson (autora de *Freedom Sounds: Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*, Oxford University Press, 2007) e objetiva explorar, ao longo dos seus 10 capítulos, “a relação da música com o surgimento de

¹⁰³ De acordo com Gilroy (2007, p. 347), que propõe um interessante diálogo entre Theodor Adorno (1903-1969) e o filósofo afro-americano Alain Locke (1885-1954), figura central do *Harlem Renaissance* e autor da simbólica *The New Negro: An Interpretation* (1925), “em vez de cogitar a possibilidade de que o **jazz** ajudasse a definir e a praticar novas liberdades, Adorno o considerou como uma disseminação perniciosa de um padrão alienado e destrutivo que se estabelecera de início na composição musical de escravos, quando a lamentação em torno da ausência de liberdade combinou-se pela primeira vez com a confirmação de sua opressão. Para ele, Josephine Baker não foi a personificação do expressionismo”. Para visões divergentes sobre o tratamento do jazz por Adorno, cf. Estevez, L. F. A Crítica ao Jazz de Theodor W. Adorno à Luz da História: de qual Música Estamos Falando? *Áskesis*, v.10, n.1, p. 56-78, jan-jun, 2021; TANAKA, E. K. I. Adorno e o jazz. *Crítica Cultural* (Critic), Palhoça, SC, v. 7, n. 1, p. 137-148, jan./jun. 2012. Para uma discussão entre as visões de Adorno e Hobsbawm a respeito, cf. FRIDMAN, L. C. Theodor Adorno e Eric Hobsbawm sobre o jazz. *Sociol. & Antropol.* Rio de Janeiro. 10(2):493-512, mai./ago., 2020.

sensibilidades da diáspora africana no século XX”, entendendo que a palavra “diáspora” pode evocar “muitas ideias inter-relacionadas: dispersão, exílio, etnicidade, nacionalismo, transnacionalismo, pós-colonialismo e globalização, entre outras” (Monson, 2000, p. 1). Assim, assumindo declaradamente trabalhar a partir dos marcos teórico-metodológicos de Gilroy (2001), uma vez que este “aborda a multiplicidade de fluxos culturais entre o Caribe, a Grã-Bretanha, o continente africano e a América do Norte”, encontramos entre esses estudos ensaios como “Jazz on the Global Age”, em que Jerome Harris, ao examinar a dispersão global do jazz, conclui, endossando, em parte, as reflexões de bell hooks, de que a identificação de outros povos com o jazz, aponta para “sensibilidades compartilhadas que transcendem as fronteiras de classe, gênero, raça” (hooks, 1990 *apud* Harris, 2000, p. 120). O autor, porém, lança críticas às apropriações culturais e apagamentos da autoria negra no *mainstream*.

Outra importante contribuição foi a obra *Jazz Planet* (2003), organizada pelo historiador e etnomusicólogo E. Taylor Atkins. A coletânea oferta uma bateria de investigações que amplia as possibilidades teóricas e metodológicas dos estudos do jazz. Expressivo, nesse sentido, o fato de esta publicação iniciar justamente com um capítulo do professor e pesquisador Raul Fernandez voltado para o debate sobre a relação dos músicos cubanos com o jazz, logo de início propondo uma reflexão a respeito do processo de construção do jazz latino em Cuba. Adiante, o musicólogo Acácio Tadeu Piedade retoma o debate sobre o que chama de “fricção de musicalidades” para tratar da formação particular do dito Jazz Brasileiro. Nessa primeira seção do livro, destaco ainda o capítulo de Linda Williams, única autora na publicação, que examina o processo criativo do jazz no Zimbábue, sem contar a relevância do trabalho de Warren Pickney que discute o contexto indiano, reforçando o desvio de foco do Ocidente. A propósito, significativo pontuar os próprios interesses de pesquisa de Atkins, que abrangem desde os contatos culturais entre a Coreia colonial e o Japão imperial, até discussões animadas pela perspectiva da *World History* sobre formas de feminismo, cultura popular, culturas asiáticas, colonialismo moderno, música afro-americana, e afins. Destaco a contribuição de Bruce Johnson (sobre o jazz australiano), autor fundamental para a compreensão global da história do jazz e sobre quem comentarei mais adiante.

Antes, vale sublinhar alguns empreendimentos que conformam essa nova fase historiográfica, com seus avanços e recuos. Em pouco mais de uma década, foram publicadas algumas coleções de estudos fundamentais, entre elas: *Uptown conversation: The New Jazz Studies* (Columbia University Press, 2004), organizada por Robert G. O’Meally, Brent H. Edwards e Farah J. Griffin, que simboliza o processo desses autores em tentar perceber, em

diálogo com a abordagem como a história cultural, o jazz para além de uma música, articulando problemas em torno de temas como o impacto dos trânsitos em trajetórias artísticas, questões referentes à raça, nacionalidade, sexualidade, gênero, economia e política, fixando-se, no entanto, em grande medida no jazz dos EUA. Não obstante esse foco seja ainda mais evidente em *Jazz and Culture in a Global Age* (2014), o autor, Stuart Nicholson, historiador britânico de jazz, elabora análises críticas importantes sobre a globalização desse gênero musical, levando em consideração os interesses políticos, econômicos e relações de força nessas mediações, sem deixar de chamar atenção também para a importância das hibridizações culturais, afirmando que a *glocalização*, que caracteriza “como um processo dinâmico e seletivo de interação entre modelos globais e o local, que produz uma variação local de um tema global” (Nicholson, 2014, p. 1998), pode gerar contribuições inovadoras. Finalmente, a coletânea *The Routledge Companion to Jazz* (Routledge, 2019), organizada por Nicholas Gebhardt, Nichole Rustin-Paschal e Tony Whyton, com discussões que, além de retomar as reflexões de Scott DeVeaux (1990), almejam fazer experimentos teóricos e metodológicos a partir de novos problemas, estudando, entre outros temas, microhistórias, histórias ocultas, conexões cosmopolitas, o lugar do jazz em contextos políticos efervescentes, enredado em disputas ideológicas e narrativas, suas representações historiográficas (exemplo do texto de Roger Fagge sobre o contexto de escrita e publicação do livro de Hobsbawm (2011)). Por fim, destacaria novamente a presença de Bruce Johnson, que avança em suas elaborações teórico-metodológicas sobre o “jazz diaspórico”, desenvolvendo temas caros para o livro que iria publicar no ano seguinte.

Em paralelo, seguindo uma perspectiva mais etnomusicológica e enfocada no território africano, o pesquisador e músico Gerhard Kubik (1999, 2017a, 2017b), que endossa a postura de perceber o jazz como cultura de contato, de atravessamentos, cruzamentos. À interconectividade teórica que se estabelece entre “jazz diáspora” e “jazz transatlântico”, podemos citar o estudo de Braggs (2016) que, a partir de Johnson (2020), prefere falar em “diásporas do jazz”, isto é, no plural, pois entende que a noção de “black music” deve ser ampliada para populações não-negras e não-americanas, justamente porque percebe o peso das interrelações raciais na Paris do segundo pós-guerra para a constituição de práticas e identidades jazzísticas ao mesmo tempo negras e transnacionais, ou seja, a partir de uma noção de negritude que, semelhante a Paul Gilroy (2001), se distancia de explicações teleológicas e essencialistas. Assim, se por um lado percebe uma diáspora localizada do jazz em território estadunidense, com suas consequências na conformação da identidade afro-americana (e na própria cultura nacional daquele país, como argumentou Jones (1967)), considera ainda as múltiplas tendências

que se espalharam para fora dos Estados Unidos, entendendo a cultura negra como cultura do Atlântico Negro, isto é, se desvinculando de vieses racistas e estando aberto às imprevisibilidades da diáspora. Gilroy (2001) procura romper com a noção essencialista de jazz, entendendo-o como sonoridade feita e refeita nos movimentos diaspóricos do Atlântico Negro, relativizando, assim, suas fronteiras sógnicas.

Entretanto, o autor não menciona o papel da América Latina e do Brasil nesse processo, cabendo este papel, em parte, aos recentes trabalhos vinculados aos *New Jazz Studies* (NJS). Embora os estudos iniciais do NJS tenham progredido, a partir dos anos 1990, no sentido de confrontarem a tradição historiográfica estadunidense do jazz (suas bases ideológicas colonialistas, narrativa canonizante, opções metodológicas), o enfoque transnacional dos estudos do jazz se potencializou com a série de publicações *Transnational Studies in Jazz*, em que se trabalha com a noção de “diáspora global do jazz”, promovendo avanços do ponto de vista transnacional. E vale ressaltar: contando, para tanto, com o esforço de historiadores não-ocidentais, latinos e brasileiros.

Para os autores vinculados a essa tendência teórica-metodológica, o jazz não nasceu simplesmente no Sul dos Estados Unidos e depois migrou para outros lugares, apropriando-se das culturas locais e só então se transformando, isto é, pressupondo uma postura passiva e linear nos diferentes contextos de contato.

Em primeiro lugar, segundo essa abordagem historiográfica, o jazz, desde sua gênese, foi/é produto do próprio trânsito: de trocas realizadas no ir e vir transatlântico, não pertencendo necessariamente a um local específico de origem. Ou seja, nessa perspectiva, o jazz, enquanto fenômeno cultural, vai muito além de um gênero musical determinado e estritamente estadunidense. Por outro lado, essa formação, em aberto, se relaciona às formas de agenciamento dos atores culturais envolvidos com o jazz e das nuances estruturais que lhe entornam. É isto que definiria, grosso modo, a noção de “jazz diaspórico” (Johnson, 2002; 2020).

Maturando ainda mais a aplicação teórica desse conceito, a ponto de se defender a existência de uma cultura jazzística diaspórica, com relativa autonomia em relação aos processos circunscritos ao universo do jazz norte-americano, recentemente foi publicada a obra *The Routledge Companion to Diasporic Jazz Studies*, organizada por Adam Havas (autor de *Genesis and Structure of Hungarian Jazz* (Routledge, 2022)), David Horn e do já citado Bruce Johnson.

Ao contrário de *Jazz Diaspora*, dessa vez há uma pluralidade de autores nessa coletânea, diversidade que impacta e dá novo fôlego para o debate. Não à toa, outro ganho em relação às contribuições solo de Johnson (2002, 2020), é que, nesta coletânea, o espaço para a reflexão crítica sobre o potencial e os limites da ideia de jazz diaspórico, especialmente pensando nas relações de poder que o rondam, possibilitam questionar a própria tentativa de relativizar o papel de artistas negros pioneiros e seu protagonismo no interior do “complexo de complexos” que conformam, diacrônica e sincronicamente, os movimentos, suportes, formas de consumo, percepção e reelaboração do jazz dentro e, principalmente, fora do eixo Estados Unidos/Europa.

Fiquemos com um exemplo: pondo em confronto as proposições de Braggs e Johnson, Schmickl (2024) entende que enquanto o primeiro, que parte de uma noção de diáspora alinhada à imagem de dispersão física, de um ponto original, tenderia a uma visão binária, fundamentada na relação Centro x Periferia, em que o “centro” seria os EUA, o segundo, embora defenda um tipo de narrativa universalista, pensando o jazz enquanto prática transnacional-rizomática, ainda resguardaria em seu raciocínio “sedimentos da dicotomia EUA/mundo, que se opõe ao jazz diaspórico como algo inventado durante o processo de disseminação, em contraposição à narrativa centrada nos EUA sobre a invenção e exportação do jazz” (Schmickl, 2024, p. 38). O autor propõe, então, pensar em uma concepção mais dialética de “jazz diaspórico”, isto é, não negar que o jazz *também* foi inventado e depois exportado, propondo, assim, uma *recalibração* do conceito, ao combinar “ideias cosmopolitas de criação por meio da disseminação com a técnica de invenção (mercantilização) e exportação [...]”, uma vez que não deixa de reconhecer “a produtividade da simultaneidade permanente de um ímpeto cosmopolita e da narrativa centrada nos EUA e seus produtos na história e no presente do jazz”, optando por integrar, na análise de objetos com escalas menores que a nação, as duas tendências (2024, p. 36; 38-39).

Longe de pretender resolver essas divergências, penso que a própria dinâmica da dialética entre o universal e o particular confeccionada nas lutas dos povos racializados da diáspora, somada aos fluxos subsidiados e orientados pelos interesses do capitalismo global, pode sugerir uma aplicação da noção de jazz diaspórico, de fato, de maneira não apenas dialética, como também mais materialista e conectada. Isto é, considerando as contradições, simultaneidades e complexidades da “diáspora”; descentralizando o eixo de análise sem negligenciar os contatos subsidiados pelo capitalismo global; propondo variações de escala, para uma análise interconectada dos possíveis impactos desses contatos na experiência social dos agentes – aspecto que, ao fim e ao cabo, só pode ser melhor compreendido através de uma imersão em seu mundo material, na escala local.

Há outra razão importante para preferir provincializar a desprezar o jazz estadunidense. Esta razão, mais do que o impacto dessa música como fenômeno de massa, tem relação com os processos diaspóricos e socioculturais em seu bojo, especialmente envolvendo as conexões com o Caribe, tema vez ou outro invocado na historiografia clássica do jazz, mas aprofundado e complexificado pelos estudos latinos e caribenhos, que se desenvolveram em paralelo e, em dado momento, em diálogo com os NJS.

2.1.1 *Jazz como le gusta*: o “lugar de fala” da historiografia latina-caribenha

Desde seus primórdios, New Orleans foi marcadamente africana. Os franceses fundaram New Orleans em 1718; os africanos vieram para a Louisiana colonial já em 1719. Em 1746, os africanos e afro-creoles de New Orleans ultrapassavam os brancos na razão de dois para um. Esses africanos, importados como escravos, eram, na maioria, bambaras. [...]. A imigração caribenha reforçou as tradições africanas de New Orleans. Muitas sociedades do Caribe desenvolveram tradições festivas similares às dessa cidade. Em ilhas dominadas por fazendeiros franceses, o Mardi Gras abriu espaço para celebrações afro-creoles; e, em ilhas dominadas pelos ingleses, o período entre Natal e Ano Novo serviu de ocasião para tais celebrações. Tanto as festividades do Mardi Gras francês quanto as do Natal inglês traziam modelos da cultura europeia – danças, roupas, teatro – aos quais a população escrava das ilhas se referia em suas tradições *creoles*. Os imigrantes caribenhos trouxeram para New Orleans essa cultura. New Orleans recebeu um número substancial de pessoas do Caribe, particularmente refugiados de San Domingo; depois que Cuba expulsou muitos dos colonizadores franceses, em 1809, mais de 10 mil refugiados – brancos, negros livres e escravos – vieram para New Orleans, quase dobrando sua população. Já que a Louisiana possuía a mesma mistura cultural presente nas ilhas, não é necessário postular fontes caribenhas para as práticas de New Orleans; mesmo assim, a presença de imigrantes caribenhos contribuiu para a cultura da cidade (Mitchel, 2002, p. 43).

O comentário supracitado introduz um ponto de diálogo com a historiografia do jazz caribenha/latina, de modo a desconstruir certa imagem nacionalista do jazz.

Importante destacar que diante dos cruzamentos, negociações e tensões fomentadas (e/ou complementadas) pelas rotas atlânticas do jazz, nos últimos vinte anos pesquisadores fora dos Estados Unidos têm procurado entender como se deu o desenvolvimento do jazz em seus países¹⁰⁴. Estudiosos latino-americanos, por exemplo, têm publicado o resultado de suas pesquisas individual ou coletivamente, bem como apresentado suas discussões no Congresso

¹⁰⁴ No contexto europeu, por exemplo, Cravinho (2016), pesquisador vinculado ao Centro de Pesquisa em Mídia e Cultura de Birmingham (UK), tem se dedicado a estudar os impactos culturais e políticos do jazz em Portugal, em meio à ditadura estadonovista. Em África, Ballantine (2003), professor da Universidade de Kwazulu-Natal, investiga a formação do jazz sul-africano, discutindo questões concernentes à raça, classe e gênero no período do *Apartheid*.

da IASPM-AL.¹⁰⁵ Essa produção comprova a possibilidade de trabalhar com o jazz sob diversas metodologias e olhares, promovendo reflexões sobre a construção da ideia de América Latina, as políticas musicais das ditaduras, a formação cultural, social e identitária de cada país. Cito, por exemplo, os trabalhos de Berenice Corti (2015) sobre as questões étnicas e identitárias que rondam a formação do jazz argentino, especialmente sua mais recente contribuição, cujo foco é análise das corporalidades e sensibilidades afroatlânticas transmitidas através de formas musicais (jazz, músicas afrobrasileiras) e performances artísticas, vislumbradas enquanto fenômenos sociais constituídos por suas devidas dimensões significantes (Corti, 2023, p. 23); Menanteau (2008) acerca das diferentes funções sociais atribuídas ao jazz no Chile, entre 1920 e 1990, e sobre o jazz caribenho, Tejeda (2018) e Sergio Ospina (2020), que juntos fazem conexões entre Estados Unidos, México, Cuba, República Dominicana, e outras regiões do Caribe, na primeira metade do século XX.

Ressalto a produção destes últimos, principalmente do historiador dominicano Darío Tejeda, diretor do Instituto de Estudios Caribeños (INEC), que juntamente de nomes como Rafael Emilio Yunén (diretor geral do Centro León), tem organizado o Congresso Internacional *Música, Identidad y Cultura en el Caribe*, evento que teve em sua última edição, de 2011, a temática “El jazz desde la perspectiva caribeña” e cujos anais, publicados em forma de livro (cf. Tejeda; Yunén, 2012), trazem uma bateria de estudos, divididos em seis seções, que discutem temas e problemas caros para esta tese, no sentido de oferecerem subsídios com variadas metodologias e olhares acerca das experiências do jazz em seus trânsitos pela América Latina e Caribe. Desde a proposição dos laços de reciprocidade entre a música caribenha e o jazz estadunidense (texto de Cristobal Ayala), a presença do jazz em inúmeros países do circuito Caribe-América Latina (e.g. “El jazz en República Dominicana”, de José Guerrero; “Testimonio sobre el jazz en Haití”, Thurgot Theodat; Pierre Cherry e Chantal Drice; “La presencia del jazz en la música del Caribe colombiano”, de Rafael Labarrera; “En busca), passando pela diferenciação entre o jazz latino e o jazz latino-americano (César Villegas), jazz afro-cubano (categorizações, delimitações e relações de influência com os EUA), pelas questões de raça, gênero, nação e região, até a inclusão de cidades como Salvador e Rio de

¹⁰⁵ Seção latino-americana da IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*), onde há espaço para a discussão do jazz na América Latina, contando com a colaboração de Sergio Pujol e Berenice Corti (Argentina), Sergio Hospina (Cuba), Darío Tejeda (República Dominicana), Álvaro Menanteau (Chile), Sergio Calero (Bolívia), Luis Monge (países centro-americanos: Panamá, Guatemala, Costa Rica) Luc Dellanoy (Caribe e América Latina), entre outros. Desde 2022, a partir da criação do Simpósio “Sonoridades e Resistências em Tempos Autoritários”, no qual me incluo como coordenador, juntamente de Renan Ruiz, Darío Tejeda, Laurisabel Ana da Silva, tem-se prosseguido com esses debates, enfocando a relação do jazz com contextos de opressão na América Latina.

Janeiro como itinerários do jazz latino-americano, pois incluídos na concepção cultural de “Gran Caribe” (Ayala, 2012) – categoria, aliás, que me levou a pensar no Maranhão como parte integrante dessa “diáspora imaginada” (Butler, 2020) afro-caribenha, hipótese que desenvolverei com o avançar deste capítulo¹⁰⁶ e que se relaciona diretamente com a ideia de produzir uma história social da cultura do jazz no espaço equatorial atlântico.

Outro empreendimento importante de ser citado é a coletânea *Jazz en español: derivas hispanoamericanas* (2013), coordenada por Juan Ruesga Bono, que, além da contribuição do próprio Bono que abre o volume, abordando a longa relação dos músicos latino-americanos com o jazz (desde a sua gênese, demonstra o autor).

Por meio dessa historiografia latina/caribenha, apenas representada nessas duas coletâneas, é possível ter contato com um rico universo de personagens, sonoridades, trocas, processos criativos, movimentações, geografias (físicas e culturais), mas, também, relações de conflito diante das forças do imperialismo, debates traçados a partir de diálogos com uma literatura também clássica dos estudos caribenhos e latino-americanos de jazz, a começar por nomes como Leonardo Acosta, demonstrando uma também longa discussão nesse meio, pari passu ao desenvolvimento da historiografia de jazz estadunidense. À exceção de Menanteau (2008), que mirou na discussão sobre a função social do jazz no contexto chileno, observo que o foco da maioria desses estudos ou mira numa concepção de jazz apenas como forma musical dançante/improvisada, ou preferem dar mais atenção a questões de cunho identitário, geralmente procurando compreender as singularidades e semelhanças, aproximações e distanciamentos do jazz estadunidense, apesar de demonstrarem os caminhos autônomos construídos pelas músicas populares latinas e caribenhas que tiveram contato com o jazz. Somos apresentados a personagens como a Orquestra de Felipe Valdés, surgida nos 1900, a circulação de discos com ritmos afro-americanos desde o raiar do século XX por Santo Domingo, México, Cuba e Porto Rico; ritmos híbridos como o “pambiche” ou “merengue apambichao”, fruto das relações ambíguas estabelecidas pela população dominicana em tempos de ocupação militar norte-americana (1916-1924). Essa historiografia se desenvolveu em paralelo ao processo de reconfiguração teórica-epistemológica dos *Jazz Studies*, constituindo espaço de disputa nos âmbitos da memória, da identidade, e da autonomia intelectual dos intelectuais latinos e caribenhos para investigar, problematizar, desde a música, questões caras ao processo de construção de suas nações, bem como da dinâmica de conflitos no campo cultural.

¹⁰⁶ Debates, a propósito, disputados por latinistas como Borge (2018), que defende o movimento de impacto do jazz na América Latina, e, com outra visão, por autores latinos como Fernandez (2006), que percebe, na verdade, uma apropriação/modelação do jazz pelas musicalidades latinas.

Consequência aparentemente de uma trajetória descontínua em termos das relações político-econômicas, mas, sobretudo, culturais, do Brasil com os demais países da América Latina/Caribe, importante ressaltar, ainda, o pouco espaço que o tema jazz no Brasil/jazz brasileiro ainda tem nesses espaços de produção intelectual, geralmente surgindo com o enfoque em processos desenvolvidos no Sudeste, na busca por experiências de evidente mescla/síntese musical, representados pelo samba-jazz, bossa nova, apesar de menções ao uso de elementos do que se convencionou chamar de “música nordestina” nas improvisações do jazz brasileiro/música instrumental popular brasileira.

Juntamente da estudiosa argentina Berenice Corti, a pesquisadora e pianista curitibana Marília Giller, co-coordenou o Grupo de Trabalho “Jazz en América Latina”, que se manteve em intensa atividade entre 2011 e 2018. Nesse meio tempo, seus trabalhos apresentaram novas perspectivas sobre a presença do jazz no Brasil, particularmente a partir da região sul do país, avançando posteriormente para uma análise interessada na cartografia transatlântica desse jazz aclimatado no eixo sul-sudeste com processos desencadeados no trânsito EUA-Europa-países latinos fronteiriços com o sul do Brasil.

2.1.2 História(s) do jazz *no* e *do* Brasil: aportes (trans)nacionais

Aleluia!
 Louvemos o Criador com os sons dos saxofones arrastados,
 Louvemo-Lo com os salpicos dos xilofones nítidos!
 Louvemos o Senhor com os riscos dos recorrecos e os estouros
 [do tantã,
 Louvemo-Lo com a instrumentarada crespa do jazz-band!
 Louvemo-Lo com os violões de cordas de tripa e as cordeonas
 [imigrantes,
 Louvemo-Lo com as flautas dos choros mulatos e os
 [cavaquinhos de serestas ambulantes!
Carnaval Carioca – Mário de Andrade

De maneira panorâmica, em termos de bibliografia musical, as primeiras menções à presença do jazz em solo brasileiro podem ser localizadas nos escritos de Mário de Andrade (1893-1945) e Renato Almeida (1895-1981), produzidos entre 1920 e 1930. Exemplo célebre, consta em *Ensaio sobre a música brasileira* (publicado originalmente em 1928) de Mário de Andrade uma fala sobre o uso de elementos do jazz no maxixe “Aruê de Chango – samba macumbeiro”, de 1927, do compositor carioca João da Gente (?-1970). Porém, embora afirme que jazz e maxixe se misturam nessa peça, por conta das “origens comuns” africanas (Andrade, 1962, p. 25), o estudioso não demonstra, nesta obra, outros exemplos de intercâmbio cultural

realizados pelos músicos brasileiros, deixando muitas lacunas e silêncios.¹⁰⁷ Por sua vez, Renato Almeida, ao comparar o que chama de “samba de carnaval” com o jazz, afirmava que o primeiro criava “um ambiente imprevisto e languido [...], mas sem a dissonância do *jazz-band*”, pois o segundo era “sem duvida, muito mais rico, porque o *rythmo* é extremamente mais variado, enquanto o samba está dentro da consonância *commum*” (Almeida, 1926, p. 53).

Por conta da visão estética e do projeto cultural nacionalista desses autores, que vislumbravam nas expressões folclóricas o núcleo duro da chamada brasilidade, as referências ao jazz, desse modo, são passageiras; por vezes, imbuídas muito mais de julgamentos estéticos ambíguos acerca dessas sonoridades (citando aqui e acolá alguns episódios dessa apropriação no Brasil: tratada, na maioria das vezes, como mera “influência estrangeira”) do que como fontes através das quais se poderia reconstituir os primeiros indícios e a especificidade desse fenômeno cultural no Brasil. Outro problema desses narradores, como nota Ikeda (1984), é que os seus estudos cometem um equívoco temporal, pois passam a questionável impressão de que a música americana só teria se proliferado pelo Brasil após 1925, isto é, anos depois d’Os Oito Batutas, liderados por Pixinguinha, terem retornado da viagem a Paris, realizada em 1922.

Entre os anos de 1940 e 1950, em nova fase da crítica de música brasileira, surgem, entre os primeiros historiadores da música popular brasileira¹⁰⁸ (Moraes, 2019), personagens interessados em repisar a história do jazz e divulgá-la mais sistematicamente no Brasil, a exemplo do jornalista Sérgio Porto (1923-1968), Jorge Guinle (1916-2004) e até mesmo o poeta Vinícius de Moraes (1913-1980), que passam a publicar artigos sobre o tema em jornais e suplementos literários cariocas (cf. Ribeiro Júnior, 2016, 2024). Indo além dos periódicos, os pesquisadores diletantes Jorge Guinle e Sérgio Porto publicam, ambos em 1953, os livros *Jazz*

¹⁰⁷ Vale ressaltar que estudos recentes têm examinado as opiniões do autor sobre o jazz publicadas na imprensa nessa época, demonstrando a condição/demarcação referencial do que se entendia por jazz para o ideário modernista brasileiro (cf. EGG, A. Modernismo e defesa do jazz em textos na imprensa em 1927 e 1928. In: *Anais do XXXIII Congresso da ANPPOM*, 2023). Válido pontuar ainda que, nos anos 1940, o jazz e o blues mereceriam atenção mais especial do musicólogo, por ocasião de uma conferência sua no Instituto Cultura Brasil – Estados Unidos, batizada de “A expressão musical dos Estados Unidos”, posteriormente integrada à obra *Música, doce música*, nos anos 1960. Precisamente no tópico “A Contribuição do Negro”, Mário de Andrade disserta a respeito da “força importantíssima que estava destinada a tingir toda a música atlântica das duas Américas, o negro” (2013, p. 397-398). Depois de mencionar a música coletiva “de exata e complexa finalidade social” praticada na África, o autor destaca a semelhança musical entre as sonoridades diaspóricas do Brasil, Cuba, região do Prata e América Central. Por essa época, Mário também escreveria o poema sugestivamente intitulado “Nova canção de Dixie” em que satirizava mordazmente o racismo estadunidense, mas também, comparativamente, a “linha de cor” à brasileira. Para este tema, ver: GRILLO, A. T. Ao som do jazz ... Os Estados Unidos da América na poesia de Mário de Andrade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 70, n. 1, p. 27-37, jan./abr. 2017.

¹⁰⁸ Sobre este tema, ver também: LIMA, G. S. de. *Almirante, “A mais alta patente do rádio”*, e a construção da história da música popular brasileira (1938-1958). 1. ed. São Paulo: Alameda, 2014; ANJOS JUNIOR, R. S. dos. Lúcio Rangel e a construção da narrativa historiográfica da música brasileira. 2009. *Anais...* São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

Panorama e Pequena História do Jazz, que ofertam, no entanto, pouquíssimas informações sobre o contexto brasileiro, dando maior enfoque ao desenvolvimento do jazz estadunidense, em grande medida fruto da persistência de uma ideia de “autenticidade”, baseada em critérios estéticos racialistas – postura detectável nos textos sobre jazz da *Revista da Música Popular*.¹⁰⁹

Não obstante os vários problemas de sua interpretação sobre as culturas populares afrobrasileiras, entre 1970-80, José Ramos Tinhorão (1970; 1998), ao estudar a história social da música brasileira, tangenciou a temática do jazz no Brasil, rompendo de certa maneira com o teor diletante reproduzido em livros como os do jornalista Luiz Orlando Carneiro (1938-2023) (vide: *Jazz: uma introdução*, Artenova, 1982; *Elas também tocam jazz*, Jorge Zahar, 1989). Importante mencionar que Tinhorão iniciou suas pesquisas nos anos 1960, enquanto crítico musical do *Jornal do Brasil*, em coluna que, justamente, substituíra aquela sobre jazz de Luiz Orlando Carneiro.¹¹⁰ Quando publicou seu primeiro livro (*Música popular: um tema em debate*), em 1966, foi lançada também a obra de Edoardo Vidossich (1966), que trazia alguns subsídios sobre os primórdios do jazz em São Paulo, comentando-se sobre o cenário carioca.¹¹¹

Mais tarde, em dois ensaios clássicos sobre o tema, o pesquisador Alberto Ikeda (1984, 1987), professor do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (UNESP) e especialista em música popular brasileira, faz um breve levantamento em fontes documentais e bibliográficas para tentar sanar esse vácuo, em estilo próximo daquele adotado por Tinhorão, mas gozando de pouco espaço para o desenvolvimento de seus raciocínios. A começar pelas

¹⁰⁹ Para uma análise específica sobre esses escritos, tomando-os como investidas dos primeiros historiadores brasileiros de jazz, cf. RIBEIRO JÚNIOR, A. C. A. Balanço do jazz e outras notas: uma breve análise das primeiras obras de jazz nacionais (1950-1953). In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA (ENECULT), 12., 2016, Salvador. *Anais [...]*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2016. Ver ainda: CESAR, R. N. *Swing dos trópicos: arranjos transnacionais na música popular*. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.

¹¹⁰ Para este tema, bem como uma proposta de análise a respeito da conflitante relação entre Tinhorão e o jazz, cf. RIBEIRO JÚNIOR, A. C. A. O julgamento do forasteiro no tribunal da brasilidade: usos e abusos do jazz nos vereditos críticos de José Ramos Tinhorão e Tárk de Souza (1960-1970). *História e Cultura*, v.13, n.1, p. 362-398, 2024.

¹¹¹ Vidossich (1966) utiliza, entre outras fontes, as obras de Guinle (1953) e Porto (1953), bem como o material sobre jazz publicado nas revistas *Sombra* (1940-1960) e *Revista da Música Popular* (1954-1956), ambas concentradas nos acontecimentos do Rio de Janeiro e São Paulo. Provavelmente, tal visão exclusivista foi reproduzida em uma de suas primeiras conferências sobre o tema, proferida em São Paulo, em 1954, ação que se integrava a de outros atores em prol da difusão e discussão sobre o jazz, no Brasil, naquela década – não por acaso, período de proliferação do “jazz moderno” (*bebop*, *cool* e *hard bop*, principais influências do samba-jazz e da bossa nova), vertente reprovada por “tradicionalistas” como Vidossich. Embora não pareça, tal purismo não era incompatível com o exclusivismo regional. Afinal, a ameaça ao jazz “autêntico”, nessa visão restrita (e reducionista), só poderia existir em contextos nos quais o próprio jazz era minimamente possível. Apenas em regiões, de fato, mergulhadas na modernidade, o jazz “puro” poderia ser deturpado: algo improvável, na ótica desses autores, no Norte/Nordeste. Aproveito para citar outras contribuições importantes deste autor, publicadas entre 1970 e 1990. São elas: *Sincretismos na Música Afro-Americana* (Edições Quiron/MEC, 1975), *O Negro e a Música* ([s.l.]: [s.d.]) e *O Jazz e Seus Diversos Caminhos* (Casa Dr. Blumenau, 1992).

informações contidas nas fontes primárias, as referências à presença do jazz no Brasil, segundo Ikeda, surgem de maneira mais incisiva a partir de 1917, através de crônicas de revistas e notícias de jornais concentrados no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. No suplemento ilustrado *Fon-Fon*, por exemplo, noticiava-se a participação de um músico estadunidense que tocaria com a sua orquestra no Teatro Fênix, Rio de Janeiro, em dezembro daquele ano. Usando americanismos e insinuando um teor exótico da performance, o cronista registrava a atuação do “músico trepidante que, além de batucar em 11 instrumentos diversos, ainda por cima soprava canudos estridentes e remexe-se durante todo o espetáculo, numa espécie de ‘gigue’ circunscrita ao lugar que ele ocupa no meio dos colegas” (*apud* Ikeda, 1987, p. 8). Devido ao sucesso da novidade musical, a edição noturna do jornal *O Estado de São Paulo* de 19 de dezembro de 1917 noticiava uma série de apresentações do mesmo conjunto no Teatro Apollo (SP) (Ikeda, 1984, p. 117). Esse conjunto era anunciado como *American Rag-Time Revue*, de propriedade da empresa Baxter & Williard, e evidencia os primeiros contatos do público brasileiro situado no Sudeste com as ditas sonoridades “modernas”, que, como se vê, eram patrocinadas pela incipiente indústria do entretenimento estadunidense – ramo comercial que se desenvolveria ainda mais com a progressiva influência cultural e econômica dos Estados Unidos no primeiro pós-guerra. Chamo atenção para o nome do conjunto mencionado pela referência não ao jazz, mas ao *ragtime*, ritmo que o antecedeu e que faz parte de suas origens afro-americanas. Foi nesse contexto que a palavra “jazz”, juntamente da bateria moderna norte-americana, circularia pelo Brasil denotando uma nova moda em termos de entretenimento musical (Barsalini, 2018), fato que se deu, principalmente, através das apresentações do multi-instrumentista Harry Kossarin, componente da *American Jazzing Band*, e noticiado, em 1920, pelo suplemento *A Vida Moderna* como um músico “endiabrado”, que executava simultaneamente sete instrumentos, “fazendo proezas com a sua jazz band, ao som da qual, moças e rapazes, dançam o fox-trot ou o one-step” (*apud* Giller, 2020, p. 99); importante mencionar ainda as apresentações do baterista e pianista Gordon Stretton, líder da *Gordon Stretton Jazz Band*, que realizou uma série de shows pela América Latina e pelo Sul-Sudeste do Brasil, acompanhando a companhia de revista Ba-Ta-Clan (Guinle, 1953, p. 90 Ikeda, 1984). Justamente devido ao impacto do trânsito desses músicos pelo país afora, é que por volta de 1921 já se tem notícias das primeiras jazz bands brasileiras.

Martha Abreu (2017), que analisa os possíveis diálogos transnacionais entre a música brasileira e a estadunidense, de fins do XIX ao início do XX, antes do jazz ser noticiado com esse nome na imprensa nacional e nos rótulos dos discos, circulavam no Brasil partituras de

ritmos atlânticos como o *cakewalk* e o *ragtime*, associados aos negros americanos, e vistos pela elite carioca ora como “exóticos”, “sensuais” ora como “modernos” e “sincopados”. Com a proximidade do fim da Primeira Guerra Mundial – momento de progressivas mudanças nos padrões de sociabilidade, costumes e consumo, acompanhando o processo de urbanização das principais capitais ocidentais – a moda da jazz band se tornou cada vez mais pungente, resultado da crescente demanda por novos ritmos requisitados nos salões e bailes dançantes (Carlioni, 2019, p. 85).

Segundo Tinhorão (1970), por essa época, apareceram no Rio de Janeiro “[...] as pequenas orquestras de música de dança que [...] indicavam pelos próprios nomes a origem de sua influência: *American Jazz-Band*, de Silvio de Sousa, *Jazz-Band Sul-Americana*, de Romeu Silva, *Orquestra Pan-Americana* etc.” (Tinhorão, 1970, p. 47). Outros exemplos foram: a Jazz Manon, de São Paulo, dirigida pelo violinista Dante Zanni; a Jazz Band Sul Americano, formada pelo saxofonista carioca Romeu Silva, em 1923; e, por fim, a Carlito Jazz, organizada pelo baterista Carlos Blassifera que, tal como os Oito Batutas, também excursionou por Paris, chegando a acompanhar a artista afro-americana Josephine Baker (Mello, 1987, p. 279), e pelo Nordeste (Recife e Salvador), em 1926.

Observando essa mudança musical em curso nos grandes centros urbanos do país, Henrique Foréis Domingues (vulgo Almirante), um dos primeiros pesquisadores diletantes da música brasileira, fornece indicações acerca do impacto do repertório e dos instrumentos que eram utilizados nas performances desses conjuntos musicais:

[...] entre 1923 e 1926, o movimento melódico sofreu intensa modificação no Brasil. Vários ritmos americanos – *shimmy*, *charlestons*, *blue*, *black-bottom* – dominaram em épocas distintas. Surgiu o jazz-band, orquestra exótica e instrumentos estrambóticos, tais como seus trombones extensos, seus trompetes com varas de quase dois metros, seus banjos metálicos, seus grotescos violonofones e violinos de campana e finalmente suas baterias com bombos de pedais, absoluta novidade, aliados aos mais esquisitos apetrechos tais como panelas, frigideiras (de cozinha) e latas, apitos, buzinas, sirenas etc. (Domingues, 2013, p. 51).

Depois dos ensaios de Ikeda (1984, 1987), um estudo que tentou romper esse hiato foi *Jazz como espetáculo* (1990) de Carlos Calado, que faz uma balanço da trajetória do gênero musical, até chegar ao Brasil, tendo como foco analítico a própria ideia de “espetáculo” nas performances dos artistas. Porém, pelos limites da obra e diante da extensa dimensão do tema, Calado (1990) apela para que o assunto “jazz no Brasil” seja mais discutido pelos estudiosos. Persistia, de certa forma, o mesmo argumento introduzido por Vidossich (1966, p. 18) trinta anos antes: “O jazz no Brasil [...] sempre interessou turminhas de aficionados e cultores, mas

sem um critério de organização ou de oficialização, agindo na maioria das vezes semi-latente e em ocasiões esporádicas”.

Por tudo isso, como se vê, com raras exceções, o tema por muito tempo foi alvo de interesse de críticos e aficionados, jornalistas, musicólogos, não de historiadores. Quando feito, surgiu mais ou menos esparsamente em trabalhos de notável qualidade que examinavam a relação entre modernidade e música popular, mais precisamente focados nos processos de modernização (nacional e/ou transnacional) carioca e paulistano, geralmente focadas nos Oito Batutas (Bastos, 2005, Bessa, 2010; Martins, 2014; Coelho, 2013).

Posteriormente, outros pesquisadores e pesquisadoras começaram a mapear o fluxo e refluxo de trocas entre o jazz e a música brasileira, atentando para a trajetória das práticas e representações, assimilações e usos desse ritmo atlântico no território nacional. Trabalhos que contribuíram com a discussão centrada nas práticas de jazz no Brasil foram: a tese de Marcus Vinícius de Almeida (2016) sobre o desenvolvimento do jazz paulistano e, no campo de história, a dissertação de Jair Labres Filho (2014) focado no contexto carioca.

O primeiro trabalho, defendido junto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, embora faça um balanço histórico sobre a trajetória da música instrumental no Brasil, de modo a trabalhar especificamente as práticas musicais associados ao jazz em São Paulo, enfoca na cena musical contemporânea daquela região, constituindo trabalho etnomusicológico sem maiores preocupações com a trajetória histórica do jazz naquela região. Já o estudo de Labres Filho, defendido junto ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, avança na problematização histórica do fenômeno a partir da dinâmica carioca. Isto porque Labres Filho (2014, p. 9), a partir da análise da atuação das jazz bands do Rio de Janeiro, defende a hipótese de que através dessas bandas “houve um intenso diálogo transnacional entre culturas modernas da década de 1920, envolvendo elementos musicais e sociais”. Para chegar a essa conclusão, o historiador trabalhou principalmente com fontes hemerográficas, analisando fragmentos de jornais, imagens, repertórios e crônicas, material por meio do qual tenta apreender a experiência jazzística no e do Rio de Janeiro, atentando para a relação entre jazz, raça e modernidade.

Nessa mesma esteira, o historiador Petrônio Domingues (2013; 2018, 2020a, 2020b) reconhecido por seus trabalhos sobre pós-abolição no Brasil, publicou uma série de textos que reavaliam a trajetória do jazz no Brasil, tendo como enfoque Rio de Janeiro e a cidade de São Paulo, bem como a relação entre jazz e a questão racial brasileira, a partir da experiência de sociabilidade afro-paulistana, entre os anos 1920 e 1930.

Em 2016, objetivando organizar um campo de estudos do jazz no Brasil, pesquisadores vinculados ao Grupo de Estudos do Jazz no Brasil (GEJAZZBR), entre os quais me incluo, iniciaram o mapeamento desses percursos, discutindo as continuidades e descontinuidades do fenômeno no território brasileiro; as semelhanças e distinções entre essas experiências jazzísticas em várias regiões do país e o grau de conexão destas com os processos que ocorreram (e têm ocorrido) no contexto do Cone Sul. Dos integrantes do GEJAZZBR, destaco primeiramente Marília Giller (2013), fundadora do grupo de estudos, que finalizou recentemente o doutorado em História na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Objetivando pesquisar sobre o jazz curitibano, Giller realizou em sua dissertação extenso levantamento bibliográfico acerca da história de Curitiba e acurada pesquisa em acervos particulares e institucionais, a fim de relacionar o processo de modernização musical com as transformações socioculturais na região, entre 1920 e 1940. A autora publicou ainda uma série de estudos (Giller, 2015, 2018, 2020) acerca do trânsito do jazz entre países da América Latina e o sul do Brasil, com foco particular no estado do Paraná. De uma análise regional para uma perspectiva mais transfronteiriça, para Giller (2020, p. 94), especialmente a década de 1920, “foi central na produção de intercâmbios e assimilação de gêneros musicais ‘matrizes’ como o jazz”, constituindo um processo complexo de fluxos culturais, que podem ser observados tanto a partir dos aspectos sonoros, mas também como “um símbolo significativo associado à construção de identidade, raça, etnia, modernidade”, com impactos socioculturais elaborados “em diferentes tempos, espaços e níveis de experiência, produção e recepção”. Ainda nessa região, mais precisamente em Santa Catarina, há a dissertação de Clarindo (2021), também integrante do grupo de estudos, que segue uma metodologia similar à de Giller (2013).¹¹² Em sua tese, focada no exame da recepção e proliferação do jazz em fontes diversas (periódicos, partituras, fotografias), Giller (2024) optou por ampliar seu recorte, primeiro temporalmente, adotando 1910 como ponto inicial, em vez de 1920, mas prosseguindo com o limite em 1940, sugestivo de certa concepção histórica do fenômeno. Espacialmente, transcende o contexto curitibano, mobilizando informações em fontes de outros estados brasileiros.

Heterogêneo, o GEJAZZBR contou ainda com as contribuições do já citado Pedro Cravinho (Birmingham City University), que possui importantes publicações alinhadas aos *New Jazz Studies*. Àquela altura, juntamente de Pedro Cravinho e Renan Ruiz (UNICAMP),

¹¹² Infelizmente, embora mencionem aqui e acolá os problemas em relação à questão racial (e não comentem sobre a questão de gênero), ambos me parecem não problematizar e aprofundar a contento essa análise, focando muito mais nos aspectos musicais/musicológicos, entre outras nuances. Com a finalidade de não incorrer nesses deslizes, darei ainda mais ênfase a esses aspectos em meus dois últimos capítulos.

que também é historiador de formação, passamos a insistir em trabalhar o jazz sob perspectiva historiográfica, procurando por novos temas-problemas, métodos e epistemologias. Ruiz, por exemplo, tem investigado desde seu mestrado a chamada Vanguarda Paulista Instrumental, e focado nas relações entre jazz e ditadura militar brasileira em seu pós-doutorado, ampliando o debate desenvolvida em sua tese (Ruiz, 2023), recentemente adaptada em livro (*De Pixinguinha à Vanguarda Paulista Instrumental: uma história do jazz no Brasil*, Cancioneiro, 2025). Além disso, seus estudos fornecem importantes balanços sobre a trajetória do jazz no Brasil (Ruiz, 2021). Por termos cultivado interesses comuns, tendo problematizado os possíveis impactos do(s) nacionalismo(s) na formação do jazz brasileiro, interessado na relação entre imaginário racial, políticas e mediações culturais, disputas estético-ideológicas e confrontos políticos na produção musical, o foco de meus interesses de pesquisa se limitava ao que chamo de narrativa canônica do jazz brasileiro: ainda sem maiores preocupações com a possível presença desse fenômeno no Norte-Nordeste.¹¹³

2.1.3 Nos chegam ruídos “modernos” das Ilhas do Norte: jazz em paragens equatoriais

Não obstante a penetração do jazz no Brasil seja muitas vezes vista como um processo protagonizado pelos grandes centros urbanos ou em processo de urbanização do Sul-Sudeste brasileiro, como o próprio pesquisador Luís Câmara Cascudo (2012) relatou em um de seus estudos, em meados dos anos 1920 já era possível verificar o uso de elementos de ritmos americanos, como o *black-bottom*, o *shimmy* e o *charleston*, sendo misturados (portanto, interpretados e modificados) dentro de práticas musicais nordestinas, a exemplo dos cocos de

¹¹³ Confronto essa narrativa canônica em: RIBEIRO JÚNIOR, A.C.A. (Re)Encounters of Diasporic Jazz on Upaon-Açu: Connections, Circulation, and Dissonance in São Luís, Maranhão. In: HAVAS, A. & PETTY, S. (orgs.). *The Global Jazz Caravan: Journeys, Encounters, and Meanings*. New York/London: Routledge (Taylor & Francis Group), 2026 (em preparação), e ainda em: RIBEIRO JÚNIOR, A.C.A. (Des)venturas da *jazz diaspora* no Maranhão: contatos, mudanças e (dis)tensões musicais no cenário de modernização da cidade de São Luís em 1920. In: CRAVINHO, P; RIBEIRO JÚNIOR, A. C. A; RUIZ, R. B. *Jazz no Brasil | Jazz do Brasil: discursos e representações, lugares e trajetórias*. Teresina: Debulhar, 2026 (no prelo), materiais, aliás, derivados desta tese. Adiciono que apesar de Gomes (2004, p. 46) ressaltar que “mesmo cidades pequenas, distantes dos centros de poder e estagnadas demográfica e economicamente, poderiam, naturalmente em menor escala, conter elementos da cultura de massas, como teatro musicado, cinemas, *jazz-bands* e espetáculos de variedades”, meu objetivo não se limita a simplesmente demonstrar que o Maranhão contou com esses elementos, tão somente reclamando sua inclusão nos descompassos culturais da modernidade burguesa, mas apresentá-lo como espaço propício para conceber uma história do jazz no Brasil, primeiramente, mais conectada, sobretudo do ponto de vista intranacional, já que se costuma enfatizar as trocas entre os centros de poder, e destes centros com o cenário internacional, ou mesmo centralizando nesses espaços hegemônicos a análise, somente mencionando a existência de uma cultura de massas em outras regiões, com isso, reproduzindo sutilmente uma ideia ou de isolamento regional da periferia, ou de sua mera recepção passiva das mediações hegemônicas. Por fim, outro de meus intuitos é o de contribuir com o debate sobre o pós-abolição examinando as vivências afro-maranhenses do ponto de vista atlântico.

roda e bambelôs, o que apontava para um processo de hibridização que incluía também as zonas rurais ou semi-urbanizadas localizadas nos rincões do país. A propósito, se era possível perceber, como comenta Sérgio Cabral (1997), as próprias bandas de cordas – geralmente atuantes em ambientes da alta sociedade, como os cafés cantantes – se afeiçoando ao jazz e abraçando a alcunha de “jazz-bands”, nada impedia que os mais pobres, muitas vezes distantes das áreas urbanas, ousassem fazer o mesmo. “A moda [do jazz] percorreu todo o Brasil”, afirma Cabral, “e penetrou até no interior do Nordeste, onde pequenos conjuntos de características fortemente rurais também adotaram o nome de *jazz-bands*” (1997, p. 100). Prosseguindo na leitura de sua biografia sobre Pixinguinha, o leitor se depara no livro de Sérgio Cabral com a fotografia da “Jazz-Band do Cipó” (**figura 2**¹¹⁴).



Figura 2 – Jazz-Band do Cipó. Em pé: Capitão Graça; sentados, da esquerda para a direita: Ladislau, Vicente (Caetano da Cruz) Caboge, João Basílio e Constantino Marques dos Reis. Bilhete Postal do final dos anos 1920. Autor: desconhecido. Acervo pessoal da família Salles.

Embora entenda que não seja o seu objetivo, a fotografia acima foi reproduzida por Cabral sem ao menos questionar quem são as pessoas fotografadas. O olhar do historiador não

¹¹⁴ Informações coletadas em: OLIVEIRA, T. I. S. de. *O popular na cultura de Cipó: para além do luxo, fracasso e descaso público*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (Pós-Cultura/UFBA), Salvador, 2023. Para mais informações, sobretudo quanto à questão racial, nessa região cf. TELES, I. C. *Cipó, Bahia: identidade e diversidade cultural de 1700 a 2006*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade São Marcos – São Paulo, 2007. E ainda: CARNEIRO, E. dos R. *Pelas Águas, histórias e memórias de Cipó, Bahia. Sitientibus*, Feira de Santana, n. 59: 1-7 (jul./dez. 2018), a nível de informação, este último ressalta que Cipó conta atualmente com três comunidades quilombolas (assim reconhecidas oficialmente em 2005): Várzea Grande, Caboge e Rua do Jorro.

poderia se eximir de ir mais fundo: indagaria suas condições de vida, o que contam suas formas de empunhar os instrumentos e os próprios objetos, a lógica de organização escolhida; seus semblantes, humor, o quê ou quem está em seu em torno (vide a pessoa ao fundo [seria uma mulher?]) que os observa e bem poderia ter alguma ligação com a banda [apreciadora de seu som?]; talvez propositalmente ali situada, para também ser captada), para quem ou contra o que se dirigiam, enfim, perguntas que uma vez sequer cogitadas parecem inscrever esse tipo de documento-monumento jazzístico, e pior, as próprias pessoas que produzem essa música, como meras peças de curiosidade.

Levanto tais questões apenas porque este será o tom seguido nesse estudo diante dos registros relacionados aos mundos do jazz maranhense. Embora não seja meu objeto, para não deixar de comentá-las, além dos dados localizados e informados na legenda da fotografia, é possível dizer que a Jazz-Band do Cipó surgiu no sertão baiano. Como se vê, foi formada inteiramente por pessoas negras. Seu naipe instrumental tem o estilo das bandas de pífano: sopro (duas flautas), seção rítmica (duas zabumbas), e talvez um cantador, maestro ou representante do conjunto logo atrás, com organização e padrão de vestimentas que parecem insinuar certa emulação da configuração das jazz bands urbanas.

Apesar dos silêncios, somado ao interessante efeito comparativo que Cabral causa pondo acima deste registro a fotografia do conjunto Os Oito Cotubas (dissidência d'Os Oito Batutas, surgida em 1923 e liderada por Donga), o desejo de saber mais sobre as experiências nortista e nordestina do jazz, para além de figuras pioneiras que se envolveram com o jazz como o pianista pernambucano Fats Elpídio (1913-1975), idealizador do primeiro show de jazz no Rio de Janeiro e também pioneiro na crítica brasileira de jazz (Albin, 2006, p. 258; Ribeiro Jr., 2024b, p. 18), e dos saxofonistas Severino Rangel (1896-1972), Luiz Americano (1900-1960), Severino Araújo (1917-2012) e K-Ximbinho (1917-1980), propagados pelos meios fonográficos do eixo Rio-São Paulo (cf. Biscoito Fino, 2002, p. 14-16; Albin, 2006, p. 31, 45, 366 e 387).

Avançando, nesse sentido, a musicista e pesquisadora Laurisabel Silva (2013), em estudo de natureza etnográfica, segue a trilha das jazz bands de Salvador discutindo questões históricas, culturais e sociais da cidade. A autora enfoca nos discursos e memórias sobre as atividades musicais dos anos de 1950, para analisar as representações formuladas sobre as performances das “jazes”. Silva (2013) chama atenção para essa nova forma de grafia e de pronúncia, percebendo-a como evidência de uma apropriação, ratificada na formação instrumental desses grupos, que muitas vezes incluíam instrumentos identificados ao samba e

ao choro (como o pandeiro) e aos cultos afro-brasileiros (exemplo das tumbadoras, percussão derivada do rum, rumpi e lé).

Analisando as ações da banda Jazz Band Acadêmica de Pernambuco, criada por volta de 1931, e liderada pelo músico e compositor Lourenço da Fonseca Barbosa (conhecido como Capiba), aparecem no estudo de Saldanha (2008) sobre o desenvolvimento do frevo em Pernambuco. No entanto, o trabalho não necessariamente enfoca no fenômeno do jazz. Já no contexto paraense, precisamente na cidade de Igarapé-Miri, Baixo Tocantins, o músico e historiador Renato Sinimbú (2019) se concentra no que chama de “primeira fase da música popular miriense”, cobrindo as décadas de 1940 a 1970. Nesse contexto, de maneira semelhante ao que Silva (2013) percebeu em Salvador, o pesquisador tocaninense se deparou com a expressão “jazzes” para tratar os conjuntos locais. Incorporando à sua análise as práticas de grupos musicais conhecidos como “Banguês”, caracterizados por outra formação instrumental e perfil sociocultural, destaca os contrastes sociais alavancados pelo entretenimento dançante, representado no fato de que a elite se interessava em contratar as jazz bands para aumentar o nível cultural de suas festas, que eram restritas. Os conjuntos eram formados em sua maioria por pessoas negras e pobres que vislumbravam no ofício musical uma forma de vencer os preconceitos. Essas bandas circularam por ambientes populares e religiosos, aspecto que adiciona mais uma característica diferencial das jazz bands nortistas e nordestinas.

Ainda no Pará, o historiador Thiago Santiago (2023) demonstra como no início do século XX, devido à herança da economia baseada na exportação de látex, a cidade de Belém teve um grande desenvolvimento em sua estrutura, tornando-se palco de manifestações culturais modernas, como o jazz, que aporta na capital a partir de 1922. Com o *boom* industrial, conjuntos de fora foram atraídos, como Banda de Música do Estado Maior Mexicano e depois a Companhia Nacional Bataclan: formações instrumentais que influenciariam os músicos locais, levando à formação da primeira jazz band local, em 1923. Nesse trabalho, é interessante perceber as rotas das bandas que saíam da América do Norte, passavam pelo Caribe e podiam aportar em cidades portuárias e costeiras brasileiras. A relação Belém/São Luís, entretanto, não aparece no texto do autor, que escolheu focar na relação da cidade com o Rio de Janeiro.

No contexto amazonense, o historiador da música Bernardo Mesquita (2022), na condição de estudioso das práticas musicais da Amazônia à luz do marxismo latino-americano, investiga as transformações históricas produzidas pelos trabalhadores músicos em sua integração dependente e monopolística ao capital global. Nesse sentido, contempla a importância das jazz bands amazonenses sem negligenciar as “Lacapacas” (outras formações

instrumentais nativas), destacando o papel de alguns músicos maranhenses na formação e transformação das práticas musicais naquela região. Em meu ponto de vista, é possível perceber a partir de uma leitura crítica dessa obra que a formação e desenvolvimento da música produzida no Brasil, especialmente considerando a produção musical do Norte-Nordeste, precisa ser percebida de forma conectada, considerando o fluxo dos agentes mediadores.

Por fim, estudando o que chama de circulação de saberes jazzísticos em Teresina, cidade localizada a pouco mais de 400km de São Luís, o instrumentista e educador musical Paulo Dantas (2022) analisa, sob a ótica da musicologia e da História Cultural, o campo do jazz teresinense entre 1992 e 2002, mobilizando entrevistas com músicos, fontes hemerográficas e bibliográficas. Entre os ganhos do trabalho estão a apreciação dos trânsitos e trocas musicais na cidade, e a análise, à luz de Pierre Bourdieu, sobre o que chama de *saber jazzístico* como capital cultural fundamental na profissionalização, distinção e prestígio dos trabalhadores músicos. Contudo, por realizar uma História do Tempo Presente, estritamente focado em seu recorte espaço-temporal, o trabalho deixa em aberto se naquela região haveria vestígios da presença do jazz nas primeiras décadas do século XX, além das possíveis conexões transregionais.

Vale acrescentar que os trabalhos focados na região paraense/amazônica partiram dos levantamentos feitos pelo historiador Vicente Salles (2003), que é uma incontornável referência nesse sentido. Ao abordar os primeiros vestígios da presença do banjo no Brasil, Salles demonstrou que o instrumento afrodiaspórico associados às jazz-bands norte-americanas já se fazia presente em Belém do Pará por volta de 1917, vindo a expandir seu uso na região através das jazz bands locais que começaram a surgir após a Primeira Guerra Mundial, mais precisamente logo depois do fatídico 22 de maio de 1924, data que marca a apresentação da Companhia Brasileira Bataclan (espécie de versão nacional da Bataclan francesa) nas dependências do Palace Theatre como parte das atrações da revista carioca *Cruzeiro do Sul*. Tal espetáculo, que contou com a participação de músicos locais, como o clarinetista Francisco de Salles Alves (alinhado de Chiquinho Salles), influenciaria na criação da primeira jazz band de Belém: a Jazz-Band Escumilha. Outro episódio importante apontado pelo historiador, no sentido de apresentar a nova tendência musical em Belém, foi a apresentação da banda mexicana do Estado Maior, que por lá passou em 1922, após tocar no Rio de Janeiro por ocasião das festas do centenário da Independência do Brasil (Salles, 2007, p. 168). Adiante, em consequência desse contato, já por volta de 1927 surge a jazz-band *Los Creolos*, com expressiva

presença de instrumentistas negros, mas também brancos e “crioulos” (Salles, 2016). Esses são apenas alguns exemplos que demonstram os trânsitos jazzísticos em terras nortistas.¹¹⁵

Vicente Salles iniciou suas publicações entre os anos 1970/80, estudando a história negra no Pará em tempos de escravidão e no Pós-Abolição (Salles, 1971; 2015) e as práticas musicais do chamado Grão-Pará (Salles, 1970; 1980), integrando as jazz bands neste universo de pesquisas sobre a cultura popular paraense. A relevância deste autor para esta tese reside também no fato de sua obra oferecer subsídios para localizar o movimento de músicos maranhenses pela região amazônica/paraense e vice-versa, podendo apontar para possíveis contatos, permutas culturais e, enfim, ter em conta possíveis transformações sócio-musicais conectadas, transamazônicas.

2.1.4 Jazz no Maranhão: um objeto “ausente presente”?

“[...] a cultura popular maranhense vai além do bumba-meu-boi, das caixas do divino, do toque do tambor de crioula e das envolventes canções de Papete, Josias Sobrinho, Beto Pereira ou do samba do regional 310. Espalhados pelos cantos da capital, estão poetas, músicos, interpretes e compositores, que, por um motivo ou outro, nunca tiveram seus momentos de inspiração registrados” (Larissa Corrêa. *O Estado do Maranhão*, Caderno A, 19 abr. 1998, p. 3).

Em termos de fontes primárias, é possível acessar a uma série de aspectos que representam o Maranhão, sobretudo em termos iconográficos, em documentos como o *Álbum*

¹¹⁵ Apesar de seu foco não ser o jazz, uma fonte fundamental, nesse sentido, é o livro *Um inventário das violas, das cantorias e dos sambas nortistas: de 1800 a 1930* (2026), do músico e pesquisador Rodrigo Caçapa. A obra foi lançada depois que esta tese já havia sido depositada para defesa, ocorrendo seu acesso na fase final de revisão deste trabalho. Assim como menções ao “charleston” e ao “shimmy”, nessa obra, que possui mais de 700 páginas, pude localizar poucas menções ao jazz. Especificamente, às jazz bands, encontrei apenas uma referência, que reside em um texto publicado, em 1929, na *Revista do Instituto Archeológico Histórico e Geographico Pernambucano*. Neste escrito, o autor, Samuel Campelo (1890-1939), jornalista, teatrólogo e jurista pernambucano, como que ecoando uma opinião a meio caminho de Gilberto Freyre (idealizador de um movimento que se punha contra as influências estrangeiras: o *Movimento Regionalista*, de 1926) e dos modernistas paulistas (“A phalange de moços, que se dizem emancipadores da arte brasileira, nas letras, na pintura, na musica [...]”), dizia bradar “[...] pela estylisação das dansas populares. Fóra com o fox-trot, com o shimmy, com o charleston, com todos os comparsas contractados no estrangeiro. Que venha a dansa nacional” (*apud* Caçapa, 2026, p. 751), sinal da força desses estilos em Pernambuco no final daquela década e de vozes dissonantes quanto a esse estado de coisas. Encontrei ainda 7 menções ao “fox-trot” na obra, entre as quais uma menção em um texto do *Diário de Pernambuco*, de 1928, que demonstra a apropriação do jazz pelo povo indígena Carijó (2026, p. 753). Para “rag-time”, localizei um texto em que o autor afiançava que no Pernambuco de 1924: “o proprio tabalhador de enxada já está dansando não só a **valsa** como, até, o *rag-time*; pelo menos, pretende que sejam essas dansas o arrastado de pés e desengonço de quartos e hombros, que elle faz” (2026, p. 725). A despeito do baixo índice de ocorrências em relação ao jazz e embora não contenha vestígios sobre a presença do ritmo no Maranhão (haja vista ter mobilizado jornais maranhenses), a obra, como fonte secundária, ajuda a reforçar a evidência da presença do jazz no Norte do país nos anos 1920. Mais profundamente, em meu olhar, diria que esses vestígios sugerem uma questão sobre a qual tecerei alguns comentários ao longo desta tese, que é a necessidade de se discutir que a invenção do Brasil (e da moderna ideia de “Nordeste”), precisa levar em consideração a disparidade nas experiências do jazz (ao fim e ao cabo, reflexos de divergentes experiências de raça e classe), em se tratando da vivência de alguns intelectuais da classe dominante e dos populares. Problematisações à parte, aproveito para agradecer a Rodrigo Caçapa pela generosidade em me enviar a sua obra.

do *Maranhão* de 1923 e o de 1950. Casas, monumentos, figuras políticas, instituições de ensino, militares, população indígena, trabalhadores diversos, arquitetura, fauna, flora, enfim. No entanto, a vida musical e, portanto, os músicos atuantes nesse intervalo foram borrados dessa memória visual/fotográfica. Os memorialistas (entre os quais Domingos Vieira Filho), como demonstram estudos sobre a cultura popular maranhense (Martins, 2020), privilegiaram outras manifestações, vistas como “típicas” do estado, a exemplo do Bumba-Meu-Boi (BMB), o que suscita questões no exame do conteúdo dessas fontes primárias, bem como a repercussão dessa tendência em registros secundários e na própria historiografia.¹¹⁶

Se, por um lado, a música surge um tanto subsumida na pena desses memorialistas, nos primeiros anos do século XX, relatos de viajantes, como o do engenheiro Eurico Teles Macedo (2001) – uma das vozes unidas ao coro dos contentes na exaltação do suposto progresso

¹¹⁶ Analiso que revolver a muitas das fontes recorrentemente utilizadas pela historiografia maranhense atrás de qualquer vestígio sobre o jazz, como nos escritos memorialísticos, conduz à percepção de que, apesar de o fenômeno – como mostrarei ao longo deste estudo – ter integrado por tempo expressivo o conjunto de elementos e práticas que constituíam a dimensão sociocultural do estado, este foi simplesmente excluído dessas várias entonações de memória: como se este fosse um subproduto da tal “Decadência”, problema que me parece dizer muito sobre os alicerces selecionados e historicamente fabricados em torno dos significados de “cultura”, “arte” e “tradição” no Maranhão. Mesmo sem expressar isto diretamente, a expulsão do jazz das trilhas da história, da memória e dos afetos sobre o estado (e aqui me refiro, por exemplo, à obra de Astolfo Serra (1965), que, não por acaso, em meio a uma ode ao passado de opulência colonial de São Luís, cita, aqui e acolá, Gilberto Freyre) é um não-dito que revela bastante acerca da sobrevida de certa nostalgia problemática, que reduz à “cultura negra” ao folclore, ao pitoresco, encarando a erudição, geralmente vista como sinônimo de literatura, como seu contraponto. Eis as principais colunas do cadinho racial da Atenas: tendência reproduzida pelas primeiras edições da *Revista do IHGM*, cuja primeira edição foi publicada em julho de 1926 (quando o jazz, como veremos, já se fazia presente em São Luís), e a já citada *Revista Maranhense de Cultura*. Em se tratando das produções com maior refinamento teórico-metodológico, vale citar os *Boletins da Comissão Maranhense de Folclore*. Ao consultar do número 1 ao 71 dessa publicação (publicados entre 1993 e 2023; disponíveis em: <https://cmfolclore.ufma.br/index.php/paginas-a/>. Acesso em: 20 jun. 2026), em busca de algo sobre as jazz bands maranhenses, já que adentravam em variadas temáticas relacionadas às práticas culturais locais, encontrei duas breves menções às jazz bands: no número 45 (dez. 2009, p. 18), na seção “Notícias”, por Roza Santos, se menciona a participação da Infinity Jazz Band da Escola de Música do Maranhão (EMEM) no evento Praia Grande das Artes, em outubro daquele ano. A outra menção foi feita no número 58 (jun. 2015, p. 15), na seção “Janela do Tempo”, que consiste na transcrição do geógrafo Marcelino Farias Filho de um texto de um cronista identificado como Pacífico da Fuzarca, originalmente publicado no *Diário da Tarde* (19 fev. 1937, p. 4), em que há uma brevíssima menção à participação da Jazz Alcino Bílio no chamado “Baile dos Cronistas”. Ou seja, nenhuma consideração interessada na existência e importância desses conjuntos. Em se tratando de estudos acadêmicos mais robustos, o próprio debate envolvendo “tradição” e “modernidade”, tendo em vista o sentido construído em torno da ideia de “cultura popular maranhense”, circunscreveu-se ao estudo do BMB: cf. CARVALHO, M. M. P. de. *Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-meu-boi do Maranhão – um estudo da tradição/modernidade na cultura popular*. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995. Na sequência, em termos historiográficos, viriam outros estudos problematizando o lugar do BMB na discussão sobre a identidade regional (e.g. CORRÊA, H. *O bumba-meu-boi do Maranhão: a construção de uma identidade*. Dissertação (Mestrado em História) UFPE-CFCH, 2001; Albernaz, 2004, Barros, 2007, e outros). No campo da história social, embora também com enfoque no BMB, o já citado trabalho de Martins (2020), acaba fornecendo ricas elaborações sobre a história do samba e do carnaval no Maranhão, das redes de solidariedade e resistência dos populares, suas circulações e agências diversas, abordagem que se aproxima, de certa forma, com alguns caminhos do presente estudo.

industrial do Maranhão –, cuidariam de lançar loas e inscrever nos anais da história aqueles personagens ligados à prática de uma música de origem europeia:

Quantos artistas anônimos vivem nos rincões do Brasil à espera da escola que os aproveite, como os diamantes em bruto soterrados nos alvéolos dos córregos à espera do garimpeiro que os recolha e os leve ao lapidário que os converta em joias para exaltar a beleza mulheres? A música, depois da arte da palavra, foi a mais cultivada pelos maranhenses, e disso se tinha forte impressão nas alturas do ano de 1906, fosse em São Luís, fosse em qualquer lugar sertanejo. A arte de Santa Cecília jamais deixou de ser cultivada com carinho, como amenizadora dos corações magoados nas horas amargas como exaltadora da alegria de dias felizes. Duas magníficas orquestras, regidas respectivamente pelos irmãos Parga e pelo violonista Inácio Cunha, constituíram os melhores conjuntos musicais de todo o Norte do Brasil, não por favor meu que o afirmo agora e afirmei sempre, porém pelo que a respeito dela ajuizavam as companhias líricas ou de operetas que chegavam a São Luís. E outra cousa não se deverá esperar, pois tratava-se de dois conjuntos de habilíssimos professores nessa difícil arte dos sons, cada qual com a sua característica tão distinta que seria fácil distingui-los se se encontrassem encerrados e tocassem uma mesma peça ou partitura. A dos irmãos Parga timbrava pela vibração metálica enérgica, dando às operetas a alacridade ou a tristeza, segundo um temperamento apaixonado até a violência, ao mesmo tempo que a de Inácio Cunha buscava na suavidade, na energia das cordas dos violinos e das violas, a interpretação dos mais delicados sentidos líricos. Ambas, no entanto se completavam quando reunidas sob a batuta dos mestres italianos que regiam as grandes orquestras das companhias líricas ou de operetas que visitavam o Maranhão. ‘Aquela gente’, disse-me uma vez um desses maestros, ‘tem alma para a música’. Executam, transportando-se verdadeiramente nas ondas de sons com que são interpretados os mais difíceis e imperceptíveis motivos de todas as grandes obras italianas, francesas, alemães ou inglesa (Macedo, 2001, p. 102-103).

Quanto aos primeiros estudos sobre a música maranhense, estes foram publicados um pouco mais adiante. Um deles, “História Artística do Maranhão”, ensaio do historiador José Ribeiro do Amaral que foi incluído no *Diccionario Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil* do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), de 1922. Descontados os ecos assimétricos da Semana de 1922 no Brasil, e, no entanto, considerando as transformações que se ensaiavam em outras regiões do país, a narrativa de Amaral desconsiderava as práticas musicais que lhe eram contemporâneas, preferindo construir uma narrativa laudatória da música e dos músicos do Maranhão oitocentista (Santos, 2023, p. 4). Embora possa ser equivocado balizar tal postura a partir da experiência de 22, fato é que seria necessário esperar algumas décadas para que os rastros da música popular urbana maranhense se tornassem tema de interesse de pesquisadores. Contudo, até isto ocorrer, suponho que devido à sua origem social e à posição privilegiada que literatos assumiram nas instâncias políticas, forjou-se uma moldura de hegemonia cultural tal que mesmo quando se invocava temas tais como as possíveis conexões culturais entre São Luís e Rio de Janeiro, uma diversidade de elementos comuns era contemplada – não por acaso, assemelhando-se processos coloniais e a construção e o diálogo

de uma plêiade de intelectuais –, enquanto a música popular urbana (e, claro, os rostos, com cor e classe, de quem a produziam) despontava como *persona non grata*.¹¹⁷

Se, em Belém, houve a figura de Vicente Salles, a partir dos anos 1970, foi também por essa década que foram publicadas as obras *A Festa dos Sons* (1972) e *A Grande Música do Maranhão* (1974), constituindo fontes que servem de ponto de partida para localizar o fenômeno do jazz no Maranhão.¹¹⁸ Em *A Festa dos Sons*, segundo volume da coleção “Ausência Presente” foi lançado pela extinta SIOGE (Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado), sob os auspícios do Departamento de Cultura, com pesquisa e texto de um obscuro Grupo Nuclear Universitário, encontramos alguns dados biográficos e transcrições de fragmentos jornalísticos sobre figuras ligadas à música no Maranhão, atuantes entre fins do XIX e início do XX. O objetivo é, em esforço memorialista, puramente a compilação de algumas informações, curiosidades e exaltação dos grandes músicos e compositores da época, “sem o rigor cronológico, nem o julgamento de erudição” (Grupo Nuclear Universitário, 1972, p. 4). A narrativa é construída a partir de recortes de jornais, letras de canções e outros dados sobre os quais não se apontam as fontes. Embora não tenha pretensões acadêmicas, a obra possui uma seção chamada “Um jazz que surge em São Luís”, na qual menciona-se instrumentistas (todos homens) que integraram a Jazz Alcino Bílio, sobre a qual me debruçarei mais detidamente ao longo do trabalho.

A Grande Música do Maranhão, do padre e pesquisador João Mohana, foi resultado de sua pesquisa etnográfica em busca das documentos musicográficos de posse dos maranhenses, iniciada em 1950, estendendo-se até 1970, quando se dá a publicação da primeira edição da obra. Aqui e acolá, é possível perceber a presença dos ritmos afrodiaspóricos nas partituras por ele coletadas. Longe de serem trabalhos acadêmicos, não estando preocupados com discussões

¹¹⁷ Remeto-me à obra de Othon Costa (1975), Presidente da Academia Carioca de Letras, derivada de sua conferência proferida, no final dos anos 1960, na sede da AML, da qual era membro correspondente. Mesmo ao falar das supostas semelhanças culturais de São Luís e do Rio de Janeiro, as jazz bands ficaram de fora. Apesar de se tratar de um espaço elitista, não deixa de ser curiosa a retroalimentação, mesmo com a circulação de intelectuais advindos dos grandes centros, de certa impenetrabilidade, ainda em plenos anos 60 (período importante para a estética nacional-popular), de um mínima piscadela por parte desses setores para as práticas populares urbanas.

¹¹⁸ Coincidentemente, nesta década o escritor Nascimento Moraes Filho, representante de uma nova (e tardia) fase do modernismo maranhense, inicia sua aproximação com a música popular, seja pesquisando peças musicais, composições perdidas (como o *Hino da libertação dos escravos* (1888) de Maria Firmina dos Reis), contando com o suporte dos próprios músicos populares da cidade (Zequita [José Soeiro], Agostinho dos Reis [tio da pianista Tânia Maria], Antonio Vieira e Lopes Bogéa), realizando gravações ou mesmo citando a música popular em suas poesias. Em 1975, Moraes Filho chegou a publicar uma resenha crítica sobre o livro *A Grande Música do Maranhão* no *Jornal Pequeno* (Garrido, 2023), o que me parece sugerir um novo momento para a pesquisa e para a crítica musical no Maranhão, dessa vez com ares modernistas mais consolidados.

sócio-históricas como aquelas travadas por Vicente Salles, esses escritos, ainda assim, servirão em momentos oportunos desta tese.

Em 1999, o compositor Josias Sobrinho publicou o texto “O som dos maranhenses no século XX” em que também menciona, de maneira breve, a atuação das jazz bands maranhanguaras (O Estado do Maranhão, Caderno Alternativo, 29 dez. 1999¹¹⁹). O autor/compositor tornou a citar estes conjuntos musicais no livro *Perfil cultural e artístico do Maranhão* (2006¹²⁰), numa seção que sintetiza a história da música maranhense de tempos coloniais até o século XXI e que traz um balanço biográfico de vários artistas.

Em 2007, Benedito Buzar também entraria no jogo de rememoração do jazz no Maranhão, retrilhando a trajetória da banda A Despertadora, de Itapecuru, formada em 1914, que cedeu lugar à Jazz União, em 1960 (“Músicos, maestros e orquestras na história de

¹¹⁹ Em meio ao levantamento bibliográfico, encontrei uma menção ao texto “São Luís: samba e cidade (1935-1945)”, indicado como de autoria de José de Ribamar Costa Neto, datado dos anos 2000 e citado no trabalho “Cantando a história da música contemporânea maranhense”, apresentado por Antonia Márcia Sousa Tórres no VI Congresso Nacional de História da Mídia, realizado em maio de 2008, na Universidade Federal Fluminense (UFF). Ao pesquisar um pouco mais, vi que se tratava de uma monografia defendida no curso de História da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Houve tentativas de localização do trabalho na Biblioteca Central da UFMA, a fim de dialogar com o autor e citá-lo de forma mais adequada. Infelizmente, o trabalho não foi localizado nem no repositório de monografias, teses e dissertações da UFMA e nem no Catálogo *online* (SIGAA). Como o material acadêmico começou a ser digitalizado a partir de 2012, supostamente pode não ter sido contemplado nesse processo de digitalização. Não satisfeito, tentei encontrá-lo ainda no acervo físico do curso de História, mas, até onde pude procurar, não o localizei. Agradeço à bibliotecária Laís Maia, que me ajudou nessa tentativa de localização do trabalho na Biblioteca da UFMA, e também à coordenação do curso de História por me permitir fazer a busca.

¹²⁰ Neste mesmo ano, o músico Arlindo Carvalho – nome fundamental do choro/música instrumental maranhense da segunda metade do século XX –, na condição de discente da Pós-Graduação *Lato Sensu* em Gestão Cultural (Faculdade São Luís) produziu um breve texto intitulado “Orquestras de Jazz no Maranhão: formação, apogeu e declínio” para a disciplina de “Formação Cultural do Maranhão”, ministrada por Ananias Alves Martins, nome vinculado à historiografia do carnaval maranhense. O argumento de Carvalho de que “[...] é necessário que seja feito, com a maior brevidade, um grande trabalho [de pesquisa], pois nomes como *Lopes Bogéa* e *Mascote*, apenas para citar dois, levaram com eles os conhecimentos, memória dos fatos, vivências e histórias de suas vidas”, além da defesa pela “busca da autenticidade e verdade histórica”, valendo-se, desde então, de variadas fontes (buscando-se como uma de suas bases empíricas o relato oral de personagens como Antonio Vieira), demonstra, ao meu ver, a tentativa de esses agentes (músicos/intelectuais da “Velha Guarda” e seus entusiastas, familiares e amigos) com suas várias metodologias e lugares de publicação, de elaborar uma história das raízes da música popular urbana maranhense, representando uma disputa pela legitimidade cultural do ofício e de sua classe musical desde a confecção/estruturação de uma narrativa sobre os “tempos heroicos” dessa música; seu teor de “tradição”. Acredito que estimulado pela nota máxima recebida pelo artigo e pela afirmação de sua originalidade por parte de Ananias Martins, Carvalho produziria, dois anos depois, o Trabalho de Conclusão de Curso “Música popular no Maranhão e seu processo de constituição: resgatando tendências e influências nos circuitos da História”, cujo recorte, na intenção de construir um panorama da história do campo, tenta cobrir dos anos 1920 a 2000 (do surgimento das orquestras aos trabalhos de Alcione, Zeca Baleiro e Rita Ribeiro). Sugerindo seu percurso de pesquisa, é importante destacar que, como o próprio autor afirma em seu artigo, sua urgência de pesquisa surgira ao ter contato com o texto do jornalista Henrique Bóis (1987/88), elaborado a partir de entrevistas com músicos de jazz bands ainda vivos, atitude por sua vez motivada pelo *Projeto Sexta às Seis* do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira da Silva (CCPDVF). Voltarei a citar esse material ao longo da tese, importando, por ora, apenas frisar o encadeamento dialógico que estabelecem, direta ou indiretamente, entre si e com as formas diversas dos jazzbandistas em tentar se perpetuar na memória coletiva – ações que produziram parte das fontes que serão trabalhadas nesta tese. Aproveito para agradecer a Arlindo Carvalho, quem entrevistei em outubro de 2020, pela partilha desse material.

Itapecuru-Mirim”. O Estado do Maranhão, 10 jun. 2007, caderno alternativo, p. 3). Esse material jornalístico poderia ser interpretado como representativo de um esforço descontínuo de resgatar a memória desses agentes, antes subvalorizados e agora reposicionados sob a imagem de “velha guarda” da música maranhense: investida diante da falta de identificação cultural com a trajetória de tais artistas devido ao processo de apagamento de suas histórias e não inclusão na selecionada arena da memória coletiva.

Mais recentemente, o jornalista e compositor César Teixeira publicou um breve texto no livro *Chorografia do Maranhão* (2018, p. 467-477) – que demonstra, aliás, a longevidade do choro no estado, confrontando a versão oficial que restringe suas origens ao Rio de Janeiro¹²¹ – em que chega a mencionar o fenômeno das jazz bands locais. No campo da musicologia histórica, cabe citar os levantamentos sobre as práticas musicais no Maranhão realizadas por Daniel Cerqueira (2017), que oferece informações empíricas relevantes acerca de conjuntos musicais atuantes no interregno de fins do XIX e primeira metade do XX, avançando na discussão iniciada por João Carvalho Berchmans (2010), Alberto Dantas Filho (2013a, 2013b), João Gouveia Neto (2021), e outros, que se debruçam sobre a música maranhense produzida nos oitocentos. Por força dessa opção, Cerqueira (2023) chega a mencionar algumas jazz bands locais, como a Jazz-Orchestra e a já citada Jazz Alcino Bílio, incluindo-as neste arcabouço musical geral.

Situação mais dramática reside no campo da historiografia, onde essas bandas, na melhor das hipóteses, despontam como notas de rodapé, espécie de epifenômenos, ou mesmo temas de pouca ou nenhuma relevância para o debate sobre a história maranhense. Se noutras regiões brasileiras, pesquisadores (Paulo Neto, 2021; Santiago, 2023; Giller, 2024), identificaram, a partir do diálogo bibliográfico e nos periódicos, aquilo que Laurent Cugny (2014), ao analisar o contexto parisiense do início do XX, chamou de jazz como “objeto ausente”, devido à plasticidade de sentidos que o termo “jazz” ganhou na imprensa francesa, no Maranhão, essa história permanece por ser contada, não só do ponto de vista dos usos e abusos simbólicos que essa prática cultural pode ter experimentado em solo maranhense, mas mais fundamentalmente como ela se materializou na vida de seus praticantes.

Como essa sonoridade penetrou no Maranhão? Como os músicos tiveram contato com ela? Quais as suas histórias? O que significava “jazz” para eles? Ou melhor, o que ser um músico de jazz significava para eles diante de seus contextos de atuação? Como suas trajetórias poderiam iluminar acerca das permutas afroatlânticas no Maranhão? Em que medida suas

¹²¹ Argumento defendido também por Costa Neto (2015) em sua dissertação.

práticas poderiam apontar para a condição do jazz diaspórico no estado? E, por fim, e de maneira mais macro, o que essas vivências poderiam dizer sobre a experiência do jazz do ponto de vista nacional e global?

2.2 Upaon Panorama: ensaio sobre as diásporas reais e imaginadas na Ilha Grande

Em 1517, o padre Bartolomé de las Casas compadeceu-se dos índios que se extenuavam nos laboriosos infernos das minas de ouro antilhanas, e propôs ao imperador Carlos V a importação de negros, que se extenuassem nos laboriosos infernos das minas de ouro antilhanas. A essa curiosa variação de um filantropo devemos infinitos fatos: os *blues* de Handy, o sucesso alcançado em Paris pelo pintor-doutor uruguaio D. Pedro Figari, a boa prosa agreste do também oriental D. Vicente Rossi, a dimensão mitológica de Abraham Lincoln, os quinhentos mil mortos da Guerra da Secessão, os três mil e trezentos milhões gastos em pensões militares, a estátua do imaginário Falucho, a admissão do verbo linchar na décima terceira edição do Dicionário da Academia Espanhola, o impetuoso filme Aleluya, a fornida carga de baionetas levada por Soler à frente de seus *Pardos y Morenos* em Cerrito, a graça da senhorita de Tal, o negro que assassinou Martín Fierro, a deplorável rumba *El Manisero*, o napoleonismo embargado e encarcerado de Toussaint Louverture, a cruz e a serpente no Haiti, o sangue das cabras degoladas pelo machado dos *papaloi*, a habanera, mãe do tango, o candombe.

J. L. Borges

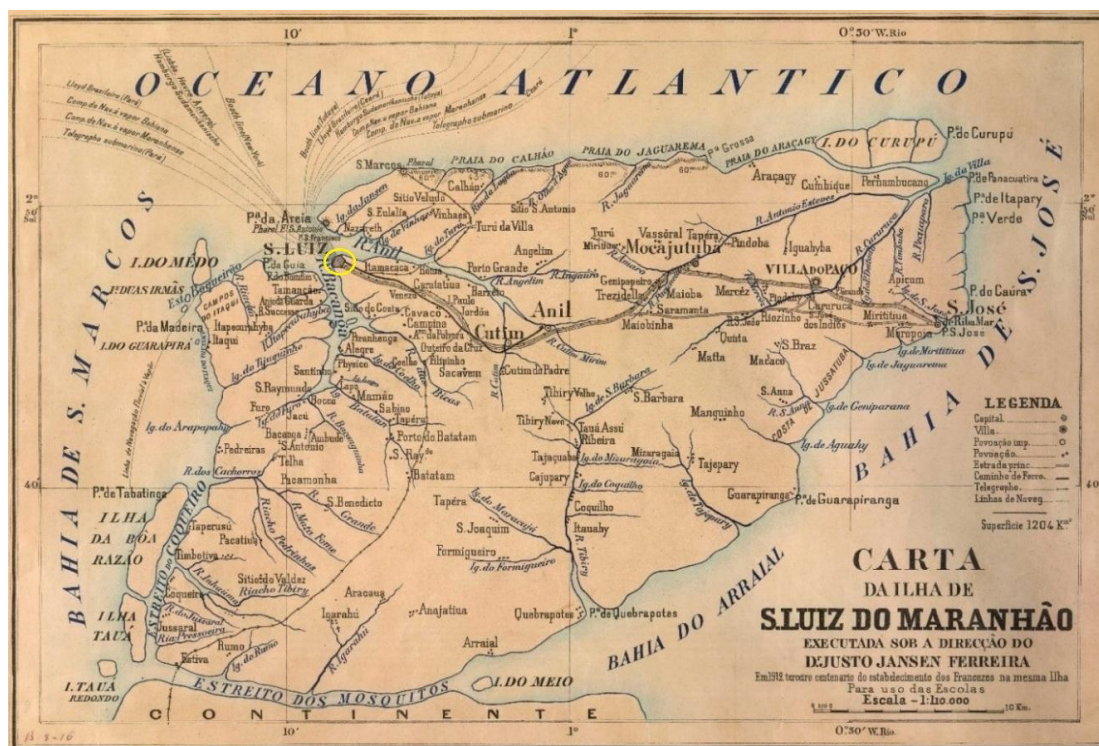
[...] é necessário sair da ilha para ver a ilha
José Saramago

Só a partir de uma pequena ilha se pode pensar tão grande.
C. L. R. James

Debruçando-se sobre o fenômeno de formação do *jazz latino*, Luc Dellanoy (2001, p. 14) argumenta, antes de tudo, que não é possível conceber o próprio surgimento do jazz afro-americano como um fenômeno espontâneo e circunscrito aos acontecimentos de uma Nova Orleães oitocentista. E embora seu foco final seja tomar essa cidade (ênfatizada como caribenha) enquanto berço do jazz, endossando de certa forma a visão oficial estadunidense, Dellanoy faz uso de uma perspectiva diaspórica e de longa duração que se remonta à conquista árabe de regiões da Europa e África; à posterior influência africana na Espanha em tempos de escravidão e a partida dessas pessoas escravizadas para Cuba, Santo Domingo, Porto Rico, Colômbia, Venezuela, Panamá e México, quando se iniciou, em meio a negociações e conflitos, novo momento de trocas com colonos espanhóis, franceses e portugueses. Não obstante seu silêncio em relação ao Brasil e à tendência viciosa de tentar buscar as origens “pré-históricas” desse fenômeno afrodiaspórico, o exercício ajuda a considerar um contexto mais amplo de permutas, envolvendo a agência de africanos escravizados e indígenas na própria criação das sonoridades caribenhas.

Considero importante ter uma compreensão similar a respeito da possível relação entre a prática do jazz e a história sociocultural de São Luís. Por isso, ajustando a escala para vislumbrar o contexto espaço-temporal mais abrangente que recobre a cidade – palco principal desta pesquisa – e, assim, perceber a produção de sonoridades afrodiaspóricas no Maranhão

numa temporalidade mais dilatada, vale considerar de antemão a força dos povos indígenas na Ilha de São Luís (**mapa 1**¹²²), isto é, à trajetória de formação social e cultural da região em vista do protagonismo dos povos Tupinambá (Martins, 2024).



Mapa 1 – Carta da Ilha de S. Luiz do Maranhão, 1912 (Justo Jansen) - A Ilha de São Luís e o Atlântico. Biblioteca Nacional Digital/Fundação Biblioteca Nacional.

Soma-se ao agenciamento dos povos originários, a transformação da Ilha em uma região afroatlântica (Gilroy, 2001; Linebaugh e Rediker, 2008). Não obstante a presença de escravizados no estado possa ser rastreada desde, pelo menos, de meados ao final do século XVII (Meirelles, 1983, p. 21), tal processo assumiu caráter ainda mais intenso a partir da segunda metade dos setecentos, “fruto da política de proteção de fronteiras, povoamento, dinamização econômica e integração regional da colônia sul-americana” (Gato, 2020, p. 39), organizada com a implementação da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão, quando o porto da cidade de São Luís se voltou mais massivamente para os fluxos internacionais de mercadorias, humanos e (não)humanos (Tsing, 2015) vindos da África Ocidental – incluindo trânsitos saídos do porto para a África e para Portugal, configurando o chamado Atlântico Equatorial: expressão que objetiva demarcar uma dinâmica singular do

¹²² Disponível em: <https://acervobndigital.bn.gov.br/sophia/index.html>. Acesso em: 13 ago. 2024.

tráfico de escravizados para localidades ao norte da América Portuguesa, notadamente o Estado do Maranhão e Grão-Pará.¹²³

Debruçando-se sobre esta fase colonial, há algum tempo a historiografia tem insistido, a partir dos lastros das fontes, nas conexões do Maranhão com o Caribe, sublinhando especialmente as chamadas rotas comerciais equatoriais, que eram exatamente as mesmas dos domínios espanhóis (Cardoso, 2012). Outros mais defendem que a “região amazônica, desde o século XVII, esteve inserida nas rotas globais da escravidão, nas quais as rotas transamazônicas forneceram indígenas para os aldeamentos, vilas”, bem como “para os portos do Caribe e da Europa” (Ferreira, 2023). Não à toa, antes mesmo da criação do Estado Grão-Pará e Maranhão, em 1621, a região – cujo nome, malgrado sua acepção imprecisa, chegara a ser grafado como *Marañón* –, era sugestivamente invocada como “terra dos tupinambás” e “terras dos caraíbas” (Cardoso, 2011, p. 319). Já sua capital, São Luís, cidade litorânea ao norte do estado – porção banhada pelo Golfão Maranhense; na afluição dos rios Mearim, Itapecuru, Pindaré e Munim –, junto de outros municípios como São José de Ribamar, Paço do Lumiar e Raposa, “está inserida em uma região que alguns definem como ‘as portas da Amazônia’” (Silva, 2020, p. 78), abrangendo, principalmente, Maranhão e Pará – perímetro no qual “predominam ritmos afro-caribenhos, principalmente, o merengue, dança comum nas festas populares da região”, onde aqueles que habitam a chamada Baixada Maranhense “afirmam sintonizar emissoras do Caribe em algumas horas da madrugada e, que, por isso, têm uma familiaridade com os ritmos,

¹²³ Combinada a esta singularidade dos influxos culturais afrodiaspóricos, outra particularidade do escravismo maranhense diz respeito à sua conformação à chamada Segunda Escravidão: categoria elaborada originalmente pelo historiador norte-americano Dale Tomich, “para caracterizar o surgimento de plantações escravistas conectadas à Revolução Industrial – no caso, à indústria têxtil inglesa” (Gato, 2020, p. 40). Tal termo, em outras palavras, “evidencia o fato de que a escravidão nas Américas não se enfraqueceu e terminou no período pós-colonial” (Blackburn, 2016, p. 13), ocorrendo, na verdade, sua intensificação e difusão com o advento da modernidade e desenvolvimento da industrialização. Em última instância, um alinhamento entre capitalismo industrial e escravidão. Partilharam desse fenômeno – e se interconectaram pelas forças estruturais da economia global capitalista – o Sul dos Estados Unidos, Cuba e Brasil, sendo a Revolução Americana (1765-1791), na ótica de Blackburn (2016, p. 20), o evento inaugural dessa nova fase escravista, pois com a independência das treze colônias britânicas, houve, a priori, a expansão das *plantations* dos escravocratas sulistas, posteriormente sua derrocada. Antes disso, porém, a revolução impulsionaria a produção de algodão no Maranhão e, portanto, o trabalho escravo no estado. Outro processo revolucionário fundamental para os autores que estudam o tema é a Revolução do Haiti, que resultou a um só tempo na crise da economia cafeeira no Caribe, e no entanto arranque da produção de café no centro sul-sudeste brasileiro (Marquese, 2013, p. 294-295), venda da Louisiana pelos franceses aos Estados Unidos e na transferência de refugiados haitianos tanto para o sul estadunidense – processos, como vimos, de suma importância para a formação das músicas afro-americanas (Chase, 1957, p. 281) –, quanto para Cuba e Brasil, o que sugere o estreitamento das conexões caribenhas, mas também um dos fatores que deu sobrevida à escravidão nos dois últimos países (Popkin, 2012, p. 4). Para uma proposta de aplicação teórica-conceitual da “segunda escravidão” para o caso maranhense, ver: COUCEIRO, L. A; SILVA, R. V. C. da. Possíveis análises sobre a produção de algodão no Maranhão (1755-1818): relacionando o conceito “segunda escravidão” com práticas de crédito. *Outros Tempos*, vol. 12, n. 20, 2015 p. 190-213.

que são também tocados nas festas dos povoados negros do interior do Estado” (Silva, 2020, p. 78).

A partir dessas ondas culturais transfronteiriças, anunciam-se elementos interessantes para interligar os procedimentos sócio-musicais no Maranhão com acontecimentos e processos desenrolados na conexão América Latina/Caribe. Neste ponto, convém invocar um conceito que reforça tal argumento: ao pensar na formação e desenvolvimento do jazz caribenho, o cientista social Cristobal Ayala (2012, p. 54) utiliza a categoria “Gran Caribe”, que pode ser em parte ilustrado pelo mapa abaixo (**mapa 2**).

Em síntese, para Ayala (2012), o chamado “Gran Caribe” seria a representação de uma cartografia cultural pancaribenha que vai além de suas tradicionais fronteiras geográficas, disseminando-se simbólica e culturalmente “como forma de compreender e de viver, de se expressar, de ser”, e que recobre, assim, uma vasta região que inclui, por exemplo, toda a zona costeira da Venezuela, as três Guianas, as Bahamas, o sul do Panamá, a costa negra do Peru, toda a costa da América Central, e o Canal de Yucatán, entre o México e Cuba; chega até Nova Orleans e outras cidades norte-americanas com presença caribenha, podendo ir além desses limites e ressurgir “neste caso, na cidade de Salvador ou na Bahia, e ainda no Carnaval, chegando ao Rio de Janeiro [...]”. Essa concepção mais alargada encontra fundamento a partir da utilização da metáfora dos rizomas, termo da botânica que se refere “a raízes subterrâneas de uma planta que se afastam do tronco central e brotam repentinamente a uma certa distância convertidas em novas plantas, mas sempre ligadas à planta de origem: é o que faz o Caribe [...] (Ayala, 2012, p. 54)”.¹²⁴

¹²⁴ Ao comparar as noções de “Grande Caribe” e “Caribe Cultural” – esta última mais relacionada com “o legado cultural da *plantation*” desde o Caribe anglófono, abarcando, nesse caso, “territórios insulares e continentais” que se enunciam “a partir do modelo de ‘áreas culturais’ do difusionismo antropológico” –, Pico (2024, p. 27) encara a primeira categoria como mais restritiva e ligada à geopolítica, diferente da segunda. Contudo, o autor não se furta em reconhecer que, em tempos de independência tardia do Caribe britânico, houvera “poucas possibilidades de aliança regional devido a um escasso contato com o resto de processos políticos emancipadores da América Latina” (2024, p. 26). Além disso, até por questões metodológicas, delimita categoricamente as regiões pertencentes ao chamado Caribe Cultural, enfocando naquelas zonas vinculadas propriamente ao imperialismo britânico. Para o caso do Maranhão, a partir da leitura mais alargada de Ayala (2012), a ideia de “Grande Caribe” parece-me, portanto, mais adequada, até por incluir nessa experiência, uma vez mais, a própria absorção daqueles ritmos do Caribe anglófono, como o Calypso e depois o *reggae*. Se Salles (2005a, p. 223) já havia demonstrado a presença e influência cultural de trabalhadores negros barbadianos nas fronteiras amazônicas, em meados do século XIX, em São Luís, encontrei diversas notícias de jornais que atestavam a existência desses trabalhadores na cidade, desde pelo menos a década de 1920. Além disso, não custa sublinhar os contatos da população da Baixada Maranhense com viajantes, sobretudo marinheiros, fontes privilegiadas de transmissão cultural/musical tanto oralmente quanto por discos, entre 1950-60 – época em que esses transeuntes, que possuíam origens nacionais diversas e que tiveram contato com a música cultivada no Golfo do México e no Mar do Caribe, justamente devido à posição geográfica estratégica da Ilha de São Luís (situada no extremo sudoeste de uma rota costeira que conectava a capital à porção sul do Caribe), podiam transitar pelo Suriname, Guianas e pelos portos de Belém até São Luís, levando consigo vasta variedade de sonoridades caribenhas (Paulraj, 2013). Ao longo desta tese, fornecerei indícios de que essas conexões musicais latinas e caribenhas ocorreram bem antes.



Mapa 2 – São Luís do Maranhão e o Grande Caribe. Concepção: Antônio Carlos Araújo. Elaboração: Isac Sadhrack.

Levar em consideração essas interpretações e evidências reforça minha inclinação ao entendimento de que o fenômeno do jazz em São Luís precisa levar em conta a possível posição da cidade como parte do “Gran Caribe”, isto é, como um filamento desse rizoma: o que, consequentemente, me afasta de certo “nacionalismo metodológico” presente na historiografia que lida com a relação entre a formação da música brasileira e a diáspora africana, seja pautada na noção de Atlântico Sul em contraposição ao Atlântico Norte, ou de simples transposição para o contexto brasileiro de uma interpretação eminentemente euro-estadunidense de Atlântico Norte. Isto porque, segundo os estudos supracitados, “o Maranhão deve ser retirado da lógica interpretativa tradicional e nacional, do norte do Atlântico Sul, para ser visto como integrante do sul do Atlântico Norte (Cardoso, 2012), configurando-se, desse modo, como “Atlântico Equatorial” (Chambouleyron, 2006), expressão partilhada, aliás, por estudiosos que têm identificado uma experiência peculiar no Maranhão no contexto do tráfico de escravizados do século XVIII, destacando uma rota específica da diáspora negra no mundo Atlântico a partir de uma extensão da África Ocidental (Alta-Guiné), o que evidenciaria a diferenciação do Maranhão setecentista com a diáspora negra do chamado Atlântico Sul (Barroso Jr., 2023).

Nesse sentido, a análise das ações dos agentes escolhidos para compor esta tese precisa levar em conta – ao discutir, a partir do jazz, os impactos dos ditames da cultura de massa, na primeira metade do século XX, em São Luís – essa complexa e diversa formação sociocultural. Isto significa, por um lado, assumir a postura de historiador etnográfico (Gruzinski, 2001b), buscando efetuar criticamente uma etnografia histórica das situações de contato (Bertrand, 2015, p. 19) da sociedade são-luisense, sobretudo dos músicos, com as sonoridades afrodiaspóricas metaforizadas como ‘jazz’, em uma tentativa de desparochializar o sentido de “música popular maranhense”. Mas mais além – e nesse ponto me aproximo de uma interpretação ainda mais radical da ideia de rizoma, ou seja, aquela aproximada dos pressupostos da História Global (Gouveia; Lemos, 2022) –, parto da noção de diásporas jazzísticas globais (Braggs, 2016; Johnson, 2020), tanto para situar São Luís nesse emaranhado musical atlântico quanto para observar possíveis reflexos e respostas locais, igualmente rizomáticas, como expressão das consequências desses contatos.¹²⁵

Por tudo isso, julgo pertinente pensar em um Atlântico Negro Equatorial¹²⁶: ampla literatura sugere que, em algum grau, em termos afrodiaspóricos, São Luís, como todo o Maranhão, partilha com os Estados Unidos e o Caribe a presença e influência cultural de

¹²⁵ Por isso mesmo, outro conceito fundamental para esta pesquisa é a de “jazz transatlântico” (Kubik, 2017a, 2017b). Em síntese, esta expressão carrega o entendimento de que o cruzamento cultural desponta como processo contínuo, e de que, portanto, o jazz seria resultante do “fluxo-refluxo constante de ideias incorporadas em eventos musicais contemporâneos”, fenômeno que se iniciou no final do século XIX, e que envolveu “Europa, África, América Latina, entre outros lugares” (Kubik, 2017, p. XIII). Ao formular este conceito, motivado a desconstruir a ideia de que a África foi um mero receptáculo passivo e estagnado dos bens culturais ocidentais, incentivando com isso uma postura crítica similar nesta pesquisa, o etnomusicólogo Gerhard Kubik entende, entretanto, apenas uma face do prefixo “trans”, no sentido de “através de” (2017, p. 5). Ao ter em vista a metáfora do rizoma na perspectiva global, intento me aproximar muito mais do sentido de “ir além de” (Gouveia; Lemos, 2022, p. 11), a fim de evidenciar a porosidade entre as fronteiras (físicas e simbólicas) nacionais e regionais, pelo interesse em perceber as “diásporas imaginadas” (Butler; Domingues, 2020) nas experiências do jazz maranhense – concebido enquanto integrante do Atlântico Negro Equatorial –, bem como suas reverberações materializadas em sons, ideias, condutas e identidades.

¹²⁶ É verdade que Barroso Jr. (2023) sugere o alinhamento do então Estado do Maranhão e Piauí ao espaço sociocultural do Atlântico Sul, a partir de 1810, devido às medidas inglesas de combate ao tráfico de escravizados e reorientação dos fluxos transnacionais a partir de outras regiões africanas. A adesão do Maranhão à Independência do Brasil e o estabelecimento do regime republicano cuidariam de integrar (perifericamente, é verdade) a região à dinâmica política nacional. Apesar disso, a ideia de uma singularidade identitária pelo viés eurocêntrico e, posteriormente, de uma cultura popular regional não totalmente conformada às ideias de brasilidade e nordestinidade não deixariam de ter relação com a experiência histórica específica do Maranhão, desde tempos coloniais. Ora, se a ideia de um Atlântico Equatorial faz sentido a partir da relação com o Caribe e determinadas regiões africanas até o início do século XIX, defendendo-se, porém, que este não se reduz à noção de um espaço físico delimitado por certas correntes marítimas, sendo antes um espaço sociocultural dotado de historicidade (Barroso Jr., 2016, p. 32), arrisco a hipótese de sua atualização com a avançar da Primeira República, ao menos em termos de trânsitos/fluxos musicais transamazônicos e contatos com as culturas afro-latinas-caribenhas. Desse modo, as informações musicais disponíveis para os músicos locais, e com elas novas sugestões de experienciar raça, classe e gênero, chegariam não só como traços de processos desenvolvidos em regiões desde o princípio ligadas aos afluentes do Atlântico Sul, mas também pela força dos sopros culturais e conexões equatoriais/nortistas.

sujeitos oriundos da África Ocidental, desde traços iorubanos/daomeanos representados pela Casa das Minas, Fanti-Ashanti e Casa de Nagô, possuindo, no entanto, uma ênfase de pessoa escravizadas saídas dos portos de Bissau, Cacheu e, até o começo do XIX, da Alta-Guiné (Barroso Júnior, 2023), inserindo-se também, mesmo que em menor grau, nas rotas da chamada diáspora centro-africana (Heywood, 2019), pela presença de escravizados oriundos de Gana (antiga Costa do Ouro), Congo e, em maior grau, de Angola (Meireles, 1994, p. 156-158). Necessário considerar tal diversidade ao ter em conta que quase 65% dos cerca de 79 mil habitantes da capitania do Maranhão no final do século XVIII eram pretos ou pardos (Meireles, 2006, p. 75-76) e de que nesse período já é possível notar a presença de instrumentos musicais oriundos da África no Maranhão (cf. Cerqueira, 2023, p. 70), símbolos da busca pela reestruturação/reterritorialização social e cultural (Mintz; Price, 2003) desses povos em solo maranhense. No início do Oitocentos, período áureo do mercado agroexportador na região, essas pessoas constituíam 55,3% do número de habitantes no Maranhão, com grande concentração (77,7%) de sua mão-de-obra nos trabalhos agrícolas (Faria, 2012, p. 283).

Por essa época, um célebre personagem da elite rural maranhense, o fazendeiro Raimundo Gaioso (2011, p. 91-94) ao se dispor a registrar os entraves relacionados ao crescimento urbano da cidade, apresentava um esquema de divisão social e étnica digna do Haiti ou de Nova Orleães.¹²⁷ Em sua tabela de cores, Gaioso informava que enquanto os filhos do reino e os “nacionais” ocupavam as duas primeiras classes deste esquema, as demais (da

¹²⁷ Aproximadas pelos processos atlânticos do Grande Caribe, não deixa de ser sedutor imaginar as conexões entre essa cidade caribenha dos EUA e São Luís, distantes uma da outra pouco mais de 6.000 km. Os jornais disponíveis na HDB dão conta de que havia alguma ligação portuária entre as duas cidades pelo menos desde fins do século XIX, estabelecida por vapores como o “Horatio” da firma Henry Airlie & Cia, que fazia transportes com escala no Ceará. Em longa duração, instiga também pensar em rimas históricas que fazem essas cidades portuárias partilharem certas experiências desde tempos coloniais. Enquanto a cidade (e a Ilha) de São Luís foi assim batizada (i.e., *Saint Louis*), em 1612, quando da invasão francesa e fundação do forte homônimo – honraria do militar Daniel De La Touche (1570–1631), Senhor de La Ravadière, ao rei Luís XIII (1610-1643) –, o estado da Lousiana (no original, “La Louisiane”) recebeu esse nome em 1682: alcunha escolhida pelo explorador René-Robert Cavelier, o Senhor (*Sieur*) de La Salle (1643-1687), como forma de celebrar a figura do rei Luís XIV (1638–1715). La Salle também chegou a fundar, anos depois, um forte, onde, hoje, situa-se Victoria County, Texas. Dera-lhe o nome de Saint-Louis. Diferente da cidade maranhense, a capital da Lousiana, Nova Orleães (New Orleans, ou Nouvelle-Orléans; evocada em antigos relatos como “Ilha de Orleans” (cf. Sublette, 2008)), apenas seria fundada no começo do século XVIII. São Luís se beneficiou de sua conexão atlântica via Golfão Maranhense (baías de São Marcos e São José de Ribamar), propiciando a construção de seu centro histórico. Nova Orleães lucrou com sua proximidade do Golfo do México, sobretudo com a foz do Rio Mississippi: a chegada dos espanhóis nos setecentos influiria nas rotas comerciais e na sua proximidade com o Caribe, fortalecendo a importância portuária da cidade sulista. Do lado de cá, disputas coloniais envolvendo portugueses, franceses, holandeses; do lado de lá, franceses, espanhóis, anglo-saxões. Em ambas as costas, indígenas e africanos tramando pactos e lutas. Se a suposta fundação francesa de São Luís cai por terra diante da predominância da cultura portuguesa, bem simbolizada em seu acervo arquitetônico (erguido no auge da economia agroexportadora), em Nova Orleães, no French Quarter, perímetro em torno do qual a cidade se desenvolveu, em tempos de dominação francesa, e importante para o desenvolvimento do jazz, sobressaiu a influência hispânica, ganhando suas edificações históricas justamente no final dos oitocentos.

terceira à quinta), eram ocupadas respectivamente por mestiços (“parte considerável da população”; tomada pela “lassidão dos costumes”, na visão do cronista), os escravos negros e, por fim, indígenas, caracterizados como “indolentes” – postura que um padre transfronteiriço como Leonardo Correa da Silva, identificado como “pardo” e símbolo dos ecos da revolução haitiana no Maranhão, teria confrontado veementemente: para não falar dos escravizados e indígenas que aproveitaram tal oportunidade para se rebelarem contra a ordem escravista.¹²⁸ Os anos seguintes testemunhariam ainda a deflagração da Balaiada (1838-1841), a Insurreição de Escravos em Viana (1867), entre outros eventos que desafiavam o sistema escravocrata em todo o estado e que, a exemplo da Balaiada, teriam como resposta das classes dominantes não apenas a repressão direta, mas também o esforço de uma vivência cultural eurocêntrica, pretensamente apartada dos conflitos sociais e que funcionava, para a elite local, como ferramenta que a distinguia das classes populares (Lacroix, 2020a p. 318-319); distinção modelada na própria reconfiguração da “raça” no raiar da República, cuja gramática opressora/policialasca foi bem simbolizada pelo chamado Massacre de 17 de novembro de 1889 (Gato, 2020).

Assim, entre os séculos XVIII e XIX, além do evidente impacto demográfico sobre São Luís, capital do estado, a presença de trabalhadores negros africanos afetou drasticamente a economia, com o enriquecimento senhorial e desenvolvimento do perímetro comercial, concentrado no bairro da Praia Grande, além da reconfiguração da cultura local – processo atravessado por alianças entre escravos e indígenas em lutas emancipatórias, possivelmente animadas por sons de instrumentos, danças e cantos.¹²⁹

¹²⁸ Embora esteja longe de ser um tema a ser analisado nesta pesquisa, vale a pena um breve comentário sobre este personagem, apenas no sentido de enfatizar as conexões atlânticas e aproximar São Luís da revolução haitiana a partir de seus ecos e reelaborações transatlânticas. Isto posto, quero ressaltar que Leonardo Correa possuía mobilidade intercontinental e transoceânica, circulando pela Inglaterra, Portugal, África, capitânicas brasileiras e Caribe; esteve preso em São Luís, fora enviado para Cuba, depois Peru, retornando ao Maranhão após fuga. Entusiasta da Revolução do Haiti, símbolo de uma modernidade negra revolucionária no Atlântico, peça-chave para o colapso global da economia escravista (Trouillot, 2016, p. 80), o agitador conseguiu fomentar uma breve desarticulação do aparato repressivo do governo local, estimulando práticas transgressoras por parte de indígenas e escravizados (Morel, 2017, p. 183-195).

¹²⁹ Levando em consideração a região paraense do começo do XIX, no olhar colonial dos cientistas Spix e Martius, conta-se que “com a mesma agilidade dos seus congêneres do sul”, estava “o mulato sempre disposto” ao “jogo, a música e a dança”, bem como “aos sons monótonos, sussurrantes, do violão, no lascivo lundu ou no desenfreado batuque” (2017, p. 34-35). Enquanto isso, no Maranhão, no final daquele século, um sacerdote católico observaria que “para suavizar sua triste condição [os escravos] fazem, nos dias de guarda e suas vespersas, uma dança denominada *batuque*, porque n’ella uzam de uma especie de tambor, que tem este nome. Esta dança é acompanhada de uma desconcertada cantoria, que se ouve muito longe” (Prazeres, 1891, p. 138). Entre fins do século XVIII e início do XIX, o relato de um viajante inglês sugeriria que as práticas musicais dos escravizados – dessa vez, tratando-se dos domésticos – iam além dos “batusques”, pois segundo este narrador: “O coronel Simplicio [Dias da Silva] fôra chamado a S. Luiz pelo Governador. Não fossem as circunstancias em que se encontrava, teria eu ido á sua residencia em Parnaíba. Tem ele casa magnífica, banda de musica composta por seus escravos, alguns dos quais educados em Lisboa e Rio de Janeiro” (Koster, 1942, p. 237-238).

2.2.1 Das sinfonias de Upaon-Açu às dissonâncias da impossível ludovicéia desvairada

“[...] Pedro correu para a cambra, saltou, e dali espalhou o olhar atento – a princípio para ver o conjunto urbano, depois, para esmiuçar um trecho de rua, o automóvel de faróis acesos que galgava o alicive de uma ladeira, o colar das lâmpadas elétricas... – Parece uma festa – terminou por dizer. E o sonho impreciso, que só de longe o salteava como uma realidade idealizada, volvia-lhe agora à consciência como uma determinação irreversível de todo o seu ser: ficar para sempre ali, morando na cidade grande. Tinha-lhe vindo essa aspiração ainda no tempo das calças curtas, ao folhear, a um canto da mesa da varanda, as velhas revistas que Mãe Lourença lhe pusera nas mãos e que vinham do tempo de sua avó Vanju. Debruçado sobre as páginas ilustradas, familiarizara-se com as ruas de calçamento, as casas assobradadas revestidas de azulejos, as largas avenidas, muita gente nas calçadas [...].

A cidade estaria mesmo em festa? Ou seria sempre assim? Afinou o ouvido, em busca de um repique de sino. [...]. No sussurro leve do vento, que o cavo bater das ondas nas coroas de areia da maré vazante parecia abafar, debalde tentou descobrir os dobrados de uma banda de música”. (MONTELLO, J. *Cais da sagração*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 1971, p. 230-231).

Entre o final do século XIX e início do XX, compreendendo uma das fases de mudança na economia capitalista (Hobsbawm, 2025a, p. 460)¹³⁰, a Segunda Revolução Científico-Tecnológica ou Segunda Revolução Industrial suscitou graves mudanças na experiência urbana, sobretudo no que se refere às reverberações da parafernália tecnológica no cotidiano dos indivíduos imersos no contexto citadino. Refiro-me ao impacto dos meios de transporte, da eletrificação, a priori cultuados com fervor pelos arautos do progresso. Tais transformações resultariam em uma série de dissonâncias e ruídos sociais regidos pela instabilidade do ritmo do mundo da máquina (Sevcenko, 2021). As drásticas mudanças na percepção do tempo e do espaço, e os hiperestímulos como sintomas do que o filósofo Marshall Berman (1996) chamou de “a aventura da modernidade”, se traduziam, portanto, nas relações com as novas descobertas técnico-científicas, mas mais fortemente com a tecnologia, e, sobretudo, nas interações com um espaço urbano em constantes transformações: fenômenos atrelados ao projeto de modernização ocidental. Nesse processo, o capitalismo industrial ditava as regras para aqueles que desejavam inserir-se numa pretensa civilização moderna de perfil eurocêntrico.

¹³⁰ O historiador britânico resume essas mutações econômicas em basicamente quatro formas: 1) O início de uma nova era tecnológica, “não mais determinada pelas invenções e métodos da primeira revolução industrial”, mas por “novas fontes de poder (eletricidade e petróleo, turbinas e motor a explosão), de nova maquinaria a partir de novos materiais (ferroligas, metais não ferrosos), de indústrias baseadas em novas ciências tais como a indústria em expansão química orgânica”; 2) Desenhava-se uma economia de mercado voltada para o consumo doméstico, “iniciada nos Estados Unidos, desenvolvida (na Europa ainda modestamente) pela crescente renda das massas, mas sobretudo pelo substancial aumento demográfico dos países desenvolvidos”; 3) Ponto visto por Hobsbawm (2025a) como o mais determinante, deu-se o início de uma “competição internacional entre economias industriais nacionais rivais – a inglesa, a alemã e a norte-americana”, o que fez com que o mundo adentrasse “no período do imperialismo, no sentido maior da palavra (que inclui as mudanças na estrutura da organização econômica, por exemplo, do capitalismo monopolista), mas também em seu sentido menor: uma nova integração dos países ‘subdesenvolvidos’ como dependências em uma economia mundial dominada pelos países ‘desenvolvidos’”; por fim, com o desenvolvimento de um novo padrão de consumo, a dicotomização das relações econômicas dependentes (desenvolvidos x subdesenvolvidos), ao atingir um alcance global, “começou a tomar uma forma reconhecidamente moderna”, prosseguindo pulsante até a década de 1930 (2025a, p. 460-462).

Exemplo célebre desse processo, a capital da República, a cidade do Rio de Janeiro, foi a primeira a aplicar os ditames da urbanização ao modo haussmanniano, afrancesando o espaço público para uns, favelizando-o para outros. Mas o pacote civilizacional do Rio republicano visava também a modernização ao estilo norte-americano, com vistas para a industrialização compulsória. A partir de então, com o desenvolvimento dos meios de comunicação, surgimento da indústria fonográfica e do cinema, o Rio de Janeiro se transformou numa espécie de “caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo” (Sevcenko, 2021, p. 415). Não tardou para que as elites nacionais vislumbrassem no modelo carioca o exemplo de uma civilização ocidental nos trópicos, uma Paris tupiniquim. A toque de caixa, para agrado das classes dominantes, administradores públicos pelo Brasil afora passaram investir no remodelamento da anatomia urbana de suas regiões. Em São Luís, cujas elites exaltavam o epíteto de “Atenas Brasileira”, que evocava as glórias literárias de outrora, sustentada por uma economia escravista e agroexportadora¹³¹ (Borrvalho, 2009), não foi diferente, experimentando-se ainda uma espécie de corrida industrial na capital. Em paralelo à nostalgia colonial, o ímpeto capitalista. Com o aparecimento da Companhia Geral de Melhoramentos do Maranhão, expressão da pressão por parte do empresariado simbolizado pela Associação Comercial que ambicionava modernizar a dinâmica econômica e industrial do estado, se retomaria projetos de tempos imperiais, como as ferrovias que ligavam Caxias a Timon, Pedreiras e Grajaú; as melhorias no porto da capital e planos de remontagem do parque fabril. Para ficar na questão fabril, “por volta de 1872 e 1900, já existia em São Luís cerca de vinte e quatro fábricas, entre elas: fábricas têxteis, de cerâmica, fósforo, sabão, chumbo, calçados e prego” (Marques, 2016, p. 67), vertiginosa expansão suscitada, entre outros fatores, devido à ansiosa expectativa do empresariado comercial, haja vista a fragilização do setor açucareiro no pós-abolição, de manter seus lucros com o investimento no promissor segmento têxtil, aproveitando-se ainda das facilidades financeiras prometidas pela política do *Encilhamento* (1889-1891) (Reis, 2007, p. 38-39). Forjou-se, assim, uma “falsa estabilidade econômica, baseada no modelo de concentração e desenvolvimento inspirado na região sudeste do país”, que, ao fim e ao cabo, não se sustentou (Marques, 2016, p. 75).

Ainda assim, mesmo que a cidade tenha visto malograr o surto industrial evidenciado na desmontagem do parque fabril, que desembocou em dura estagnação econômica (Meirelles,

¹³¹ Com vistas para a construção de uma singularidade identitária regional, mito que se somou à igualmente mítica noção de França Equinocial, em referência a uma suposta origem francesa da fundação da cidade de São Luís, tema analisado pelo clássico livro da historiadora Maria de Lourdes Lacroix (2008).

2012)¹³², a ânsia da nova burguesia industrial propugnava por concretizar, em fins do século XIX e começo do XX, o sonho da “Manchester do Norte”, que, numa referência à cidade inglesa, insistia nos planos de urbanização da capital. Nesse afã, implantou-se a telefonia (Mello, 1999), e tão logo naquele *fin de siècle* os jornais locais – materialidade escrita do projeto de sociedade almejado pelo alto “escol social” – reverberavam os impactos da fotografia e da datilografia (Silva, 2011, p. 78).

A euforia modernizante, no entanto, colidia, por um lado, com forças históricas indispostas a abandonar de uma vez por todas o tesouro e o torrão de tempos escravistas, e que se traduziam na continuidade dos códigos de distinção social (e racial) que se encontravam inscritos na “disposição das instituições políticas e econômicas no espaço urbano”, assim como nas “estruturas de habitação e seus estilos arquitetônicos” – edificações e espaços que constituíam verdadeiros ícones distintivos: recursos que serviam para demarcar e preservar as “etiquetas hierárquicas das relações sociais” (Gato, 2018, p. 234) na cidade.

É aqui [no limiar do século XIX] que efetivamente o sobrado azulejado e mirantado consolidou-se em meio à riqueza que abundava do algodão, alimentador das máquinas de fiação inglesas, condutoras da primeira Revolução Industrial, e do arroz e couro, estes com menor peso na balança comercial. Foi de 1804 a tentativa primeira de dotar as ruas de São Luís com calçamento, embora se creia que tal tentativa não se materializou, pois, novas iniciativas no terceiro decênio é que parecem ter dado algum resultado, mas isto somente nas áreas nobres, o núcleo central da cidade. É a gestação da segregação espacial na urbe ludovicense. Ao mesmo tempo que as transformações econômicas, advindas da dinamização do setor agroexportador, ocasionavam mudanças no semblante urbano da cidade, dotando-a de uma arquitetura consentânea à riqueza proporcionada, o solo da urbe adquire tanto quanto valor-de-uso o caráter de valor-de-troca, e seu acesso vai tornando-se cada vez mais difícil para os estratos mais baixos da sociedade. Onde outrora vingavam, sem grandes choques, respostas breves e geralmente deferidoras por parte do Senado da Câmara, [...], agora, além de acrescentarem requisitos censitários e estamentais, o acesso à propriedade e utilização dos terrenos urbanos, principalmente os localizados no perímetro das zonas primevas, como Praia Grande, Desterro, Palácio do Governo, Convento do Carmo e Remédios, também se daria por intermédio do instituto da compra-e-venda (Reinaldo Júnior, 2001, p. 63-64).

¹³² A título de ilustração, apenas para enfatizar a existência dos populares, percebo que Viveiros (1964, p. 9-10, grifos meus), a partir de fragmentos do romance *A Crise* (1902) de Manoel de Bithencourth, deixa rastros ficcionais/representações sobre alguns trabalhadores de cor de São Luís e de como podem ter experienciado este período crítico: “O sol começava a esquentar e o João, na sua impaciência, suava a bom suor. Emfim surgiu o BOND, mas cheio, extraordinariamente cheio, sem um só lugar vazio. Com isso o comerciante não se importou; galgou a prata-forma poz-se ao lado do condutor. Mas alguém, que se achava no banco de traz, desceu no Largo do Quartel, e o João ponde pôr-se a vontade, ruminar em posição cômoda uns tantos pensamentos sobre as coisas do dia. Desta meditação fê-lo, porém sair a voz estridente de um sujeito assentado num dos bancos da frente. Era um **mulato alto, de cabelo e suíças grisalhas**, chapéu mole côr de café, **desempenado e pernóstico nos dizeres**. Gritava este contra o que chamava de má fê comercial, dizendo que não era lícito o que estavam fazendo firmas da praça que, de há muito em atrazo, só agora é que patenteavam o descalabro das suas finanças. Sou um artista, dizia êle, o meu negócio é limitado, mas por casa já me andaram as traças; se não abrisse o ôlho, teria ficado em camisa. O tempo é dos espertos e quem não se acautelar mal se dará. [...]. Tinha razão o mulato; o tempo não estava para graças, êle bem o sabia”.

Por outro lado, aos defensores da modernidade, “tão fiéis ao espírito de seu momento histórico”, e que estavam entre aqueles “habitantes envergonhados de seu lindo casario e belíssimos azulejos, as condições urbanas pareciam tristes, antiquadas, coloniais”, projetando “esse marasmo às supostas camadas subalternas da população, modorrentas e obtusas” (Tavares, 2012, p. 204). Não é à toa que em uma efeméride dedicada à pretensa fundação francesa da cidade – a Exposição do Tricentenário (1912), organizada pela Festa Popular do Trabalho, agremiação fundada em 1871 que “tinha como fim, organizar exposições de produtos agrícolas, industriais e artísticos do Maranhão” (Sousa, 2019, p. 421) – se exaltasse “a industrialização, a civilização e a herança europeia”, mas também se reafirmassem “os sentimentos preconceituosos quanto aos operários das fábricas e descendentes dos negros” (Silva, 2005, p. 46), impedindo a entrada de pessoas mal vestidas. Pobres, em outras palavras.

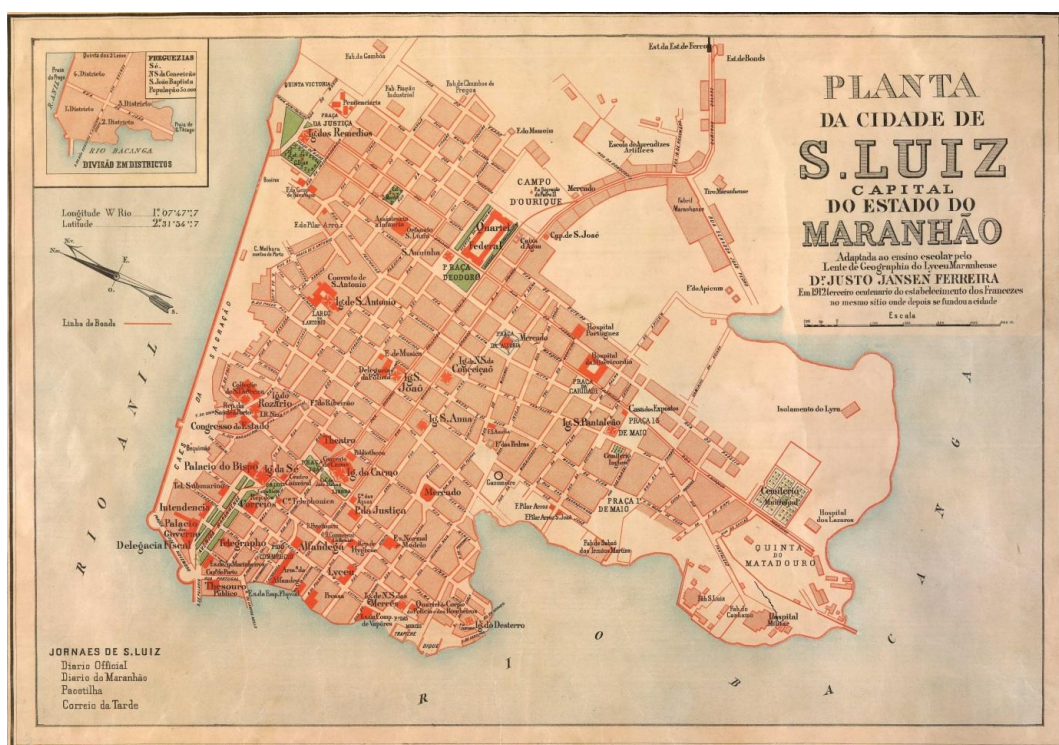
A despeito da forma dos discursos excludentes, apenas aparentemente antagônicos, a fragilidade das estruturas que tentavam sustentar a Manchester nortista, escancarada com a instabilidade econômica que tomava a urbe, deu uma dinâmica singular a esse processo¹³³:

No início do século XX, a cidade de São Luís crescia apesar da difícil situação econômica que passava o Estado, resultante da crise final do modelo agroexportador escravista. Muitos casarões que outrora representaram a opulência da capital, no início deste século transformaram-se em cortiços, moradia das camadas populares e meio de sobrevivência de seus proprietários. Essa crise econômica também influenciou no cenário urbano da capital maranhense, pois devido à falta de recursos, São Luís não passou pelas grandes reformas urbanas de modernização que marcaram o início do século XX nas grandes capitais do país, a exemplo da capital federal e do Rio de Janeiro. Por outro lado, isso possibilitou a conservação dos casarões erguidos no final do século XVIII e XIX, contribuindo para reforçar em vários momentos o culto ao passado, com suas marcas materiais ainda presentes no espaço físico da cidade, surgindo bairros ligados ao entorno das fábricas, como Fabril, Camboa e Anil (Moraes, 2012, p. 213).

Mas antes disso, é preciso pontuar que se, por um lado, os ideais higienista e sanitaria, a falta deliberada de investimentos, não se concretizaram como em outras capitais, deixando a urbe carente de serviços públicos e de saneamento básico (Almeida, 2022), o afoito impulso modernizante, ao tempo em que agudizava as desigualdades sociais, vendo-se “diante das reclamações dos que tratavam de reivindicar o fim da monotonia da cidade, demandando por diversões públicas, tais como o teatro, as praças, as igrejas, os bailes, o cinema e o carnaval”. Assim, a despeito do processo de industrialização a passos trôpegos, no intervalo que vai do

¹³³ Sobre tal dinâmica, desde um olhar comparativo, Mattos (2002, p. 142), tomando a realidade carioca como referência, compreende que “no caso específico da capital do Maranhão [...], o processo de modernização vai se instalando sobre bases ainda tradicionais”, de forma que, “não houve aqui, como lá, um *agendamento* da modernização”. E, assim, “a cidade, num processo lento e gradual, foi se abrindo ao novo à proporção que ele desembarcava no vapor e era trazido à rampa do cais por rudes canoas”.

final do século XIX até o primeiro decênio do século XX, houve uma série de mudanças no cenário urbano de São Luís (ver **mapa 3**¹³⁴ e **figura 3**), o que levou a inauguração de um circuito de divertimentos e lazer que incluía clubes, cinemas, cafês, teatros, chás dançantes e outras formas de festejo, como festas religiosas e bailes carnavalescos (Martins, 2013; Silva, 2016).



Mapa 3 – O Palco principal - Planta da Cidade de S. Luiz (Justo Jansen), 1912. Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão (IHGM).

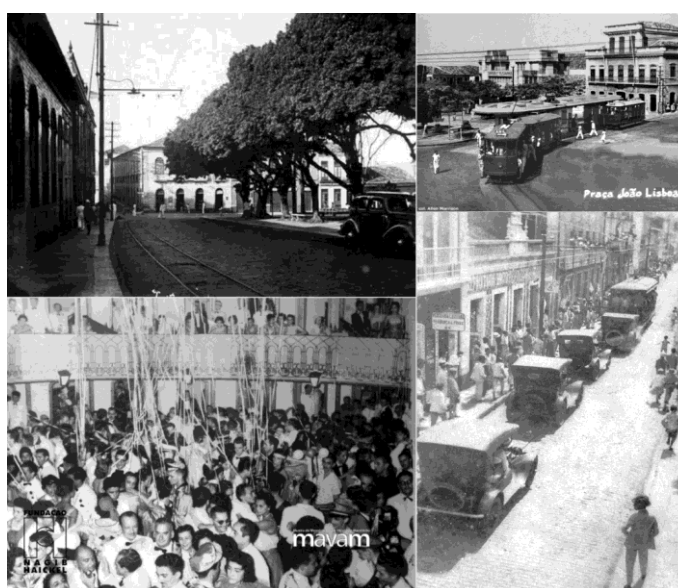


Figura 3 – São Luís na era da modernização desordenada. Da esquerda para a direita: Praça João Lisboa, Centro, ca. 1920; Bondes elétricos na Praça João Lisboa, s.d.; Baile carnavalesco no Teatro Arthur Azevedo, s.d.; Rua

¹³⁴ Acessível em: <https://bdib.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/272639>. Acesso em: 13 ago. 2024.

Oswaldo Cruz, s.d. Fontes: Coleção José Reinaldo Martins; Coleção Allen Morrison; MAVAM (Museu da Memória Audiovisual do Maranhão); Oliveira, 2010, p. 199. Montagem do autor.

Propriamente no campo musical, não é gratuito que, segundo alguns estudos, a segunda metade do século XIX, com o enriquecimento advindo do trabalho escravo e a importação de códigos e valores eurocêntricos pelas elites, foi a época áurea para a música de concerto maranhense, com a ativa atuação de nomes como Francisco Libânio Colás (1831-1885), compositor, regente, violinista, trompetista, flautista e arranjador; António Luiz Miró (1805-1853), compositor de origem espanhola responsável pela introdução da música operística em São Luís (Carvalho Sobrinho, 2010). Tais figuras podiam ser encontradas nas temporadas líricas/operísticas no Teatro São Luís, o segundo mais antigo do Brasil, fundado, em 1817, como Teatro União, e rebatizado, em 1920, de Teatro Arthur Azevedo. Este período, lido como de construção de um cânone musical no Maranhão, foi marcado por intenso trânsito de companhias estrangeiras vindas da Itália, Japão, Estados Unidos, França e de Portugal com o fito de se apresentarem nos teatros de São Luís (Dantas Filho, 2013b, p. 7), ocasiões que viabilizaram intercâmbios com os músicos locais e terminaram por influir no campo da educação musical da capital.

Lançando uma mirada sobre essas “vivências musicais” cultivadas pelos diversos grupos sociais de São Luís, mas especialmente pelas elites são-luisenses, contemplando a segunda metade do século XIX, João Costa Neto (2021, p. 46-47) observa, a partir de análise crítica desenvolvida pelo cruzamento das informações contidas nos *Códigos de Postura* e nos jornais da época, bem como pela comparação com outras capitais brasileiras (nominalmente, Fortaleza, Recife, Belém, Manaus, Rio de Janeiro e São Paulo), que as ideias de modernização e embelezamento urbano/arquitetônico em circulação pela cidade entravam em contradição com as práticas materializadas na estrutura física, mas também no próprio modo de viver da grande maioria da população, impossibilitando, no olhar do autor, a consumação de uma experiência legítima de *Belle Époque*.

Não obstante proponha uma crítica às desigualdades sociais fomentadas pelo que interpreta como meras tentativas por partes das elites em sustentar um projeto cultural que teria ficado apenas no campo das aparências, o esgarçamento das condições sociais dos mais pobres em detrimento do bem-viver de uma minoria, mais do que contradições acidentais da modernidade estavam, na verdade, no meu ponto de vista, em plena coerência com a lógica do capitalismo dependente cultivado pelas elites nacionais, algo notório na própria experiência de modernização daquelas cidades supracitadas, obtendo tão somente uma face ainda mais

discrepante no Maranhão, algo observável, aliás, nas *Belle Époques* vizinhas, caxiense e pinheirense (Pessoa, 2007; Silva, 2021). Mais do que criticar a, aparentemente deslocada, contradição no movimento problemático de acomodação dessas supostas “ideias fora do lugar”, julgo importante observar que essas ideias, longe de almejar favorecer as frações mais pobres, se adequavam aos contextos, na medida em que serviam aos interesses distintivos de determinados grupos dirigentes. Em outras palavras, creio que seja interessante avançar no debate, para além de um suposto sentido original e coeso de modernidade ocidental, de maneira que seu teor dissonante, uma vez acomodado nos trópicos, emergja não pela inadequação integral aos padrões europeus devido às condições objetivas, por exemplo, da cidade de São Luís, mas, sim, dos significados contidos nos próprios usos (e abusos) sociais dessas ideias. Não gratuitamente, ao tempo em que se forjava essa estrutura de divertimentos para as elites, perseguia-se as formas de viver dos mais pobres (Almeida, 2022, p. 101-140), classe trabalhadora sem a qual, contraditoriamente, tal infraestrutura inexistiria. Se a mão-de-obra negra erguera os casarões coloniais, esta também sustentou tais reformas urbanas (**figura 4**). Novamente, é preciso imaginar os cantos urbanos de trabalho e outras formas de fazer música ecoando no porto e outras áreas da cidade: sonoros e sutis sinais de insubmissão.

Em meio a estes agudos contrastes sociais e graves problemas estruturais, a capital maranhense vivia um momento de acréscimo populacional, considerando o interregno 1900-1920¹³⁵, período também de expressiva expansão do núcleo urbano da capital (Filho, 2015, p. 102), dados significativos para pensar a experiência de lazer urbano da população em uma cidade marcada pela infraestrutura precarizada.¹³⁶

¹³⁵ Salto de 36.798 para 52.929, segundo o recenseamento de 1920. Em termos percentuais, um crescimento de, em média, 44%, com densidade demográfica de 684,00/Km² (Directoria Geral de Estatística, 1926, p. XVII). Até o final da década, segundo o *Anuário Estatístico* de 1936, o número de habitantes da cidade crescerá em quase dez mil pessoas (62 896) (Instituto Nacional de Estatística, 1936, p. 64).

¹³⁶ Uma ressalva: longe de ser exclusividade de São Luís, processo semelhante, com suas próprias particularidades podia ser observado em cidades vizinhas como Pinheiro, Caxias e Teresina, o que ajuda a ter em conta os próprios diálogos e experiências comuns desses contextos. Para saber mais cf. BARROS, F. L. de. *Teresina moderna e civilizada*: as sociabilidades teresinenses sob o olhar dos cronistas (1900-1930). Teresina: Cancioneiro, 2021. Já sobre Caxias e Pinheiro, cf. Pessoa, 2007 e Silva, 2021. Ainda sobre este tema, como este trabalho busca sublinhar, desde as práticas musicais, conexões nortistas transregionais, vale mencionar também os processos observados na obra de Ana Maria Daou, embora, na narrativa da autora, mesmo com a necessidade de revolver aos tempos de Grão-Pará e Maranhão, o próprio Maranhão não é incluído em seu conceito de “Belle Époque Amazônica”, não sendo sequer mencionado, restringindo a análise a Manaus e Belém, por partilharem dos impactos da economia da borracha, esquecendo-se das intensas ligações históricas entre essas regiões e o território maranhense, como se se tomasse, anacronicamente, o Maranhão por “Nordeste” para o período em foco. Para saber mais, cf. DOU, A. M. *A Belle Époque amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.



Figura 4 – “Soldados e Presos na Construção da Avenida Beira Mar, 1927”. Álbum do Coronel Moscoso, Colaboração: Murilo Santos.

Diante dessas mudanças, vale a pena recorrer a uma fonte raramente utilizada nas produções acadêmicas para, novamente, visualizar o *proscenium* principal deste estudo. Refiro-me à *Planta da Cidade de São Luiz*, de 1926 (**mapa 4**¹³⁷), confeccionada por José Eduardo Abranches de Moura (1861-), um matemático, engenheiro militar de ascendência portuguesa e participante do movimento pela proclamação da República. O documento serve de ponto de partida para apreender a experiência social e urbana da capital maranhense nos primeiros anos na década de 1920, tendo em vista que, apesar de silenciar, como muitos mapas da época a expansão dos bairros operários, nesse novo e contrastante cenário, “a pressão feita pelas autoridades de afastar os pobres do centro da cidade acabou levando essas pessoas a habitarem locais mais próximos às fábricas como os bairros da Baixinha, Camboa e Codozinho, além de outros bairros já existentes como o Anil e a Madre Deus” (Sousa, 2015, p. 134), onde abundavam palhoças e palafitas.

¹³⁷ Agradeço a generosidade da pesquisadora Joana Barbosa Vieira da Silva, autora da dissertação *Tudo isso era maré: origens, consolidação e erradicação de uma favela de palafitas em São Luís do Maranhão* (Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura, 2016) pelas trocas e partilha dessa fonte.



Mapa 4 – Outro ângulo do palco. Planta da Cidade de S. Luiz (José A. de Moura), 1926. Acervo de mapas do APEM. Colaboração: Joana Barbosa Vieira.

E assim, foi nos descompassos de uma modernidade tardia e compulsória (Sevcenko, 2021), projeto civilizatório disciplinar e excludente expresso em *Códigos de Postura* (que desde a sua gênese, objetivavam a todo custo organizar o espaço urbano e controlar/normalizar, sem sucesso, as condutas das frações marginalizadas: escravos, libertos, livres (Lopes, 2016; Pereira, 2014, p. 146) e seus descendentes – que São Luís se preparou, aos tropeços socioeconômicos, para receber os símbolos da chamada modernidade.

Urge questionar: como teria a dita “Atenas Brasileira” recepcionado o jazz, entendido ao mesmo tempo como símbolo dessa modernidade e prática cultural identificada com as populações racializadas da diáspora?

2.3 Pistas da música afrodiaspórica em São Luís I: jazz, colonialidade e racialização nas mediações ilustradas. Ou, do coração das trevas à Ilha de Upaon-Açu

[...] a verdade é que êsses selvagens têm o sentido inato da delicadeza, digam o que disserem; é maravilhoso como no fundo são polidos. Faço esse elogio a Quiqueg porque êle me tratou com urbanidade e consideração, ao passo que eu era culpado de grande rudeza: olhava-o da cama, a observar todos os seus movimentos para vestir-se, pois naquela ocasião a curiosidade levava a melhor sobre a minha educação. [...]. Mas Quiqueg, bem vêdes, era uma criatura em estado de transição, que passava de lagarta a borboleta. Era civilizado o bastante para ostentar seu exotismo da mais estranha maneira possível. [...].

Semente-de-Maçã [...] era no fundo até brilhante, com aquêlê agradável, sorridente, alegre brilho peculiar à sua raça, uma raça que sempre desfruta os feriados e festividades com um prazer mais cabal e franco que qualquer outra raça. Para os prêtos, o calendário anual deveria compreender trezentos e sessenta e cinco quatros de julho e dias de ano bom [...], em seu nativo município de Tolland, Connecticut, [Semente-de-Maçã] outrora alegrava muito folguedo de violinista na grama, e, no melodioso anoitecer, com seu alegre ah, ah, ah! transformava o redondo horizonte num pandeiro com campainhas de estrêlas. (MELVILLE, H. *Moby Dick, ou A Baleia*. São Paulo: Abril Cultural, 1972 p. 54-55; 489).¹³⁸

Sou negro, corporífico uma fusão plena com o mundo, uma compreensão simpática da terra, uma perda do meu eu no âmago do cosmos, e o branco, por mais inteligente que seja, seria incapaz de compreender [Louis] Armstrong e os cantos do Congo. Se sou negro não é em decorrência de uma maldição, mas sim porque, tendo estirado a minha pele, consegui captar todos os eflúvios cósmicos. Sou realmente uma gota de sol sob a terra... (FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020, p. 60).

As revistas ilustradas constituem importantes fontes para investigar tendências que refletem o estilo de vida pretendido por certos grupos sociais em um dado contexto, bem como as formas de recepção e consumo de artefatos culturais massivos. Esses periódicos davam conta da cena cultural em várias regiões do país, Rio de Janeiro, São Paulo, e até em cidades como Curitiba, por onde circulou a revista *O Jazz*, surgida em 1926 (Giller, 2013), e em Belém, com a revista *Belém Nova*¹³⁹ (Santiago, 2022)), havendo em algumas delas conteúdo voltado para o cenário musical e um alinhamento às ditas vanguardas artísticas – leia-se, o modernismo, tendência estética que ganhava espaço entre as elites, classe intelectual, mas também entre as frações populares.

Se em termos de moda e comportamento era possível encontrar em São Luís esse tipo de publicação com perfil local, restrito às elites, até a primeira década do século XX, não se podia afirmar o mesmo com a chegada do segundo decênio. Até o presente momento, não encontrei indícios de que houvesse uma revista com interesse em narrar de maneira ampla os

¹³⁸ A escolha de utilizar fragmentos do célebre romance de Melville no começo desta seção foi, em grande medida, motivada pela intrigante discussão feita no artigo: Uma identidade americana pluri-racial e pluri-religiosa: a África negra e *Moby Dick*, de Melville, *Estudos Avançados*, 16 (45), p. 207-220, 2002, da professora Viola Sachs. Para saber mais, acessar: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/9878>. Acesso em: 2 out. 2025.

¹³⁹ Os jornais locais dão conta de que, além dos periódicos *Guajarina*, *A Semana* e *Pará Ilustrado*, a revista *Belém Nova* também chegou a circular em São Luís, desde pelo menos 1925, por intermédio da Agência de Publicações localizada na praça João Lisboa (O Combate, 5 dez. 1925, p. 1), com prosseguimento em 1927 (Folha do Povo, 29 jun. 1927, p. 2; Pacotilha, 26 jan. 1927, p. 1) graças às doações da Ramos Almeida & Cia. aos jornalistas locais. Entre os nomes dos colaboradores desta revistas, estava o maranhense José Sampaio de Campos Ribeiro (1901-1970) que se radicou em Belém, onde atuou como jornalista, folclorista e memorialista, despoitando como nome importante na experiência modernista da capital guajarina, chegando a integrar a “Associação dos Novos”, a partir de 1920 (cf. Corrêa, 2010, p. 177).

aspectos da cultura urbana de São Luís no intervalo que sai dos anos 1920 e vai até o início dos anos 1930. Na verdade, há uma profusão de periódicos muitos mais voltados para questões políticas, industrialistas, traços típicos e da produção literária “ateniense”, isto é, exaltação de figuras masculinas das elites políticas e intelectuais, maquinaria industrial, conjunto arquitetônico, e representação de trabalhadores diversos. A euforia comportamental dos “Loucos Anos 20” são-luisense parece ter sido expressa de modo impreciso, esparso e fragmentado pelos suplementos de então, talvez em consequência da própria situação economicamente instável do Maranhão no primeiro pós-guerra – apesar dos efeitos positivos da escalada comercial do babaçu em meio a um processo de lenta transformação do padrão de acumulação no estado¹⁴⁰ –, que pode ter desestimulado a confecção de revistas ilustradas, uma vez que estas requeriam um investimento bastante expressivo e pouco retorno financeiro.¹⁴¹

Na ausência de empreendimentos editoriais deste tipo, que expressassem uma leitura local dos fetiches da modernidade, noto que o público letrado são-luisense recorria aos produzidos em outras capitais, como *Revista da Semana* (1900-1959), *Careta* (1908-1960), *O Malho* (1902-1953), *Fon-Fon* (1907-1958), *Leitura para Todos* (1905-1930), *Selecta* (1914-

¹⁴⁰ “A economia maranhense entre o final do século XIX e meados da década de 1930”, diz Reis (2007, p. 44), “passava por um longo processo estrutural de integração ao mercado nacional”, imperando, até então, “[...] um sistema econômico ainda dominado pelo capital mercantil, com as grandes casas comerciais comandando a acumulação, mas que combinava investimentos tradicionais na produção agrícola e extrativa com investimentos urbanos, principalmente a criação de fábricas, primeiro as de tecidos, posteriormente algumas de óleo de babaçu”. Sobre este último assunto, de acordo com Filho (1990), que divide em três fases as ações extrativistas do babaçu no Maranhão, “a valorização da amêndoa [do babaçu] e sua entrada firme, no mercado, trouxeram alguns impactos à economia do Maranhão”, entre 1914 e 1960, intervalo relativo à segunda fase desse processo. Primeiro: gerando “no interior da economia do Estado, um razoável fluxo de renda agregada”. Essa renda cuidou de “amortecer e minimizar aquela tendência de declínio da renda, ao mesmo tempo que passou a financiar uma boa parte das importações realizadas pela economia estadual”. Porém, “a ascensão dessa mercadoria não teve capacidade de recompor, de forma completa, a dinâmica de acumulação, que havia no auge da produção do algodão e até mesmo do açúcar (Filho, 1990, p. 29-30). Como complementa Tribuzi: “Ultrapassada a breve euforia do período da Primeira Guerra Mundial e anos subsequentes, e normalizados os preços dos produtos que o conflito tornara escassos, verifica-se que do surto resultara apenas euforia de preços, conjuntural, e que não tem sido provocadas alterações na estrutura produtiva, demonstrando sua total dependência do mercado externo, a economia logo se acomodou, no período que vai de 1925 a 1935 [...]” (1981, p. 26-27).

¹⁴¹ Este problema mereceu ganhar as páginas do *Pacotilha*, com um desabafo do colunista identificado por Pedro Aurélio: “E se o Maranhão possuísse uma revista? Hoje em dia, todos os estados do território brasileiro têm a sua revistinha, com as suas páginas de arte, de modas, de elegâncias, de futilidades, de caricaturas, os seus *clichês*, as suas capas ilustradas. Ainda há pouco acabam de aparecer a *Jandaia* em Fortaleza, Ceará, e ‘Belém Nova’, em Belém, Pará, ambas modestas, simples, porém agradáveis, interessantes. E nós? Como sempre, ficamos na rabadilha, mantemo-nos á retaguarda, indiferentemente, deslastrando os nosso velhos, decantados títulos de gente ilustrada e artista. Acreditamo-nos em amplo estado de adiantamento artístico e intelectual e não nos preocupamos com a ideia de melhorar, progredir. E lá fora clama-se, então, que o Maranhão já não é Atenas se não *apenas*” (“Uma idéia”. 13 nov. 1923, p. 1). Tempos depois, anunciou-se que apareceria “uma nova revista, a ‘São Luiz – Social’, de feição moderna, trazendo farta colaboração, chônicas sociaes, desportivas, humorísticas, etc” (Folha do Povo, 1925, p. 2), empreendimento do comerciante Jayme Martins da Motta, seu “director-proprietario” – também dono das lojas A Exposição (rua Oswaldo Cruz, n. 37) e Renascença Maranhense, especializada em artigos da moda “moderna”. Sobre o debate em torno das noções de “Atenas Brasileira” e “Apenas Brasileira” ver Barros (2007, p. 37-52).

1930), *Revista do Brasil* (1916-1944), *Para todos* (1918-1958), em sua maioria transmissores do “modernismo carioca carnavalesco” (Cardoso, 2022, p. 143), fenômeno em gestação e em disputa no começo do século XX; tais suplementos, por seu conteúdo e difusão em escala massiva pelo país, são usados como fontes para investigar os discursos e representações sobre o jazz/modernidade a partir desses centros.¹⁴² Diante desse fluxo de consumo cultural, impõe-se uma questão: com a chegada das novas modas musicais ao Brasil, seria possível perceber como se deram os primeiros contatos da população são-luisense com o jazz através de algumas dessas revistas?

Os jornais dão conta de que os suplementos culturais supracitados tiveram, entre outros difusores, a Typogravura Teixeira um de seus principais representantes em São Luís. A Typogravura pertencia aos irmãos Gaspar, Francisco e Alfredo Teixeira: pioneiros no campo da imprensa ilustrada no Maranhão, sendo responsáveis pela criação, no final do século XIX, da *Revista Elegante*, veículo de circulação quinzenal que ajudava, aliás, a difundir outro negócio de família: a Alfaiataria Teixeira, onde comercializavam “camisas, chapéus, bengalas e etc., artigos importados diretamente da Europa e Estados Unidos” (Filho, 2015, n.p.). Como se vê por essas empreitadas, esses personagens foram importantes para a propagação de produtos, hábitos e costumes burgueses na cidade de São Luís: práticas *a priori* voltadas estritamente para o consumo das elites. Seguindo este padrão, no começo do século XX, outro importante periódico ilustrado criado pelos Teixeira foi a *Revista do Norte*, empreendimento que, dessa vez, fazia a visão cultural dos Teixeira, já expresso na *Revista Elegante*, extrapolar o mundo da moda e se projetar nas representações (e expectativas) sobre a cidade de São Luís.¹⁴³ Àquela altura, iniciava-se um novo momento de urbanização na capital maranhense e a importação de modas e costumes relacionados à modernidade burguesa tanto francesa quanto norte-americana.

¹⁴² Curiosamente, não encontrei indícios na HDB de que a revista modernista *Klaxon* circulasse no Maranhão.

¹⁴³ Analisando o conteúdo gráfico dessa revista, Silva (2019, p. 80) afirma que “as fotografias impressas na revista, no geral, concentravam-se em retratos de personalidades regionais, políticos, artistas e intelectuais, embora publicasse também os ‘tipos populares’ com pessoas anônimas e humildes. As fotografias de paisagens mostravam várias cidades brasileiras, do norte ao sul do país. De São Luís, destacam-se imagens dos elementos urbanos, de praças, ruas e monumentos, obras e reformas públicas na urbe e registros culturais e religiosos. A imagem buscada era dos cenários da vida moderna, do progresso e da civilidade”. Indicativo das tentativas frustradas em manter órgãos ilustrados em São Luís nos anos 1920, localizei em meio aos levantamentos menções a outra *Revista do Norte*, que passou a circular a partir de 1923, noticiada como “revista ilustrada, de formato moderno e grande número de páginas”, “sob direção de conhecidos jornalistas” (entre eles, um tal de Santos Júnior) e contando com os trabalhos do pintor e desenhista português Avelino Pereira, destinando-se “a uma grande propaganda da mentalidade de valores nortistas, fôro de corrilhos políticos e da subalternidade de pequeninas lutas de campanário” (Diário de São Luís, 6 dez. 1923, p. 2). Aparentemente, esta revista finalizou suas atividades entre 1924/25, havendo duras críticas à moral de seus fundadores em jornais como o *Folha do Povo*.

Nos jornais locais propagavam-se, por exemplo, as últimas novidades no campo da moda e do comportamento feminino (cf. Sampaio, 2019), impacto cultural bem representado na distribuição por parte da Typogravura Teixeira, exatamente no ano de sua publicação, do livro *O desvario da mulher moderna*, derivado da tese de doutoramento que seria apresentada na Faculdade de Medicina de São Paulo pelo médico paulistano Carlos Noce; volume noticiado como um “originalissimo livro que descreve com graça e encanto as maluquices da mulher moderna e a maléfica influencia que exercem sobre ella, o automovel, o cinema, as danças, o jazz, o álcool, o fumo [...]” (O Imparcial, 20 abr. 1928, p. 2). Antes de adentrar no exame da fonte principal desta seção, preciso esboçar algumas notas a partir desta informação, uma vez que seria insensato analisar a circulação, em São Luís, do conteúdo contraditório da tal modernidade sem submeter raça, classe e gênero ao escrutínio crítico desta encruzilhada dialética. Tal teor conflitante, a propósito, se refletia na própria lista de suplementos culturais revendido em São Luís pela Typogravura dos Teixeira: diversidade que atendia, a priori, a um objetivo evidentemente comercial, mirando no gosto dos gregos e troianos da Manchester Ateniense: “modernistas”, “passadistas”, indecisos, ou mesmo aqueles que mesclavam as duas posturas, operando seleções convenientes em uma espécie de “jogo duplo de divulgar, incentivar e criticar os novos hábitos urbanos” (Abrantes, 2015, p. 23). Valores que poderiam vir a se materializar em práticas no mundo social, nas novas formas de sociabilidade urbana (Simmel, 2006) que tomavam a urbe – a exemplo das renovadas condutas que eram requisitadas nos emergentes espaços de divertimento “modernos”.

Desse modo, para haver interesse em anunciar a venda do livro de Carlos Noce em São Luís, é porque poderia existir significativo número de ilhéus potencialmente interessados e até mesmo alinhados às ideias ali contidas – que, não por acaso, eram simultaneamente a favor da eugenia, “sciencia do futuro [...] que faz theoricamente o homem perfeito em tudo, a começar pelo corpo” (Noce, 1928, p. 3), e da ideia de que “[...] toda a música do jazz, epileptica, nervosa, brutal, desengonçada, desarticulada, é um grito furioso da mais estonteante amoralidade e rebeldia” (1928, p. 217); tanto no sentido de sua estética sonora como associado ao tipo de dança cultivado nos bailes, o jazz, segundo essa visão, seria uma prática cultural que, semelhante à dinâmica dos cinemas dos grandes centros, “achata n’uma mesma craveira comum, diferenças de altura, idade, peso, religião, sentimentos, intelligencia”, mas principalmente e mais grave, reunia pessoas de diferentes “condições sociaes”, “[...] derribando sarcasticamente instituições, castas e protocollos sem auxilio dos quaes a Sociedade não póde progredir” (1928, p. 83-84). Visto, nesse sentido, como um risco aos valores tradicionais da

sociedade brasileira, como o das hierarquias sociais (raciais e patriarcais), se diz ainda que “é ali [na rua]” que vinha à mulher “o desejo mórbido de dançar horas e horas a fio, semi-ebria, aos guinchos roucos de um *jazz-band* de negros prognatas [...]” (1928, p. 58), uma vez que esses conjuntos musicais, ao integrarem, inclusive, as companhias teatrais de revista – espetáculos nos quais “sua dança e sua musica, [...] suas atitudes anthropophagicas, os seus espasmos, os seus guinchos e as suas felinas arhythmias”, auxiliavam a proliferar dados que se inspiravam “na civilização africana, no viver primitivo e bronco dos bugres, dos cafrarios e dos hotentotes” (1928, p. 126), fomentando, assim, o que o autor chama de “degeneração da raça”. Se o consumo desse tipo de material poderia representar a materialização, na capital maranhense, dos rebuliços comportamentais fomentados pela modernidade afroatlântica, tais abalos sísmicos no tecido social pressupunham mudanças nas próprias experiências estéticas, particularmente as musicais, que tomavam a cidade.

Para além do material citado, um periódico ainda pouco trabalhado nas pesquisas desta temática,¹⁴⁴ e que também foi distribuído pela Typogravura Teixeira, podendo ajudar a entender como o jazz foi veiculado em São Luís, foi a *Revista Musical*. A RM foi um periódico carioca de publicação quinzenal que, segundo informações da *Enciclopédia da Música Brasileira* (1976, p. 890), circulou entre 1922 e 1928. Na HDB, entretanto, as versões digitais disponíveis iniciam em agosto de 1923. Suas edições começaram a chegar em São Luís a partir de 1924 e eram inicialmente distribuídas pela Livraria Moderna, à época de propriedade da sociedade Guimarães & Vianna. A partir do número 40, datada de 1º de abril de 1925, passou a circular por meio da Typogravura Teixeira, que, devido ao fluxo comercial das rotas costeiras, as recebia por meio de vapores como o “Pará” e o “Itaquera”, juntamente de outros suplementos culturais, dentre os quais estavam periódicos sobre cinema e revistas francesas de moda voltados para o público feminino da alta sociedade. Pelas propagandas da Typogravura publicadas n’*O Imparcial*, é possível observar que, no intervalo de 1924 a 1928, suas edições chegavam em 3 ou mais números de uma vez à capital e que custavam em média 2\$000, o dobro de revistas como *Fon Fon* e *Selecta*, chegando a parear com o preço de periódicos importados da estirpe do hebdomadário *Le Monde Illustré*, o que já levanta o questionamento de para quem se direcionava a publicação e de como o seu material poderia ter circulado pela cidade.

¹⁴⁴ Importante exceção reside na tese defendida há não muito tempo por Marília Giller (2024), que faz uma atenta análise do periódico focando especialmente nas críticas, partituras e imagens nela presentes, oferecendo linha alternativa de interpretação. Dialogando com a autora, meu intuito é tentar relacionar ditos e não-ditos em torno do conteúdo desse periódico com o cenário de divertimentos musicais maranhense.

Em termos de conteúdo, além de trazer caricaturas, propagandas relacionadas ao mercado musical (venda de instrumentos), notícias, crônicas e textos de opinião sobre música popular e de concerto. como o próprio editor/proprietário, J. Menra (pseudônimo de Júlio Mendes Pereira¹⁴⁵) afirmava no início de uma das edições da RM, o periódico musical ilustrado trazia ainda as “últimas novidades dançantes de maior sucesso nas orquestras dessa Capital”, quais sejam: “Fox-trot, Tangos argentinos, Valsas, Rag-times, Maxixes, Sambas, Canções, Modinhas, Peças de salão, para piano e piano e canto”, ou seja, “Novidades Norte-americanas, argentinas e mexicanas”, que eram basicamente a “Música do Repertório do Ba-Ta-Clan e de outros Music-halls de Paris e New-York”. Noutros termos, a revista destinava-se àquela fração social que consumia música de forma mais assídua: músicos e ouvintes engajados (consumidores de discos, frequentadores de salões de dança, concertos).

Com isso, não quero sugerir que a propagação desses ritmos em São Luís teve início *a partir* da circulação dessa publicação, sendo rastreáveis seus trânsitos pela cidade desde o começo do século XX, como discutirei no tópico seguinte. Em uma perspectiva afrodiaspórica mais profunda e recuada, levando em consideração a contribuição caribenha para a formação da música estadunidense e, por sua vez, para o desenvolvimento ulterior do jazz, os periódicos dão conta de que, juntamente de peças para piano de Carlos Gomes e Chiquinha Gonzaga, desde meados do século XIX eram comercializadas e executadas nos espaços voltados para a música de concerto da cidade peças do pianista e compositor norte-americano Louis Moreau Gottschalk (1830-1869), natural de Nova Orleães que veio a falecer no Rio de Janeiro, mas não sem antes registrar sua passagem pela costa do Pará (Chase, 1957, p. 293), estabelecendo trocas culturais no perímetro do Atlântico Negro Equatorial. Mencionar brevemente Gottschalk é oportuno, pois, na visão de Leonardo Acosta (2003), “na história - ou ‘pré-história’ - das trocas musicais entre Cuba e Estados Unidos, há um caso especial que [...] é importante mencionar: a contínua presença de Louis Moreau Gottschalk em Cuba em meados do século XIX”. Nascido na Louisiana, e “talvez precisamente porque era da Louisiana – [Gottschalk] foi particularmente talentoso em assimilar a música africano-americana e incorporar em seus trabalhos”, baseando-se em temas e ritmos da Louisiana, Cuba, Porto Rico, e Brasil (Acosta, 2003). Vislumbrando na trajetória deste músico uma via para demonstrar o caráter ao mesmo tempo nacional e

¹⁴⁵ Pianista e compositor carioca. Compôs maxixes, choros e *schottisches*. Fez parceria com o poeta e compositor maranhense Catulo da Paixão Cearense, com quem chegou trabalhar em músicas como *Zélia* (ou, *Sobre uma campá*) (Marcondes, 1977, p. 603).

transnacional da música caribenha¹⁴⁶, Fernandez (2006, p. 3-10) recorda da importância fundamental das canções escravas do Haiti – terra natal da família de Gottschalk – em sua musicalidade, mas também de que o material que seria reutilizado pelo pianista estava relacionado a um complexo processo de “migração inter-regional do trabalho e, especialmente, o trabalho de escravos ou trabalhadores assalariados em campos de cana-de-açúcar e em fazendas de café”, fenômeno essencial para o desenvolvimento e difusão “dos modos musicais caribenhos” pelo Atlântico, a exemplo da circulação do tango e da habanera cubana em Nova Orleães Orleans – formas musicais que comporiam o “matiz hispânico”, ou “latino” do jazz estadunidense.

Em São Luís, o conteúdo musical afroatlântico de Gottschalk, isto é, seu reconhecido “bamboleado creoulo” (cf. O Malho - MA, out. 1880, p. 79), era transmitido através de composições como “Le Bananier – Chanson nègre”, “La Bamboula” (título referente à dança negro-africana exportada do Haiti para Nova Orleães, e que era praticada pelos escravizados na Place Congo, perímetro-chave para o desenvolvimento do jazz dos EUA), “Danza”, “La Savanne”, “La Jota Aragonesa”, “Ojos Crioullos”, “Le Banjo”, entre outras (cf. “O recreio dos salões”. Pacotilha, 14 jan. 1885, p. 3; “Musicas para piano”. Diário do Maranhão, 22 abr. 1885, p. 4). Importante sublinhar que “La Bamboula” e “Ojos Crioullos”, segundo o musicólogo Gilbert Chase (1957, p. 287-288), eram algumas das composições em que Gottschalk que operava uma espécie de sobreposição de figuras rítmicas da habanera cubana e do *cakewalk* afro-americano, simbolizando produções exemplares dos fundamentos caribenhos no “DNA” do jazz estadunidense.

Além desse repertório que aportava na cidade, importante considerar também a experiência dos viajantes. Ao comentar sobre a presença e circulação desse repertório pelo Sudeste a partir das partituras contidas nos chamados “Álbuns de Família”, Martha Abreu

¹⁴⁶ Assim sumariza o autor: “Nascido em Nova Orleans em 1830, este talentoso compositor e pianista americano veio de uma família que se dividiu com a revolução no Haiti. Alguns membros permaneceram no Haiti e serviram na nova república independente; seu avô materno e sua mãe - uma criança na época - mudaram-se primeiro para a Jamaica e depois se mudaram para Nova Orleans. Quando criança, ele foi exposto às melodias e ritmos do Haiti, cantados para ele por sua babá, uma escrava negra que havia sido trazida por sua família de São Domingos. Como veremos, essa mulher cujo nome não sabemos foi talvez uma das pessoas mais influentes na história do desenvolvimento e difusão da música caribenha. O virtuosismo de Gottschalk ao piano o levou para a França ainda jovem e depois para a Espanha. A partir de 1854, ele fez uma série de viagens a várias ilhas do Caribe. Nos dez anos seguintes, ele visitou Trinidad, Haiti, Martinica e Porto Rico e viveu por longos períodos em Guadalupe e Cuba. Durante suas viagens, Gottschalk encontrou os mesmos sons que aprendera quando criança em Nova Orleans. Ele absorveu essa música com paixão e escreveu vários temas baseados na música de Porto Rico, Cuba e Guadalupe. Longe de ser um ‘canibal cultural’, Gottschalk promoveu e ajudou músicos locais onde quer que fosse e se tornou um amigo próximo e colaborador dos principais músicos da região [...]. Por meio de seu trabalho, os sons comuns do Caribe foram ainda mais difundidos por toda a área, até mesmo para ilhas que ele nunca visitou” (Fernandez, 2016, p. 3-4, tradução minha).

(2017, p. 27) deduz ainda que “o sucesso das expressões culturais ‘africanas’” provavelmente alcançou aqueles indivíduos que podiam custear viagens internacionais, notadamente pela Europa e Estados Unidos, onde abundavam notícias sobre as noitadas “da famosa casa de espetáculos Folies-Bergère de Paris e na Feira Internacional de Chicago [de 1893]”, circunstâncias nas quais “eram expostas as diferenças e hierarquias entre os povos”. Ao menos na Feira de Chicago, a presença maranhense ficou comprovada, como informa uma notícia no *Diário do Maranhão* de maio de 1893 localizada por Barros (2007), que informava o seguinte: “no vapor inglês ‘Maranhense’, seguiram hontem para New York 7 homens e 6 mulheres de côr, acompanhados por um interprete especial, contractados para, no parque da grande exposição, exhibir as dansas populares, do nosso Estado”, identificadas como “‘Bumba-meu-boi’, ‘Tambor’ e ‘Chorado’”. Comentando sobre este fato, Barros (2007, p. 78) recorda que exposições como a de Chicago, “cujo tema foi ‘400 anos do descobrimento da América’, eram uma espécie de vitrines da modernidade”, cabendo aos “ditos subdesenvolvidos, como o Brasil”, em contraste com “os países desenvolvidos [que] apresentavam a evolução técnica de suas nações, reforçando a ideia da evolução embasada nas novas teorias biológicas e geológicas do século XIX”, a tentativa de “impressionar tanto com seus esforços no campo industrial quanto com suas características ‘exóticas’, enviando para lá alguns exemplares de seu folclore”. Neste ponto, uma possível confluência desponta para a discussão desta tese, pois, se por um lado, Gehard Kubik (2017, p. XIII), ao tentar delimitar o significado de “jazz transatlântico”, que caracteriza como “cultura de contato”, alerta para o fato de que todo esse processo de trocas multilaterais envolvendo África, Europa e as Américas “começou muito antes da famosa Exposição da Columbia Fair em Chicago, em 1893, que trouxe trupes musicais do Daomé, do Oriente Médio e muitos outros lugares para os Estados Unidos”¹⁴⁷, por outro, o fato deste evento, como sublinha o próprio autor, evidenciar em fins do XIX a migração do *blues* e do *ragtime* de Nova Orleães para Chicago, quando posto ao lado da evidência da presença maranhense neste espaço, sugerindo uma possível aproximação das práticas populares negromestiças do Maranhão com outras da diáspora, aponta para uma possível situação de contato mais substancial com outras sonoridades afro-americanas, situando-se no seio da ideia

¹⁴⁷ [No original]: “Obviously, Jazz Transatlantic has a certain span of meanings to be covered. One is the implicit reference to a multilateral historical process involving jazz. The music we call jazz has been a transatlantic phenomenon from its start, and it was the result of a constant flux and reflux of ideas embedded in contemporaneous late nineteenth-century musical events in Europe, Africa, Latin America, and elsewhere. This exchange started long before the famous 1893 World’s Fair Columbian Exposition in Chicago that brought musical troupes from Dahomey, the Middle East, and many other places to the United States. To separate jazz history from related developments on the other side of the Atlantic is therefore ill-advised”.

de modernidade apregoada pelos norte-americanos, mas mais especialmente no contexto embrionário de gestação do que viria a ser a chamada “modernidade negra”, que seria evidentemente melhor formatada a partir da década de 1920 (Guimarães, 2021, p. 72-73).¹⁴⁸ Quanto aos ilhéus com mais condições financeiras, semelhante aos endinheirados do sudeste do país, estes “já deviam ter ouvido falar dos *minstrels shows* e do próspero mercado de partituras de *cakewalk*, com capas que diretamente faziam referência ao mundo da escravidão”, e que eram vendidas “nas lojas especializadas das grandes cidades da Europa e dos Estados Unidos, na década de 1890” (Abreu, 2017, p. 31).

Mas, embora sugiram a circulação, em São Luís, de composições marcadas por processos afrodiaspóricos e de autores fundamentais para os primórdios do jazz, seria a partir da música popular urbana voltada para a dança que a imagem dos negros emergirá de maneira mais explícita como produtores e protagonistas dos ritmos “modernos”, aspectos que gerariam uma série de rebuliços estético-morais nos meios conservadores.

Como observou a historiadora Virginia Bessa (2010), que também se valeu de alguns dos primeiros números da RM em sua análise pioneira sobre a relação da vida e da obra de Pixinguinha e o desenvolvimento de indústria do entretenimento no Brasil, “embora defendesse só a música erudita ser ‘verdadeiramente culta e boa’, a revista continuava a publicar partituras de música para dançar” (2010, p. 41), ambiguidade que geraria ruídos e dissonâncias ao longo de seu conteúdo, sugerindo-se, por parte dos colaboradores mais puristas do periódico, “o desrespeito aos cânones clássicos, a anarquia, a mistura promovida pelas *jazz-bands* – características do mundo moderno” (2010, p. 140). Estaria o ambiente musical urbano de São

¹⁴⁸ Por outro lado, como apontou Costa (2025), explorando as fontes estrangeiras sobre este evento, sustentando que esta pode ter sido a primeira viagem internacional de um grupo de cultura popular brasileira, o grupo de BMB foi marginalizado, “com óbvios recortes de raça e classe” (2025, p. 45), primeiro, a nível local, com a total omissão da imprensa maranhense sobre a essa experiência; depois, de forma correlata, na própria posição periférica imposta ao grupo de BMB no evento, havendo por parte da comissão brasileira mais interesse em exaltar a dita cultura nacional oficial sob viés erudito; por fim, sugere-se que os canais de legitimação mercadológica nos circuitos transnacionais estavam, até então, fechados para aquele tipo de atração – situação, aliás, bastante distinta do que ocorreria aos Os Oito Batutas ao embarcarem no transatlântico Massília em direção à França, em janeiro de 1922. Desse modo, suponho que enquanto os Batutas poderiam ser lidos como “novos negros” à brasileira – evidentemente, após serem legitimados pelos palcos parisienses num contexto propício –, aquele grupo de BMB, apesar de despertar o fascínio por seu exotismo na Feira de Chicago, por conta do estado do debate sobre raça e formação nacional à época, mas também pelas relações de poder Brasil/EUA, e folclorização do norte brasileiro, não estava autorizado a ser incorporado à ideia de modernidade atrelada à incipiente cultura de massas. A aparição das jazz bands maranhenses, seu estilo e expressão cultural, poderiam despontar, também, como reflexo do impedimento mercadológico/profissional, folclorização e marginalização que recaiu, a princípio, sobre o conjunto geral de expressões da cultura negromestiça local, optando por escolher se apropriar das estéticas afroatlânticas já consolidadas como “modernas” no cenário global, com o objetivo tático de exercício artístico, fins comerciais, novas demandas comportamentais e político-sociais.

Luís envolvido na mesma toada dissonora? Necessário verificar, antes, os indícios da circulação deste periódico pela cidade.

Alguns rastros do músico Adelman Corrêa publicada n’*O Imparcial* sugerem que este músico consumia o conteúdo de revistas internacionais, como a nova iorquina *Musical Advance* (1913-1948), mas também nacionais, entre as quais, a RM, por meio da qual, como seu texto leva a crer, podia se informar a respeito de acontecimentos relacionados ao mundo musical nacional (*O Imparcial*, 6 maio, 1928, p. 1) e, por consequência, internacional. O histórico deste músico sugere que o repertório moderno não surtiu efeitos em sua identidade musical. Mas e quanto aos outros instrumentistas?

Cruzando os dados referentes aos repertórios da revista e os programas musicais executados pelas bandas são-luisenses, destaco o foxtrote “Les Gigolettes” (música de Franz Lehar, letra em português de Eugenio Ribeiro), publicada no primeiro número da revista (15 ago. 1923), e que foi bastante tocada em São Luís pelas primeiras jazz bands nos anos 1920. Aparece pela primeira vez nos jornais no repertório da orquestra liderada pelo músico Pedro Gromwell, “composta por 16 professores”, em um baile a fantasia do Athenas Carnavalesca, clube situado em um “palacete á Rua Afonso Penna, 55” (*Pacotilha*, 7 jan. 1926, p. 4), realizado em 22 de fevereiro de 1924 (*Pacotilha*, n.p.). Reverberando não necessariamente como repertório musical, mas sugerindo seu sucesso em São Luís e arredores, justamente pela absorção de sua temática, a canção “Yes! We have no Bananas”, apontada na RM como sendo “do repertório do Jazz Band Cicero – *Cine Avenida*”, música de Frank Silver e Irving Conh composta em 1923, e introduzida originalmente no Brasil, a partir do Rio de Janeiro, pela companhia francesa *Ba-Ta-Clan* (Giller, 2024, p. 71), este foxtrote virou tema de fantasia em uma festa de ano novo realizada por “senhoritas e rapazes vestidos a rigor” (precisamente fantasiados de “casal de matutos”, “creadinhas”, “pierrots”), em São José de Ribamar, com direito a “danças, ao som de afinada orquestra até alta madrugada” (*Pacotilha*, 9 jan. 1926, n.p.).

Observando o teor da revista, foi possível verificar: 1) uma vasta recorrência de fox-trots e tangos nos repertórios; 2) textos interessados em apresentar definições e condutas quanto às formas de consumo do jazz (ver **figura 5**); 3) conteúdos sobre as supostas origens do jazz (**figura 6**). Neste último caso, ao aproximar o gênero de suas raízes africanas, esses textos discorriam sobre o teor “essencialmente primitivo” desse estilo musical. Quanto ao segundo e terceiro aspectos elencados, é possível perceber que os discursos, definições, acepções sobre o jazz na *Revista Musical* vinham imbuídos de representações racistas sobre as músicas afroatlânticas, e mesmo sobre as populações negras africanas e da diáspora. Sobre o jazz, assim

se diz, expressando o interesse pelo primitivismo e pelo exotismo, traços supostamente essenciais de um fenômeno que, uma vez desenvolvido por “selvagens”, não poderia ser considerado arte/música:

COMO SE DANÇA O FOX-BLUES

THEORIA DO FOX-BLUES

Esta theoria é para uso do cavalheiro. Para applicar a á dama basta substituir o pé direito pelo esquerdo e vice-versa.

1.^a FIGURAÇÃO — **Marcha**
Fazer um passo por tempo, seja para a frente, seja para trás. U.^a uma figuração destinada principalmente a servir de encaideamento entre as seguintes.

2.^a FIGURAÇÃO — **Repiçal**
8 tempos: 1º passo por tempo; executar quatro pequenos passos para a frente fazendo meia volta á esquerda, 4 pequenos passos para trás fazendo meia volta á esquerda, intercalar esta figuração na marcha, logo que se quer passar da marcha á frente para a marcha atrás empregando-se os quatro primeiros tempos, e da marcha atrás á marcha á frente fazendo os quatro últimos tempos.

3.^a FIGURAÇÃO — **Passo corrido**
2º tempo: 1º tempo (2 movimentos). 1º: pé direito ligeiramente á frente — 2º: pé esquerdo ligeiramente á frente.

4.^a FIGURAÇÃO — **Passo do cavalle**
4 tempos: 1º tempo: Sentar sobre o lado esquerdo, collocar o pé esquerdo á esquerda cerca de 15 centímetros do direito — 2º tempo: Levar o pé esquerdo sobre o pé direito — 3º e 4º tempos: Reconduzir lentamente o pé direito ao pé esquerdo.

5.^a FIGURAÇÃO — **Ajustado**
8 tempos: Sentar sobre o lado esquerdo. 1º tempo: Fazer dois movimentos: pé esquerdo á esquerda e reunir o direito ao esquerdo — 2º tempo: Levar o pé esquerdo á esquerda — 3º e 4º tempos: Reconduzir lentamente o pé direito ao esquerdo.

6.^a FIGURAÇÃO — **Estrela**
6 tempos: 1º tempo: Pé esquerdo á frente — 2º tempo: Pé direito para trás — 3º tempo: Pé esquerdo á frente — 4º tempo: Pé direito para trás — 5º e 6º tempos: Repetir os 3º e 4º tempos e retornar á marcha para á frente. Durante esta figuração fazer uma volta completa á esquerda e inclinar-se ligeiramente para trás.

7.^a FIGURAÇÃO — **Jazz**
4 tempos: 1º tempo: Pôr o pé direito para a frente carregando sobre este pé todo o peso do corpo — 2º, 3º e 4º tempos: Levantar o pé esquerdo para a frente marcando os tempos: repetir os mesmos movimentos com os pés ao contrario.

8.^a FIGURAÇÃO — **Zig-Zag**
8 tempos: Executar um grande quadrado, começando pelo pé direito para a frente: 1º tempo: Pé esquerdo em quadrado com o direito — 2º tempo: Pé direito para trás — 3º e 4º tempos: Pé esquerdo em quadrado com o direito — durante estes quatro tempos, fazer uma volta completa á esquerda. Executar igualmente um grande quadrado começando pelo pé esquerdo e durante os quatro últimos tempos fazer uma volta completa á esquerda. Uma difficuldade desta figuração consiste em fazer estas voltas á direita e á esquerda seguindo sempre a direcção da pista.

«La Danse» (demonstração de M. e Mme. Monte)

Yes! We have no Bananas
FOX TROT
BY FRANK SILVER and Irving Cahn

PIANO

O sucesso da "Revista Musical"

Tendo-se esgotado o 4.º numero da "REVISTA MUSICAL" onde sahio publicado o Fox-Trot YES! WE HAVE NO BANANAS reproduzimos neste numero esta espedida musica para satisfazer ansiosos pedidos dos leitores desta Capital e do Interior — A Direcção.

Figura 5 — Conteúdos e formas de consumir o jazz na Revista Musical. Revista Musical 15 out. 1923; 1 nov. 1923. HDB-BN.

É absurdo dizer que o *jazz* é immoral. Será, no máximo, *amoral* por ser primitivo, selvagem e desregrado. Não é música, pois música é harmonia e *rythmo* ao passo que o *jazz* é desacorde e syncopação. Estão emtanto tentando refinar o jazz, diminuir sua selvageria e abaixar seu sensualismo, o que não faz senão peoral-o. O jazz, para ser curioso, deve ser essencialmente primitivo. É emoção no mais alto grão, universal, tremulante, devastadora (Revista Musical, 15 fev. 1924, n.p.).

Em outra matéria, intitulada “Orquestras exóticas... Musicos excêntricos: a origem provavel do jazz-band”, presente na edição de número 12, de 1 de fevereiro de 1924, escolheu-se quatro imagens para ilustrar aquelas formações musicais “primitivas” que teriam influenciado o surgimento das jazz-bands (**figura 6**). Em sua maioria, relaciona-se as origens do jazz à África. Assim, na primeira vemos a imagem de Aissauás, irmandade mulçumana do Norte da África, em um “*batuque* de pandeiros”. Na segunda, uma banda de música *zulu*, “em pleno sertão da África”. Na imagem seguinte, mostra-se uma banda de clarins e tambores de um rei africano (“deve notar-se”, diz o texto, “que o comprimento dos clarins parece ter suggerido certos alongamentos dos instrumentos de metal das *jazz-bands*...”). Na quarta e

quinta imagens, mostra-se músicos egípcios e japoneses. “Contemplando essas gravuras quem não pensa logo que os *jazz-band* tenham sido inspirados em todos esses grupos esquisitos, de músicos primitivos, das raças mais... atrasadas...”. E completa-se: “é isso que torna os *jazz-band* uma criação artificial e incaracterística que nem é selvagem, nem civilizada...”.

E ainda se vai além:

Como succede a tudo o que vem ao contacto com a civilisação, o *jazz* tem sido explorado e commercializado a ponto de sua espontaneidade ser destruída. Os *gentlemen* de côr da África Occidental, em cujo sangue correm as vocações de milhares de gerações de selvagens oeste-africanos, sabem muito bem como executar o *jazz-band*, o que não succede com os músicos americanos citadinos do norte ou do sul (Revista Musical, 1 fev. 1924, n.p.).

A visão racista do periódico ao representar e abordar o tema do jazz demonstrava plena ciência de suas origens negro-africanas, apelando muitas vezes para a noção de que o “verdadeiro” jazz seria aquele situado em práticas musicais não-ocidentais “folclóricas”, fora do mercado musical, longemente cultivado da dita “civilização”.

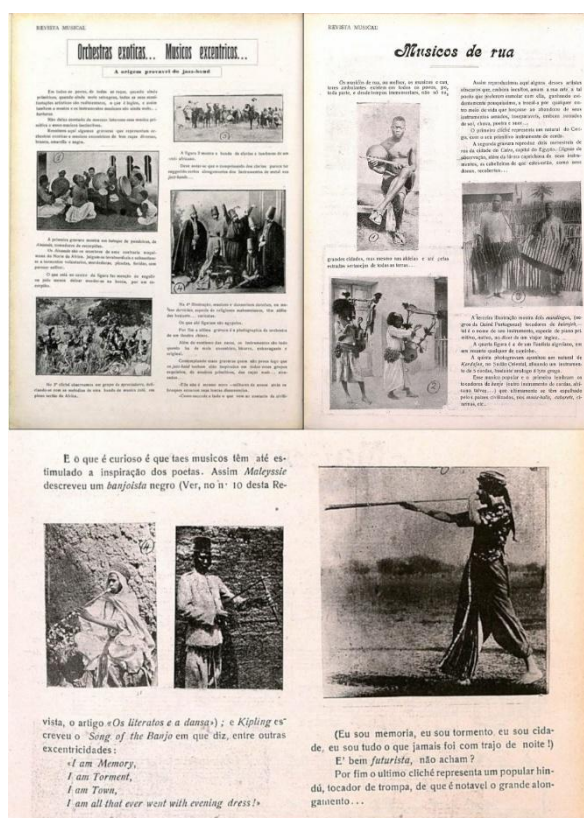


Figura 6 – O “jazz” no espetáculo das raças “primitivas”. Racismo e cultura na RM. Revista Musical, 15 mar. 1924, n.p. HDB-BN.

Concordo, desse modo, com Gomes (2004), que, após defender ter havido uma ligação entre o processo de “reavaliação” dos elementos afro-brasileiros ao intento de incorporar o jazz no país, nos anos 1920, assim interpreta o conteúdo do texto supracitado:

Se a avaliação desse autor específico a respeito do *jazz* é francamente negativa, parece claro que o artigo testemunha o surgimento de uma consciência por parte de amplos segmentos da população de que a África poderia ser parte importante de um patrimônio cultural brasileiro. O texto reforça ainda a ideia de uma diáspora africana nas Américas, aponta a importância da experiência colonial europeia no reconhecimento de outras manifestações culturais e, principalmente, destaca a ideia de uma espontaneidade africana que poderia ser valorizada, ainda que sob um olhar exótico. Afinal, o *jazz* é criticado justamente por ter-se “civilizado” parcialmente, perdendo pelo caminho sua autenticidade. O texto chega assim a reconhecer, ainda que implicitamente, a posituação de elementos que pudessem ser reconhecidos como uma autêntica herança africana (Gomes, 2004, p. 340).

Outra conexão entre o jazz e a música africana é estabelecida no texto “Músicos de rua”, especificamente quando se compara os instrumentos musicais utilizados por um músico congolês (mostrado na primeira figura) e um músico do Sudão Oriental. “Esse músico popular e o primeiro lembram os tocadores de *banjo* (outro instrumento de cordas, africano talvez...) que ultimamente se têm espalhado pelos países civilizados, nos *music-halls*, *cabarets*, cinemas, etc.” (Revista Musical, 15 mar. 1924, n.p.).

Tendo como foco central a análise de caricaturas de personagens negros nas revistas ilustradas dos anos 1920 (forma de representação também presente nas páginas da RM (**figura 7**)), Marisa Gorberg (2022, p. 88) não vacila ao considerar a função da negrofilia europeia e das discussões intelectuais acerca do lugar das práticas africanas e afrodiaspóricas na confecção das identidades nacionais e culturais, mas conclui que seria equivocado limitar o fenômeno a estes fatores, pois tais representações, para além de sua natureza simbólica e independente de sua autoria, “também fazem pensar na ação de sujeitos sociais que encontraram novos canais de visibilidade, atuação e afirmação, enquanto conferiam novos sentidos a seu legado musical”. Isto é, tais discursos-imagens apontavam para uma dimensão de negociações e conflitos exterior, com interferência do protagonismo dos sujeitos racializados.



Figura 7 – “Black-Botton na favela”. Representação caricatural de um baile negro regado a jazz. Capa do Suplemento da Revista Musical, 1 out. 1927, p. 1. HDB-BN.

Embora já fosse citada nos jornais por volta de 1927, outra revista que trazia esse tipo de representação e que começa a ser distribuída em São Luís em idos dos anos 1930 pela Typogravura Teixeira foi a *Revista Shimmy*, identificada como “revista da vida moderna”, que começou a circular em julho de 1925.¹⁴⁹ Era editada no Rio de Janeiro, com sede na rua Luiz de Camões, n. 83. A princípio, seu diretor era J. da Silva Moraes e gerente Francisco Gimeno. Embora não tenha localizado nos jornais os valores específicos de revenda dessa revista em São Luís, segundo informações contidas em algumas edições disponíveis na HDB, a princípio, o periódico era vendido a 600Rs na capital republicana e 700Rs em outros estados. A partir do número 127 (dezembro de 1927), os valores passaram a ser, respectivamente, 1\$000Rs e 1\$200Rs, valor bem menor se comparado ao da *Revista Musical*, mas um pouco mais caro que outras ilustradas.

Em suas páginas era possível encontrar “conteúdo humorístico e ilustrações de cunho erótico que aumentaram de quantidade com o passar dos anos, a revista foi publicada até 1933,

¹⁴⁹ Sugestiva deste aparente lapso entre seu aparecimento e chegada na capital maranhense, e talvez certa descontinuidade em sua circulação pela cidade, foi a resposta, publicada na coluna “Jazz-Band”, dos diretores do periódico a um correspondente de São Luís, identificado como K-Ladinho. Bastante intrigados com o tom de surpresa do leitor ao ter com aquele espaço de diálogo da revista, os diretores responderam sarcástica e impiedosamente: “Com que então você acha a secção ‘Jazz Band’ ‘veiu agora divertir os leitores da ‘Revista Moderna’... Curioso, heim? O ‘Jazz Band’ é quase tão antigo como o ‘Shimmy’ e você só agora deu com ele, só agora reparou na sua existencia!... Ha coisas engraçadas, não ha duvidas... Oxalá o seu conto seja tão engraçado quanto a novidade que você descobriu [...]” (ago. 1931, p. 54).

momento em que a imprensa começou a sofrer restrições mais severas impostas pelo governo Vargas” (Santos, 2024, n.p.). Como observou Giller (2024, p. 160), a capa da primeira edição desse suplemento retratava “a atmosfera de um salão de baile, onde casais (brancos) dançam ao estilo garçone e almofadinha”. Assim, enquanto “no topo da ilustração, uma mulher segura uma lira, com parte de seu corpo exposto, emoldurando o título da *Revista Shimmy* [...] um grupo de músicos negros toca piano, banjo, violino, saxofone, trompete e trombone”, representação que ao meu ver simboliza muito bem o imaginário racista dos produtores e consumidores, visível na grande diferença na maneira de representar a humanidade nos corpos negros e brancos, além de refletir, por conseguinte, a demarcação dos lugares sociais nos recintos dançantes frequentados pela classe dominante. Observei que na parte interna da revista essa representação da jazz band negra se repete, constituindo a marca registrada do periódico cujo nome invoca evidentemente a estética desse ritmo afro-americano. Para contribuir com o debate, haja vista que o suplemento também chegou a circular em São Luís do Maranhão, selecionei a capa do terceiro número da revista (**figura 8**), justamente pelo de fato, diferente da primeira capa, dessa vez haver a representação de um par dançante “interracial”, havendo aparentemente homens ao fundo observando e o dizer: “Contrastes do ‘Shimmy’” na parte inferior da capa:



Figura 8 – Jazz em preto e branco nos fluxos do consumo moderno. Capa da Shimmy, n. 3, 13 ago. 1925. HDB-BN.

Embora suas capas, a partir de fins de 1920, tenham focado muito mais na representação erótica de mulheres brancas, a *Shimmy* prosseguiu durante os anos 1930 reproduzindo sugestões racializadas (**figura 9**), posicionando/manipulando a representação negra (posta em lugares sociais subalternos, ainda fetichizados, e com menos evidência) como notas breves garantidoras do ideal de modernidade que agradava as elites:

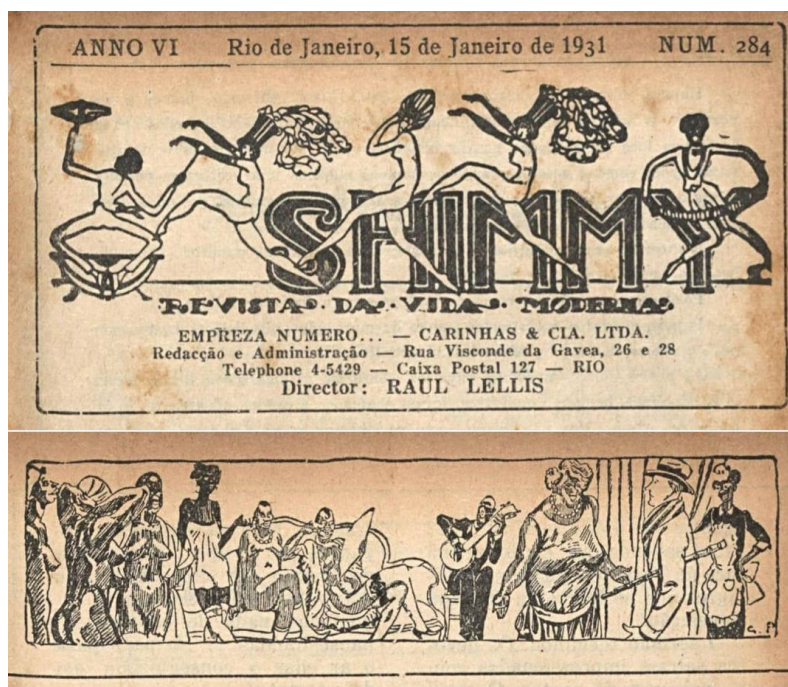


Figura 9 – Melodias dissonantes em meio a relações de raça, classe e gênero. Shimmy – Revista da Música Moderna, n. 284, 15 jan. 1931. HDB-BN.

É preciso compreender que em São Luís uma minoria privilegiada tinha acesso a esse conteúdo, e não apenas por conta de seu preço elevado, pois, como indica Palhano (2017, p. 173), em 1920, o analfabetismo no Maranhão atingia incríveis 84,2% de sua população total, percentual que colocava a região no quarto lugar no índice deste problema social, perdendo apenas para o Piauí (88%), Alagoas (85,2%) e Goiás (84,7%). Para o caso do Rio de Janeiro, como analisou Rafael Cardoso (2022, p. 184-85), semanários ilustrados como *Fon Fon*, *Selecta*, *Careta* e *Revista da Semana* tendiam a um conteúdo mais acessível a um público “semileitor”. Além disso, a princípio, ao menos no Rio de Janeiro, possuíam valores ajustáveis ao bolso dessas fatias menos favorecidas. No Maranhão esse acesso, porém, pode não ter ocorrido da mesma maneira, pois, se no Rio de Janeiro, a *Fon Fon* custava quatrocentos réis, devendo ser revendida a quinhentos réis em outros estados, em São Luís, o semanário chegou a custar mil réis (O Imparcial, 17 mar. 1928, p. 2), o mesmo valor da *Selecta* – esta última, ao menos, com valor equivalente ao que era vendido na capital federal. Um pouco mais acessível em termos de

preço eram revistas modernistas como a *Festa*, identificada como “mensario de pensamento e arte”, revendida em São Luís ao preço original, quinhentos réis, no entanto com conteúdo destinado ao público intelectual. A partir desses dados cabe argumentar que se a grande maioria da população maranhense possivelmente não acessava a forma escrita dessa disputa simbólica, não significa que não tivessem consciência das mudanças que se processavam no plano dos costumes a partir do uso que as elites são-luisenses faziam dos bens culturais propagados pelos grandes centros do país e do mundo, reproduzindo esses padrões em suas vestimentas, divertimentos, enfim, em investimentos (culturais, simbólicos e financeiros) que fomentavam a circulação de mercadorias revestidas como “modernas”, entre as quais as representações negrófilas/negrofóbicas das culturas afroatlânticas. Ademais, no campo da experiência social, desde a implementação da República, os pobres que habitavam a antiga área central da cidade de São Luís eram os principais alvos da investida da civilização moderna, que as isolava nas áreas suburbanas e condenava seus hábitos, festas e costumes (Almeida, 2022, p. 100-101), estando, nesse sentido, a par dos rumores relacionados às imagens (pejorativas) acerca de suas práticas – difundidas como atrasadas e opostas aos novos hábitos que insurgiam –, mas, talvez, informados também que as outras sonoridades afrodiaspóricas “modernas” também causavam rebuliços nos ideais civilizatórias das elites locais.

Como argumenta Carolina Martins (2020, p. 170), embora o crescimento do letramento em São Luís, de fato, tenha sido mínimo, entre 1900-1920, houve, segundo a autora, uma aproximação da cultura escrita por parte de agentes populares/festeiros relacionados com o BMB e com outras festas regadas a tambores, a fim de utilizar este saber para disputar juridicamente pela liberdade de promover suas festas. Embora seja necessário antes investigar a fundo quem eram os sujeitos sociais jazzbandistas da capital e em que grau a população pobre participou na introjeção dessa nova forma de fazer musical na cidade, pressupondo que, tal como ocorreu em outras regiões do Brasil e do Mundo Atlântico, alguns desses agentes fossem trabalhadores negros, estes, em certa medida, poderiam estar inclusos nesse movimento mais geral de parte da população subalterna em prol da alfabetização, possivelmente por vias diferentes e obviamente por razões distintas e variadas. Se assim for, esses possíveis músicos negros, até pelas exigências de seu campo de trabalho/ofício, estariam mais a par das novidades musicais/fonográficas, bem como do conteúdo racializado expresso, por exemplo, em revistas musicais ilustradas e capas de partituras.

2.3.1 Pistas da música afrodiaspórica em São Luís II: pandemias sonoras, imagens e performances transatlânticas

Não havia uma só casa, uma só rua; desde a Praia Grande á Baixinha, que a voz horripilante dos “jongleurs” do Rio de Janeiro, não nos viesse assaltar os ouvidos com: “— Lundú, da Casa Edson, do Rio!”. Não se podia dormir. Foi uma verdadeira epidemia gramophonica.

(De uma edição do suplemento *O Garoto*, apud Masson, Nonnato. “A Caveira de Burro”. Pacotilha: O Globo, 19 ago. 1955, p. 4).

Ao estudar o processo de surgimento das jazz bands no cenário carioca, especialmente interessado no papel-chave do cosmopolitismo cultural para a “resolução” (ao menos no campo do consumo) da dissonância entre uma elite marcadamente racista e uma produção cultural negra, Benetti (2023) destaca o papel crucial de novas tecnologias como o cinema e o gramofone, pois esses objetos “traziam imagens [e sonoridades] que eram compartilhadas por todo o globo”. Quero destacar flagrantes que mostram uma São Luís imersa e integrada aos sons dessa cartografia cultural transatlântica (Napolitano, 2019).

Em relação à parafernália sonora, em São Luís, os primeiros anúncios de exibição desses aparelhos começam a aparecer entre o terceiro quartel e a última década do século XIX (no caso do fonógrafo, mais fortemente a partir de 1892¹⁵⁰) e, em se tratando de gramofones, início do século XX. Nesses casos, vindos de Paris (e os anunciantes faziam questão de enfatizar esta informação), esses aparelhos eram geralmente usados para maximizar a divulgação dos produtos das lojas. Noutros casos, eram viajantes vindos de outros cantos do país que promoviam as novidades tecnológicas, lucrando em cima de sua exibição. Ou ainda comerciantes interessados na venda de fonogramas. Nesse último caso, que sugere o início de uma experiência de escuta musical de perfil notadamente doméstico por parte de grupos sociais mais abastados da cidade¹⁵¹, são vestígios que apontam para possíveis e profundas mudanças

¹⁵⁰ Ou seja, apenas um ano depois de o empresário tcheco radicado nos Estados Unidos, Frederico Figner, aportar em Belém do Pará e em seguida passar por Manaus, Fortaleza, Natal, João Pessoa, Recife e Salvador exibindo o fonógrafo (Franceschi, 2002, p. 18). Não obstante Figner tenha chegado ao Rio de Janeiro exatamente em 1892, a tirar pela presença de cearenses divulgando o fonógrafo em São Luís, essa novidade parece ter sido resultado do impacto dos trânsitos do comerciante estrangeiro pelo Norte-Nordeste do país.

¹⁵¹ Na visão de Tinhorão (1998, p. 250), nesse começo de século, “além de não estabelecer inicialmente concorrência com a música popular do país [...], os novos gêneros que começavam a chegar, agora dos Estados Unidos – o *Cake-Walk do Malandro* em 1903, em cilindro, e em disco ainda o *Cake-Walk Colored Coquette*, em 1908, *fox-trot* entre 1913 e 1914 em discos Phoenix e *Gaúcho* –, praticamente não atingiam as camadas mais baixas”, pois os aparelhos de som “constituíam um luxo fora do alcance das maiorias”. Contudo, “essa realidade iria mudar [...] a partir da Primeira Grande Guerra Mundial, quando, após crescentes investidas no mercado (participação de trinta por cento do total de investimento estrangeiro de cento e noventa milhões de libras no Brasil de 1903 a 1913), os Estados Unidos se transformaram – na qualidade de ‘maior parceiro comercial’, graças às compras de café – no virtual senhor da economia do país, passando com a ajuda já agora do cinema de Hollywood a influenciar inclusive o gosto da nova classe média brasileira” (Tinhorão, 1998, p. 251).

“nas sensibilidades de escuta sonora e das práticas musicais” (Moraes, 2018, p. 122) dos cidadãos de São Luís, posto que ofereciam uma diversidade sonora e, portanto, uma variedade de novas sensações auriculares aos consumidores.¹⁵²

Antes, não custar recordar que o aparecimento dessas “máquinas falantes”, que funcionavam “primeiro usando cilindros, e mais tarde discos de 76 rotações por minuto”, ocorreu “em um momento precioso: praticamente contemporâneo da Abolição do regime escravo”, o que possibilitou “a coleta providencial de exemplos de alguns gêneros musicais ligados à cultura negro-brasileira, como o lundu e os batuques” (Tinhorão, 2014, p. 14).

Já no primeiro decênio do século XX, como traço da reconfiguração da “escuta privada” (Gonçalves, 2013, p. 112) dos cidadãos de São Luís, os anúncios indicam que através dos discos para gramofones e vitrolas vendidos por estabelecimentos como a Casas Bastos, loja de variedades pertencente à firma J. A. Bastos & Filhos, situada nas ruas de Nazareth e da Palma, n. 1, posteriormente superada pela Casa Autovictor (**figura 10**)¹⁵³, ressoavam pelos lares desde

¹⁵² Exemplo disso reside no seguinte anúncio: “acaba de chegar a esta cidade a última perfeição da maravilhosa invenção do grande Edison, com um repertório de 225 peças distintas entre operas, cantos acompanhados a piano, importantes bandas de celebres músicos, maravilhas de solo a piston e clarinete, muitas peças comicas, gargalhadas, e assovios em todas as línguas. Esta machina funciona junto ao theatro. Esperamos ser visitados pelas amáveis familias maranhenses. Preço de cada peça 200 rs” (Pacotilha, 16 nov. 1895, n.p.).

¹⁵³ A partir de 1927, aparelhos como a vitrola, a eletrola, passaram a ser comercializados por este estabelecimento representante da Victor Talking Machine, em São Luís. Ficava localizado na Praça João Lisboa, n. 18, de propriedade da J. Aguiar & Cia – sociedade que envolvia os comerciantes Jacintho Aguiar e Manoel Maia Ramos, noticiados como “distintos cavalheiros”, “espíritos cultos e progressistas”, cujos empreendimentos, como a Autovictor, eram louvados como símbolos do progresso da capital maranhense (Pacotilha, 13 jun. 1927, p. 1). A Casa Autovictor logo se tornou a principal referência neste ramo, na cidade, em tempos de gravação elétrica, oferecendo, além de novas parafernalias reprodutoras de som, “as maiores novidades, fox-trots, tangos, operas, solos violinos, piano” (Pacotilha, 1 ago., 1927, n.p.), “um completo e variado sortimento de discos Victor. Piano, orchestra, canto, dansas [...] Gravação orthophonica” (Pacotilha, 31 jan. 1928, n.p.), que chegavam via vapores (a exemplo do vapor “Biboco”). Se no início do estabelecimento não era incomum encontrar listas de discos formadas em maior parte do repertório de concerto, a partir de 1929 as gravações populares se tornam mais frequentes, circulando tanto gravações de composições de músicos maranhenses interpretados por figuras celebradas na radiofonia nacional, exemplo das valsas “Nosso amor” e “Porque te amei”, de autoria de Verdi de Carvalho interpretadas por Vicente Celestino (O Combate, 23 jul. 1920, p. 1), quanto músicas populares americanas. Localizei gravações de jazz e blues que saíam a 12\$000 cada. Seguem alguns exemplos com links para escuta: [Jackass Blues e Ham Gravy](#) (Thomas Morris & his seven hot babies), [Smokehouse Blues](#), também conhecida como “Blues del Saladero” (Jelly Roll Morton’s Red Hot Peppers), [Black Cat Bone Blues](#) (Leecan Cooksey), [Kane’s Blues](#) (Kane’s Hawaiians), [Bob Lee Junior](#) (Memphis Jug Band), [Far Away Texas Blues](#) (do compositor Douglas Williams, noticiada como gravada por Lee Smith Williams), [I packed my suitcase and started to the train](#) (Memphis Jug Band), [One Hour Tonight](#) (Thelma Lee & B. Smith, Douglas Williams on clarinet) (O Imparcial, 26 e 29 ago. 1929, n.p.), entre outras. Outra alternativa para os são-luísenses era a Loja das Camelias, de propriedade da Ribeiro & Companhia (José Joaquim Ribeiro), a princípio especializada em roupas, situada na Praça João Lisboa, n. 2. A partir de 1926, este estabelecimento começou a comercializar “os ultimos successos musicais” (Pacotilha, 31, mar. 1926, p. 4) privilegiando valsas, tangos e fox-trots, entre os quais “[Zizinha](#)” (José Francisco de Freitas, Carlos Bittencourt e Cardoso de Meneses), “[Papagaio no Poleiro](#)” (Sinhô), “[Titina](#)” (Léo Daniderff) e o “fox-oriental” “Maharadjah” (Joubert de Carvalho), composições gravadas com o acompanhamento de conjuntos como Carabelli Jazz Band, banda argentina, que misturava ritmos latinos, afro-americanos e afro-brasileiros, liderada pelo pianista Adolfo Leandro Carabelli (1893-1947); American Jazz Band Sílvio de Sousa e Jazz Band Sul Americano Romeu Silva. A certa altura, percebi que a Casa Autovictor, às vezes, atuava como ponto de vendas de ingressos para espetáculos no Teatro Arthur Azevedo, como da vez em que se apresentou naquela casa de espetáculos o dançarino mirim

os sons de instrumentos diversos (banjo, pistão, piano, violino), músicas europeias e repertório popular, a exemplo das modinhas, cançonetas, lundus, números cômicos de artistas afro-brasileiros como Baiano e Eduardo das Neves¹⁵⁴, este último, vale ressaltar, importante personagem na reformulação das representações raciais dos negros brasileiros e na difusão das “canções escravas” via indústria fonográfica (Abreu, 2017).

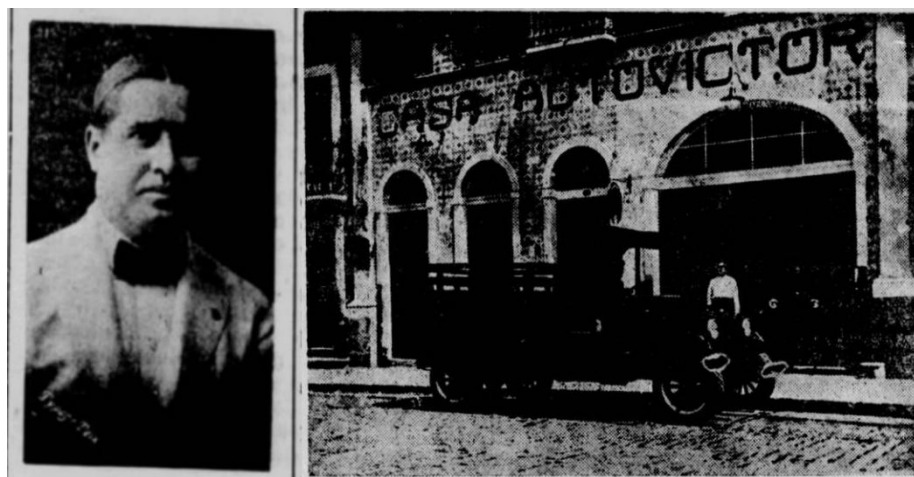


Figura 10 – Jacinto Coelho de Aguiar, proprietário da Casa Autovictor, e fachada de seu estabelecimento. O Combate, 20 mar. 1930, p. 5; O Imparcial, 18 ago. 1927, p. 7.

A propósito, em se tratando dessas *canções do cativo* e das conexões atlânticas relacionadas a esse processo de mudança na experiência sonora de São Luís, algumas das primeiras aparições públicas¹⁵⁵ do *cake walk* (ritmo afro-americano desenvolvido na segunda

Edison, noticiado como “o rei das dansas modernas charleston, Black Botton, maxixes etc. etc.” (Pacotilha, 25 fev. 1928, n.p.), exibindo entre os seus números o “Charleston das Amazonas”, “Gente Boa – Samba”, “Charlestou minhas Garôtas – EDISON e suas *Girls*”, “A Gasparininha – Fox Clássico”, apresentado por Gasparina, uma das “girls” da trupe (formada ainda por Lourdes, Nadir e Margarida), “Fado do Marujo”, “O Palhaço – Tango”, “Muleque Namoradô – Charleston”, e outros (Pacotilha, 29 fev. 1928, p. 1). E ainda quando a companhia Trupe Chat Noir veio a São Luís apresentar seu espetáculo composto pela comédia em um ato “Não é assim que se maltrata uma mulher” e a “esfusante revista ‘Jazz Band’”, com “12 numeros de musica! – 8 quadros!” (Pacotilha, 14 jan. 1929, p. 8).

¹⁵⁴ Reportados como “cantores populares brasileiros” (Pacotilha, 14 ago. 1912, p. 3). Se é interessante notar que artistas negros como Xisto Bahia já se apresentavam no Maranhão desde o último quartel do século XIX (cf. Pacotilha, 19 ago. 1885, n.p.), também é digno de nota o fato de Edu das Neves, noticiado como “o primeiro cantor para os discos de gramofones da casa Edison”, ter vindo a São Luís no ano seguinte para uma temporada de um mês. Apresentou-se no Cine São Luiz, onde tocou modinhas e um “lundu bem choroço” ao violão (Pacotilha, 13 jun. 1913, n.p.). Por essa época, já repercutia na imprensa local a penetração do tango, bem como a nacionalização e aceitação do maxixe no cenário parisiense (“O tango e o maxixe”. Pacotilha, 7 out. 1913, p. 1).

¹⁵⁵ Exibição pública porque é provável que a fração letrada e privilegiada da cidade tivesse tido conhecimento sobre essa dança muito antes. Constatei que além das revistas mencionadas no tópico anterior, também passou a circular em São Luís, primeiro pela Livraria de Luiz Magalhães e C. (Pacotilha, 30 mar. 1904, p. 1) e depois por intermédio do “secretario geral da Oficina dos Novos”, o escritor Astolfo Marques (Pacotilha, 6 ago. 1906, p. 1), a revista *Kosmos*, noticiada como “revista artistica, scientifica e literaria” (Pacotilha, 3 nov. 1906, p. 2) na qual o escritor Lima Campos publicou um texto intitulado “Cake-Walk”. Neste artigo, Campos dizia que o *cake walk* havia nascido da “vida torturada dos eitos, na vida taciturna das *senzallas* – esses monasterios da escravidão...”, era uma “siranda negra da Luisiania”, “arlequinada ethiope de todo o sul do Paiz do Dollar: do Alabama, da

metade do século XIX, importante na constituição do jazz) no cenário cultural da capital se deu, segundo os jornais da época, através da circulação dos cinematógrafos.

No *Pacotilha* de abril de 1907, noticiava-se a exibição no então Theatro São Luiz (futuro Teatro Arthur Azevedo) de um “cinematographo falante” de propriedade da Empresa H. Hervert. A programação, dividida em três partes – com direito a orquestra na abertura de todas as seções –, incluía uma película colorida que apresentava o “cake walk americano” à população são-luisense (*Pacotilha*, 4 abr. 1907, p. 3).¹⁵⁶ A. H. Hervert juntamente de outras companhias como a Maurice Linga & Cia, Cynematographo Lumière, Empresa Norte do Brasil S/A, e outras mais, “representaram uma nova fase de maior interesse pela imagem cinematográfica” (Lacroix, 2020b, p. 31) na cidade, mas logo em seguida foram substituídas pelas primeiras salas fixas, como a que funcionou na sede da agremiação esportiva Fabril Athletic Club (F.A.C). Depois, vieram a do Cinema Pathé, São Luiz, Ideal Cinema, Cinema Palace, Cinema Teatro São Luiz, entre outras, voltadas para as camadas privilegiadas. Nesses espaços, e isto era um de seus diferenciais em comparação aos cinemas populares (Rival, Rialto, Moderno e Petit), músicos vistos como de alta estirpe pela elite (Ignácio Cunha e Verdi de Carvalho, por exemplo) lideravam suas orquestras na entrada e/ou na sala de espera.

Como em outras regiões do Brasil e do mundo, além de influir nos rumos profissionais da música urbana feita em São Luís¹⁵⁷, tais ambientes também atraíam espetáculos transnacionais. É o que demonstram alguns anúncios publicados no *Pacotilha* naquele primeiro decênio do século. Por exemplo, entre 1912 e 1914, a dupla Gilberto e Mebel Riley, invocados como “duetistas e bailarinos internacionaes”, vieram do Sul pelo vapor “Olinda” até a capital

Georgia, da Carolina, do Arkansas”. Um ritmo que viajou “pelo Pacifico e pelo Atlantico, a bordo dos *steamers* e nos velleiros mercantes, fez a travessia das aguas altas, derramou-se no mundo, para o oriente, para o occidente, para o norte, para o sul, a insinuar-se na lascivia amarela, na sensualidade latina e na hypocrita luxuria germanica e scandinava” (agosto, 1904). Sobre este escrito, como bem observou Abreu (2017, p. 24), Campos estabelecia uma comparação com o jongo afro-brasileiro, pois este “era provavelmente o melhor caminho – uma espécie de tradução – para facilitar a compreensão de seus leitores sobre a novidade que então chegava”.

¹⁵⁶ No mesmo ano, o *Diário do Maranhão* de 19 de abril noticiou a exibição de um “Cinematographo Parisiense” no Theatro São Luiz, cuja terceira sessão exibiria um “Cake Walk Infernal” em cena “colorida, fantastica”. No ano seguinte, mais uma aparição no Teatro São Luiz do “Cake Walk alegre – phono-scena”, dessa vez sob os auspícios da Empresa Fontenelle que com o seu cinematógrafo fez exibições de “scenas comicas para distrahir e fazer rir” (*Diário do Maranhão*, 10 mar. 1908, p. 2).

¹⁵⁷ Como recorda Hobsbawm (2025b, p. 368) uma vez que “até a década de 1920 ele [o cinema] era apenas capaz de reproduzir imagens, mas não palavras”, esse tipo de entretenimento popular “era forçado ao silêncio interrompido apenas pelos sons do acompanhamento musical”, o que “multiplicou as oportunidades de emprego para músicos de segunda categoria”. Já no contexto nacional, segundo Tinhorão (1972, p. 227), “o aparecimento dos cinemas nas grandes cidades brasileiras, a partir do início do século, estava destinado a influir duplamente na evolução da música popular: primeiro através do oferecimento de um inesperado mercado de trabalho para os músicos amadores, quando da formação das orquestras de sala de espera; e, logo após, como responsável pelo ressurgimento das valsas, julgadas ideais para o acompanhamento de cenas de amor dos filmes mudos”.

maranhense, para apresentar o que aquela folha diária chamou de “retined song and dance” (danças e canções refinadas) (Pacotilha, 9 set. 1912, n.p.).

Interpretando os personagens cômicos Black & White, a trupe se apresentou no Teatro Cinema Palace, exibindo números que misturavam as chamadas *coon songs*, caracterizadas basicamente como músicas que “normalmente apresentavam letras em dialeto negro, caricaturando a vida afro-americana, ao som dos acordes melódiosos do ragtime” (Abbott, Seroff, 2007, p. 11). Entre elas, estavam “Alabama Coon” – uma das primeiras, inclusive, a impulsionar, nos EUA das últimas décadas do século XIX, esse tipo de canção sob essa denominação (Abbott, Seroff, 2007, p. 11) –, “The preacher and the bear, If the man in the moon [were a coon]”, além de canções populares americanas “([Waiting for the] Robert E. Lee”, identificada como “Canção Ragtime”; “Zuyder-Zee, Lindy-Lindy”, entre outras), incluindo ainda músicas como “Passo do Urso”, noticiada como “maxixe norte americano”, a “Dansa do Pandeiro”, uma “queca chilena”, “tarantella napolitana” e o tango-chula “Vem cá mulata”, que, àquela altura, tornara-se um sucesso na França por conta da interpretação d’Os Geraldos, dupla a princípio formada por Geraldo Magalhães (1878-1970), multiartista negro de Porto Alegre, e pela “castelhana Margarita” ou Senhorita Margarida (Albin, 2006, p. 312). Mesmo diante da falta de uma fotografia da dupla Black & White¹⁵⁸, pelo perfil cômico do espetáculo da trupe, seu repertório, principalmente por incluir as tais “coon songs”, e pelo próprio nome do conjunto, é possível concluir que se tratassem de apresentações ao estilo dos *minstrels shows* estadunidenses, espetáculos que contavam com a presença dos *blackfaces*.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Uma nota de setembro de 1912 indicava que foram expostas fotografias no Teatro Cinema Palace e na *Revista do Norte* da dupla. Chamou-me atenção a menção à *Revista do Norte*, haja vista o empreendimento editorial dos Irmãos Teixeira ter supostamente parado de circular em 1906, não obstante a coleção disponível na BPBL, como me assegurou a pesquisadora Amanda Silva, estar incompleta. A tirar pela existência de outra revista com este nome, publicada a partir de 1923 (vide **nota 143**), fica a indagação se não se trataria novamente de outra publicação homônima.

¹⁵⁹ Em importante contribuição sobre este tema, Eric Lott (1993), além de explicar que “o menestrelismo blackface [*blackface minstrelsy*] era uma prática teatral estabelecida no século XIX, principalmente no Norte urbano [dos EUA], na qual homens brancos caricaturavam negros por esporte e lucro”, inspirado no pensamento de Raymond Williams, Lott argumenta ainda que havia uma “estrutura de sentimentos racial” no período conhecido como antebellum, fazendo com que “para muitos consumidores brancos, o que se passava no palco era uma transposição sem mediações de uma ‘autêntica cultura negra’” (Gomes, 2005, p. 290). Importante destacar que o menestrelismo blackface não se limitou ao contexto estadunidense, sendo de suma importância no cenário cubano, especificamente no chamado *teatro vernáculo* ou *teatro bufo*, espécie de teatro cômico, semelhante aos espetáculo de revista, com fortes conotações racistas (Moore, 1997, p. 41-61), e que, por outro lado, justamente por fazer uso de recursos da cultura popular foi fundamental para a divulgação da música afro-cubana e para o movimento *afrocubanismo* dos anos 1920-30 (Moore, 2011, p. 364 e 379). Além disso, pela mesma época, esse formato de entretenimento deitou raízes em pleno apartheid na África do Sul, constituindo aspecto crucial no processo de formação de um jazz sul-africano (Ballantine, 1993). Os teatros são-luisenses pareciam receber esses espetáculos racistas já hibridizados, com performances e repertório marcados por um pretensão cosmopolitismo.

Reforça minhas suspeitas a capa da partitura de uma das canções (a segunda na ordem das atrações) apresentadas na estreia dos duetistas (**figura 11**¹⁶⁰). Embora houvesse a tendência de suprimir o nome das atrações (especialmente quando eram nomes longos), identifiquei que a peça se tratava de “What You Goin’ To Do When the Rent Comes ‘Round?”, alternativamente intitulada “Rufus Rastus Johnson Brown”.¹⁶¹ Se desde o título já se percebe o conteúdo racista da canção, como que imitando a maneira de falar dos afro-americanos pobres do Sul, a arte da capa e a letra – escrita por Andrew Benjamin Sterling (1874-1955), com música por Harry Von Tilzer (1872-1946), compositor e artista de *vaudeville* –, dimensionam ainda mais o tipo de performance que o público são-luisense assistiu, e conteúdo racializado incrustado nessa mediação cultural.¹⁶²

Ainda por volta de 1914, se é possível encontrar referências esporádicas à prática do *one-step* e afins no cenário internacional, havendo indícios de que este era difundido juntamente do maxixe brasileiro nesse circuito (Micol, 2009; Abreu, 2017; Putnam, 2013; Fléchet, 2017), no contexto de São Luís, ao menos segundo as fontes hemerográficas, esse estilo de dança relacionado ao jazz passou a ser apresentado ao público da cidade com mais força a partir de 1916, dessa vez não através dos discos, mas das próprias apresentações de artistas estrangeiros nas salas desses cineteatros.¹⁶³ É o que se pode inferir com o anúncio de que naquele ano, nas dependências do Teatro Cinema Palace, ocorreram as apresentações dos bailarinos/duetistas franceses Les Durand. Na nota, além do “maxixe brasileiro”, a dupla – que estava acompanhada

¹⁶⁰ Acessível em: https://egrove.olemiss.edu/sharris_b/60/. Acesso em: 10 abr. 2025.

¹⁶¹ Para uma experiência de escuta, sugiro a apreciação de duas versões, uma interpretação contemporânea, apenas ao piano (forma como provavelmente foi executada no Palace): <https://www.youtube.com/watch?v=vTP25XbcNUA>, e outra gravada em 1905, cantada por Arthur Collins, que dá uma dimensão do aspecto “black face”, *minstrelsy*, deste e de outros números da dupla Black & White: https://www.youtube.com/watch?v=UnVW4p_S0hA&list=RDUUnVW4p_S0hA&start_radio=1. Acesso em: 13 abr. 2025.

¹⁶² Conteúdo racializado também transmitido por peças como “O Dote” de Arthur Azevedo, lida por um cronista do *Pacotilha*, identificado por Scaramouche, como representativa das “modernas idéas da comediografia pela flagrancia das situações e pelo vigor da teze [...]”, e na qual “o ator Marcos não podia melhor fazer o **preto velho** [...]” (“Ribalta”. *Pacotilha*, 4 maio, 1916, p. 4, grifo meu), tratando-se, claramente, de um personagem ao estilo “black face”. O cronista não informa em qual teatro ocorrera o espetáculo, mas, supondo que tenha sido no Teatro São Luiz, não posso deixar de notar o peso simbólico de peças como essa de Arthur Azevedo serem performadas no teatro que logo levaria o seu nome, inscrevendo aquele espaço como um microcosmo de lutas no campo das representações das pessoas de cor e de seus enfrentamentos na seara da cidadania.

¹⁶³ Já em 1912, “o primeiro cançonetista brasileiro”, Alfredo Albuquerque, apresentou no Cinema São Luiz a música “Sweet Little Caraboo” (composição de Thomas Kelley e letra de Edward Laska, de 1905), noticiada como “canção dramática norte-americana”. Tratava-se de um *cakewalk* cuja letra fazia menção aos indígenas norte-americanos. A partitura dessa composição está disponível em: <https://www.loc.gov/resource/music.musm1508-10019984/?st=gallery>. Para uma versão tocada, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=H2NiQgdJ9Mk>. Acesso em: 19 out. 2025.

da orquestra do maestro e compositor italiano Raffaello Segré (1870-1930)¹⁶⁴ – apresentou o “one step americano”, descrito como “a dança dos salões chics” (Pacotilha, 4 nov. 1916, p. 2).

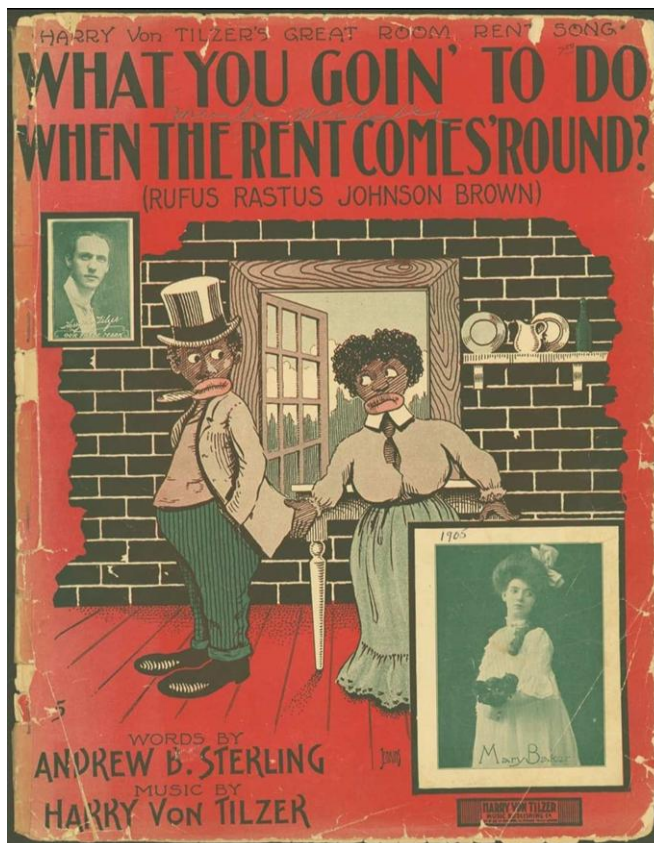


Figura 11 – Capa da partitura de “When the Rent Comes Around...”. eGroove, University of Mississippi.

Dos cinemas aos clubes, as memórias do músico e professor Adhemar Corrêa sugerem que por volta de 1915 a banda marcial do cruzador *Benjamin Constant*, do Rio de Janeiro, executou uma canção chamada “One-Step” nas dependências do FAC. “Foi a primeira vez que essa música foi tocada”, dizem as anotações com as memórias do maestro.¹⁶⁵ Teria sido o primeiro *one-step* executado ao vivo por uma banda em São Luís? A dúvida paira. Seja como for, a letra da canção, que foi capturada pelas lembranças do maestro negro, explicitava o grande apelo das novas modas dançantes entre os setores considerados jovens da época, dando indícios do fascínio e do estranhamento que a coreografia relacionada ao ritmo causava, e de seu impacto

¹⁶⁴ Menciona-se o nome desse músico como sendo Presidente do Conselho do Centro Musical do Pará (Estado do Pará, 24 nov. 1915, p. 2), já servindo como indício de trânsitos de músicos do Norte na cidade.

¹⁶⁵ Realmente, o cruzador veio até São Luís em 1915 e 1916. Nas duas ocasiões houve uma “Garden Party” oferecida ao oficialato do navio. No entanto, uma se deu nas dependências da Escola de Aprendizes Marinheiros e a outra no Casino Maranhense. As matérias indicam que o navio possuía uma banda com “21 figuras”. Não é improvável que em uma dessas vindas à capital maranhense esses músicos tenham circulado por outras sociedades recreativas, como o FAC (cf. “Garden Party”. Pacotilha, 15 set. 1915, p. 1; “Uma rota de seis meses”. O Jornal, 7 out. 1916, p. 1).

cultural, competindo para a mudança de gostos e comportamentos¹⁶⁶ a partir da mediação das elites locais¹⁶⁷:

Agora é moda aqui, o One-Step sempre se dançar/ Mania igual eu nunca vi, eu nunca vi/ Todos a marcar o passo original do One-Step divinal/ Parecem côxo ser, fazendo como o mestre manda se fazer, se fazer/ Não há môça ou rapaz que não seja capaz de marcar sem nunca parar/ Conheço um que não queria dançar/ Mas quando começou não quis mais deixar/ Até de noite antes de deitar, ficava o passo a ensaiar!

Que aspecto teria esta banda tão importante? Movido por essa pergunta, procurei por fotografias do grupo. Localizei, então, o registro abaixo (**figura 12**¹⁶⁸), que foi confeccionado uma década antes de o cruzador chegar ao porto de São Luís. A fotografia demonstra que era inequívoca a esmagadora presença de músicos negros e pardos/mulatos nesse conjunto, padrão que poderia ter sido mantido com o passar dos anos.



Figura 12 – A banda de música do navio Benjamin Constant. Acervo Arquivístico da Marinha do Brasil.

¹⁶⁶ Uma crônica, publicada na seção “Azulejos” do Almanaque *A Fita* (6 fev. 1920, n.p.), narrava o encontro entre “o Carlos” e uma “morena” em um baile dançante, em cena erótico-romântica que sugeria gradativa mudança nos comportamentos: “Era no baile. A orquestra executou um *one-step* e os pares saíram a saracotear pelo salão em fora [...]. Afastaram-se, mais para o canto e um beijo longo, gostoso, deliciosamente gozado uniu dois lábios sedentos que se buscaram, enquanto o espaço se enchia de sons alacres da excelente muzica...”.

¹⁶⁷ Por “elites locais”, me refiro à fração composta por grandes comerciantes, políticos e seus familiares, funcionários públicos, industriais, alguns intelectuais e artistas economicamente mais abonados, homens e mulheres da elite portuguesa enriquecida, enfim, os grupos mais abastados da sociedade são-luisense.

¹⁶⁸ Fotografia restaurada, tratada e editada com Gemini 3.5 Flash por Isac Sadhrac, em 11 jul. 2026. A original está disponível em: <https://www.arquivodamarinha.dphdm.mar.mil.br/index.php/hkp99>. Acesso em: 5 nov. 2024.

Além dos instrumentos de sopro, nota-se a presença da seção rítmica de “pancadaria”: bumbo e caixa. É de se considerar a experiência de trânsitos desses músicos negros marinheiros, uma vez que entre a data desta fotografia e aquela apresentação na capital maranhense, o Benjamin Constant havia passado pelos Estados Unidos (Nova Iorque), México, Inglaterra (Plymouth), Hong Kong, Egito, Havaí, além de inúmeros países da América do Sul.

Vinte anos depois do contato com a tripulação do cruzador Benjamin Constant, o jazz tornaria a ser mediado em São Luís por músicos marinheiros. Dessa vez, o cenário foi a Praça Deodoro, logo em frente ao quartel da cidade, mais precisamente em um “coreto, cercado por grande numero de focos eletricos”, para onde afluíam “senhoras, senhoritas, cavalheiros e o povo em geral”. O objetivo? Assistir à apresentação das bandas de música do 24º BC e da Força Pública do Estado. Os populares deveriam estar curiosos para observar, e provavelmente julgar, comparar e apreciar o desempenho da banda do imponente Encouraçado Guarda-Costas Floriano (assim batizado em homenagem ao “Marechal de Ferro”, Floriano Peixoto (1839-1895)), reportada como um “mavioso jazz band”. Narra o *Folha do Povo* que “irmanados com os nossos soldados pelo mesmo jubilo de que se achavam possuídos, os briozos marujos do Floriano abrilhantaram, sobremodo, a festa hontem á noite, com o concurso de seu afinado jazz-band” (25 maio, 1932, p. 4). A nota omite sobre o repertório tocado. No entanto, fazia questão de distinguir as bandas marciais são-luisenses da jazz band do navio de defesa costeiro ancorado no porto da cidade. Embora eu não tenha conseguido encontrar registros fotográficos desta banda, localizei uma fotografia datada de 1922, que mostra o convés do Encouraçado Minas Gerais, e ao fundo os encouraçados Floriano, no primeiro plano, e em seguida o São Paulo.¹⁶⁹ No convés do Minas Gerais (palco principal da Revolta da Chibata (1910)) é possível perceber uma banda em ação (**figura 13**), com configuração tanto em termos instrumentais quanto étnicos que deveria se equiparar com as orquestras dos demais navios. A visível predominância de músicos afrodescendentes (em contraste com a cor dos oficiais de maior patente, aliás) é um forte sinal de que este padrão étnico pode ter permanecido tanto na banda do Benjamin Constant quando na jazz band do Floriano. Resta saber se no segundo caso teria havido alguma ressonância nas bandas militares maranhenses. Voltarei a esse assunto no capítulo 4.

¹⁶⁹ Acessível em: <https://www.arquivodamarinha.dphdm.mar.mil.br/index.php/conves-do-encouracado-minas-gerais-vendo-se-o-encouracado-floriano-e-o-encouracado-sao-paulo>. Acesso em: 6 jan. 2025.

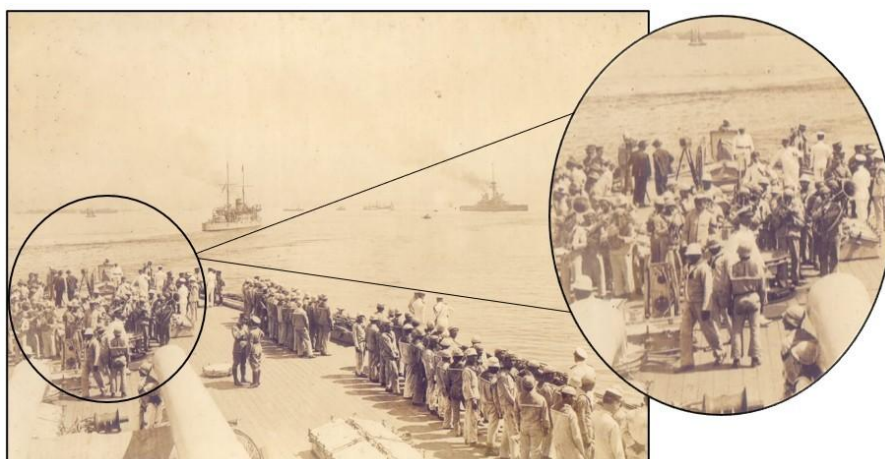


Figura 13 – “Convés do Encouraçado ‘Minas Gerais’, vendo-se o Encouraçado ‘Floriano’ e o Encouraçado ‘São Paulo’”, Rio de Janeiro, 21 fev. 1922. Acervo Arquivístico da Marinha do Brasil.

Recuando no tempo, em uma crônica publicada em 12 de agosto de 1917 no Almanaque *A Fita*, escrita por um autor identificado como “Did”, que era, aliás, um dos principais redatores do órgão, em resposta a um suposto texto de um cronista do *Pacotilha* cognominado como “Mingo”, observa-se a consciência de parte da classe letrada da cidade quanto a relação de parentesco, com base em suas origens africanas, entre a música americana e a brasileira. Se por um lado a crônica-resposta não necessariamente reconstituía uma situação verídica, por outro, representava uma tensão racial recorrente no território nacional.¹⁷⁰ A tirar pelos indícios fornecidos pelo texto, afinidade e a frequência de frações da população de cor nos bailes dançantes, portanto de possível encontro de brancos e negros, era uma afronta à fração racista da sociedade maranhense:

Mas, passemos ao caso, leitor. Avalia tú que, dias ha, eu acariciava a esperança de um colloquio, um “tête à tête” delicioso, em noite muito proxima, no templo pagao de Terpsychore, – com a minha Dulcinéa; e, maldição! por uma leviandade do Mingo, leviandade que bem merece o meu desprezo... literario, passei do antegoço dessa ambicionada felicidade ao amaríssimo dos desenganos... É que o Mingo se lembrou de escrever, em tempos, para os seus leitores da “Pacotilha”, a genealogia do “habituê” dos nossos salões – Mr. Rag Time, que, consoante a sua opiniao, é decendente dirêto do creoulo Maxixe. Ora, o tal artigo, por arte do demonio, foi ter ás maos da mãi “dela”. A “velha” protestou: – Minha filha, dansar onde mestico dança? Isso nunca! – Mas, Mamã.. – Nada, filha: é parente de Maxixe. “Seu” Mingo Barboza já o disse... Ora, sêbo! Poi-se-me tudo, tudo!

Nas entrelinhas, a crônica parece sugerir que, até então, alguns setores da sociedade são-luisense desconheciam ou ignoravam as raízes negras de ritmos como o *ragtime*, possivelmente

¹⁷⁰ Vale sublinhar que, embora não tenha localizado a crônica, encontrei indícios de que esta, de fato, existiu, como sugere o texto de um cronista identificado como Ado (cf. “Nuanças”. *Pacotilha*, 22 fev. 1917, p. 1).

entendendo-o por filtros branqueados e elitistas. A simples insinuação de que além de possuírem origens afins, tais ritmos pudessem promover o contato entre indivíduos em condições sociais e traços étnico-raciais distintos, aparentemente causava pavor nos mais conservadores. A despeito da resistência desses setores, observo que os ritmos afrodiaspóricos continuaram a aportar com expressiva força na cidade, tanto que em 1916 os anúncios do *Pacotilha* davam conta de que, sob os auspícios da Empresa Teatral Cinematográfica por ocasião das comemorações à data da Proclamação da República, a companhia internacional Barrington & Dickens, cujos integrantes eram reportados como “dansarinos e pianistas excêntricos” (15 nov. 1916, n.p.), “a ultima criação de Londres”, “[...] atração nunca vista em Maranhão”, “[...] grande novidade em toda a America do Sul”, entre outros artifícios propagandísticos, se apresentaria no palco do Teatro Cinema Palace, com direito a “grandes prodígios de acrobacia de salão”, exemplo dos “bailes Fox Trot ou o passo da Raposa”, seguida apresentação de um “pianino excêntrico” (Pacotilha, 16 nov. 1916, n.p.). Mais tarde, em fins de 1919, o *fox-trot* faria uma nova aparição, agora incorporado ao repertório da orquestra do músico maranhense Pedro Gromwell – acontecimento que entendo como ilustrativo para a apreciação das situações de contato no processo de formação do jazz maranhense e que merecerá uma análise mais atenta ao longo do trabalho.

Outro flagrante interessante desse ritmo, dessa vez trazido pelos fluxos sul-americanos, deu-se por ocasião das apresentações dos “queridos e distintos folkloristas ‘Los Colombianos’”, comandados pelos artistas Alexandre Will e Escobar, no Cine Eden.

Nas apresentações dessa companhia, exibiram-se “as mais saltitantes canções cubanas, mexicanas, argentinas, etc”, mas também o fox-trot “Néron” (música que “os admiráveis artistas introduziram no Maranhão” e que “tanto se popularizou entre nós”, sendo executada no “Serrote Humano” – aparentemente, instrumento inventado pela trupe e tocado pela artista Manoelita Portuguesa acompanhada de orquestra), o foxtrote brasileiro, tido como um dos primeiros foxe-canção, “O Cigano” (Severiano; Mello, 1998, p. 66), composição de Marcelo Tupinambá¹⁷¹ (influyente nome no meio musical são-luisense), identificada também como “fox sertanejo” por seguir a tendência de invocar valores folclóricos, mas, neste caso, em roupagem cosmopolita, algo identificável na melodia e capa da partitura (**figura 14**¹⁷²), que referenciam a cultura cigana andaluz. Por fim, a trupe executou a canção “El Maranhense”, foxtrote

¹⁷¹ Composta em parceria com João do Sul (pseudônimo de Gastão Barroso), gravada em 1924 por Vicente Celestino. Fonograma disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/12320/o-cigano>. Acesso em: 7 março 2025.

¹⁷² Acessível em: <https://www.harpyaleiloes.com.br/peca.asp?ID=788466>. Acesso em: 8 março 2025.

composto por Alexandre Will especialmente em homenagem ao público da capital (Pacotilha, 7, 9 e 10 mar. 1925, n.p.).

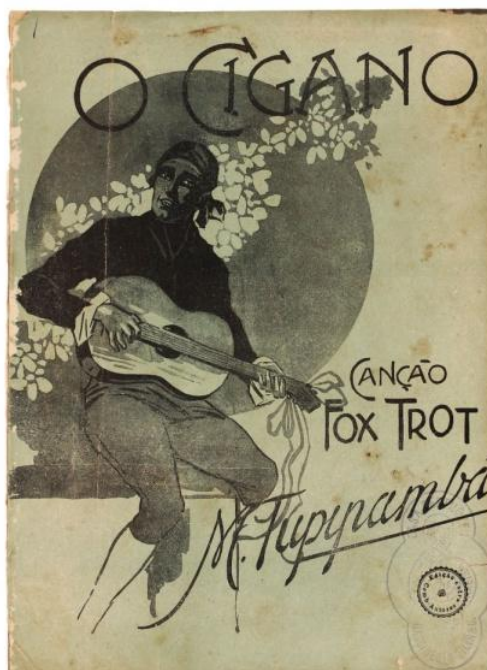


Figura 14 – Partitura: O Cigano - Canção Fox Trot, Música de Marcello Tupynambá, letra de João do Sul, ano 1924, Edição Campassi e Camin, São Paulo. Capa com carimbo da Casa Beethoven. Harpya Leilões.

Quanto aos primeiros indícios do *shimmy*, estes são noticiados na imprensa no começo da década de 1920, primeiro na forma de rumores acerca do “sport da dança” que estava em voga na França, em que o ritmo aparece ao lado do *one-step*, *boston* e *pout-pourri*: danças que na ótica do cronista (identificado como Ulpiano Brandão) são invocadas como símbolos de um estágio de progresso, dos modernos e barulhentos tempos (no quesito político, econômico, social e cultural), e que despontavam como forma de distração dos dançarinos “amadores” (O Jornal, 10 nov. 1922, n.p.). A seguir, a “dança tremida” (Pacotilha, 30 jun. 1923, n.p.) surge em filmes *western* em exibição no Cine Éden. Novamente nesse cinema, o ritmo foi apresentado ao vivo “como canção e dança” pelo conjunto de variedades Trio Esperanza – Diez, que além de operetas, “fantazias lyricas e choreographicas”, apresentou ainda “bailados, tangos, *charlestons*, cançonetas e numeros comicos” (O Combate, 2 jun. 1928, p. 1). Algum tempo antes, o *shimmy* voltaria a ser mencionado, dessa vez, em meio à polêmica envolvendo a apropriação dos ritmos afro-americanos pelas elites brasileiras. É o que se pode observar no texto intitulado “O Charleston”, de David Bueno Machado, dançarino de maxixe responsável por introduzir a prática dessa dança no Brasil (Tinhorão, 1998, p. 257), que afirma, entre outras

coisas, que o *shimmy* já era “dansa commum nos salões mais burguezes, no Rio!”, no sentido de criticar os detratores cariocas dessas danças, caso do jornalista Medeiros e Albuquerque do jornal *A Manhã*. Ao tempo que destaca “a genese plebea da dansa”, afirmando que tal como o *cake walk*, o *Charleston* era “oriundo das mesmas humillimas senzalas das Carolinas e do Alabama” (Pacotilha, 29 set. 1926, p. 1), ou seja, sublinhando-a como uma das heranças musicais da escravidão nas Américas (Martin, 2011), Bueno se esforça em tentar aplacar a visão negativa sobre a dança de origem negra, argumentando que, diferente de outros tipos de danças ao gosto tradicional burguês, o *Charleston* seria uma espécie de “gymnastica rhythmica” (sugerindo a relação da prática das novas formas de dançar aos hábitos ‘modernos’ voltados para o fortalecimento físico, para os cuidados com o corpo), e que o estranhamento de parte da “sociedade patricia” carioca se dava devido tão somente à “divergência da índole das racas oppostas que são a nossa e a ‘yankee’”, dissonância cultural fundamentada na relação raça/nação que poderia ser superada, segundo o dançarino, primeiro, pelo domínio das regras e técnicas daquela prática – algo sugerido, por vezes, jocosamente na imprensa (**figura 15**) –, e finalmente, por sua plena apropriação.



Figura 15 – “Apprendendo o ‘charleston’”. *O Imparcial*, 27 fev. 1927, p. 1.

Outra menção bastante sugestiva ao *cake walk* apareceu em junho de 1929, na seção “Folhetim” d’*O Imparcial*, onde publicava-se mais uma parte traduzida do romance *A Princezinha* (1929), do escritor francês Henry Bourdeaux (1870-1963), autor de origem

provinciana cuja escrita carregava valores tradicionais. A cena mostrava um diálogo entre os personagens Pedro e Sr. Lugagnan, em que o segundo, em tom nostálgico, mirando em um pretérito passado nacional “puro” da França, falava sobre o tempo das antigas danças francesas, comparando-o com aqueles anos de estrondoso sucesso do *cake walk* na vida parisiense. Arremata, então, o personagem lá pelas tantas do diálogo: “Acabaremos por imitar os negros e os selvagens – concluiu com lamúria. É o progresso!”.

Esses discursos mostravam um quadro diverso, escorregadio de juízos e entendimentos dos ritmos conexos ao jazz. A população letrada da cidade de São Luís recebia notícias do trânsito transatlântico dessas canções do cativado sob a lógica da atração e da repulsa que circulava no cenário nacional e internacional, numa sincopada dança global entre a brancura e a negrura. Ou seja, apesar de suas nuances e variações, uma constante nessas interpretações era o filtro racista.

A propósito, o fetichismo e a racialização acompanharam também o sentido do termo “jazz-band” até o centro da cidade. Em junho de 1924, no Arthur Azevedo, apresentou-se a Companhia Nacional de Operetas e Revistas Cruzeiro do Sul, empresariada por Antonio Souza, diretamente do Rio de Janeiro. Tratava-se de sua famosa “Excursão Ba-Ta-Clan”, que contou com o patrocínio, no Maranhão, da firma Anthero Mattos & Irmão (Praça João Lisboa, n. 14A, depois, 14B) (Pacotilha, 11 jun. 1924, p. 4). Personagem importante dos mundos do jazz maranhense, exemplar de uma burguesia comerciante que iniciara investindo na revenda de produtos importados antes de se envolver com o negócio dos espetáculos artísticos, Anthero S. de Mattos iniciou seus empreendimentos no começo do século, com a Loja Violeta (Rua Grande, n. 5), especializada em roupas da moda “modernas” e “chics”; vindas de “vapores da Europa e do Sul da República” (Diário do Maranhão, 12 ago. 1905, p. 3); depois de apostar na revenda de pneus *Good Year* (sinal da proliferação de carros pela cidade), outro negócio que poderia ser lucrativo para Anthero e cia. (em termos econômicos e simbólicos) era o de financiar a vinda de atrações que estavam em alta nos meios elitizados do Brasil e mundo afora, como Companhia Nacional de Operetas e Revistas.

Retomando a apreciação de Salles (2003, p. 70), essa companhia “tinha como modelo a Ba-Ta-Clan francesa” e foi uma das responsáveis por influir na difusão do jazz em Belém. A trupe chegara a São Luís a bordo do paquete “Rodrigo Alves” e apesar dos mais conservadores terem tentado desqualificar o conjunto antes de sua chegada, afirmando que este “representa[va] imoralidades” (Pacotilha, 21 jun. 1924, p. 1), outra matéria, quando de sua apresentação no TAA, informava que a casa estava cheia. Entre os 23 quadros da revista, apresentados em dois

atos, havia um dançarino identificado artisticamente como Seu Jazz-Band. Segundo a nota, este foi o único quadro que rendeu algum sucesso ao espetáculo. Sugerindo uma cena ao modo dos *Minstrels Shows*, diz a matéria: “[...] quem logrou mais aplausos, quem, por ventura, mais agradou, foi o pretinho endemoniado – Seu Jazz-Band [Olympio Bastos], com a sua musica infernal e, sobretudo, com a sua dansa desesperada”, além disso, “a sra. Sahara Nobre, sua companheira na maxixada, não ficou atrás. A platéia aplaudiu-a com entusiasmo e a torrinha pediu ‘bis’, por duas vezes” (Diário de S. Luiz, 26 jun. 1924, p. 4), insinuando, por um lado, indícios da introjeção de um espírito negrófilo (Archer-Straw, 2000) em uma fração da elite são-luisenses que, em sua busca de uma identidade singular nos marcos de uma Atenas Brasileira, até então, eurocêntrica, tinha como referenciais os acontecimentos culturais do Rio de Janeiro e da França e, portanto, abertura para os discursos-imagens de modernidade metropolitana propagados pela Europa, especialmente Paris. Por outro lado, justamente por essa escolha, os espaços frequentados pela alta sociedade maranhense, desde o XIX frequentados por companhias musicais e teatrais europeias (Gouveia Neto, 2021), passaram a se tornar no começo do século XX redutos da proliferação e reprodução no Norte do país de um processo global de valorização dos estilos musicais afrodiaspóricos, da importação do amalgamento da “cultura popular brasileira às tendências globais parisiense-norte-americanas” (Seigel, 2009, p. 115).

2.3.2 Pistas da música afrodiaspórica em São Luís III: oferendas melódicas de peregrinos de outro Norte

Prosseguindo na análise das conexões atlânticas, a partir da atividade das sociedades dançantes, destaco uma nota do *Diário de São Luiz* que indicava que “brevemente chegará do Mexico um ‘jazz band’, que será tocado na sede do [bloco carnavalesco] 50 de Fevereiro” (25 fev. 1925, p. 4). Embora não tenha localizado mais notícias sobre este intercâmbio com os músicos dessa jazz band mexicana, e embora não tenha encontrado vestígios da passagem da Banda do Estado Maior, que visitou Belém em 1922 (Santiago, 2023), a cidade recebeu a visita do maestro mexicano De Leon (seria parente dos músicos militares Luis Pérez e José Maria de León?), que “esteve no Rio, durante a Exposição Nacional, fazendo parte da original *banda mexicana* que tanto sucesso causou”, e que estava em “em excursão pelo nosso país, dando condições do seu curioso instrumento, o *marimbon*”, descrito como “um representante lidimo da brilhante corrente artistica nacional do seu pais, que se inspira nas tradições da arte indigena,

vindo desde os astecas”. De Leon, no entanto, acrescentou “nesse aparelho rudimentar modificações que o colocaram á altura das exigencias da alta musica moderna, dotando-o de um segundo teclado com todos os semitons, pois o primitivo instrumento apenas tinha a escala natural [...]” (Pacotilha, 2 out. 1923, p. 1) e segue a matéria descrevendo o instrumento modificado (“uma adaptação da *marimba* dos indios mexicanos, que lhes serve para a execução do *son*, musical original com que acompanham as suas danças não menos características”), extasiada com a inventividade “moderna” aplicada sobre um artefato “primitivo”, como que a cultivar a mistura de inovação técnica (progresso) com o “folclore” (tradição), sendo o segundo fator aparentemente valorizado em decorrência tão somente do primeiro. Não satisfeito com os dados fornecidos por Vicente Salles, ao ir mais fundo na passagem da Banda do Estado Maior Mexicano pelo Rio de Janeiro e Belém, Santiago (2023, p. 58-61) observou que outro conjunto daquele país também compôs a comitiva responsável pela música em comemoração ao centenário da Independência do Brasil: a Orchestra Typica TorreBlanca. Esse conjunto, diferente da banda do estado maior, que possuía porte mais militar, incorporava vestimentas, instrumentos e ritmos “tipicamente” mexicanos. A fotografia localizada pelo historiador, publicada na *Revista da Semana* (n. 39, 1922), mostra dois “marimbons”. Seria De Leon um dos músicos desse conjunto? Ou estaria ele entre os 85 musicistas da Banda do Estado Maior? Ou talvez transitasse entre as duas? Perguntas, por ora, sem resposta. Vale a pena comentar também, a partir dos levantamentos de Hernández Romero (2020) acerca do desenvolvimento do jazz mexicano, que a Orchestra Typica Torre Blanca possivelmente se tornaria a Torre Blanca Jazz Band nos anos 1930, adaptando-se, naquele país, ao impacto da radiofonia, músicos tanto cubanos quanto estadunidenses que ali atracavam e estabeleciam permutas. De fato, como discute o autor, partindo de um México pré e pós-revolucionário, palco de disputas de projetos de poder nacionalistas e cosmopolitas, a música afroantilhana chegara àquelas paragens entre fins do XIX e início do XX, mesclando-se, não sem conflitos, às práticas musicais afro-americanas. A jazz band e o maestro mexicanos que visitaram a capital maranhense simbolizavam, portanto, outros acordes caribenhos que compunham o processamento cultural da *jazz diaspora* em São Luís. Sobre os possíveis impactos da apresentação de De Leon na população de São Luís: não deixa de ser curioso notar que, quando o maestro mexicano passou pela capital maranhense o músico Adhemar Corrêa estava em sua fase mais intensa de trabalho. Apesar de não haver indícios que comprovem o contato do músico afro-maranhense com De Leon, o instrumentista criaria, artesanalmente, muitos anos depois, um instrumento com o mesmo nome, como comento no último capítulo.

Ademais, pude encontrar outros vestígios mais consistentes, envolvendo, por exemplo, o Bohemio Club, associação que foi dirigida, até 1930, por um sujeito que se identificava como Stenara (pseudônimo de Luiz Lopes Arantes), reportado como seu “directorgerente” e “thezoureiro”. Este clube, a princípio situado em um prédio na Praça Antonio Lobo, n. 2, depois, em agosto de 1929, quando seus estatutos já se encontravam registrados e aprovados pela Delegacia de Polícia, fundando oficialmente sua sede social, dessa vez localizada em um sobrado da Praia de Santo Antonio, n. 42 (O Imparcial, 14 jul. 1929, p. 1; O Combate, 31 ago. 1929, p. 4; O Imparcial, 24 ago. 1929, p. 1), mais precisamente “no quarteirão fronteiro á Estação da E. de Ferro” (O Imparcial, 24 ago. 1929, p. 4). O clube dizia-se voltado para a “bohemia *chic*” da cidade, sendo “frequentado por gente educada, não se verificando brigas entre os seus frequentadores, como tem sempre acontecido nos outros *clubs*, entre nós” (O Combate, 31 ago. 1929, p. 4). A venda da imagem de distinção comportamental acompanhava a musical, pois, a fim de atrair o público para a sua inauguração prometia-se que “o ‘jazz’ será do mais afinado e os ‘toques’ os mais modernos” (Pacotilha, 24 ago. 1929, p. 7). Na ocasião, devia se tratar de uma banda local. Mas a diretoria dessa associação paga tentaria algo mais ousado meses depois e, embora tenha malogrado, por pouco não protagonizou episódio importante no conjunto de ações que mantiveram a cidade de São Luís em um circuito transnacional referente à circulação de artistas estrangeiros, nos primeiros decênios do século XX.

A fim de conquistar definitivamente sua clientela, a 6 de outubro de 1929, além de conclamar os seus associados para o baile de domingo, Luiz Arantes comunicava que dali a dois dias, precisamente na terça-feira, haveria nas dependências do clube uma “função dançante” em que se faria “ouvir durante retumbante partida, o authentic Jazz Band Yankee, da ‘Grande Companhia Internacional de Variedades’”, uma “extranha, bella e exotica harmonia do excellent conjuncto musical cosmopolita”. Seria uma noite de “goso de ouvir e dançar”, porém, alertava-se, “dentro da ordem e do regulamento”. Ainda segundo a nota, o conjunto musical americano apresentaria um “vasto repertorio”, com direito a “canções, monologos e ditos da gyria norteamericana” (O Imparcial, 6 out. 1929, p. 5). Aproveitava-se, assim, a vinda da companhia estrangeira, também invocada como Circo Internacional, que chegava à cidade para se apresentar no TAA, contando com o intermédio do empresário Jacintho Aguiar, proprietário da Casa Autovictor. A companhia circense era liderada por Aloma Spinetto¹⁷³, “o

¹⁷³ Aparentemente, Aloma Spinetto podia ter alguma relação com os Spinetto, uma das famílias responsáveis por popularizar o “Teatro dos Macacos” (*Teatro delle scimmie*) na Itália, levando o espetáculo para outros lugares da Europa, entre fins do século XIX e primeiras décadas do XX. Nesta família, o nome principal é o de Giuseppe

rei da paciência”, também reportado como “professor”. Integravam ainda a trupe os palhaços Tito, Tony e Paganini, o artista japonês Ivo Mazinoto, Los Hermanos Cantilanas, responsáveis pelo salto da morte, além de “sessenta macacos, cabras e cachorros [...]” e um “autentico e soberbo jazz band propriedade da companhia” (O Imparcial, 1 out. 1929, p. 1).

Os jornais locais oferecem poucos indícios de quem mais compunha a trupe e de como se davam suas apresentações. No entanto, no ano seguinte, um suplemento capixaba ofereceu mais elementos sobre este espetáculo:

Sob a direcção do sr. Manuel Garcia, empresario espanhol, que tem já percorrido vários paizes da Europa e da America, o Circo Internacional possui números sensacionais de atracção, como sejam a Troupe Cantillana, com posta de acrobata de renome, procedentes do grande Circo Warnum, de New-York; Irmãos Riego, exímios malabaristas e equilibristas; Troupe Japoneza *Ino*; professor Aloma Spinetto, com a sua numerosa collecção de macacos e cachorros amestrados; e mais os Alarcon, os Diaz, os Oscaris, os Dickinsons, etc, etc, emfim um conjunto esmerado de 40 artistas e cincoenta animaes, tudo isso ao som de authentic *jazz band* norte americano (Vida Capichaba, anno VIII, n. 227, 15 maio, 1930, n.p.).

Outra nota dizia que “o jazz band americano, do Circo Internacional, emprestará o seu concurso ao baile de quinta-feira do ‘Iracema Club’. O jazz-band de Paulo Moraes tambem tomará parte na festa” (“Os bailes”. O Imparcial, 12 nov. 1929, p. 4).

Indo além das bandas compostas por mulheres que eram mostradas nas telas dos cinemas – possivelmente um dos canais de informação que impactavam os costumes locais, nesse sentido –, cabe enfatizar a importância das artistas mulheres que, já em idos dos anos

Spinetto (187?-1945), seguido de seus filhos Raimondo, Giovanni e Domenico, este último, criador, em 1910, do Circo Spinetto, empreendimento itinerante que excursionou, na década de 1920, pela Europa e América do Sul. Domenico faleceu em 1929, logo, no mesmo ano em que Aloma e sua trupe visitaram São Luís. Embora não tenha achado informações que sustentem a afirmação de que Aloma tivesse algum parentesco com Giuseppe, o que se indica é que o patriarca teve vários filhos. Pode ser que Aloma tenha dado continuidade aos negócios da família, seguindo o exemplo de Domenico, isto é, prosseguindo com a difusão daquele espetáculo de variedades pela Europa e pelas Américas. Quero chamar atenção ainda para a inclusão de uma “autêntica” jazz band norte-americana, podendo o “autêntico” se referir à composição étnico-racial do conjunto, que como frisou *O Imparcial*, era especialista em “canções, monologos e ditos da gyria norteamericana”. Teriam os Spinetto adicionado a jazz band quando de sua passagem por outros cantos da Europa? Seria aquela jazz band formada por músicos afro-americanos que migraram para a Europa no primeiro pós-guerra? Não posso deixar de reparar na semelhança com os *Minstrels Shows*, em que artistas negros (ou brancos com o rosto pintado de preto) performavam ao lado de animais. Colocar uma jazz band com músicos negros ao lado de macacos amestrados, simbolizando a imagem exótica/racializada projetada sobre sua música (e existências) parecem ecoar a verve colonialista de exposições universais e espetáculos de variedades que se popularizaram em meados do século XIX. A banda da Companhia Internacional de Variedades, porém, parecia se aproveitar desses circuitos, apresentando-se independentemente, estabelecendo contatos e contratos para além da agenda oficial da trupe, aparentemente recusando um papel de atração exclusiva (e passiva) naquele negócio. Para a história dos Spinetto, cf. PRETINI, G. *Famiglia Spinetto: dalla fiera al circo*. In: *Circo – Organo Ufficiale Dell’ente Nazionale Circhi*, Anno XVI-n. 6- giugno, 1984, p. 18-21. Para uma análise sobre a relação entre espetáculos de variedade, racismo, colonialismo e imperialismo, cf. KOUTSOUKOS, S. S. M. *Zoológicos humanos: gente em exibição na era do imperialismo*. Campinas: Unicamp, 2020.

1920, vinham de fora para São Luís, engrossando a disputa pelo protagonismo feminino a partir dos palcos, exemplo de uma “orquestra canadense, constituída de mulheres”, também descrita como “pittoresca orchestra feminina” que dividiu os palcos do clube Fleurs D’Athenes (Pacotilha, 13 fev. 1928, p. 4), agremiação situada na rua Afonso Pena, n. 56, tendo o jazzbandista Paulo Moraes como um de seus diretores.

2.4 Estrelas Negras d’outros brasis: transnacionalismos musicais afro-brasileiros

Em um olhar a contrapelo, nesse movimento de importação de uma cultura musical transnacional, imbuída de informações diaspóricas e ideologias raciais, é possível perceber artistas negros de outras cidades e de outras Américas disputando pelo protagonismo no mundo do trabalho artístico profissional (circuito que, mais fortemente depois da Primeira Guerra Mundial, passou a se sustentar a partir das práticas culturais dos *condenados da terra* e de sua reiterada racialização), procurando ocupar espaço no campo das imagens e no exercício de práticas afroatlânticas, colocando-se como seus representantes legítimos; para uns, realização de fetiches racistas, para outros, referência exemplar de que era possível romper as imagens negativas de si. Tanto que com a chegada dos anos 1930, uma nova onda de fluxos musicais transatlânticos envolvendo artistas afrodiaspóricos aportaram nas zonas culturais privilegiadas da cidade de São Luís o que incluiu um rol de artistas negros que traziam a marca de um entrecruzamento da francofilia e da brasilidade, eixos de uma nova concepção de negritude que emergiu no pós-guerra e prosseguiu nos anos posteriores. Exemplo disso foi a ruidosa passagem da Companhia Mulata Brasileira pelos palcos do TAA, entre abril e maio de 1931.

Antes de a CMB aportar em São Luís, notícias como a estreia, no Rio de Janeiro, da Trupe dos Mulatos Rosados, “novo conjunto artistico que obedece á orientação dos srs. Oswaldo Viana e De Carambola”, contando com 15 componentes, “6 girls” e “a principal figura feminina Jacy Lourds, cognominada a ‘Josephina Backer Brasileira’” (O Imparcial, 25 jul. 1930, p. 3), podem ter atiçado a curiosidade dos são-luisenses aficionados por novidades (notadamente, aquelas que representavam artisticamente a mestiçagem), preparando as expectativas para a visita da Companhia Mulata Brasileira. O primeiro jornal local a noticiar a visita dessa trupe foi *O Combate*, que prenunciava uma “retumbante estréia” da CBM em São Luís, afirmando, num apelo já imbuído do novo significado de ‘popular’, que tudo aquilo era “pela nossa gente!!!”, e que os quadros contidos na revista Batuque, Cateretê e Maxixe eram “espectaculos familiares e genuinamente brasileiros!”, com o objetivo último de “glorificação

ao nosso samba!” (O Combate, 22 abr. 1931, p. 4), exibindo “mulatinhas dengosas e feiticeiras, carinhas do outro mundo!!!” (O Imparcial, 27 abr. 1931, p. 4). A revista, de autoria de K Boclo, era composta de 24 quadros, que seriam apresentados em dois atos, contando com músicas do compositor e pianista baiano Vadico (músico que por volta de 1939 acompanharia a Jazz Band Romeu Silva nos Estados Unidos) e Alfredo Pires. Além das “16 bailarinas de Jericó”; “girls de côr chocolate” (O Imparcial, 27 abr. 1931, p. 4), integravam o espetáculo as atrizes India do Brasil, Rosa Negra, Jacy Aymoré, Durza Sudan, Bartyria Guarany e Déa Goyaz, Raul Barrêto, Theodomiro Oliveira, J. França, João Felipe, Oscar Costa, Avelino Soares, entre outros envolvidos, “todos optimos elementos da arte nacional”¹⁷⁴ que apresentariam ao público da cidade – e isto poderia agradar a um ‘nativo’ como Coelho Netto¹⁷⁵ –, entre outros quadros, “cantigas exóticas e toadas africanas, pontilhadas no violão nacional” (O Combate, 23 abr. 1931, p. 4), incumbência de “eximios cantadores de modinhas”.

A CMB aparece novamente na coluna “Artes & Artistas” d’*O Imparcial* (25 abr. 1931, p. 2), no dia 28 de abril (O Combate, p. 4) e nos dias 2 e 4 de maio (O Combate, p. 4). Privilegiando o eixo Rio-São Paulo, ao analisar o impacto da cultura musical afrodiaspórica – do cenário global para o Brasil e vice-versa –, Micol Seigel cita algumas companhias de revista negras como importantes agentes nesse processo, entre as quais estava a CMB, vendo-a como

¹⁷⁴ Brasilidade, civilidade e mestiçagem: “[...] apesar de ter um elenco de 30 figuras mulatas, algumas de grande renome, [a Companhia Mulata Brasileira] apresenta-se modestamente, sem espalhafado, mas crente de que vae agradar, pois os seus espectaculos são espectaculos decentes, honestos e originaes e de agrado certo. Nelles predomina o que é nosso, o que é verdadeiramente nacional, como o samba, o batuque, e maxixe e outras dansas do sul e do norte do paiz. Ha tambem a modinha dolente e sentimental acompanhada ao violão, que hoje domina nossos salões ao lado do violino e que deixou de ser apanagio dos cafagestes e seresteiros” (O Combate, 25 abr. 1931, p. 4). Palavras de Ribamar Pereira, que era “assistente judiciário ao proletariado maranhense” (O Imparcial, 17 dez. 1929, p. 3), o que poderia explicar sua posição trabalhista de teor moralista e o elogio aos “trabalhadores invisíveis” do espetáculo.

¹⁷⁵ Ao analisar comparativamente o papel de W. E. B. Du Bois e do escritor maranhense Coelho Netto na luta “pela integração cultural e social dos libertos no mundo que se construía então”, isto é o pós-abolição, Martha Abreu (2017, p. 280) recorda que Coelho Netto “embora entendesse o valor das canções dos escravos, apostava no esquecimento da memória dos sons da África, com seus ‘gritos guturais’ e rudes instrumentos, para a construção da nação brasileira republicana após a abolição da escravidão”, celebrando a adoção, por parte dos afrodescendentes, de “instrumentos musicais dignos de uma pretensa civilização, como o trombone e a flauta”, e, assim, “passada a escravidão, a expressão cultural (ele menciona mais explicitamente a dança do que a música) do exílio desapareceria ou seria diluída e misturada no grande caldeirão cultural mestiço da nação e, especificamente, da música popular brasileira”. Julgo interessante pensar no movimento dessa ideia de uma nação singular, elaborada, entre fins do XIX e início do XX, justo por um intelectual de origem maranhense (saído, aliás, dos quadros dos *Novos Atenienses*) a partir da capital republicana, com reverberações em sua terra natal (onde se perseguia bumbas e pajelanças, mas ‘aceitava-se’ um tipo de jazz e de samba em nome da ‘moderna tradição ateniense’). Mediação não apenas via intelectuais, mas, como se vê, também através de artistas negros vindos do Rio/São Paulo que traçavam suas jogadas mirando a inclusão social sob os auspícios da mestiçagem. Outro ponto relevante nessa enlace cultural é presumir os ecos dessas tramas entre os jazzbandistas afrodescendentes do Maranhão. Não custa lembrar que Coelho Netto foi um dos responsáveis por precipitar uma reinvenção das tradições brasileiras antes mesmo dos modernistas paulistas, sendo um dos que organizou a excursão dos Oito Batutas para várias regiões do país, incluindo o Norte, o que serviu de base para viagem à Paris (Pereira, 2016, p. 295), no afã de difundir a “autêntica” música brasileira, resultando na apropriação da trupe de elementos do jazz.

exemplo de que “os produtores de cultura popular garantiram que seu público percebesse o status da cultura da era do jazz no exterior, unindo claramente o antigo amor do Brasil pela França à ardente ‘moda negra’ da França”, só então, “usando elementos transnacionais de seus ambientes culturais locais”, é que esses artistas, entre os quais os músicos e artistas de palco, “trabalharam para mudar o valor da negritude na cultura popular no Brasil, reivindicando o prestígio da autoridade cultural parisiense e da modernidade metropolitana para artistas e formas culturais antes desvalorizados” (Seigel, 2009, p. 117).¹⁷⁶ Embora a Companhia Mulata Brasileira não tenha vindo acompanhada de uma jazz band até São Luís, traço dos rumos estéticos ‘folclóricos’ do grupo¹⁷⁷, alguns de seus integrantes haviam figurado na Companhia Negra de Revistas, idealizada em 1926 pelo artista De Chocolat¹⁷⁸ em seu retorno de Paris, quando conheceu a *Revue Nègre* de Josephine Baker (Barros, 2005, p. 39), portanto eram representantes de um teatro musicado calcado na ideia de uma “nova negritude” (Butler, 2011), por meio do qual houve espaço para mesclas com o jazz, exemplo da atuação da Jazz Band do Azeviche liderada por Pixinguinha juntamente da Ba-Ta-Clan Preta, dissidência da CNR, e da Charleston Jazz Band que chegou a acompanhar as apresentações realizadas no Teatro São José (RJ) e Moulin Rouge (SP) da atriz Rosa Negra, noticiada como a “Josephina Baker brasileira” (Shaw, 2019, p. 104). Por isso, embora não sejam o objeto central desta investigação, entendo que esses contatos são fortes sinais, a um só tempo, da tentativa (sustentada por interesses comerciais e político-culturais) de inclusão de São Luís no circuito metropolitano de consumo cultural cosmopolita; como palco de reencenação, ao norte, de procedimentos estéticos desenvolvidos por artistas negros que, “ao se conectarem estrategicamente a um circuito transatlântico e interamericano de estética modernista”, acabaram se tornando “cada vez mais aceitáveis para um público branco e de elite brasileiro” (Shaw, 2018, p. 100). Resta questionar quais foram as respostas da população são-luisense diante dessas tendências.

¹⁷⁶ [No original]: “Producers of popular culture made sure their audiences noticed the status of jazz-age culture abroad, pointedly joining Brazil’s long love of France to France’s ardent ‘Negro vogue’. Using transnational elements of their local cultural environments, musicians, stage performers, religious leaders, and journalists worked to shift the valence of blackness in popular culture in Brazil, claiming the prestige of Parisian cultural authority and metropolitan modernity for previously devalued cultural forms and performers”.

¹⁷⁷ Shaw (2018) menciona a tentativa de distinção estética da CNR, vendo como retrógrada esta opção, pois, segundo a autora, agradava muito mais o público racista que via com maus olhos as estéticas negras cosmopolitas, vislumbrando na imagem “caipira” a forma mais ‘adequada’ para os negros brasileiros.

¹⁷⁸ Para Shaw (2018, p. 31), De Chocolat foi “o primeiro a adotar um nome artístico de inspiração racial e transnacional – virando as costas aos mecanismos evidentes de ‘branqueamento’ (embora mantendo uma personalidade urbana e refinada) e a lucrar com os desenvolvimentos artísticos introduzidos pela Renascença do Harlem e a ‘Paris Negra’ na década de 1920. [No original]: “[...] a black Brazilian performer like Le/De Chocolat – the first to adopt a racially and transnationally inspired stage name – to turn his back on overt “whitening” mechanisms (albeit retaining an urbane, refined persona) and profit from the artistic developments ushered in by the Harlem Renaissance and ‘Black Paris’ in the 1920s.

Nessa primeira fase de contatos, não encontrei indícios de que Os Oito Batutas tenham aportado em São Luís, mesmo quando acompanhavam a Companhia Negra de Revistas, que, em seu auge, percorreu “seis estados da federação e mais de 30 cidades (Domingues, 2009, p. 117).¹⁷⁹ Até mesmo a *Ba-ta-clan*, revista francesa que inspirou a CNR, e que chegou a percorrer as cidades de Recife e Salvador, por volta de 1926, acompanhada da Carlito’s Jazz-Band (composta pelos ex-Batutas Donga e Sebastião Cirino), não parece ter passado pelos palcos dos teatros e cinemas são-luisenses, mesmo após o seu sucesso na capital federal, ou em sua excursão pelo Norte-Nordeste e, por fim, depois de sua exitosa tour pela França e Portugal (Cabral, 1997, p. 109-110). Parece que a estreita ligação dos teatros elitizados da cidade com aquilo que fazia sucesso na Europa não foi suficiente para proporcionar tal encontro.

Por outro lado, os jornais dão conta de que, em fins de 1930, o artista negro nascido na Bahia, De Chocolat (João Cândido Ferreira), idealizador da Companhia Negra de Revistas, se apresentou no Teatro Arthur Azevedo juntamente da Companhia Jararaca, composta, entre outros integrantes, pelo “inimitável comico nacional, Luiz Calazans” (O Combate, 12 nov. 1937, p. 4), isto é, o artista Jararaca, ex-integrante d’Os Turunas Pernambucanos. Além de Jararaca, veio também o “sapateador e musico excentrico Luiz Elizio Ibanez (Broadway), sucesso nos theatros de Buenos Aires” (Correio da Manhã, RJ, 2 dez. 1932, p. 3), noticiado pela imprensa local como “sapateador perito” que “logrou bisar o *fox-trot* com que brindou a platéia” (O Combate, 16 nov. 1937, p. 4). A relação do cançonetista negro com setores da elite são-

¹⁷⁹ Pela ausência de indícios concretos de que os Oito Batutas tenham se apresentado em São Luís, tendo tido aparentemente apenas contato indireto com a população são-luisense, na figura do músico maranhense Oswaldo Marques, suponho que, diferentemente das outras capitais, Recife e Belém, que já no começo da década de 1920 experimentaram o impacto do jazz à moda brasileira mediante apresentação d’os Batutas e por isso logo trataram de emulá-los, movimento parecido em São Luís teria que esperar tempo significativo para acontecer. Se como em Pernambuco e Belém, pelo contato direto com os Oito Batutas liderados por Pixinguinha, resultou na formação dos *Oito Batutas Pernambucanos* e n’*Os Oito Batutas Paraenses* (Santiago, 2022, p. 47), há indícios de um conjunto musical em São Luís que era identificado como *Jazz 8 Batutas* (O Imparcial, 15 jan. 1938). Consta no acervo de partituras de João Mohana uma composição intitulada de “Pescoço Molle” (Samba da Época) como de autoria da *Batuta Maranhense* (cf. <https://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/1147>. Acesso em: 22 set. 2024). Diante desses vestígios, é possível afirmar que o ir e vir da música afrodiaspórica na capital do Maranhão teve lá suas próprias temporalidades, seguiu fluxos particulares, pois agenciados pelas fronteiras, pela posição periférica da região nos jogos de poder da política nacional, lidando com as normas, filtros e expropriações culturais promovidas pelo capitalismo dependente, além da fragilidade de sua condição socioeconômica: fatores que, no entanto, não impediram que a cidade despontasse como cenário de fluxos globais, de trocas transnacionais – intercâmbios nutridos pela cultura afroatlântica e cuja resposta local se fez sentir na formação de suas próprias bandas, com a aposta de músicos e musicistas negras nessas novas identidades estéticas. Repetição e diferença em jogo: São Luís partilharia de uma experiência ao mesmo tempo comum e particular no quadro de trânsitos do jazz pelo Brasil. Portanto, longe de serem maus sinais, entendo que os lapsos, (des)conexões e descompassos encontrados nas fontes apenas enriquecem a história do jazz no Brasil, posto que dão materialidade, a partir das especificidades de uma experiência *glocal*, a esse multifacetado fenômeno cultural. Mais ou menos como propõe Fléchet (2017, p. 25), a partir da sugestão de “pensar o intermediário”, que leva em consideração as “diferentes declinações, incluindo as ausências e os desencontros, frequentemente relegados ao esquecimento”; ou da própria ideia de *irregularidade* (“unevenness”) (Seigel, 2009).

luisense, devo ressaltar, vinha de longe, como demonstrou originalmente o estudo de Shaw (2018). Retrilhando o percurso das fontes, é possível observar que por ocasião de uma apresentação no Cinema Palace, no primeiro decênio do século, o artista foi noticiado como “Le Chocolat”, descrito como “Le noir que fait rire tout le monde” (Pacotilha, 30 out. 1912, p. 4), assim anunciado, talvez, devido à sua passagem pelos palcos franceses, que aconteceu antes mesmo da década de 1920, quando Paris se rendia às artes afroatlânticas, resultado “de um movimento internacional de valorização da cultura negra sincrética, que já havia conquistado espaço desde a segunda metade do século XIX”, fenômeno que se acentuou no primeiro pós-guerra, fomentando a procura, na Europa, por artistas afro-americanos oriundos dos Estados Unidos, Caribe e América Latina, exemplo de De Chocolat (Barros, 2005, p. 14).¹⁸⁰ Antes de 1937, o artista negro cosmopolita retornaria a São Luís entre 1914 e 1922 – já em 1921, o artista passa a ser chamado na imprensa local de “De Chocolat” (Pacotilha, 28 dez. 1921, n.p.) –, apresentando, nas dependências do Cinema São Luiz e do Cine Éden, repertórios que incluíam canções, valsas, tangos e maxixes, tendo acompanhamento de orquestras sob a batuta dos músicos Ignácio Cunha e posteriormente de Alfredo Verdi de Carvalho, ambos importantes na divulgação de melodias jazzísticas pelo Maranhão. Devo acrescentar que De Chocolat se apresentaria ainda ao lado da Jazz Alcino Bílio nos anos de 1930, e podemos imaginar sua aproximação com os músicos que compunham o conjunto, a saber: Vital Paiva e Roque de Azevedo, personagens importantes para esta pesquisa e sobre os quais discorrerei nos capítulos seguintes.

Não havendo rastros de que a *Ba-ta-clan* se apresentou em São Luís, significando, portanto, ausência da *vedette* francesa Mistinguett (apesar de ser uma personagem conhecida na cidade desde o final do século XIX por seus filmes¹⁸¹) e da Gordon Stretton Jazz Band, o público de São Luís que frequentou o Cine Éden em novembro de 1924 teve de se contentar com a apresentação de Miss Olivert, reportada como “única imitadora de Mistinguett”, “notável bailarina americana que exibir-se-á em seus sensacionais números de danças Fox-trot, One-step e Rhimmy [sic]” (Pacotilha, 6 nov. 1924, n.p.).

A reprodução da estética negrófila, e da participação de artistas negros locais é sugerida nas investidas de um teatro musical local. Por exemplo, quando se apresentou a revista cômica

¹⁸⁰ O fato de o noticiário com nome afrancesado n’o *Pacotilha* já em 1912 pode ter relação com a controversa data em que De Chocolat foi à França. Para saber mais, ver Barros (2005, p. 49).

¹⁸¹ Caso também do contato do público são-luisense com a imagem da orquestra de Romeu Silva através do filme *Banana da Terra*, exibido no Cine Olympia em 1939 (O Imparcial, 22 fev. 1939, p. 3) e da orquestra de Glenn Miller, veiculada pela produção *Serenata Azul* (O Combate, 14 ago. 1945, p. 3).

“À procura de um homem”, patrocinada por alunas da Escola Normal Primária, protagonizada pelo “joven amador” Waldemar Meirelles e dedicada à professora Rosa Castro e ao comandante do 24º BC, o major Luso Torres. Entre as atrações do número, noticiou-se que “encerrará o festival um acto de variedades destacando-se alguns trabalhos por uma trupe de negros pigmeus”, contando com 12 elementos “em diversos numeros de sensação” (O Imparcial, 2 jun. 1930, p. 2). Vale destacar a participação de uma tal “Rosa Negra e coristas”, notadamente no quadro “Você também Molly – Bailado”, com direito a execução do *charleston* “Constantinopla” (O Imparcial, 3 jun. 1930, p. 4), possivelmente uma versão de “Constantinople”, composição de Harry Carlton (?-1961), regravada por diversos artistas, entre 1920 e 1930, a exemplo das gravações das orquestras de Paul Whiteman e Jack Hylton, em 1928. É provável que a parte musical tenha ficado a cargo da orquestra de Pedro Gromwell, que integrava a trupe, sugerindo um espetáculo de teatro musical semelhante ao que passou a ser feito no Rio de Janeiro depois de 1922, em que houve a inclusão de músicos e coristas negras e mulatas, por sua vez, alcunhadas de “black-girls”, inovações que, não obstante não terem alterado nem a composição geral da encenação nem seu alcance social e cultural, promoveram, além desta inclusão, uma oportuna abertura para a profissionalização dos músicos negros, que a partir de então poderiam ser tomados como “professores”¹⁸² (Barros, 2005, p. 14).

2.5 Estrelas Negras d’outras Américas – Esther Jones: uma *little Baker* em São Luís

Os anos de 1930 marcam um período mais evidente de fluxo de artistas afroatlânticos, diretamente relacionados com o desenvolvimento do jazz, em São Luís do Maranhão. Começamos por 1932, quando a dançarina de Charleston afro-americana Esther Lee Jones (1918-?), conhecida artisticamente como Little Esther, Lil’ Esther ou simplesmente Baby Esther, aproveitou sua vinda ao Brasil, realizada após ter excursionado por toda a Europa, para visitar a capital do Maranhão. Na oportunidade, Esther, que foi noticiada como “a legitima rival de Josephina Baker” (Diário da Tarde, BPBL, 28 mar. 1932, p. 1), apresentaria em São Luís “quatro espetaculos de dansas e cantos modernos genero ‘yankee’”, como informou no dia 24 de março o *Diário da Tarde* (BPBL, 1932, p. 1), periódico que se mostrava empolgado com a

¹⁸² Quanto a isso, convém mencionar a participação de José Alípio de Moraes Filho, noticiado como “ilustre professor maranhense” que com suas “musicas lindissimas”, que “bem demonstram a [sua] capacidade”, foi chamado para compor a trupe da burlata “Luar de Ribamar”, organizado pelo grupo teatral Talma. A peça de teatro ligeiro em três atos, de autoria de Canuto Silva e Castro Netto, trazia, entre seus personagens, o próprio Canuto, no papel de “mulato pernóstico”, “onde se revelou um dos amadores mais perfeitos, pela naturalidade”, e Olívia Queiroz, interpretando a personagem Maria, “a creadinha buliçosa e atraente” (Pacotilha, 22 jul. 1926, p. 4).

notícia da presença da artista na cidade, pois sabia-se do sucesso de Esther em terras cariocas. A propósito, este é um dado que merece destaque, pois quando veio ao Brasil, em junho de 1931, Esther Jones, já conhecida na capital federal por seu papel no filme *Follies de 1929*, veio acompanhada da Gordon Stretton Jazz Band, que, como exposto no início desta tese, foi uma das primeiras bandas a divulgar a instrumentação de tipo jazz band no país, por volta de 1923.

Vinda de Buenos Aires e recebida logo em sua chegada pela Banda de Fuzileiros Navais da Marinha, cuja composição racial, aliás, ressoou na imprensa negra norte-americana¹⁸³, depois pelo então presidente Getúlio Vargas, a trupe se apresentou, primeiramente, no cinema Eldorado. Àquela altura, segundo os jornais, a Gordon Stretton já contava com brasileiros entre os seus músicos, a exemplo do violinista Ascendino Lisboa, o que pressupunha uma sonoridade mais híbrida na banda, com toques afro-brasileiros, aspecto possivelmente incorporado por Little Esther em seus números. Um exemplo dessas trocas se deu justamente em pleno alto mar, em sua travessia de Buenos Aires¹⁸⁴ ao Brasil realizada no transatlântico “Alsina”, do Lloyd Latino. Durante a viagem, Little Esther se apresentou com o dançarino Duque (o mesmo da época dos Oito Batutas em Paris, em 1922), sendo acompanhados por uma banda de música da marinha, que tocou, entre outros ritmos, diversas peças de maxixe (O Jornal, Rio de Janeiro, 7 jun. 1931, p. 8), sem contar o fato de a artista, antes de aportar em São Luís, ter se envolvido com o samba, cantando em português canções como “Eu também quero sambar” (composta por Duque em sua homenagem), “Não te posso dar mais amor” e “Chorando para dormir”, além das canções americanas “Sonny Boy” e “Mammy” de autoria de Al Johnson – ator celebrizado

¹⁸³ Interessante destacar que a edição de 22 de agosto de 1931 do *The Chicago Defender* publicou uma foto da artista juntamente desta banda, seguida de uma legenda que destacava: “percebam a mistura de cor na banda naval, o que demonstra que é o talento e não a textura da pele que determina a cidadania no Brasil”. Este recorte encontra-se disponível em: <https://babyestherjones.wordpress.com/2019/08/23/brazilians-welcome-baby-esther-jones-1931/>. Acesso em: 6 fev. 2024.

¹⁸⁴ Ao dissertar sobre o que chama de “paradoxos estruturantes das trocas culturais afro-americanas”, Micol Seigel (2009, p. 102-103) destaca a importância de Buenos Aires para a formação do jazz transatlântico na América Latina. Diz a autora: “Tal como Paris, e muito mais do que outras capitais sul-americanas, Buenos Aires acolheu encontros interamericanos. Esta é tanto uma questão material da infraestrutura musical relativamente melhor desenvolvida da capital argentina na década de 1920, como uma questão de fontes – das formas como o transnacionalismo desigual do jazz está inscrito no registro histórico. Por algumas das mesmas razões pelas quais o tango eclipsou o maxixe na classificação e na memória musical, as cidades brasileiras figuram ainda menos na história do jazz do que o principal centro urbano da Argentina. Considerar o Brasil e a Argentina em comparação, em vez de compreender as suas interconexões, apaga a mediação que Buenos Aires, como Paris, proporcionou. Na capital portuária da Argentina, brasileiros, norte-americanos e outros estrangeiros podiam observar as imagens e os sons uns dos outros, quer viajassem ou não nos Estados Unidos ou no Brasil”. Seigel diz ainda que esses “encontros interperiféricos ou ‘sul-sul’ são os mais difíceis de rastrear”, mas que por isso mesmo devem ser buscados. Se por um lado, Little Esther era uma dessas personagens que chegava em São Luís com uma identidade musical impactada pelos trânsitos na América Latina, o caso maranhense, em termos da contribuição de sua população para esse diálogo (e não monólogo) transnacional serve de exemplo dessa experiência jazzística periférica, que, no século XX, apresentava uma forma complexa de cultura urbana afroatlântica; uma dialética diaspórica específica. Para os trânsitos jazzísticos em Buenos Aires cf. Corti (2015, 2023).

pelo papel ao estilo *black face* em *The Jazz Singer* (1927), marco inicial do cinema sonoro que estreara nos cinemas da cidade naquele exato ano.

Em São Luís, as primeiras apresentações da pequena dançarina estavam marcadas para ocorrer nos palcos do Teatro Arthur Azevedo, no Maranhão Club e no Casino Maranhense – local onde, ao longo de sua estadia, faria uma apresentação prévia unicamente para a imprensa local (Notícias, 29 mar. 1932, p. 4). A matéria do *Notícias* exibia uma fotografia da pequena prodígio ladeada por duas sorridentes crianças alemãs, como prova de seus movimentos globais, aceitação em círculos europeus e, principalmente, entre o público branco daquelas paragens. Ainda no dia 29 de março, a fim de demarcar os vários trânsitos de Esther, dessa vez pelo território nacional e seu sucesso em espaços grados do sul do país, *O Combate* (p. 1), que a difundia usando expressões como “maravilhosa negrinha”, “brilhante negro”, “campeã do *charleston*” publicou uma matéria mostrando uma fotografia de Baby Esther, cercada por homens de tez branca, no Club Caixeiral de Pelotas. No dia seguinte, a artista chegou a São Luís.

Aproximar-se e agradar os principais formadores de opinião era fundamental, tanto que, tão logo pusera os pés na cidade, Baby Esther tratou de, juntamente de Ruth Jones e Sidney Garner (seus responsáveis), visitar os redatores d’*O Combate*, que retribuiriam, dias depois, a medida da artista, enfatizando numa nota publicada em sua primeira página, acompanhada de uma foto da artista, que a sociedade maranhense teria a inédita “oportunidade de ver uma novidade em nossa terra”; destacando que a “Alemanha, a Italia, a Austria, a Hungria e todo o velho continente conhecem de perto a dansarina norte americana, que com sua as criações maravilhosas, é considerada a rival de Josefina Baker”, qualificando a artista como “pequena maravilhosa que é o expoente maximo da sua raça” – expressão que o jornal tornaria a utilizar dias depois, ao descrever uma apresentação da “estrela negra de Hollywood” que, com suas danças e voz “cheia de um americanismo encantador” conseguia “fazer rir todo o auditório” (*O Combate*, 1 abr. 1932, p. 1). Elogios racialistas acompanhados de uma visão que essencializava a ligação de sujeitos racializados com a arte, ao comentar que Esther era “um desses valores que surgem expontaneamente”; o tipo de artista que despertava “uma espécie de carinho” em quem a assistia (*O Combate*, 30 mar. 1932, p. 1). Pelo seu currículo, na condição de artista precoce, a pequena Esther (**figura 16**) devia estar preparada para o tratamento exotizante que deve ter recebido ao adentrar a redação do jornal e, como muitos artistas afrodiáspóricos imersos na complexa relação de poder do *showbusiness* afroatlântico, dançava na corda bamba da afirmação em estruturas fetichizantes e condescendentes.



Figura 16 – Conexões Atlânticas: Little Esther e Gordon Stretton Jazz Band (RJ) / L. Esther em São Luís. O Jornal, 16 jun. 1931, p. 7; Diário da Tarde, BPBL, 28 mar. 1932, p. 1.

Esther era conhecida mundialmente por representar uma espécie de Josephine Baker em miniatura, misturando dança, atuação e números musicais nos quais cantava blues e jazz. Possivelmente, depois dos resultados positivos da visita de Josephine Baker ao Brasil, com ampla repercussão que apontava especialmente para o fortalecimento de laços afroatlânticos, evidenciando o estreitamento de uma solidariedade negra transnacional (cf. Domingues, 2020b), sua versão mirim também não se fez de rogada e apostou na excursão à Terra Brasilis¹⁸⁵. Mais do que isso: a presença de personagens como Little Esther nas regiões nortistas, ao ampliar o perímetro de circulação e de permutas musicais no Brasil, permite vislumbrar uma história mais conectada do jazz pelo território brasileiro, acessando personagens que, a exemplo da artista mirim, ainda não receberam tanta atenção dos estudos acadêmicos. Desse modo, além de multiplicar os pontos e redes dinâmicas do jazz *no* Brasil, cogitar um encontro entre esses personagens (estimulado pelas identificações culturais das populações da diáspora negra) e

¹⁸⁵ Vale adicionar que Esther não foi a única a reivindicar o posto de “rival de Josephine Baker” na época. Entre os anos 1920/30, outras personagens surgiriam batalhando por esse posto: disputa que, além de mera tática comercial, pode ser interpretada, em uma camada mais matizada, ao nível da estratégia política, instituindo-se, diante de experiências sincrônicas de trânsitos afroatlânticos para o Brasil, um redimensionamento de uma relação de solidariedade e de busca comum por dignidade por parte desses/as agentes afroatlânticos/as. Este foi o caso da “nova Josephina Backer” (sic), integrante do grupo cubano “Los Diamantes Negros” que se apresentou no Odeon do Rio de Janeiro, em 14 de abril de 1932 (A Batalha, p. 4): ou seja, logo no mês seguinte à apresentação de Little Esther em São Luís, dado que, ao meu ver, aponta para a face simbólica de um conjunto de experiências, a um só tempo, conectadas e compartilhadas. Em termos materiais, em um mundo social de raras possibilidades de ascensão para negros e negras, a “imitação” de outrem poderia ser tanto uma forma de celebrar pioneiros(as), reforçando seu reconhecimento, como oportunidade para criar, mais seguramente, uma assinatura autoral, visando a conquistar autonomia.

aqueles que permaneceram soterrados pela memória oficial por estarem situados em um contexto periférico, pode ajudar a realçar mutuamente suas histórias com vistas para uma atualização da formação dos “jazzes” do Brasil, bem como sobre a importância fundamental do fator racial nesse processo intercambiante. Nesse raciocínio, para ficarmos, por enquanto, na repercussão midiática da apresentação de Esther Jones em São Luís, destaco que o jornal *A Voz do Norte*, identificado como “folha independente” e “jornal das classes populares”, cuja redação provisória situava-se na rua Francisco Marques Rodrigues, n. 331, Cohama, e que tinha como diretor-proprietário o jornalista e professor Elesbão do Nascimento Luz¹⁸⁶, defensor da causa operária em São Luís, representante de uma imprensa negra e diretor de jornais identificados com a classe trabalhadora maranhense. Embora este jornal demonstrasse mais interesse em assuntos políticos e sociais, publicando vez ou outra notas referentes aos bailes de carnaval da cidade onde se fazia menção às atividades dos jazzbandistas de São Luís, sua cobertura não apenas se interessou em reportar o espetáculo da precoce artista afro-americana como contextualizou sua trajetória e o seu significado para a comunidade africana e afrodiaspórica. Sugerindo sinais de sua consciência da modernidade negra no Atlântico, e de que São Luís estava integrada nesse universo conectado, nas palavras do próprio Elesbão do Nascimento:

A raça negra que já marcou em séculos idos uma época de arte e de civilização – haja vista as Pirâmides do Egipto – vem agora já pelos serviços que prestou os contingentes negros Norte Americanos, ao mesmo tempo da grande Conflagração Europeia, e

¹⁸⁶ A nível de informação, Elesbão do Nascimento Luz (1871-1948?) nascera em São Luís, mas mudou-se para Manaus por volta de 1895, lá permanecendo por mais de vinte anos – migração também realizada por Nascimento Moraes, que chegou a trabalhar como professor no colégio Atenas Amazonense. Na capital amazonense, Elesbão fundou o órgão *A Evolução* que tinha como lema “Deus, Pátria, Labor e Liberdade”, tido como defensor da “causa da ‘reação’ republicana” (“A Evolução”, *Diário de S. Luiz*, Ano III, n. 7, 10 jan. 1922, n.p.). Se é verdade que figuras como Astolfo Marques mantiveram uma estratégica rede de contatos com agentes abolicionistas amazonenses (Gato, 2010), a circulação de personagens da estirpe de Elesbão por terras amazônicas reforça a percepção de Paião (2022, p. 18), de que “havia uma notória rede de intelectuais negros abolicionistas do Ceará, Maranhão e Pernambuco estendida ao Amazonas”, afirmação inspirada na atuação do poeta e socialista João de Albuquerque Maranhão (pai do poeta Petrarca Maranhão), figura que “assim como outros intelectuais maranhenses radicados em Manaus”, integrou-se “a organizações operárias visando compor um partido político que atendessem aos trabalhadores”, o que levou Paião a concluir que “os negros maranhenses foram ainda mais expressivos na criação de jornais e associações em Manaus, com evidente influência na circulação de ideias libertárias”. Antes de sua mudança, Elesbão Luz presidiu, em São Luís, a Irmandade da Confraria de Santo Antonio de Braga, posição da qual abriu mão quando teve de migrar para Manaus (Ver: jornal *O Operário*, 28 de maio, 1893, n. 23; *Diário do Maranhão*, 14 novembro, 1898, p. 3). Estabelecido novamente em São Luís, Elesbão do Nascimento integrou a União Operária Maranhense, fundada em 1929 (Pacotilha, 19 jan. de 1929, p. 5); no mesmo ano, fundou o jornal *Eco do Norte*, no qual era diretor (“Eco do Norte”, Pacotilha, 13 set. 1929, p. 2). No ano seguinte, passou a dirigir também o periódico *A Voz do Norte*, e por volta de 1935, *O Suburbano*. Aproveito para observar que é bastante sugestivo dos maneirismos coloniais de intelectuais da elite local, ter sido Elesbão incluído na lista de “tipos populares” presente na obra de Astolfo Serra (1965), na qual cultua o “passado heroico” de São Luís, afirmando em tom depreciativo e racializante: “Outro nome popular, recorde-se aqui: o do prof. Elesbão Luís. Um preto convencido, metido a escritor e que publicava cousas de tamanha audácia, de tamanho pitoresco que o tornaram célebre, por isso” (Serra, 1965, p. 180). Seria a ideia de um “sindicato de homens de cor”, em São Luís, uma dessas ideias “pitorescas”? Para um admirador de Gilberto Freyre, como Serra, parece que sim.

muito mais ainda com a nova fundação da República da Libéria, onde os negros teem demonstrado intellectual inteliigencia da sua raça e da sua propria cultura. Naquella Republica, os negros não têm nenhuma necessidade do que produzem os Norte Americanos. Para allí elles se transportaram, e tudo produzem, como dispõem de escolas primarias e scientificas, academias, laboratorios chimicos, integros conhecimentos scientificos, archi-milhadarios, acreditada forta commercial de navegação, e excelentes bibliotecas, etc etc. Agora é de Chicago, Estados Unidos da America do Norte, que nos faz surpreender com a sua visita, a eximia bailarina, cujo nome registramos acima, e que com uma idade ainda precôce de uns doze annos, em os seus torneios artísticos, nos dá a honra de sua passagem em nossa terra, depois de haver feito representações de grandes successos no principaes theatros de Paris, Londres, Belgica, Berlim, Madrid, e agora aqui no Brasil, onde tem feito fremir de entusiasmo as nossas platéas. Ainda a 30, Little Esther fez a sua estréa aqui em S. Luiz, com uma casa verdadeiramente á cunha, e sobre tudo no que havia de mais representativo no nosso meio social. Cada numero de acto a dançarina já cognominada “Estrella Negra”, recebia da assistencia maranhense os mais ruidosos applausos. Fazem-se acompanhar da intelligente artista, sua digna irmã senhorita Ruth Jhones, seu tio sr. Sidney Garder e seu secretario, o sr. Munis de Barros. “A Voz do Norte” envia a Little Esther e sua comitiva, effusivas felicitações, e almeja perennes felicidades no decorrer de sua vida artística e brilhantemente promettedora (A Voz do Norte, BPBL, 28 mar. 1932, p. 5).

O texto de Elesbão sobre Little Esther pressupunha uma relação de admiração pelas conquistas emancipatórias dos povos africanos, de seus projetos civilizatórios, sem incorrer em uma visão subserviente, isto é, de influência passiva diante das investidas neocoloniais (a exemplo da relação entre a Libéria e os EUA, destacada no texto). Ao mesmo tempo, conseguia perceber o potencial transformador ecoando nos investimentos artísticos da comunidade afro-americana, representada em Baby Esther.

Antes da população da cidade ficar sabendo que uma “Baker mirim” andava pelas ruas da área central da urbe, os leitores de jornal de São Luís já sabiam do sucesso que os filmes da própria Josephine Baker, a “serpente de chocolate”, fazia nas telas de Belém, acompanhavam suas andanças pelo México, Madrid, Lisboa, Paris¹⁸⁷ e pelas grandes capitais do país, sua influência sobre negros e negras brasileiras¹⁸⁸, e por outro lado sua aproximação com a cultura

¹⁸⁷ Caso de um cronista identificado como “Dimitri”, que em meio à “correspondencia chegada pelo ultimo vapor” dizia ter se deparado com notícias a respeito dos casos amorosos de Josephine Baker, indicando que a reportagem trazia “abaixo, com seu encanto inegualavel, [...] um retrato dessa negrinha, estrella das ‘Folies Bergièeres’, que é hoje uma celebridade e tem feito andar á roda a cabeça de muita gente boa, lá na velha Europa”. Depois de descrever fisicamente Baker, enfatizando “a pelle escura”, “os grandes e largos dentes alvos, emfim toda uma elegancia á ‘lá diable’”, Dimitri menciona ainda a figura de Aida Ward, “outra Venus de ébano”, “que trabalha na revista ‘Black-birds’”, concluindo em texto de tom missivo, direcionado ao público feminino, que Baker e Ward eram símbolos da “hegemonia do batuque em pleno seculo XXI!” (“Cartas...”. O Imparcial, 20 maio, 1928, p. 2). Em novembro, um colaborador do *Pacotilha* (5 nov. 1928, n.p.) identificado apenas por Renato indagava: “Quem não conhece a curiosa ‘venus de bronze’, que constitue actualmente o maior successo dos ‘cabarets’ elegantes de Paris?”, ao que argumenta que “[...] todo mundo quer agora conhecer a ‘estrella negra’ que Paris quer bem. Até o Brasil. [...] E o Brasil será muito capaz de fazer um sacrificio para conseguir trazer ao Rio a ex-lavadeira de Chicago...”.

¹⁸⁸ Logo após noticiar sobre o sucesso de Baker no Rio e em Nova Iorque, onde a artista nascida “de um povoado de negros de cidade de S. Luis [...] fez o milagre de vencer os preconceitos raciaes e se impoz á admiração yankee, com o rythmo frenetico de suas dansas, os lamentos melodiosos de suas canções e harmoniosa plasticidade de seu

afro-brasileira – o que resultou, aliás, em suas idas aos terreiros de candomblé, rodas de samba e na contratação de músicos nativos para integrarem seus espetáculos. Ou seja, o impacto global da jazzista antirracista não passou despercebido pelos cronistas locais, como Marcial Dias Pequeno, que compreendia a mensagem da produção artística da “Vênus de Ébano” como “a revanche da arte negra sobre a civilização que escravizou a África” (O Imparcial, 25 nov. 1929, p. 1). Os jornais locais dão conta de que somente depois daquela visita de Little Esther, que segundo Elesbão lotara uma casa de espetáculos já em sua estreia, os cinemas da cidade exibiriam filmes que contavam com o protagonismo de Josephine Baker, a exemplo de *Zouzou*, de 1934, que por aqui foi exibido dois anos depois de seu lançamento oficial.¹⁸⁹ A tirar pelo exposto na seção passada, os são-luisenses não precisaram esperar para ter contato com artistas estrangeiros para iniciarem sua interpretação do jazz em terras maranhenses, havendo, antes, o acesso a informações por via de filmes, partituras, fonogramas e, sobretudo, em termos de práticas musicais, dos músicos em trânsito. No entanto, a presença de jazzistas racializados de outras Américas, já pelos idos dos anos 1930, aponta para uma ênfase mais aproximada, materializada nas apresentações e na repercussão local dessas apresentações, do protagonismo negro no campo da música afroatlântica.

corpo” (Pacotilha, 28 nov. 1929, p. 1), o *Pacotilha* publicou uma crônica que citava um texto do crítico e ensaísta carioca Agrippino Grieco (1888-1973), em que este narrava o seguinte: “A Cunegundes, empregada de um meu vizinho, passa os cabelos a ferro, usa uns brincos mais duros que pedaços de beijú e não sae á rua sem carregar nos dedos quinze ou dezeseis mil réis de joias Sloper. Sempre que a encontra assim empertigada, o patrão chama-a de s. excia. a Cozinheira. Ha dias, tendo ella lido que Josephine Baker estava arrebanhando dansarinas pardavascas, para leval-as comsigo a longas terras, deixou a carne torrando no fogão e poz-se á procura Isadora Duncan lusco-fusco” (Pacotilha, 13 dez. 1929, p. 2). As tais “Cunegundes” deviam estar se proliferando por São Luís, atraídas pelas danças sincopadas, motivo pelo qual se publicariam os seguintes versos n’O Imparcial: “Esta morena ditosa/ Quando no samba se espalha/ Josephina Baker surra/ E emquanto o batuque esturra/ Sacudida, malandrosa/ Sympathica e esquipatica/ Faz a inveja da canalha!” (O Imparcial, 22 fev. 1930, p. 4). Em outra ocasião, um texto de autoria de Nonato Gonçalves, publicada na coluna “Os casos dolorosos da Cidade” n’O *Combate* (11 jan. 1952, p. 7), discorria, com claro tom moralizante, sobre o caso de Maria da Graça, a quem descrevia como tendo “17 anos, pouco mais ou menos, pele côr de jambo, cabelos negros e ondulados, olhos castanho escuros [brilhantes de pomada], sobrancêlhas raspadas e traçadas a lapis [...] faces levemente carminadas...”. Conta-se que Maria fora “creada a vontade e estragada pelos mimos e dengues dos progenitores” portando-se de maneira “independente e voluntariosa, como soem ser as moçoilas modernas, tipo Newyorquino cinematográfico”, de modo que “entrava e saía de casa a hora que queria, só ou acompanhada de coleguinhas também americanizadas como ela”. Segundo o cronista, “a vida de Maria da Graça, era uma sucessão continua de festas, bailes, cinemas, passeios, pequiniques e triunfos”. O objetivo do autor é condenar os “hábitos modernos”, sobretudo femininos, fechando o texto com a forte cena de Maria matando seu bebê, “a prova de seu pecado”. A despeito das intenções moralistas do autor, ou melhor, por causa delas, sugere-se um conflito geracional entre Maria e sua mãe – supostamente, também uma mulher negra, cuja estratégia de emancipação e sobrevivência em outros tempos perpassaria o cultivo de certa “política de respeitabilidade” (cf. Xavier, 2012, p. 139), buscando se desviar da influência “imoral” representada por artistas como Josephine Baker. Com o devido olhar crítico e cauteloso, o texto de Nonato Gonçalves serve para pensar as diferenças no campo do comportamento feminino negro.

¹⁸⁹ O teor de novidade era, inclusive, reforçado pelos periódicos: “Até que enfim vamos conhecer a celebre artista que tem revolucionado a Europa inteira, com o seu ‘systema artistico’! Um lindo filme com scenas authenticas do ‘Moulien Rouge’ e ‘Folies Bergése’ de Paris. Todo cantado e bailado, n’um ambiente de aprimorado luxo. JOSEPHINE BAKER na grandiosa super-produção franca ZUZU” (Pacotilha, 6 abr. 1936, p. 5).

Também atento e entusiasmado com o espetáculo de Esther Jones, o escritor e jornalista Nascimento Moraes (1852-1958), autor de *Vencidos e Degenerados*, publicado em 1915 – obra que versa sobre os desacertos do pós-Abolição no Maranhão –, decidiu se juntar ao coro que propagava o evento. Na ocasião, o escritor, conhecido por sua luta contra o preconceito racial e em favor dos “condenados da terra”¹⁹⁰ maranhenses, aproveitou o momento efusivo para confrontar (inclusive, invocando certo potencial empírico da sabedoria popular) as teorias racistas do século XIX, cujos impactos ainda se faziam sentir em certos rincões do Brasil, como em São Luís do Maranhão, apesar da popularização do pensamento freyreano a partir de *Casa Grande & Senzala* (1933):

Ensina o povo, que, diga-se de passagem, tem uma philosophia que ainda não foi vencida por nenhuma, e que a mais e mais aumenta seu cabedal, nutrindo-se sempre da observação que “ouro é o que ouro vale”, e que “nem tudo que [re]luz é ouro”. Esta philosophia discreta, sem outra finalidade, senão educar o homem para a vida pratica, philosophia desprestenciosa, e que não se apoia em cosmogonias, nem nas sciencias physico-chimicas, nem nas psycho-physiologicas, nem noutras de nomes arresados, mas somente no bom senso, sem o qual não há sciencias que prestem, esta philosophia discreta, tem sido o mais terrível adversario das theorias de Gobbeineau, de Charles Richter e doutros partidários impertinentes de uma ainda mais impertinente selecção de raça, pregoeiros de uma raça pura, sem um dedal de sangue misturado, branca por excellencia, exemplarmente refinada, como talvez fossem antigamente, ou ainda sejam, alguns especimes de cavalos arabes.

É facto que ethnographos, physiologistas, biologistas, notaveis, ainda mais notaveis que os Gobinneau, os Richter, expressam doutrinas oppostas e contrarias que destroem

¹⁹⁰ Afora a aplicação de uma noção de *sociogênese* que dialoga com Fanon (2020 e 2022), o uso desta expressão tem a ver com o nível de violência colonial assentada na ideia de “raça” reproduzida pela sociedade, Estado e grupos políticos no Maranhão no Pós-Abolição, fenômeno que, ao olhar de Gato (2021b), foi bem captada por Nascimento Moraes neste romance, interpretado, aliás, como exemplo de obra militante, uma vez que, em sua missão literária, denuncia “a falta de dinamismo social, as minguidas oportunidades educacionais para a gente comum, a preferência pelos imigrantes portugueses no comércio, a subordinação dos intelectuais à oligarquia regional, o privilégio das chamadas famílias tradicionais no comando do estado” (Gato, 2021b, p. 536), enfim, como uma espécie de diagnóstico combativo, expresso literariamente, que, sob as marcas de uma “ideologia regional particular”, ao evidenciar os dilemas, lutas e graves contradições vivenciadas em uma sociedade cuja classe dominante – celebratória em seu discurso decadentista de seu pretense perfil aristocrático/senhorial –, deixa rastros quanto à especificidade dos “significados das categorias de cor”, das formas de “agenciamento das novas identidades sociais e raciais que emergiram no processo de emancipação” (Gato, 2015, p. 13), despontando, desse modo, como obra que questiona uma complexa estrutura de poder cuja principal engrenagem era a racialização – o estabelecimento de fronteiras sociais e simbólicas fundamentadas na noção de “raça” com vistas para a “imposição de classificações de grupos – brancos, mestiços, mulatos, morenos, negros, pretos etc. – que forjam a hierarquia racial remetendo a características físicas e/ou culturais consideradas negativas, supostamente inerentes, e usualmente imaginadas como hereditárias e naturais” (Gato, 2021b, p. 534); esquema que “não só legitimava a manutenção da cultura da escravidão nas relações de trabalho e de sociabilidade, como explicitava a reclassificação de uma gente diferenciada no tocante ao acesso aos direitos na sociedade imperial” (2021b, p. 535), com ecos no período republicano. Enquanto para Fanon, “nas colônias, a infraestrutura econômica é também uma superestrutura. A causa é consequência: a pessoa é rica porque é branca, é branca porque é rica” (Fanon, 2022, p. 36), no Maranhão, a brancura impôs-se como símbolo de prestígio, de distinção socioeconômica e cultural; reatualização da fidalguia lusitana; ferramenta a partir da qual se classificava, nivelava e separava os grupos sociais pela cor (Gato, 2019). Em suma, a instrumentalização ideológica da “Decadência” – mito em favor de um projeto – encontra e acena à condenação/miserabilidade social.

as dos seleccionistas. E para honra e glória da cultura nacional pudemos citar o jovem socialista Livio de Castro, muito cedo roubado, pela morte, do convívio das letras e das sciencias, mentalidade forte que se preparava para dar ao Brasil uma obra monumental, mas uma obra scientifica inteiramente nova, e sobremaneira nossa, sobre o caldeamento das raças que aqui se estabeleceram, desde os primeiros dias da colonização e sobre a formação do povo brasileiro, segundo o quadro demonstrativo de um cientista, também brasileiro, dr. J. B. de Lacerda. Mas, a meu ver, falam mais alto, neste particular, que as doutrinas, mais convencidamente que os princípios, os factos, que por toda parte se encontram, em todos os tempos, demonstrando que isto de raças superiores e inferiores que os partidários do seleccionismo defendem, nunca passou de erro grosseiro. E tanto assim que a divisão que hoje a sciencia moderna apresenta é a de raças adiantadas e atrasadas, sob o ponto de vista histórico.

Os factos, sim, expressam claramente a verdade, pois que em qualquer phase da historia se encontram homens de quase todas as raças como grandes expoentes mentaes, ou como apóstolos dos povos, ou como invencíveis chefes militares de hostes conquistadoras, ou como artistas de alto relevo e até como gigantes da cultura physica. Quando o boxeador negro Jackson luctou e venceu nos Estados Unidos o campeão branco, Jeffries, não foram dois homens que se bateram. Foram duas raças que se mediram. O resultado da lucta abalou o mundo! Quando a alta cultura scientifica allemã mandou traduzir as obras de Juliano Moreira, deu-se o mesmo que, ha muitos annos atrás, aconteceu essa mesma cultura, quando leu os trabalhos de Tobias Barreto e admirou o alto expoentemental da mestiçagem brasileira.

Só, então, depois de repassar ao leitor seu posicionamento crítico em relação à falência das teorias racialistas, combatendo-as a partir de uma posição que saía em defesa da identidade nacional, calcada na ideia de mestiçagem, Moraes arrematava:

Os factos, sempre os factos. LITTLE ESTHER, por exemplo, que ora nos visita, é uma garota de 11 annos de idade. E já é uma celebridade! Percorreu todo o mundo civilisado. Cantou nos maiores theatros da civilisação européa. Arrancou applausos e homenagens aos grandes artistas de que se orgulha hoje o theatro internacional. É que o talento, o genio, nunca jamais escolheu o seu agasalhado pela cor do envolucro, nem pela riqueza delle. Nessa escolha há um segredo, um profundo segredo em que ninguém, até hoje, conseguiu penetrar... (Notícias, BPBL, 29 mar. 1932, p. 3).

Como se vê, ciente do contexto de ressignificação das identidades negras através dos trânsitos de artistas racializados pelos circuitos performáticos transnacionais – interamericanos e transatlânticos, Nascimento Moraes aproveitou a oportunidade da presença da artista afro-americana nos espaços de prestígio de São Luís para confrontar os discursos-práticas eugênicas importadas da Europa e Estados Unidos, que se remontavam a fins do século XIX, mas que persistiam no Brasil de maneira singular, merecendo as devidas reelaborações contextuais (Schwarcz, 1993; Skidmore, 2012). Doutrinas pseudocientíficas, defensoras do darwinismo social, celebradas originalmente em nomes como Joseph Arthur de Gobineau, Cesare Lombroso e Renato Kehl, que encontraram no médico maranhense Nina Rodrigues um de seus principais (e mais radicais) representantes em território nacional (Skidmore, 2012, p. 102-110). Elaboraões racistas, cada qual com a sua gradação teórica, que chegaram em seu auge entre as

décadas de 1920/1930, como expressões da necessidade das elites supremacistas em controlar a população não-branca, deflagrando verdadeira campanha de combate à miscigenação racial: vendida como fenômeno social e cultural que levaria à decadência da nação/civilização brasileira (Schwarcz, 1993). Embora os jornalistas Elesbão Nascimento, declarado admirador da Frente Negra Brasileira¹⁹¹, e Nascimento Moraes pudessem discordar da cultura racial dos Estados Unidos, e, portanto, de sua importação, entendendo a mestiçagem como singularidade positiva da formação social país, portanto, fundamento da identidade racial brasileira¹⁹² – em

¹⁹¹ Elesbão chegou não apenas a celebrar o reconhecimento da Frente Negra Brasileira pelo Tribunal Superior de Justiça Eleitoral, mas também incentivou que se fizesse algo similar no Maranhão: “Ora, está ali um importantíssimo exemplo a seguir, por todos os homens de cor do Maranhão e dos outros Estados do Paiz. E assim sendo, achamos que, diante do telegrama, acima, agora é chegada a ocasião dos brasileiros de cor do Maranhão e dos outros Estados, tratarem de se definir. Aqui entre nós; já se criando organizações denominadas “SYNDICATOS POLITICOS DOS HOMENS DE COR DO ESTADO DO MARANHÃO”, e quando se tratar da capital, tomará então o nome de “SYNDICATO DOS HOMENS DE COR DE S. LUIS DO MARANHÃO” (O Suburbano, BPBL, 19 set. 1935, p. 2). Posicionamento diferente dos redatores do *Pacotilha* que, em sua primeira página, relacionavam a FNB ao comunismo e ao extremismo, chegando a comemorar a prisão do dirigente Salvino José da Silva (“‘Frente Nêgra’ Comunista”, 17 de mar. 1936, p. 1). Semelhante posição tomou *O Imparcial* (30 jan. 1936, p. 1), alegando que “até hoje nos gabamos de ser o único paiz no mundo em que não existe diferenciação de cor nem guerra de raça. Dahi a acusação que espiritos sensatos lançaram sobre a referida ‘Frente Negra’, inquinada de perigosa, por querer fomentar, entre nós, uma ideia irrecusavelmente indesejável”, o que demonstra a força da face conservadora do discurso de miscigenação racial que se impunha no Maranhão. Curiosamente, anos antes, ao dissertar sobre a imprensa negra norte-americana, um texto d’*O Imparcial*, ao comparar o contexto brasileiro e estadunidense, afirmava: “o mais interessante é que na América do Norte, terra de gente branca e nobre há jornalistas negros inteligentes e brilhantes, ao passo que no nosso Brasil, de população geralmente mestiça, ninguém quer ser preto e sim branco, nobre, puro e verdadeiro europeu...” (O Imparcial, 31 out. 1931, p. 4). *O Combate* (10 out. 1929, p. 4), por sua vez, saudou o aparecimento do jornal *O Clarim da Alvorada*, administrado por grupo divergente da FNB, exprimindo: “está de assim de parabem (sic) a classe negra do Brasil que representa incontestavelmente uma tradição historica da nacionalidade e faz lembrar com orgulho e saudade o negro de alma branca que se chamou José do Patrocínio”. Outro episódio recorrentemente citado para analisar essa relação entre identidade nacional e raça (ideologia da mestiçagem), no caso, a presença de negros norte-americanos no Brasil, parece ter ressoado pouco na imprensa maranhense, divulgando-se apenas uma nota d’*O Jornal do Rio*, informando que “o sr. Adolfo Xavier combateu a proibição da entrada de negros no Brasil, dizendo que poderão povoar a Amazonia. A idéa dele foi combatida por outros, achando que os negros americanos são antagonistas dos brancos e trazem consigo o ódio da raça” (“Noticias de toda a parte”. O Jornal, 17 nov. 1921, p. 1), entre esses nomes estava o de Cincinato Braga que se dizia “contrario, agora, á immigração dos pretos americanos, porque vi nos Estados Unidos quanto o negro é considerado um ser inferior, sem classificação entre os homens”, ao contrário de sua posição quanto ao “negro nacional”, pelo fato de conservar “n’alma funda saudade de uma preta que me criou, a quem sempre quis como minha segunda mãe” (“A immigração negra”. Diário de São Luiz, 17 ago. 1921, n.p.).

¹⁹² Aliás, vale destacar como a questão racial era invocada por algumas figuras negras situadas nos meios de maior prestígio e influência, pois tais posturas poderiam incidir sobre as identidades dos racializados do *mundo do jazz* maranhense – campo artístico imerso em zonas intersticiais. Em meio à pesquisa, localizei um exemplo ilustrativo: textos de Pitágoras Moraes, advogado e integrante da associação literária Legião dos Atenienses (também integrada por figuras como os escritores Fran Paxeco e José Mata Roma), em que defendia fervorosamente o discurso da mestiçagem. Motivado por contendas políticas com *O Combate*, que segundo Moraes (que era um vitorinista declarado), “vem de atacar a raça negra” (Diário de São Luiz, 17 jul. 1949, p. 12), o advogado se dirigia aos “homens de cor do Maranhão”, conclamando seus “amigos” e “irmãos” a se posicionarem “em defesa da nossa raça”, denunciando o destrato do jornal por ter “taxa[do]-nos de NEGROS”. Nessa rixa, tanto Pitágoras como seus apoiadores se definiam como “pretos”, “pretos de alma branca”, “roxos”, “morenos bronzeados”, “cor de bronze”, “mulatos”, “brazileiros”, associando o termo “negro” aos escravos africanos, ou seja, para eles, algo pejorativo e inaceitável, em dinâmica um tanto distinta da que se processou com a “elite negra” de São Paulo, a partir de meados dos anos 1920 (Alberto, 2017, p. 49), o que não quer dizer, é claro, que toda a população de cor da cidade assim pensasse; aproveita-se ainda para ironizar os “arianos puros” d’*O Combate* e, em especial, ao autor supostamente

certa harmonia, nesse sentido, com a “redenção verbal” que a publicação de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, suscitou a este tema (Schwarcz, 2012, p. 28) –, e chave para o desenvolvimento das forças produtivas nacionais, episódios como aquele, de intercâmbio *glocal*, despontavam, por um lado, como referências para serem cultuadas, em postura de solidariedade étnico-racial; por outro, emergiam como “evidências históricas”, como dado factual, inequívoco do potencial das populações negras, africanas e da diáspora. Ambos os vetores poderiam competir para estimular as lutas por novas formas de representação racial no Brasil.¹⁹³

Como homem de seu tempo, Nascimento Moraes evidentemente não estava imune a contradições, tampouco poderia sair ileso de certos esquemas mentais que dominavam o campo intelectual, como o culto à genialidade, ainda envolto de tons românticos – algo explícito na insinuação de que certas habilidades simplesmente brotavam espontaneamente em indivíduos excepcionais (os “gênios da raça”, por assim dizer) – e à meritocracia. Além disso, como se pode perceber no texto de Moraes, embora ele criticasse fortemente as doutrinas racistas, sua interpretação histórica e sociológica ainda estava eivada de positivismo, pensamento alastrado pelos setores republicanos. Somado a todos esses elementos, analiso que o entusiasmo de Moraes com a presença da artista afro-americana em São Luís pode ser visto como símbolo das redes e tramas da população negra maranhense em conexão com a modernidade afrodiaspórica

desconhecido do artigo, chamado de “desclassificado mestiço” (Diário de São Luiz, 23 jul. 1949, p. 8), um “mulato, naturalmente indignado por não ter nascido louro como ‘as espigas e moedas antigas’ [...]” (Diário de São Luiz, 17 jul. 1949, p. 12). Acho particularmente importante sublinhar ainda que a instrumentalização da raça/cor nessa contenda política entre oposicionistas e vitorinistas retornaria no texto “A traição dos brancos” em que, a partir de um discurso de Vitorino Freire proferido no bairro do João Paulo, destacava-se a atuação do “preto de alma branca”, “operário negro”, Luiz Augusto França, à época “à frente da Executiva Nacional do PST”, bem como a fala de Vitorino de que fora “traído e apunhalado pelas costas, por 2 ou 3 brancos do Maranhão”, alegando ainda não ter sofrido nenhuma “deslealdade ou uma ingratidão de qualquer dos pretos que povôam esta terra” (Diário de São Luiz, 22 jul. 1949, p. 1; 9). A exploração do tema racial voltaria a ser utilizado por algum tempo. Outro personagem importante nessa contenda com ares populistas foi Crizoprasio Lima Salazar, enfermeiro da Colônia Nina Rodrigues e vice-presidente do Sindicato dos Enfermeiros de São Luís, entidade fundada em 31 de agosto de 1949 (Diário de São Luiz, 31 ago. 1949, p. 2), que passara de militante do PR aos quadros do PST no mesmo ano (Diário de São Luiz, 14 set. 1949, p. 9), e que, além de ter falado em nome dos “pretos maranhenses” em outro comício do então senador Vitorino Freire no João Paulo (Diário de São Luiz, 1 ago. 1949, p. 2), propagou ainda, na Rádio Timbira, sua composição “Hino aos Homens de Cor”, oferecida ao senador (Diário de São Luiz, 7 set. 1949, p. 12).

¹⁹³ Anos antes de lançar loas à visita de Little Esther a São Luís, em uma longa discussão publicada no *Diário de São Luiz*, Moraes, valendo-se da erudição como arma, já dava indícios de que uma coisa era o “americanismo”, sinônimo de “impatriotismo”, outra, os ganhos antirracistas fomentados por uma produção cultural afro-americana, como os escritos de Du Bois: “O dr. E. B. Du Bois, professor de História e Economia política na Universidade de Atlante, escreveu no seu trabalho – O Problema da Raça Negra nos Estados Unidos: ‘Entretanto nestas circunstancias se tem formado na America um mundo negro, que tem sua vida economica e social, suas egrejas, seus jornaes, sua literatura, sua opinião publica, seu ideal, etc.’. Onde, pois, a inferioridade do negro, descoberta pelo sr. Vasconcellos? Então é *inferior* uma raça que tem capacidade de se organizar politicamente e de uma maneira tão vantajosa?” (Diário de São Luiz, 2 maio, 1925, p. 4).

em voga na época. Em outras palavras, a grande disposição do autor para a recepção do jazz em terras são-luisenses poderia estar intimamente conectada com a sua consciência da importância da música como ferramenta de instrução e emancipação na vida dos maranhenses racializados. E essa consciência poderia advir, sobretudo, porque a própria família do escritor também esteve ligada com a música. A começar por seu tio, o cururupuense José Alípio de Moraes (ca. 1845-1929), que por meio da música conseguiu se alfabetizar e ascender socialmente como líder de bandas prestigiadas no estado.¹⁹⁴

O primo do escritor, José Alípio Moraes Filho (1883-1961), também se destacou como instrumentista, compositor, regente de bandas e professor de música, tendo ocupado a cadeira de instrumentos de sopro da antiga Escola de Belas Artes do Maranhão. Moraes Filho atuou em diversos municípios do estado. Ademais, ascendeu de Segundo Tenente a Inspetor e Secretário da Banda do Corpo de Bombeiros em Belém do Pará, sucedendo outro são-luisense, Cincinato Ferreira de Souza (1868-1959), responsável por fundar aquela banda e organizar a Banda de Música da Polícia Militar do Amazonas, no final do século XIX¹⁹⁵ (Menezes, 2007, p. 173).¹⁹⁶

Retornarei a este assunto no capítulo 5, mas, por ora, vale observar que a ligação de Nascimento Moraes com as jazz bands locais mais populares, explicitada na homenagem que lhe dedicaram a Jazz Paulo Moraes e a Jazz Alcino Bílio (Pacotilha, 21 mar. 1935, p. 1), que, como veremos, eram compostas, em sua maioria por músicos negros, ganha, então, novo sentido. Quando posta em diálogo com aquelas informações familiares e com a visão positiva de Moraes a respeito de artistas afro-americanos ligados ao jazz, poderiam simbolizar a tentativa de vivenciar uma forma de modernidade negra no Maranhão, isto é, uma experiência de Nova Abolição (Domingues, 2008) a partir de agenciamentos no campo artístico. Nesse rumo emancipatório oriundo das expectativas de libertação negra através de estéticas modernas, as bandas maranhenses cada vez mais, entre 1920 e 1930, entravam na dança da modernização

¹⁹⁴ Conquistas, vale ressaltar, que, entretanto, não o livrariam de ser vitimado pela violência racial que poderia vir à tona de forma escancarada nas ruas de São Luís, como demonstra Cruz (2022), ao destacar um depoimento do músico publicado na coluna policial d'*O Imparcial*. Exemplar de um cotidiano fragilmente dissimulado quanto aos conflitos raciais, com lugares sociais bem demarcados, o texto registrava que José Alípio procurou a 1ª delegacia para denunciar que havia sido “agredido a ponta-pés, por dois rapazes” e “taxado de negro saliente”, “pelo simples facto de dar boa noite a duas senhoritas” (*O Imparcial*, 16 jan. 1938, p. 3), enquanto caminhava pela rua Candido Ribeiro, à noite.

¹⁹⁵ Outro músico popular importante foi o saxofonista Domingos Gomes Coqueiro (1911-1984), natural de Codó, que chegou a “tocar nas melhores Orquestras da capital do Estado, que abrilhantavam as noites alegres dos cassinos e dos elegantes clubes ludovicenses”, depois “dirigiu-se para Belém do Pará, convidado a integrar o corpo de músicos da banda de música da Base Aérea daquela cidade, na categoria de sargento de 3ª classe” (Machado, 1999, p. 207-208).

¹⁹⁶ Informações coletadas em: LIMA, F. A. Fragmentos de algumas conversas com Jomar Moraes. Disponível em: <http://oredemoinho.blogspot.com/2016/08/fragmentos-de-algumas-conversas-com.html>. E ainda em: <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/203>. Acesso em: 24 fev. 2024.

musical, aproximando-se de figuras prestigiadas do campo literário e jornalístico para potencializar seu status e relevância cultural.

Segundo o programa, as apresentações de Little Esther foram intercaladas com a apresentação de uma orquestra local. As reportagens não informam especificamente que conjunto musical auxiliou nos trabalhos. Provável que naquele contexto de proliferação das jazz bands pela capital, a escolha tenha sido nesse sentido, para exibir o que havia de mais moderno em termos instrumentais/musicais na cidade, com linguagem performática coerente com a ocasião. Em suas apresentações pelo Brasil, a artista geralmente era acompanhada de uma banda de jazz, o que pode ter ocorrido também em São Luís. Entre os números apresentados pela artista – e que representam o encontro entre ritmos afro-brasileiros e afro-americanos na interpretação de uma artista do Atlântico Norte – estavam as danças “Step Dance”, “Breakway”, as canções “Sonny Boy”, “Broadway Melody”, “Salada Portuguesa”, “Papel Rasgado” e, a pedidos dos redatores da *Folha do Povo*, “Canção para Inglês Ver”, foxtrote humorístico composto por Lamartine Babo e gravado em 1931. A canção, que satirizava a influência americana no Brasil, despontava ironicamente como articuladora entre as duas américas em terras maranhenses.

Afora algumas figuras intelectuais, não seria forçoso imaginar que os músicos negros de São Luís tenham tomado conhecimento das apresentações de Baby Esther, dada a grande repercussão de sua presença e já que muitos desses músicos se concentravam no antigo centro da cidade. Pode ser que alguns mais afortunados, aproveitando os “preços populares” (O Combate, 30 mar. 1932, p. 1) possam tê-la assistido nos palcos do Arthur Azevedo, onde o preço das cadeiras custava entre 5\$000/5\$100, frisa e camarote 1.26\$000, cadeira no camarote 2: 3\$600, e, enfim, o “geral”, custando 1\$100 (Diário da Tarde, BPBL, 31 mar. 1932, p. 4) ou quem sabe, aproveitado o exercício do trabalho para ter esse contato, supondo que, pelo perfil étnico-racial das jazz bands da cidade, alguns desses sujeitos (aqueles considerados mais notáveis) poderiam ter figurado na orquestra que acompanhou a pequena artista, brecha negada aos seus pares, músicos de “má reputação”, despossuídos e desprestigiados; os trabalhadores braçais, operários, o lumpem, em ofícios socialmente invisíveis para as elites. Os valores dos ingressos, a demarcação de um consumo cultural monopolista por parte da alta sociedade, o esforço em criar códigos e símbolos de diferenciação social, o complexo de inferioridade expresso na exaltação de artistas negros estrangeiros somado ao aparente desconforto com a presença negra-mestiça cada vez mais expressiva nas jazz bands nativas, sugerida na visível

(não obstante dissimulada) indisposição de divulgar a imagem desses músicos, ou de produzir algum material cultural que valorizasse suas tentativas de “modernização” musical.

Como aprofundarei ao longo do trabalho, não deve ser gratuito o fato de esses músicos, seguindo o modelo de outras capitais, terem procurado criar suas próprias táticas de sobrevivência cotidiana e redes de suporte informais (entre parceiros de banda, “padrinhos”, compadres, setores mutualistas, figuras com poder e influência), ou mesmo formais – a exemplo da criação do seu próprio sindicato –, em resposta à ação combinatória de aguda falta de estrutura e do rebaixamento de sua força de trabalho na condição de profissionais liberais: circunstâncias objetivas que, no fim, impactavam na própria forma de produção musical, no perfil do “jazz” maranhense, pois pressionados socialmente muito mais ao exercício de atuarem como interpretes, não obstante tenham insistido em compor suas próprias canções, outra prova de seus agenciamentos.

As últimas apresentações de Little Esther, em São Luís, ocorreram entre os dias 2 e 5 de abril. Nos dias 2 e 3, no caso, no sábado e domingo, Esther dedicou seu espetáculo, primeiro, à Assistência Dentária Médico-Escolar, depois aos Lázaros da cidade, garantindo que fossem “respectivamente, as duas representações, em benefício dos mesmos entregando a renda obtida”. Uma vez mais, indica-se que os ingressos para o espetáculo, que contariam “com numeros de sucesso garantido”, podiam ser comprados a “preços populares” no Liceu Maranhense ou no TAA (Diário do Norte, BPBL, 2 abr. 1932, p. 1; Diário do Norte, BPBL, 4 abr. 1932, p. 1). Teriam os momentos beneficentes facilitado o acesso dos mais humildes àquele espetáculo? Devido ao atraso do vapor “Itanagé”, finalmente, no dia 5, terça-feira, às 20h30, Esther, a “endiabrada dansarina negra”, fez sua última apresentação no TAA (Diário do Norte, BPBL, 5 abr. 1932, p. 1; 4). Tendo ou não os mais pobres tido contato direto com a artista afro-americana, ou ainda que poucos deles tenham tido acesso às suas performances, o sucesso da passagem da Baker mirim pela capital maranhense foi estrondosa e deve ter percorrido a região de ponta a ponta, gerando boatos e trocas, possivelmente envolvendo questões de cunho racial, por conseguinte, reflexões políticas. E se um exemplo como esse ainda pode parecer insuficiente para fazer tal suposição, importa dizer que os contatos dos são-luisenses com personagens afroatlânticos do porte de Esther Jones estavam apenas começando.

2.5.1 Danças do sul do paraíso: o jazz “infernai” dos The Black Stars

É fato que nenhuma jazz band de fora acompanhara Little Esther em sua passagem por São Luís. Embora antes de sua visita, a imprensa tenha anunciado uma ou outra “jazz-band autêntica” tocando na capital, a presença de músicos negros nessas bandas foi uma informação ocultada durante os anos de 1920. Mas em março de 1935 essa situação teria significativa uma mudança. Logo no dia 7, quinta-feira, o *Pacotilha* divulgava antecipadamente a estreia do conjunto The Black Stars, noticiado como “grande ‘Jazz Band excentrico’ dinâmico, que percorre os grandes centros civilizados grangeando os mais francos elogios dos criticos de arte e applausos da sociedade culta que lhes tem assistido”, que se daria no dia 14, no Teatro Arthur Azevedo. Segundo a nota, a companhia The Black Stars tinha como representante Henrique N. Quaglia, “da imprensa internacional” e Anthero Mattos, “o conhecido commerciante”, na função de empresário.

Na competitiva corrida que ronda o mundo da imprensa comercial, o *Pacotilha* cuidou de se adiantar e difundir, por meio de clichês, como era a aparência dos artistas, opção que também poderia ter relação com a decisão de Nascimento Moraes, à época diretor do periódico. Optou-se, então, por divulgar em primeira mão a figura de Willie Thompson, reportado como “artista cômico”, cuja maquiagem parece lembrar vagamente a apropriação de pessoas de cor da estética “black face” (**figura 17**):

Adiante, o *Pacotilha* informava quais eram os demais elementos que compunham a jazz band Black Stars. Além de Adolphina “eximia soprano, admirada pelas suas canções e pelas suas representações typicas”, havia ainda o ator Willie Thompson, “cognominado, o homem borracha, comico e excentrico”, Lovey-Price, “o único sapateador que dança em cima de uma escada”, Albert Dillard, “campeão do Tap Dancing, premiado com medalha de ouro, em Chicago, desde 1929 a 1932”, o músico Welcome, “cognominado o pianista relampago”, Jones Aragão, “uma das figuras mais brilhantes do grupo, é um formidavel saxophonista e clarinetista que tem arrancado delirantes applausos de todas as platéas”, David Washington, “o mágico do banjo”. A trupe contava também com o “pistonista invulgar”, “rei do piston”, Jack Braggs, e, por fim, mas não menos importantes, a sapateadora Misse Cherie Oliver e a dançarina Holita de Alfonso (*Pacotilha*, 7 mar. 1935, p. 6).

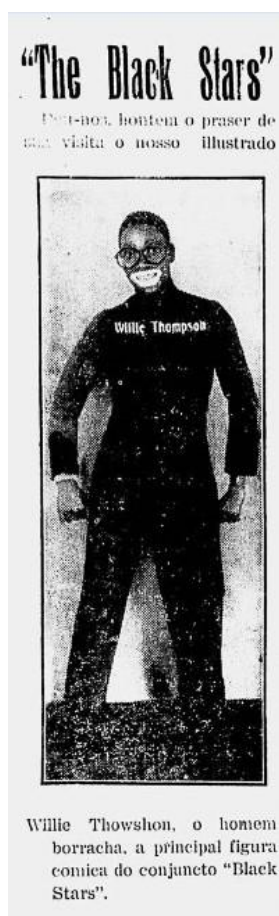


Figura 17 – Fotografia do artista cômico Willie Thompson da Cia. Black Stars. Pacotilha, 7 de mar. 1935, p. 6.

A segunda divulgação, em texto e imagem, neste periódico, foi da integrante Adolphina Costa, reportada como “primeira figura cantante do conjunto”, com a promessa de que ela cantaria “as ultimas novidades de Rumbas Cubanas e tangos argentinos”. (Pacotilha, 12 mar. 1935, p. 6). Contendo pouco mais de dez linhas, o texto, ilustrado com uma figura feminina, cumpria bem o papel de aumentar ainda mais a curiosidade e ansiedade dos leitores.

Já no dia seguinte, o *Pacotilha* (13 mar. 1935, p. 1) anunciava que o conjunto norte-americano havia aportado em São Luís, vindos do Pará a bordo do paquete “Itapé”, navio pertencente à Companhia Nacional de Navegação Costeira que interligava os portos do Rio de Janeiro e de Belém a São Luís. A novidade seria reforçada aos olhos dos leitores que acompanhavam atentamente o movimento portuário (“Pelo Porto”. Pacotilha, 15 mar. 1935, p. 4).

No estado vizinho, a trupe afro-americana tinha feito uma longa temporada (de dois meses), apresentando-se no Theatro da Paz e no “Palácio” (provavelmente o Palace Theatre). Abaixo da nota, um anúncio publicitário do Teatro Arthur Azevedo convocava o público para o espetáculo dos “dancing demons”, com ingressos que variavam entre 26\$400 (frisas e

camarotes) e 4\$400 (cadeiras). A conexão com outras regiões nortistas e nordestinas, por sua vez vinculadas com a então capital federal e com as tendências culturais transatlânticas (Cabral, 1997; Santiago, 2022; Mello, 2007) novamente irrompe como fator a ser levado em consideração nas tramas e emaranhados nos ecos do jazz – e seu arcabouço político-cultural – no Maranhão. Assim, outra informação relevante diz respeito à presença da música afro-cubana no repertório da The Black Stars, o que reforça meu argumento em prol do entendimento de que São Luís despontou também como parte do rizoma caribenho do jazz afrodiaspórico. Para sublinhar este argumento, quero destacar as incursões anteriores dos Blacks Stars por outras Américas. Na Costa Rica, por exemplo, dois anos antes de aportar em terras maranhenses, a trupe teve grande impacto, sendo reportada diversas vezes na imprensa local. Uma nota publicada no jornal costarrriquenho *A.B.C*¹⁹⁷, edição de 28 de fevereiro de 1930 (p. 8), sobre “Los Demonios del baile en el Teatro América”, capta bem este efeito:

Esta singular compañía, “The Black Star’s Dancing Demons” (Los Demonios del Baile) presentan al público un espectáculo sin precedente. La componen treinta artistas de color, músicos, bailarines excéntricos, grupos coreográficos, acróbatas, jazzistas, que dan una variedad al electrizante espectáculo, contagiando con excepcional magnetismo dinámico a los espectadores, al agrado de hacerlos agitarse, bailar, conmovirse con profundo y frenético entusiasmo. Todos los artistas de esta compañía son estrellas y sus números son, en su género, una especialidad notable y única. José Oquendo, reputado como uno de los mejores saxofonistas del mundo por la rara maestría con que domina este difícil y quejumbroso instrumento, a la vez que imita su sonido con la voz de una manera perfecta; Adolfin Acosta, tiple que canta con justo sentimiento y entonación genuina las canciones del sur de los Estados Unidos, así como danzones y tangos en español; el bailarín excéntrico Willie Thompson, de gracia sobria y prodigiosa técnica y quien ha actuado en los mejores teatros de Nueva York; y así, en general, todos son números de excepcional atracción como la inimitable y estupenda DANZA DE LA ESCALERA que ha provocado las más grandes y ruidosas ovaciones en los teatros de los Estados Unidos, México, Cuba y otros países en donde la compañía ha actuado con éxito sin precedente. Sería interminable enumerar todas las novedades y atracciones que los Black Star’s Dancing Demons presentarán en el Teatro en su próxima y corta temporada.

Em São Luís, logo na estreia da trupe, os ingressos se esgotaram rapidamente: “O velho casarão da rua Nina Rodrigues estava literalmente cheio. Inumeras familias da nossa sociedade lá compareceram e a todos agradaram os numeros apresentados”, narra o *Pacotilha*. O periódico dizia ainda que o jazz estava “afinadíssimo, marcação admirável”, com direito a solos de

¹⁹⁷ Segundo informações do sítio do Sistema Nacional de Bibliotecas (SINABI), o *ABC* “comenzó a publicarse el 28 de octubre de 1929. Se promocionaba como ‘diario gráfico de la tarde’. Dirigido por José María Pinaud y Joaquín Vargas Coto y como director artístico Paco Hernández”. Para acessar mais informações a respeito, além de edições desse material, basta consultar o acervo digital de periódicos do SINABI: <https://www.sinabi.go.cr/bibliotecadigital/periodicos> ou o projeto *Prensa CR*: <https://prensacr.info/data?search%5Btext%5D=%22DANCING+DEMONS%22>. Acesso em: 11 out. 2024.

saxofone e pistão que “traduziam um mundo de tumultos dispersos e varios”. Chamando atenção para a performance cantada, para os sapateadores, a “marcação soberba” do pianista e para o baterista que “assombrou com seus batuques endiabrados”. Tamanho o impacto do espetáculo, os sócios d’Os Lunáticos, o “vanguardeiro dos nossos clubs” (O Imparcial, 15 jan. 1939, p. 4), resolveram contratar o grupo afro-americano para se exhibir em sua “elegante sede social” – alojada num palacete da rua Oswaldo Cruz – dedicando ao seus sócios uma “Fox-Trot Dancing Coocktil” (Pacotilha, 16 mar. 1935, p. 6). Como se vê, a elite local tratava de consumir o que julgava *chic* entre as quatro paredes de seus clubes, restringindo aos seus pares a apreciação dessa música negra.

A descrição mais delongada sobre as apresentações do grupo viria dias depois. Após iniciar seu texto falando sobre um espetáculo circense ocorrido no Artur Azevedo, chamando atenção para a especial simpatia que os bichos despertavam no público da cidade e para a relação homem-animal enquanto mão-de-obra artística empregada naqueles espetáculos, um cronista identificado como Junius Viactor (cujo estilo de escrita muito se parece com o de Nascimento Moraes, diretor do jornal) registrou nas páginas do *Pacotilha* suas impressões sobre a performance da companhia negra de variedades The Black Stars, recém-chegada à capital.

Nesse texto, disserta o narrador que seu interesse em apreciar aquele espetáculo se deu pelo fato de ter ouvido informações desencontradas por parte de quem havia assistido à estreia do grupo estrangeiro na capital: “ouvi apenas referencias, por vezes contraditorias, que não me satisfaziam”, comenta Viactor. Seriam opiniões antagônicas ou na verdade insuficientes? Seja como for, o comentário indicava a importância dos rumores na propagação de informações, mas também por despertar o desejo por mais detalhes, estimulando a busca por uma melhor compreensão das novidades que circulavam pela capital e que chacoalhavam o cotidiano por vezes dormente da cidade. O cronista afirma, então, que aquela foi a primeira vez que viu e ouviu um jazz-band, “quero dizer, um ‘jazz-band’ na sua verdadeira expressão musical, a tradição integral de um sentimento regionalista, musica imitativa, descriptiva, onomatopéa de sons, bizarra, original, inconfundivel”, um tipo de manifestação que “traduz o espirito de um povo, no seu estado primitivo, evoluindo, sem perder a sua estrutura fundamental” (Pacotilha, 19 mar. 1935, n.p.).

Recorrendo à descrição narrativa e ao tom impressionista, para situar o leitor de sua experiencia perceptual, Junius Viactor discorre que, em sua visão, num espetáculo de jazz-band, “os instrumentos dizem vozes, phrases, emoções. Atravez de diálogos, monólogos e phrases, passa a musica esfusiente, com as suas exclamações, com as suas interrogações, com as suas

ironias e os seus romances breves”. Não obstante alguns elementos expressos no vocabulário do autor indiquem similaridades com a experiência aural/visual de outros discursos que se voltavam para o “jazz” tocado na região, são notáveis as pistas de que aquele espetáculo trazia novas informações a nível performático-musical, possuindo dinâmicas de solo, arranjos, improvisos e execução coletiva um tanto diferenciadas daquelas aplicadas pelos conjuntos locais. Ao expressar que “os artistas não fazem, no conjuncto, trabalham individual, mas se esforçam por corresponder a harmonia do conjuncto”, Viactor indicava que se apresentara nos palcos do Arthur Azevedo outra abordagem performática/musical: dados sonoros novos ao ouvido e ao corpo do público ludovicense. Aparentemente, não se tratava de tão somente seguir a partitura, mas de “interpretar a phrase musical, dar-lhe uma vida que seja sua, physionomia própria, para que ella diga o sentimento que a anima, o ‘character’ que a distingue”, o que podia apontar para o registro de assinaturas próprias e de uma maior liberdade de improvisação por parte dos músicos da banda.

Estrategicamente acompanhada, mais uma vez, pela reprodução de uma fotografia de umas das componentes femininas do conjunto, lá pelas tantas de seu texto, o cronista deixa claro que seu foco se centra na performance da cantora da jazz band afro-americana: Adolphina Costa, descrita como a “figura singular do grupo”, cujo canto, em sua percepção, possuía “agudos de veludo”, “accentos e modalidades excepcionaes”, entre outros efeitos que pôde captar na interpretação de Adolphina de uma “romanza”, primeiro número de sua apresentação, mas “especialmente na canção mexicana ‘Tu, tu y tu’”. Em outra ocasião, se diria que Adolphina (**figura 18**) interpretou “com sentimento todas as modalides da musica brasileira”, garantindo-se que “nos sambas que cantou foi duma felicidade unica”.

Nessa apresentação, há outras sugestões sobre a dinâmica performático-musical da trupe: “Jack Bragg. Piston soberbo. Vêzes dá-nos a impressão de um violino, vêzes estabelece no seu traduzir um barulho d’águas bravias”; “Jones Aragão, saxofonista elegante dá ás suas execuções vida e expressão. É ‘phantastico’. Admiravel nos solos de clarinêta é a alma do Jazz”; “os sapateadores assombrosos”, e em um plano geral, exprimia entusiasmo, assegurando que

O conjunto Norte-Americano é na verdade admiravel. É um dialogo de instrumentos. Ora é o grito de alarma ou contentamento, ora é gargalhada cantante das almas embriagantes de prazer; ora é a voz austera dos espiritos que traduzem com severidade a expressão dos seus enthusiasmos (Pacotilha, 22 mar. 1935, p. 2).

A repetição do verbo “traduzir” é bastante sugestiva para esse momento de contato transnacional. Comparando com a matéria anterior, do dia 19, há a repetição também da palavra “diálogo”, para se referir à performance da trupe, o que é igualmente sugestivo.



Figura 18 – Adolphina Acosta, A “Soprano de Ébano”. Pacotilha, 19 de mar. 1935, p. 2.

A propósito, de volta à matéria do dia 19 de março, Junius Viactor revela em determinado momento porque falara das “referências por vezes contraditórias” no início do seu texto, isto é, os comentários desencontrados que ouvira sobre o conjunto. Eis que põe-se, então, a criticar determinados indivíduos que, segundo ele, expressaram alguma incompreensão e mesmo repúdio à sonoridade da jazz band internacional, chegando a sair do teatro “aborrecidos, contrafeitos, dizendo o diabo dos artistas que não são responsáveis da sua ‘surdez mental’”, fazendo crer que estes estavam habituados a outra forma de “jazz”. Ou, na verdade, não aprovavam nada que se apresentasse como “som de pancadaria”. O desabafo do cronista de que sequer viu no público figuras como Adelman Corrêa e J. J. Lentini, que “sempre escrevem crônicas de arte sobre as grandes individualidades artistas que nos visitam!”, demonstra o nível de desprezo que alguns setores tinham para com o jazz, não por fundamentos nacionalistas, como se observava no caso do Rio de Janeiro, por vezes nem com argumentos que invocavam

de maneira escancarada o fator racial, mas que expressavam sua aversão aos ritmos afroatlânticos ao se porem como incansáveis defensores de um forma colonialista de concepção musical: a que vislumbrava na música uma arte de enlevo, alta cultura, melhoramento moral, polidez, docilidade do corpo, refinamento espiritual, e que por isso considerava como “não-arte”, ainda que “modernas”, “chiques”, aquelas sonoridades dançantes confeccionadas na diáspora.¹⁹⁸

Mas mais do que uma experiência de fruição musical, importa destacar uma discussão que envolve a questão da “raça” nesse contato. A partir do universo dos espetáculos de revista do Rio de Janeiro, Shaw (2018, p. 112-113), em importante análise sobre negociações e processos transnacionais que ensejaram a reconfiguração de identidades e artefatos culturais no Brasil, menciona a cia Black Stars, que aportou na capital republicana três anos antes de vir ao Maranhão. A trupe (ver **figura 19**) é citada como exemplo fundamental, entre outros, da presença de artistas afrodiaspóricos no país, exemplificando intercâmbios, influências mútuas e, enfim, possíveis transformações, desde o campo das performances musicais, na esfera das identidades e das relações raciais no Brasil:

Uma característica notável da nova formação da Grande Companhia foi o destaque dado aos artistas afro-americanos. Em 1932, a companhia apresentou a revista *Angü de caroço* no Teatro Carlos Gomes, no Rio, e a publicidade deu destaque aos “Black Stars”, com o subtítulo “demônios da dança”, um grupo de seis dançarinos liderados por um certo Willie Thompson e uma cantora chamada Adolfinha Acosta (também chamada de Costa ou Cuesta). Ela foi creditada como sendo do Roxy em Nova York e tendo aparecido no filme de 1929 de King Vidor, *Hallelujah*. Acosta foi descrita como uma “autêntica americana” especializada em *blues*, sendo referida ainda como “o rouxinol da trupe” e “a soprano de ébano” – lembrando um dos apelidos de Josephine Baker, repetidamente adotado por mulheres de pele escura atuando no Brasil. Os Black Stars foram, segundo todos os relatos, a atração principal e descritos como “o sucesso teatral do momento”. Uma resenha de *Angü de caroço* observou que a trupe “tem atraído muita agitação no Rio no momento, principalmente com seus surpreendentes sapateados do preto Willie Thompson e da cantora negra Adolfinha Acosta. A trupe passou a se apresentar no Cine Odeon como uma das atrações que acompanhou a exibição do filme *África selvagem* (*Up the Congo* [1930], distribuído pela Sono Art-World Wide Pictures) e posteriormente no Cine Fluminense. Eles foram então contratados pelo empresário teatral Nicolino Viggiani (responsável por levar

¹⁹⁸ Todos esses personagens eram defensores da “boa música” e estavam posicionados como símbolos da tradição musical maranhense, espécie de variação musical da noção branqueada da Atenas Brasileira. De igual modo, estava o maestro e pianista Ernâni Braga, que contemplava a música de concerto europeia, mas também era defensor do nacionalismo musical, passeando pelas peças populares ao estilo Villa Lobos. Ernâni, tal como Adelman e Lentini, vez ou outra escrevia sobre música. Embora tocasse, aqui e acolá repertório popular pelo filtro erudito, também repudiava a modernidade. Não gratuitamente, em 1929, Ernani demonstrou ter repúdio à vitrola (“Vida musical”, *O Imparcial*, 22 maio, 1929, p. 4). Em um desses textos, teceu críticas à flauta, mencionando o nome de Adelman Corrêa. Sugestivo, aliás, que em meio a uma discussão pessoal, em que romperam relações, Adelman Corrêa, para ofender o pianista, tenha comparado sua forma de tocar ao “jazz” (“O jazz do Ernani”. *O Combate*, 11 out., 1928).

Josephine Baker ao Brasil em 1929) para fazer uma turnê pelo Brasil e depois, supostamente, pela Europa.¹⁹⁹



Figura 19 – The Black Stars ou os ‘Demônios da Dança’. Jornal do Brasil, 18 set. 1932, p. 20; idem, 11, ago. 1932, p. 13.

Não encontrei evidências através da HDB de que o filme *Hallelujah* (figura 20), considerado o primeiro musical composto inteiramente por pessoas negras,²⁰⁰ tenha sido veiculado pelos cinemas de São Luís, como ocorrera no Rio de Janeiro, onde a chamada “dança dos pratos”, famosa “scena do cabaret dos pretos americanos” (Correio da Manhã, 4 ago. 1932, p. 7), que foi protagonizada pelos dançarinos da The Black Stars, constituiu verdadeiro sucesso²⁰¹, despontando como a principal razão de a trupe negra ter sido contratada para atuar

¹⁹⁹ [No original]: “A notable feature of the Grande Companhia’s new lineup was the prominence given to Afro-American performers. In 1932 the company performed the revue *Angú de caroço* (Lumpy Oatmeal) at Rio’s Teatro Carlos Gomes, and publicity gave top billing to the “Black Stars,” subtitled “demons of dance,” a group of six male dancers led by a certain Willie Thompson, and a female singer named Adolfinia Acosta (also sometimes referred to as Costa or Cuesta). She was credited as being from the Roxy in New York and having appeared in King Vidor’s 1929 movie *Hallelujah*. Acosta was described as an “authentic American” who specialized in the blues, and she was also referred to as “the nightingale of the troupe” and “the ebony soprano” – recalling one of Josephine Baker’s monikers, repeatedly adopted by dark-skinned women performing in Brazil. The Black Stars were by all accounts the major attraction and described as “the theatrical hit of the moment.” A review of *Angú de caroço* noted that the troupe “has been attracting a lot of excitement in Rio at the moment, principally with its astonishing tap dances by the black Willie Thompson and the black singer Adolfinia Acosta. The troupe went on to perform at the Cine Odeon as one of the attractions that accompanied the screening of the film *África selvagem* (Up the Congo [1930], distributed by Sono Art-World Wide Pictures) and subsequently appeared at the Cine Fluminense. They were then contracted by the theatrical impresario Nicolino Viggiani (who was responsible for taking Josephine Baker to Brazil in 1929) to tour throughout Brazil and then, reportedly, in Europe”.

²⁰⁰ Mais informações e acesso à imagem a seguir em: <https://goldenglobes.com/articles/hallelujah-1929-hollywoods-first-all-black-musical/>. Acesso em: 14 jan. 2026.

²⁰¹ Curioso para saber que cena era essa, fiz algumas buscas na internet. Encontrei duas cenas no YouTube. Possivelmente, a tal “dança dos pratos” poderia ser uma delas. Trechos acessíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=nPz8-oYTHGA> e <https://www.youtube.com/watch?v=49x-0k1jDUU>. Acesso em 12 dez. 2024.

na “Companhia de Espetáculos Modernos” organizada pela Empresa Paschoal Segreto²⁰² & Jardel Jercolis. No entanto, seu diretor, King Vidor, era um nome conhecido do público maranhense frequentador dos cinemas São Luiz, Éden e Cineteatro Arthur Azevedo, onde puderam apreciar filmes tais como *A Noite Nupcial*, *Ave do Paraíso*, *Cidadella*, *Stella Dallas*, *Sol de Outono*, *O Campeão*, dirigidos por Vidor.



Figura 20 – *Cena de Hallelujah* (1929), um dos primeiros musicais negros hollywoodianos, responsável por propagar a trupe The Black Stars no Brasil. Golden Globes.

Vale adicionar também que, apesar de possivelmente terem sabido a respeito da “dança dos pratos” apenas por meio da descrição dos suplementos cariocas, os são-luisenses nem por isso deixaram de ter contato naqueles anos com a imagem e performance da atriz Nina Mae McKinney, uma das protagonistas de *Hallelujah*, quando, anos depois das apresentações do The

²⁰² A nível de informação, Pascoal Segreto era “dono de inúmeras casas de diversão no Rio de Janeiro e um dos principais responsáveis pela popularização das revistas musicais”. Ficou conhecido como “ministro das diversões”, sendo “proprietário de diversos teatros no Rio de Janeiro, entre eles o São José”, na Praça Tiradentes. Suas peças tiveram grande apelo popular pelos valores mais acessíveis ao público de menor poder aquisitivo, contribuindo, assim, a despeito da hierarquia social existente, para a formação de um público de massa na capital federal (Bessa, 2010, p. 32-33). Segundo Bessa, ainda que os empreendimentos de Segreto fizessem parte de um pacote de transformações processadas no Rio de Janeiro, “tais mudanças [por outro lado] punham o Brasil num contexto transnacional, caracterizado por uma intensa troca de culturas, já que se tratava de um processo que podia ser assistido em praticamente todas as grandes cidades do mundo ocidental” (2010, p. 33). Pelo exemplo da passagem de Little Esther e do The Black Stars, São Luís do Maranhão também estava incluída, a despeito de não mais constituir, naquele início do século XX, um grande centro urbano e de sua maneira singular de ter vivenciado a tentativa de adentrar a modernidade.

Black Stars em São Luís, foi exibido no Cineatro Arthur Azevedo o filme *Bozambo* (Sanders of the River, 1935) descrito como “um drama de emoções em plena selva africana!”, com “dansas e cantigas dos Acholi e Kilongalonga”, por meio do qual “as payzagens mais lindas do continente negro são apresentadas [...]” (O Imparcial, 10 dez. 1938, p. 4), e estrelado por McKinney e pelo cantor e militante Paul Robeson, “o famoso barítono negro” (O Imparcial, 13 dez. 1938, p. 5). Jazz, África, primitivismo e racialização; a fascinação colonial e o protagonismo negro. Essas palavras-chave sugerem que a ordem dos fatores não alterava o produto, mas, ao mesmo tempo, singularizava historicamente a experiência do jazz no Maranhão. Singularizava, uma vez mais, pelas próprias evidências do próprio revestimento latino-caribenho que o significado do jazz tomou em plagas maranhenses e os The Black Stars, como já deve ter transparecido ao leitor, foram peças fundamentais nesse sentido.²⁰³

Algumas aparições dessa jazz band em outros veículos sugeriam suas pontes com a música e artistas latino-caribenhos. No *Correio da Manhã*, de 13 de maio de 1933 (p. 9), encontramos os Black Stars, “com seu jazz” e Adolfina Acosta, novamente reportada como “a soprano de ébano”, se apresentando nos palcos do Alhambra, em um espetáculo de variedades juntamente das Las Americanistas, que tocavam “foxes e canções hawayanas”, e da companhia das bailarinas espanholas Nury Pharaonica. No mesmo ano, o *Diário Carioca* de 30 de julho divulgou em sua coluna radiofônica a programação da Sociedade Rádio Phillips do Brasil, que, entre as atrações de seu programa “Horas de Outro Mundo”, mencionava um “Duo Cubano”, formado por “Adolfina Acosta e Nlevenido Hernandez, do conjunto The Black Stars de New York”, seguido de suas outras atrações – “Oscar Gonçalves, Léo Villar. Paulo Netto. Renato Murce, Rogério Guimarães. Scarambone. João de Deus, João Nogueira e Pery Cunha – (“Rádio. Irradiações de Hoje”, p. 7). Em 29 de junho de 1937, o *Correio Paulistano* (p. 9) divulgava o espetáculo Estampa Habaneras promovido pela Companhia Cubana de Revistas (de propriedade da empresa N. Viggiani) que aconteceria nas dependências do Theatro Sant’Anna. Adolfina Costa se apresentaria juntamente do Trio Excentrico Les Georgettes. No *Correio da Manhã* de 24 de julho de 1937 (p. 8), Adolfina Acosta aparece se apresentando juntamente da Companhia Cubana de Revistas (com a cantora Josefina Meca e do ator e cantor Miguel de

²⁰³ Não foi à toa que, logo no ano seguinte, por ocasião das apresentações no TAA do duo cubano Ansy and Reynold e Salinda-Soler, esta última “composta, também, de dansarinos e comediantes sul-americanos” (O Imparcial, 6 jan. 1936, p. 2), a imprensa local recordou: “quando por aqui passou o conjuncto norte-americano ‘The Black Stars’, o exito por elle obtido foi completo. Além dos typicos numeros musicaes, executados por uma genuina ‘jazz’ norte-americana, os ‘coloureds’ apresentaram ao nosso publico originaes sapateados, rumbas, etc. O genero dos artistas que ora nos visitam é o mesmo. Dahi pensarmos que o espectaculo de estrêa de quarta-feira será coberto do melhor êxito” (O Imparcial, 6 jan. 1936, p. 2).

Grandy) no espetáculo Cantos de Cuba: “‘Claves, Maracas e Bongós’”, quadro onde a Rumba é dansada entusiasmaticamente pelos artistas Mimi Soto, Adolfinha Acosta e Hector Saez. ‘Bailes de Cuba’ em toda a sua expressão característica!”. Em 1940, Adolfinha Acosta aparece se apresentando com a Orquestra Fon Fon na programação da Rádio Clube (Diário de Notícias, RJ, 18 ago. 1940, p. 8).

Com todas essas experiências de trânsito, a presença desse conjunto em São Luís já seria um acontecimento bastante relevante para o tema desta pesquisa. Mas esse contato ainda foi além, como reportou o *Pacotilha*, em 22 de março (1935, p. 2). Tratava-se de uma das últimas apresentações da trupe na capital maranhense, dessa vez com propósitos beneficentes, visando a angariar fundos para a “Casa dos Mendigos” da cidade. A certa altura do texto, informa-se: “Como noticiamos tomou parte neste festival de benefício os musicos componentes dos dois Jazes ‘Paulo Almeida’ e ‘Alcino Billio’”. Por conta do tempo, diz a reportagem, organizou-se um quarteto composto por músicos dos dois conjuntos, sugerindo o espaço para o improviso. Ainda, como sugere a matéria, Paulo Almeida, “o principe dos saxofonistas do Norte”, aproveitou para apresentar composições próprias, pois diz-se que este “executou com sentimento e arte, a sua propria produção”, afirmando-se que “a platéia ovacionou-o com palmas e foi felicitado pelo conjunto ‘The Black Stars’”. Essa breve informação revela os contatos travados por músicos locais e essas jazz bands com experiências globais, com oportunidade trocas e reconhecimento, mas também a chance de assumir posturas ativas, apresentando suas próprias criações.

Em 1937, foi a vez de Marian Anderson (1897-1993) vir ao Brasil e de ser noticiada pela imprensa maranhense como “a voz negra que sahiu do Harlem para encantar todas as plateas com sua arte e com a musica quente e maravilhosa de sua raça” (O Imparcial, 13 ago. 1938, p. 3). Muito embora o norte do país não tenha entrado em seu itinerário de apresentações, como se vê, nem por isso sua presença escapou da mira dos jornais são-luisenses, que depois da apresentação exitosa de várias figuras negras internacionais na cidade, pareciam mais motivados a fazer coberturas do tipo.²⁰⁴ A primeira parada de Anderson foi em São Paulo, onde

²⁰⁴ O papel do serviço telegráfico, com a crescente predominância na imprensa brasileira, desde o fim da Primeira Guerra, de informações internacionais vindas dos Estados Unidos, parece ter sido crucial nesse aspecto. A Western Telegraph Company Ltd possuía uma estação telegráfica situada no Olho d’Água, para serviço internacional pelo cabo direto Brasil/EUA com extensões para o sul pelos cabos costeiros. Através destes serviços, para além da difusão de acontecimentos regionais para o Brasil e o mundo, os maranhenses passavam a ter mais uma fonte de acesso às notícias de além-mar, por exemplo, dos trânsitos transatlânticos de afro-americanos pela América Latina, mas também de artistas afro-brasileiros fora do país, notadamente para os EUA. Se antes eram os palcos de Paris que lideravam o *locus* internacional de legitimidade de artistas negros, de 1930 em diante, em contexto de propaganda ideológica da Política de Boa Vizinhança, eram os palcos dos grandes centros urbanos dos EUA que conferiam essa consagração artística (obviamente subsidiada por interesses políticos e econômicos imperialistas)

foi homenageada pela Frente Negra Brasileira (O Imparcial, 20 jul. 1937, p. 11). No ano seguinte, retornou para se apresentar no Rio de Janeiro. Não encontrei indícios de que tenha passado por São Luís do Maranhão, mas, acredito que a escolha em noticiar esses movimentos de artistas afrodiáspóricos no Brasil parece dialogar com um interesse local, sobretudo de frações das elites mais associadas à música clássica, pela música negra operística.

Pesquisando no fundo do Núcleo de Memória e Pesquisa do Teatro Arthur Azevedo (NMPTAA), embora tenha encontrado pouquíssimos indícios da atuação de jazz bands, havendo muito mais informações sobre os eventos relacionados à música de concerto organizados pela SCAM (as chamadas Festas de Arte), em primeiro lugar, observei nesses eventos, aqui e acolá, uma tendência, a partir de 1930, para o repertório de concerto com temas tidos como “populares”: sobre o folclore nortista (amazônico), o chamados “motivos sertanejos”, indigenismos musicais e sutil abertura, entre 1940 e 1950, para a música afrodiáspórica, a exemplo das apresentações do cantor negro brasileiro Edson Lopes e do cantor de ópera afro-americano Lawrence Winters (1915-1965). Ambos, além de canções europeias, apresentaram números com *spirituals* afro-americanos (“Creole Croon”, “Swing Low”, “Sweet Chariot”, “Deep River”, “Go Down Moses”, “Let Us Break Together”), sobre indígenas norte-americanos (“By the waters of Mine Tonka (An Indian Love Song)”), e canções com temas afro-brasileiros (“Xangô” de Villa-Lobos, “Dansa Negra”, de Heckel Tavares, “Funeral d’un Rei Nagô, de Heckel Tavares e Murilo de Araújo, “Cantilena”, esta última identificada como “um canto que saiu das senzalas – Motivo dos pretos do Reconcavo Baiano). Melodia e letra recolhida por Sodré Viana – Ambientado por H. Villa-Lobos”.

No caso de Lawrence Winters, os *spirituals* foram precedidos pela interpretação de “It Ain’t Necessarily So” (canção integrada à ópera *Porgy and Bess* do compositor americano George Gershwin, centrada na representação da vida dos afro-americanos sulistas). No verso do cartaz da apresentação de Lawrence Winters, me chamou atenção no texto que sintetizava sua trajetória o destaque para a sua atuação na ópera “Dessalines, Imperador do Haiti”, muito provavelmente uma tradução para “Troubled Island”, peça composta pelo afro-americano oriundo do Mississippi William Grant Still (1895-1978), além de “Ounga”, também ambientada

a esses artistas. Caso emblemático foi o de Elsie Houston, “festejada cantora brasileira” que, segundo matéria fornecida pelo Serviço Especial da Inter-Americanas para *O Imparcial*, “personifica um das dadas musicais da América Latina aos Estados Unidos e constitui um vínculo vivo entre as Américas”. Nas palavras da própria artista, “o jazz cooperou grandemente para que os latino-americanos compreendessem a alma de seus irmãos do norte” (“A musica une as Americas”. *O Imparcial*, 28 jun. 1942, p. 4). Para mais informações sobre essa artista e sua trajetória internacional, cf. OSEI, A. Black Brazil in jazz-age Paris: The life and work of Elsie Houston. *The Journal of Romance Studies* [s. l.], v. 22, n. 3, p. 331–351, dez. 2022.

no Haiti da era Dessalines, composta pelo violinista e compositor Clarence Cameron White (1880-1960), músico negro pioneiro no campo operístico dos Estados Unidos.

Em conjunto, essas informações me parecem apresentar São Luís, desde um circuito de divertimentos musicais cuja fisionomia amalgamava (não sem tensões) o erudito e o popular, também como itinerário, nas primeiras décadas do século XX, de tendências afrodiaspóricas globais; tendências essas que, por meio de sons, corporeidades e performances, carregavam novos, diversos e dissonantes sentidos sobre raça. Assim, a cidade despontava como espaço atrativo de sonoridades-discursos transnacionais; representações de diferentes projetos civilizatórios e de existências negras.

3 SOCIOGÊNESE DO JAZZ MARANHENSE: PIONEIROS, CIRCUITOS, CONTATOS E FRICÇÕES SOCIAIS

3.1 Os primeiros hospedeiros nativos: *jazz avec elegance* nos carnavais da Ilha

O povo de São Luís, após o período de angústia e consternação das semanas da gripe, parecia ter saído de casa para desafogar a memória de seu desespero na improvisação de um carnaval de rua. As árvores, os balcões, as sacadas, a amurada do Convento, a platibanda dos telhados, tudo rebentava de gente, que se apertava por toda a extensão da praça. De longe, com a imponência de seus ornatos alegóricos, viam-se os carros de préstito. Moças da sociedade, vestidas com trajes típicos, acentuavam o colorido carnavalesco das carruagens, a que não faltava a animação dos clarins e tambores [...]. (MONTELLO, J. *Os Degraus do Paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 154).

Rolam, pelas sarjetas, restos, farrapos de serpentinas. Brilham nas gretas do calçamento, como soes centuplicados, estilhaços de vidros, átomos de lança-perfumes. Pintalgam o chão, como reticências, coloridas rodinhas de confetti. Sôa ainda no ar um derradeiro grito de folia, um último aroma, a pancada final dos jazz, que três dias e três noites, se desconjuntaram sob dedos ageis. [...]. Vergado sobre a meza de trabalho, não trabalhamos. Sonhamos que estamos ainda no Carnaval. E, á flor das retinas, que viram todo o tumulto alegre da folia, enxergamo nos a carregar rolos de serpentinas; a esguichar filetes de ether perfumado; a coalhar o ambiente de confetti; a lavar os lábios com cerveja; a apertar, docemente, um corpo moreno que se nos deu, mansamente, brandamente, para o encantamento de algum fox trot, rythmado e voluptuoso (“Chronica da quarta-feira cinzas”. Pacotilha, 17 fev. 1926, p. 1).

Por volta de 1917/1918, o jazz já se fazia presente nos salões dançantes de uma França agitada pela Primeira Guerra (Cugny, 2014; Jackson, 2003). Deste lado do Atlântico, precisamente no Rio de Janeiro, milhares de pessoas celebravam, ao som de maxixes, *ragtimes*, tangos e *one-steps*, o primeiro carnaval após a devastação da Gripe Espanhola (Castro, 2019, p. 28). No olhar do escritor Josué Montello (1986, p. 337), diante de todos esses acontecimentos, São Luís, entre um arroubo carnavalesco e outro, e mesmo com os primeiros ensaios de alteração urbana, “conservava o ar senhorial de outrora”, sugerindo que, naquele imediato pós-guerra, quando ainda campeavam na cidade epidemias como a peste bubônica (Almeida, 2022), o ritmo das transformações, urbanas e de costumes, bem como a experiência temporal dos cidadãos debatia-se com o forte provincianismo cultural ainda reinante na cidade. Imagina-se que no plano musical o andamento seguia na mesma dinâmica: irregular, disperso e emaranhado. Tanto que o acontecimento, digamos, inicial do desenvolvimento do jazz maranhense não parece ter tido como marco fundador/estopim a vinda de um conjunto musical de fora. Esse fenômeno parece ter sido estruturado a partir de vários vetores relacionados com tentativas graduais de transplantação de símbolos e condutas associados à ‘modernidade’ para a cidade, como, por exemplo, a febre dançante que tomava o Mundo Atlântico, apilhando os

clubes e sociedades carnavalescas pelo Brasil afora, bem como novos elementos performativo-sonoros disto decorrentes: portanto, efeitos de uma aceleração histórica de alcance nacional²⁰⁵, mas com interfaces transnacionais e até globais.

Olhando propriamente para as práticas dos músicos do Maranhão, já em 1920, em uma apresentação da Sociedade Musical Maranhense (SMM), menciona-se o nome de José Salgado²⁰⁶ como responsável pela bateria da orquestra (“O 13 de maio na Sociedade Musical Maranhense”. Pacotilha, 14 de maio, 1920, n.p.). Em 1923, novamente em um concerto promovido pela SMM, torna-se a fazer uso de uma bateria no naipe instrumental²⁰⁷. Sob a batuta de Adelman Corrêa, o repertório deste conjunto, importante observar, ainda estava alinhado aos interesses estéticos desta instituição comandada por músicos de concerto. Não por acaso, as músicas executadas tratavam-se de peças do próprio Adelman Corrêa, de Ignácio Cunha e Antonio Rayol (Pacotilha, 14 maio 1923, p. 4), figuras carimbadas da dita Atenas Musical, isto é, da suposta fase “áurea” da música maranhense. Entre os componentes da orquestra, além do próprio Ignácio Cunha, àquela altura, tesoureiro da Sociedade, cita-se Manoel Freitas e Newton [de Jesus] Sampaio (violinos); Marcelino Maia (contrabaixo), reportado como “coronel”; Cláudio Costa, no oboé, José Fernandes e Almir, nos pistons; José Elesbão e Pedro Rodrigues, trombones; Francisco Barbosa, clarinete, Manoel Ferreira no saxofone e Las Mezas²⁰⁸ na bateria.

Se os exemplos supracitados poderiam indicar uma tímida [in]filtração dos novos padrões musicais que insurgiam nos anos 1920, a primeira menção explícita a uma jazz band formada inteiramente por músicos maranhenses foi noticiada apenas no ano seguinte, precisamente no dia 23 de fevereiro de 1924, no jornal *Pacotilha*. Dizia a matéria (**figura 21**)

²⁰⁵ Enquanto no raiar da nova centúria tal aceleração fora impulsionada “por novos potenciais energéticos e tecnológicos, em que a exigência de acertar os ponteiros brasileiros com o relógio global suscitou a hegemonia de discursos técnicos, confiantes em representar a vitória inelutável do progresso e por isso dispostos a fazer valer a modernização ‘a qualquer custo’ (Sevcenko, 2021a, p. 22), a partir dos anos 1920, esse tempo mais apressado se consumaria “com a emergência de novos atores políticos (classe operária, camadas médias urbanas, militares) e novas ideias, que se expressavam não apenas no plano da política, como também nas transformações da sensibilidade e do gosto” (Lorenzo; Costa, 1997, p. 8).

²⁰⁶ José Bello Sagado era, a princípio, flautista. Chegou a atuar como segundo secretário da SMM, em 1921, época em que também trabalhava como professor de música do cinema Éden (Pacotilha, 18 nov. 1921, p. 4). Foi guardalivros Alves da Silva & C. Viajava como auxiliar de firmas comerciais, a exemplo da Arruda Serra, pelos interiores do estado (Viana, Monção) e, através dos vapores do Lloyd Brasileiro, outras cidades (Rio de Janeiro, Porto Alegre). Em 1925, passou a ser “auxiliar da firma Berringer & Cia.” (O Imparcial, 1 ago. 1926, p. 2), ano que se tornou sócio da Associação dos Empregados no Comércio do Maranhão.

²⁰⁷ O texto não informa se seria uma bateria americana, mas é possível que seja, pois, dois anos depois aparecem indícios de que a SMM costumava alugar uma bateria desse tipo para ajudar em suas despesas e manutenção (Folha do Povo, 1 maio, 1925, p. 2). Volto a este tema no tópico 3.4.

²⁰⁸ Não localizei informações sobre esse músico. Desconfio se tratar do saxofonista espanhol Juan José de Las Heras, que também executava a parte da bateria nesta orquestra. Sobre Las Heras, ver **nota 428**

que os redatores deste jornal rumaram até a Rua Oswaldo Cruz, onde ficava localizada a sede social do Fabril Athletic Club, a fim de assistir, em primeiríssima mão, ao ensaio da jazz band (contratada ou pertencente) daquele clube.

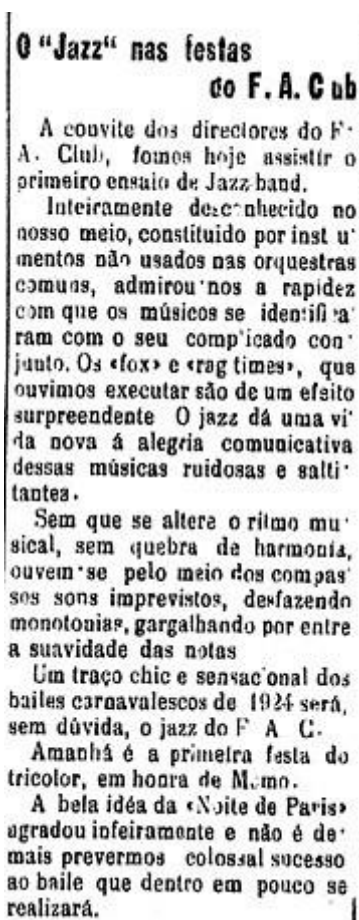


Figura 21 – “O ‘Jazz’ nas festas do FAC”. Pacotilha, 23 fev. de 1924, p. 1.

O texto oferece alguns sinais de como os jornalistas “fotografaram” com os olhos e ouvidos aquela experiência musical. Na nota, os jornalistas expressavam que ficaram maravilhados ao assistirem ao “primeiro ensaio de jazz band” nas dependências do FAC, relatando que se admiraram com “a rapidez com que os músicos se identificaram com o seu complicado conjunto”, uma vez que aquele aparato era “inteiramente desconhecido no nosso meio, constituido por instrumentos não usados nas orquestras comuns [...]”. A afirmação faz crer que os músicos de alguma forma haviam acessado informações que diziam respeito à execução e performance associadas a uma banda de “jazz” (provavelmente, em maior grau, o domínio da bateria tenha chamado mais atenção dos observadores, depois instrumentos como banjo, saxofone: instrumentos incomuns nas demais orquestras). Faz crer ainda que aquela apresentação foi um divisor de águas na experiência musical da cidade. Relatam os cronistas

que o repertório dessa banda incluía foxtrotes e ragtimes, gêneros já conhecidos pelos que tinham acesso a revistas especializadas, discos e frequentavam os cinemas. Mas, se diz que “o jazz dá uma vida nova à alegria comunicativa dessas músicas ruidosas e saltitantes²⁰⁹”, indicando que se imprimia sobre a performance ao vivo dos músicos o domínio das regras básicas para emitir os sons da modernidade atlântica, em claro exercício de uma musical reprodutibilidade técnica²¹⁰ (Benjamin, 2014) ao simularem com precisão os ritmos impressos nas partituras (das quais podiam ter acesso, até aquele momento, através de revistas ou mesmo das remessas chegadas pelos vapores) e ainda arranjos apreendidos na escuta atenta dos fonogramas. Indicando detalhes acerca da dinâmica da performance do conjunto, os redatores acrescentam que “sem que se altere o ritmo musical, sem quebra de harmonia, ouvem-se pelo meio dos compassos sons imprevistos, desfazendo monotonias, gargalhando por entre a suavidade das notas”. As execuções rítmica e harmônica, portanto, não soavam estranhas aos ouvidos/corpos dos apreciadores, sugerindo a manutenção de andamentos vistos como característicos daqueles ritmos sincopados “ruidosos”. Contudo, a fim de surpreender os convidados com a aplicação de novos efeitos sonoros e assim tomar dianteira na competição social/comercial com outras agremiações, os músicos criavam “gargalhadas” (fraseados dos instrumentos de sopro? Fricção nas cordas dos violinos?) em meio às “notas suaves” (do piano?), distanciando-se da “monotonia” eminente na repetição da estrutura das canções – juízo de valor que, aliás, parece dizer muito quanto a uma gradativa mudança no plano da escuta das audiências. De olho nos lucros simbólicos dessa habilidade, os articulistas do *Pacotilha* associam uma vez mais a jazz band a “um traço *chic* e sensacional”; algo expresso também no nome do baile: “Noite de Paris”²¹¹, escolha temática perfeitamente acomodada com os anseios

²⁰⁹ Alguns foxes tocados pelas jazz bands encontrados nos jornais: “La Gigollete” (<https://www.youtube.com/watch?v=5Uk4XA5oie0>), aparentemente muito requisitado e cuja sonoridade traz curiosamente andamento e arranjos muito similares às marchas; Ragtimes: “On the Mississippi” (<https://ragpiano.com/covers/ontheMiss.htm>), “He’d have to get under, get out and get under” (<https://www.loc.gov/item/jukebox-134021/>). Acesso em: 15 nov. 2025.

²¹⁰ Como destaca Cerqueira (2020), analisando o contexto caxiense, apesar de o gramofone ser um aparelho caro, concentrado na casa dos ricos, naquela cidade, já em 1904, o maestro Antonio Cariman (ca.1845-1907) valeu-se de um a dessas “máquinas falantes” para, a partir da escuta, escrever as partituras de um dobrado, uma marcha e uma polca norte-americanas, a fim de que sua banda pudesse executá-las na Festa de Santa Rita. Os músicos de São Luís poderiam ter esse acesso menos dificilmente ao estarem próximos das elites. Aproveitar-se-iam das tentativas desses sujeitos abastados em transformá-los em músicos modernos. Por outro lado, a tirar pelo que narra o periódico *O Garoto* (vide epígrafe do tópico 2.3.1), até pelo contexto particular de urbanização da cidade, esses músicos pobres estavam com os ouvidos bem treinados para reproduzir esses sons, pois davam um jeito de adquirir gramofones, o que, a tirar pelo período sugerido pelo periódico da tal “epidemia gramofônica”, podia dizer respeito à mudança dos preços dessas máquinas falantes a partir da Primeira Guerra, como indica Tinhorão (1998, p. 251). Sobre isso, ver: nota 151.

²¹¹ Essa mistura de anglicanismos e galicismos para identificar a modernidade burguesa, vale pontuar, não era uma associação harmônica nem na própria França, como sugere o comentário de autoria de um certo Minott Saunders, publicado no *Folha do Povo* (31 dez. 1925, p. 1), que recupera a opinião de Marcelo Pillon, do jornal *Echo de*

identitários dos filhos privilegiados da Atenas, há muito voltados para a França como uma mãe-guia civilizatória.

Outra pista interessante para examinar a forma como o jazz foi recepcionado por esses grupos sociais, reside no texto publicado dias antes de se consumir, de fato, a apreciação *in loco* do ensaio daquela jazz band:

Como outras novidades, o *jazz band* penetrou no Maranhão. Penetrou com o pé direito, como se costuma dizer, porque vai ser estreado no F. A. C. Isto lhe assegura desde logo a conquista da predileção da gente elegante. Dessa conquista passará, provavelmente, á do povo. Não é difícil. Se o *jazz* é bárbaro, os nossos ouvidos não são lá tão requintadamente educados que não lhe achem graça. Por toda parte, de mais a mais, é vencedor. Triunfou pela audácia da sua organização, começando quasi sempre por provocar irritação. Tudo o que triunfa é assim, dos homens aos seus inventos e idéas, do super-homem ao gramofone e ao penumbrismo. Em toda a parte o *jazz* abre éra nova – a sua éra. Cai o Maranhão na idade do *jazz band*. Dissipem se os ultimos remanescentes da pasmaceira e toca a andar, no passo do urubu malandro da civilização nova, que é o *shimmy*... E um bravo ao F. A. Club, pela nota álaçre que vai fornecer ao carnaval de 1924 (Pacotilha, 19 fev. 1924, n.p.).

“Dessa conquista passará, provavelmente, á do povo. Não é difícil”. A frase é sugestiva. Seria uma expectativa de que os mais pobres fossem alcançados pela “música moderna” nos moldes “civilizados”? Estaria se falando em uma propagação do jazz como símbolo/ferramenta de uma possível evolução moral, espiritual e cultural da população subalterna, no sentido de manobrar a função social dessa música e, nesse sentido, o seu significado em prol desses objetivos? Entendido como uma nova forma de refinamento, por possuir uma estética “bárbara”, “rústica”, “anárquica”, primeiramente, caberia às pessoas cultas e de bom gosto interpretar, compreender e adotar o jazz, para só então mediar a novidade para o “povo”, em possível demonstração, àquela altura, de desconhecimento (?) das origens populares do ritmo.²¹² Na condição de sonoridade diaspórica, a complexidade do hibridismo sonoro-performativo do fenômeno fazia com que algumas figuras das frações letradas cressem que a população teria dificuldades em absorver aquele curioso divertimento musical que surgia.

Paris, segundo o qual “uma onda de incivilidade e aborrecimento nos invadiu”, “os hábitos insidiosos dos povos anglo-americanos, taes como o habito dos *sports*, do *flirt*, do *jazz* e os casbello cortados, estão despojando e destruindo as velhas e antigas tradições da vida franceza”.

²¹² “Jazz”, nesse sentido, estaria carregada da concepção fetichizada de modernidade, pois, “assim como os talismãs são objetos-fetichê, assim também a palavra ‘moderno’ se torna algo como uma palavra-fetichê que, quando agregada a um objeto, o introduz num universo de evocações e reverberações prodigiosas, muito para além e para acima do cotidiano de homens e mulheres comuns. Nos termos da nova tecnologia publicitária, essa palavra se torna a peça decisiva para captar e mobilizar as fantasias excitadas e projeções ansiosas da metrópole fervilhante. Não há limite para o seu uso e, embora na sua raiz ela comporte um mero registro temporal, na semântica publicitária ela capitaliza as melhores energias da imaginação e se traduz, por si só, no mais sólido predicado ético em meio à vasta expectativa por uma vida melhor” (Sevcenko, 2024, p. 317).

Curiosamente, o texto parece fazer um trocadilho com “urubu malandro”²¹³, uma das composições da jazz band Os Oito Batutas gravada em sua turnê por Buenos Aires, em 1923. O texto parece sugerir nas entrelinhas certa consciência de que o jazz penetrara no Maranhão em momento oportuno: o de seu seguro êxito em outras regiões do Brasil e do mundo, o que pode significar que já se sabia da existência da novidade. Faltava, entretanto, o impulso inicial, que se relacionava a questões de público consolidado, investimento, estrutura e profissionais aptos para aclimatar o novo divertimento musical ao circuito de lazer da cidade.

O aparato orquestral parece despontar como peça fundamental, nesse sentido, posto que enquanto novidade de alto custo, servia como evidência na propaganda da imagem de modernização das festas carnavalescas das elites; algo caro para novas formas de lazer que haviam iniciado sua difusão pela capital desde o começo do século XX, como o futebol. Em “Bailes e Divertimentos Suburbanos”, crônica originalmente publicada no *Gazeta de Notícias* em 1922, o escritor Lima Barreto, através de seus personagens, insinua a correlação entre essas práticas socioculturais modernas, ao tempo em que aproveita para lançar uma crítica mordaz aos usos, sentidos, disputas simbólicas que integram o jogo de apropriações das expressões afroindígenas, tanto brasileiras quanto norte-americanas, mas neste trecho focando especificamente no jazz:

O meu estimado Mendonça atribui o “andaço” dessas danças desavergonhadas ao futebol. O Sr. Antônio Leão Veloso achou isso exagerado. Pode haver exagero - não ponho em dúvida tal coisa - mas o tal de futebol pos tanta grosseria no ambiente, tanto desdém pelas coisas de gosto, e reveladoras de cultura, tanta brutalidade de maneiras, de frases e de gestos, que é bem possível não ser ele isento de culpa no recrudescimento geral, no Rio de Janeiro, dessas danças luxuriosas que os hipócritas estadunidenses foram buscar entre os negros e os apaches (Barreto, 1961, p. 209).²¹⁴

²¹³ À procura para ver como essa gravação circulou em São Luís, percebi que “no passo do urubu malandro” era uma expressão utilizada bem anteriormente à gravação de Pixinguinha, geralmente referindo-se a um trejeito desajeitado, por vezes símbolo de excentricidade ou esperteza, ou mesmo associada ao suposto comportamento brejeiro, malicioso, vadio de figuras negromestiças. Nada impede, é claro, de a expressão ter ganhado novos sentidos a partir da escuta fonográfica. Aliás, sublinhando os hibridismos e apropriações forjados em tempos de gravação mecânica, quando os gêneros ainda não estavam bem delimitados, Cunha (2015, p. 213; 468) informa que, desde o sucesso da canção “Samba do urubu”, de Lourival Inácio de Carvalho (1894-1956), passando por “Dança do Urubu” de Bahiano e a célebre “Urubu Malandro” de Pixinguinha, existiu “um plágio claríssimo da década de 1920, intitulado ‘Urubu no jazz band’, gravado pelo Grupo do Pimentel (que registrou a composição em seu nome, classificando-a como um ‘choro-batuque’) [...]”. Ainda que não a tenha localizado nos jornais, julgo importante, para uma imersão musical, a escuta deste fonograma; disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/disco/17140/odeon-r-122824>. Acesso em: 13 fev. 2026.

²¹⁴ Assim prossegue o autor (Barreto, 1961, p. 209): “Convém notar que, entre esses retardados exemplares da nossa humanidade, quando em estado selvagem, semelhantes danças não têm a significação luxuriosa e lasciva que se julga. Fazem parte dos rituais dos seus Deuses, e com elas invocam a sua proteção nas vésperas de guerras e em outras ocasiões solenes. Passando para os pés dos civilizados, elas são deturpadas, acentuadas na direção de um apelo claro à atividade sexual, perdem o que significavam primitivamente e se tornam intencionalmente lascivas, provocantes e imorais”. Interessante notar que o conteúdo “imoral” das danças não é direcionada aos negros africanos, mas às elites, num sentido inverso das narrativas de outros cronistas, para quem primitivismo e

A historiadora Carolina Medeiros (2014, p. 52) analisa que, em São Luís, essa prática de promover as chamadas *soirées* dançantes juntamente do futebol remete-se à época dos clubes elitistas do começo dos novecentos, como o clube Euterpe Maranhense, fundado em 1904. O FAC (**figura 22**) também fazia parte dessa geração, abrindo suas portas em 1907, única e exclusivamente para figuras da alta sociedade. Isso me leva a questionar a operação de filtragem e uso dos produtos culturais, percebendo que o jazz parece ser um elemento em disputa, sendo incorporado para atualizar, nos anos 20, a distinção social dessa fatia privilegiada. Se esta for uma hipótese feliz, seria possível discutir a tentativa de modelação simbólica do jazz pelos interesses dessa classe, para servir ao seu *habitus*, aos seus esquemas de gosto e práticas sociais; reafirmando, assim, seu poder econômico, influência, elevação do status de seus espaços de lazer e sociabilidade (Bourdieu, 2015), algo que vinha sendo construído desde o século anterior, já com seus devidos reflexos em termos de tensões sociais entre populares e fração privilegiada (Martins, 2005, p. 117).



Figura 22 – Sede social do FAC (Fábrica Athletica Club). Álbum do Maranhão, 1923, n.p.

Além da disputa simbólica entre os setores da elite, em tempos nos quais parte da sociedade civil juntamente do poder público perseguiram as práticas tradicionais cultivadas pela população negromestiça, como o Bumba-Meu-Boi, a pajelança e o Tambor de Mina (Barros, 2007; Ferretti, 2015), tal modelagem poderia estar relacionada a uma tentativa de domesticar/“civilizar” o jazz, ocultando ou manobrando suas origens afro-americanas, tomando-o como símbolo euro-americano com marcas da mediação do cosmopolitismo carioca.

imoralidade estavam interrelacionados e eram atribuídos aos negros. Mesmo que com sinal trocado, ainda se trata, em Lima Barreto, da tensão entre civilização e barbárie, e de um suposto sentido original das práticas tradicionais afroindígenas.

Em suma, poderia significar mais uma entre várias ações em prol de uma forma de processo modernizador/civilizador (Elias, 1994c) que ocorria em São Luís do Maranhão. Quanto a isso, como bem recorda Carvalho (2009, p. 28):

A cidade de São Luís, no início do século XX, está inserida num contexto de decadência econômica e de constantes disputas intra-oligárquicas, ao mesmo tempo, na conjuntura de um projeto modernizador-civilizador, incluindo aspectos de urbanização (implantação de rede de esgotos, luz elétrica, telefone, linhas de bondes, aquisição de automóveis, implantação de empresas estrangeiras, etc.) e de cunho cultural (fundação de instituições como Academia Maranhense de Letras, Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão, Faculdade de Direito e de Farmácia e Odontologia, Escola Normal, Escola de Música, comemorações cívicas, fundação de clubes sociais, culturais e esportivos, ‘Nova Atenas’, etc.).

Muito embora desconfie da narrativa decadentista reforçada pelo autor supracitado, estando mais atento a reflexão sobre o projeto modernizador-civilizador que de maneira combinada intervia no cenário urbano e nas investidas culturais subsidiadas pela classe dominante local, é importante compreender como o jazz foi recepcionado por essa fração. Desse modo, na tentativa de degluti-lo dentro do projeto neoateniense, o jazz estaria a princípio num lugar oscilante e complexo: se dominado pela “civilização”, aos moldes de Paris, seria uma prática musical promissora na higienização dos gostos, da salubridade sonora, da disciplina, do trabalho, do bem vestir, bem tocar e bem dançar. A partir do significado colonial a ele atribuído, poderia ser uma ferramenta a mais no repertório de práticas higienizantes/racistas sobre os populares por parte da elite local. Por outro lado, longe de serem passivos, não seria forçoso supor que indivíduos afeitos a se apropriarem de códigos encarados como “brancos” e “europeus”, provavelmente estariam muito atentos às janelas de possibilidade dos novos tempos, ainda mais com o fato de que produções associadas às populações negras do Atlântico estarem no centro das atenções.

Embora as jazz bands não tivessem inaugurado exatamente esse movimento de penetração nos espaços elitizados, observo que se situavam em um ponto culminante desse processo, diante do desenvolvimento de novas sensibilidades e sociabilidades urbanas. O dado interessante é que isto se dava em um perímetro que, de sua estrutura física/arquitetônica aos hábitos e costumes, digladiava-se entre o moderno e o colonial, o passado e o futuro; servidão e trabalho assalariado. Há aqui uma imagem interessante para pensar este novo contexto de dissonâncias sociorraciais em São Luís, considerando o histórico escravista no soerguimento desses clubes dançantes da elite local. Aliás, em *O Cativo*, Dunshee de Abranches, referindo-se ao final do século XIX, nos recorda que:

São Luís procurava manter os seus foros aristocráticos. À Sociedade Filarmônica, sucedera o Clube Familiar, instalado no riquíssimo palacete do comendador Leite, na Rua Formosa. As festas dos Remédios, de Santa Filomena e de Santo Antônio, serviam de pretextos também para as exhibições de modas e elegâncias. E, apesar da decadência latente da lavoura do algodão e do erro dos agricultores na aquisição a crédito de engenhos para o fabrico de açúcar, vendendo os seus melhores escravos para São Paulo e Minas a fim de fazer com eles dinheiro, ainda era o suor do negro africano que dava às terras maranhenses as aparências de seu antigo bem-estar e de sua passada riqueza... (Abranches, 2012, p. 143).

Retomando a linha temporal em foco nesta seção, adiante, em 1925, em outro baile carnavalesco promovido pelo FAC, seria a cobertura do *Diário de São Luiz* (16 fev. p. 1) que iria oferecer mais indícios da dinâmica dançante e improvisada que tomava as dependências dos salões daquela sociedade elitizada, podendo ser possível observar que havia na audiência, aqueles que possuíam uma relação mais íntima tanto com a nova música quanto com os instrumentos musicais – o que fazia deles ouvintes mais exigentes a serem conquistados:

Pares rodopiavam pelo salão e obedeciam ao rythmo do fox-trot ou volteavam ligeiros ao compasso veloz de um tango moderno. Os sons barulhentos do “jazz-band” faziam vibrar a membrana auditiva dos dançantes, comunicando-lhes movimentos muito animados. Os intervallos de peças eram curtos. Alguns cavalheiros substituíram por uns minutos os professores que compunham a excellente Orchestra do maestro Pedro Gromwell. Todos pararam a observar o industrial Joaquim Moreira Alves dos Santos tocando “jazz-band”, o deputado Romero de Gouveia arrancando sons discordantes de um trombone, o capitalista Jacyntho Aguiar [futuro fundador e proprietário da Casa Autovictor] improvisando-se musico, o muisicista José Cunha manejaando com habilidade o arco de um ‘Stradivaius’ [...].

Aliás, digno de nota que o fundador do FAC tenha sido Nhozinho Santos, como ficou popularmente conhecido o industrial Joaquim Moreira Alves dos Santos (1884-1951), responsável por introduzir na capital um conjunto de práticas e ideias absorvidas em seus trânsitos por Liverpool, Inglaterra. Além do aparato futebolístico (equipamentos, técnicas, regras), Joaquim Moreira ficou conhecido por ter montado a primeira sala de cinema fixo em São Luís e de trazer à capital o primeiro automóvel de fabricação inglesa (Lacroix, 2020b, p. 31-37), no esforço de ver a Manchester do Norte se materializar. Adhemar Corrêa (caderno 02, p. 28) recorda que a primeira bateria americana chegou em São Luís, entre 1923/1924, e que Nhozinho Santos teria sido o responsável por trazê-la, o que coincide com as primeiras notícias de jazz bands na cidade. Robustece essa informação uma nota publicada no *Pacotilha* em fevereiro (19) sobre o retorno de Nhozinho Santos a São Luís, “depois de três longos anos de ausência”, desembarcando do paquete vapor “Ceará” no cais da cidade, onde foi recebido por amigos e pelo presidente do estado. Depois de elencar as várias novidades trazidas pelo industrial para São Luís, se diz ainda que “na época do Jazz band, não podia esquecer esse

ruído promotor de alegrias que aí vem trazendo um jazz para a orquestra dos bailes do F. A. C. E junto com os complicados instrumentos que a alegria *yankee* inventou, traz, para o Maranhão, a telefonia sem fios”.²¹⁵ Relevante ressaltar esses contatos diretos e indiretos de Nhozinho Santos com os acontecimentos culturais ingleses, pois a dita “música sincopada” (*ragtime*, *fox-trot*, isto é, o que se entendia por jazz na época) já havia conquistado os *music halls* europeus desde a primeira década do século XX, se proliferando vertiginosamente pelo Reino Unido afora por meio das performances de alguns músicos afro-americanos, contando com a fundamental contribuição do dançarino e músico mestiço (de ascendência irlandesa e jamaicana) Gordon Stretton (William Masters), um dos personagens responsáveis por apresentar, num segundo momento de intercâmbio, a bateria ao público brasileiro, e de espriar o jazz pelo território latino-americano, a partir de 1923 (Brocken; Daniels, 2018; Giller; Daniels, 2014). Esses dados apontam para movimentos descontínuos, mas também de trânsitos de figuras da elite local para fora do estado, circulando por zonas-chave de uma cartografia musical global formada pelos trânsitos do jazz transatlântico.

3.1.1 Cenas e condutas massivas, conexões e balanços modernos em frente ao ecrã

“O carnaval chegou como uma avalanche estonteadora de luz. Bateu-nos á porta guizalhante, estrondoso, *jazzbandico*”, expressou, em tom tipicamente momesco Antonio de Vasconcelos, cronista do *Pacotilha* (p. 1). Avançava o dia 5 março de 1924. Àquela altura, como comprovação das reverberações comportamentais propagadas pelo universo espetacular que subsidiava o jazz em seus movimentos atlânticos, novos hábitos e maneirismos entranhavam-se no cotidiano da cidade afroatlântica de São Luís do Maranhão. Não foi por acaso que ilhéus das mais diferentes idades, sexos e classes passaram a, por exemplo, vociferar e empregar a expressão “bataclan” – tida como “palavra moderníssima” (*Pacotilha*, 2 jan. 1924, p. 1) –, a priori, referência à companhia liderada por Madame Bénédicté Rasimi (1870-1954), que contribuiu para a transmissão do jazz na América Latina²¹⁶ e cujo sucesso na França a classe

²¹⁵ Em outro anúncio, por ocasião de uma festa realizada em homenagem ao industrial no *dancing room* do FAC, informa-se que Nhozinho voltara para São Luís, “após uma demorada e proveitosa excursão pela Europa, onde nos trouxe a telefonia e o *jazz band*” (*Pacotilha*, 22 fev. 1924, p. 1). Dias depois, porém, uma nota informaria que o jazz band fora trazido, na verdade, do Rio de Janeiro” (*Pacotilha*, 25 fev. 1924, p. 1). Nada impede, no entanto, de perceber a centralidade da experiência de trânsito desse personagem entre Liverpool/Rio de Janeiro como a principal estimuladora nessa trama em favor do hibridismo cultural.

²¹⁶ Uma matéria do *Pacotilha* (7 jan. 1924, p. 2), ao abordar a “epidemia de Madame Rasimi”, comenta sobre o fato de a diretora musical francesa do Teatro Ba-ta-clan (sobre o qual os mais assíduos leitores de jornal maranhenses já teriam ouvido falar desde, pelo menos, 1922) ter resolvido “trazer o seu pessoal para descobrir a América”, acrescentando que esta “veiu e venceu com Mistinguette, Randal, girls etc”, sugerindo que se sabia da

letrada de São Luís estava plenamente informada, fixando-a em estabelecimentos comerciais (exemplo da Casa Bataclan), produtos, clubes, e mesmo nas mais variadas situações. Não havia volta. Dali em diante “tudo o que é desastroso, ridículo, idiôta, chama-se bataclan” (*idem*). Assim, “a tudo que surgia de estranho adaptava-se o termo”, desde uma “criatura excentrica que passasse na rua, *quasi vestida* [...]”, até “um novo passo de dança”, pois “bataclan é a melindrosa, é o almofadinha, é a gravata de côres berrantes” e, principalmente, “é a música desafinada” (Pacotilha, 7 jan. 1924, n.p.).

As novas condutas musicais, portanto, mais do que se encaixar, imbricavam-se a uma mudança geral dos comportamentos. A música, vale dizer, mais do que mera trilha, despontava como motor sonoro dessas mutações. Tanto que dias depois de propagada aquela crônica carnavalesca de Antonio de Vasconcelos, um texto bastante sugestivo dos impactos do jazz em São Luís foi publicado na primeira página do *Pacotilha*. Na crônica, o colaborador do periódico, Martins Carlos, fornecia importantes indícios da relação entre a música e as transformações estéticas, comportamentais, subjetivas, que fervilhavam, incidindo no cotidiano da cidade:

A dança domina, actualmente, no Maranhão. Não há quem não saiba sair rodopiando, pelo meio de uma sala, ao som de um tango ou de um *foxtrot*. Sente-se um halo de vida nova e emotiva na velha cidade de S. Luis, que já vai perdendo os antigos hábitos de cidade colonial e experimentando os agitados impulsos da idade do jazz-band. Há, realmente, uma visível transformação em tudo. A poesia, despindo-se da sua forma sóbria e severa de outros tempos, espirala em torno da música, obedecendo simplesmente ao seu compasso rítmico, e os poetas de hoje amam com ardor o ouvido e desprezam com júbilo os tratados de metrificação. Pode-se mesmo avançar que a arte, em geral, tem sofrido muito as exigências deste seculo, que as caracteriza pela lei do menor esforços e do maior ruído. A musica, então, é que reúne em si todas as consequencias da evolução social motivada pela grande guerra que abalou o mundo... e o cerebro dos musicistas modernos, empenhados em resumir a atoarda ensurdecadora dos canhões no teclado dos pianos, nas cordas dos violinos,, no sôpro das flautas, etc. O jazz-band, com o seu barulho infernal, é a delicia dos salões aristocraticos dos nossos dias, assim como a dança sacudida e desordenada. Saracoteia-se, pula-se, vai-se ao fim da sala, torna-se a voltar, sua-se e, ao término, fica-se satisfeito porque cumpriu-se, á risca, os lascivos caprichos de um tango, ou deu *foxtrot*, ou de um *bataclan*. É a dança, e acabou-se. Cada um rodopia da maneira

turnê da companhia pela América Latina, oportunidade em que a jazz band liderada por Gordon Stretton (ex-Southern Syncopated Orchestra e ex-Jazz Kings) que integrava a trupe de Rasimi e Mistinguett, excursionou, em 1923, a bordo do *SS Lutetia*, pela Argentina, Uruguai e Brasil (Giller, Daniels, 2014; Brocken, Daniels, 2018). No entanto, é curioso notar que apesar do grande sucesso de Stretton e banda em Paris (onde tocaram em famosas casas de shows e chegaram, aliás, a gravar pela *Pathé*), e de se mencionar as figuras de Rasimi e Mistinguett, o nome do músico não tenha sido mencionado nos jornais maranhenses, despontando meramente como o “etc.” na matéria do *Pacotilha*. A existência da banda também não seria mencionada quando da visita estrondosa de Little Esther por São Luís, nos anos 1930. Outro nome não mencionado foi o de Harry Kosarin. Pouco provável que os são-luisenses os desconhecêssem pela lógica do fluxo de informações irradiadas pela França e Rio de Janeiro. A razão de silenciar sobre seus nomes constitui um mistério, uma vez que os burburinhos em torno do impacto do jazz em Paris estavam em alta. Curiosamente, os jornais também parecem não ter feito questão de noticiar a passagem de Rasimi, acompanhada à época (1926) pela Carlito Jazz Band (composta pelos músicos brasileiros Carlos Blassifera, Donga, Sebastião Cirino, e outros) pelas cidades de Recife e Salvador.

que entende, e se este dá mais voltas á direita e menos á esquerda, alegra-se logo por haver descoberto um novo passo a que aplica um nome qualquer que lhe vem á boca. Dai as diferentes posições de dançar que, não obstante, são quasi sempre as mesmas. E o Maranhão de hoje vive para a dança. Aos domingos, pela manhã, os dois magníficos cinemas Eden e Olimpia abrem as portas, para as *matinéés* dançante, e os seus salões, em pouco, ficam cheios da graça adorável das mocinhas de cabelos cortados e nucas raspadas. Dança-se a bessa. Não constitue um divertimento para espancar as mágoas, senão uma obrigação indispensável. E deve permanecer sempre uma obrigação, porque assim já se tem onde ir aos domingos, já se diverte, já se brinca, e, coisa admirável, já não se vê na cara do maranhense a decantada melancolia do desiludido... (“Jazz-band”. Pacotilha, 11 mar. 1924, p. 1).

“Uma obrigação indispensável”. A frase expressa muito. Dançar tornava-se um imperativo; sintoma (móvel) do dito progresso, traduzido, nesse sentido, em termos culturais. Dança como uma espécie de conduta que, ao menos entre os filhos dos endinheirados, era a salvação para o marasmo e para o tédio fomentados por costumes, não obstante “civilizados”, já “ultrapassados” – como bem insinuava, aqui e acolá, o conteúdo jornalístico (**figura 23**²¹⁷). Não era, portanto, qualquer dança: não se tratava nem das coreografias valseadas, de um passado nem tão remoto, nem muito menos das danças “primitivas/atrasadas” cultivadas por boa parte da população de cor da cidade. Em consequência da “dominação da dança”, pouco mais de uma semana depois da nota supracitada, anunciou-se que uma “orquestra de oito batutas” executaria “bellos e deliciosos shimmys e fox trots” em uma “Pensão Elegante” (Pacotilha, 22 março 1924, n.p.), o que tornava o comentário do cronista aparentemente acertado.

Dado importante: também não foi equivocado nem por acaso que o texto destacava o papel dos cinemas na proliferação do novo divertimento. Através das páginas dos jornais locais, percebi que alguns dos primeiros indícios do jazz em São Luís surgem, não apenas em associações esportivas, mas também no ambiente dos cinemas/cineteatros da cidade. Aliás, antes mesmo das jazz bands tomarem este espaço, os filmes, a princípio mudos, iniciaram essa mediação, com roteiros que tinham alguma ligação com a história do gênero musical, exemplo de Jazz Mania, 1924²¹⁸ (*Jazzmania*, 1923), A Epidemia do Jazz, 1927 (*Beggar on Horseback*,

²¹⁷ Nesta figura, além do comportamento (movimentos de pernas e quadris, a relação dos corpos; o vestuário) e possível representação de pessoas brancas jovens, chamo atenção para os dizeres “Honni soit qui mal y danse”, trocadilho com a culta expressão francesa “Honi soit qui mal y pense” (“Envergonhe-se quem nisto vê malícia”). Sugestiva a troca do verbo “pensar” por “dançar”, ecoando a ideia de que se tratava de uma prática/mania instintiva, irracional.

²¹⁸ Exibido pela primeira vez em São Luís, no Cine Éden, em fins de julho de 1924. Reexibido em agosto. Estrelado pela atriz Mae Murray, “essa atriz divina, em uma semi-nudez, estonteante, sob o império da vertigem do Fox-Trot, do Jazz-Band e do Schimmy!” (Pacotilha, 2 ago. 1924, n.p.), e dirigido por Robert Z. Leonard. A trama girava em torno de Ninon, princesa oriunda de uma país balcânico fictício que migra para a Itália para fugir de um casamento, depois para os Estados Unidos, atraída pela Era do Jazz. Conteúdo carregado de conflitos aristocráticos

1925); Noiva do Jazz, (*Companionate Marriage*, 1928), A Loucura do Jazz, 1930 (*The Jazz Age*, 1929); Sinfonia do Jazz, 1931 (*Close Harmony*, 1929), O Rei do Jazz, 1931 (*King of Jazz*, 1930) (**figura 24**), Amor e Jazz, 1933 (*Jazz Heaven*, 1929), No Ritmo do Jazz, 1936 (*Old Man Rhythm*, 1935), Epopeia do Jazz, 1940 (*Alexander's Ragtime Band*, 1938), *Jazz Academia*, 1939; Nova Orleans, 1948 (*New Orleans*, 1947)²¹⁹, entre outros, que junto de cartazes, revistas, fotografias e outros suportes materiais se direccionavam, ainda que sem auxílio do som, para o corpo dos receptores, despontando como mediação visual das formas de entender e praticar o jazz (Johnson, 2024) desde o público que frequentava os cinemas da cidade.



Figura 23 – Mudanças de costumes em São Luís. Representação humorística de casais praticando os “novos passos”. O Imparcial, 27 fev. 1927, p. 2.

e burgueses, exaltando valores ocidentais euro-americanos, como na figura do personagem interpretado por Harry Northrup, que performa um capitalista estadunidense.

²¹⁹ Outras produções que invocavam a temática da Era do Jazz em seus roteiros, havendo maior recorrência do protagonismo de artistas brancos: “Templo de Venus”, 1925 (*The Temple of Venus*, 1923), “Amoroso Errante” (*The Vagabond Lover*, 1929), exibido a partir de 1932 na cidade; “O Cantor de Jazz” (*The Jazz Singer*, 1927), que também foi exibido tardiamente nos cinemas da capital, por volta de 1932.



Figura 24 – Jazz e cinema falado em São Luís. Propaganda do filme “O Rei do Jazz” no Cine Eden. O Imparcial, 17 nov. 1931, p. 1.

Nessas produções cinematográficas hollywoodianas, a menção à palavra “jazz” nem sempre dizia respeito ao gênero musical em si²²⁰, mas sim ao “espírito” da Era do Jazz, tal como percebido pelo escritor Scott Fitzgerald em *Tales of Jazz Age* (1922). Eis outra forma de mediação do conteúdo ideológico dos “Loucos Anos 20” na cidade. Os cinemas como representantes dos anseios das elites de que São Luís finalmente respirasse ares urbano-industriais, como que apostando todas as fichas no lazer, dadas as circunstâncias bastante desfavoráveis da economia local. Sobre a condição das artes no mundo ocidental do entreguerras e a importância do cinema como mediador de *condutas jazzys*, Hobsbawm (2015, p. 317) chegou a argumentar, mirando no contexto britânico, que “tanto o cinema quanto a dança, influenciada pelo *jazz*, eram importações culturais dos Estados Unidos, bem como

²²⁰ Além do citado *New Orleans* (1948), convém mencionar o filme “Tempestade de Ritmos” (*Stormy Weather*, 1943), “a sinfonia negra de 1944”, exibido em São Luís em junho de 1945 pelo Cine Teatro (Diário de São Luiz, 20 jun. 1945, p. 7). A produção contava com Bill Robinson, Katherine Dunham, Fats Waller, Cab Calloway, Ada Brown, Dooley Wilson, entre outros, no elenco. Tratava-se de um filme “em que negros reais – e não brancos dançando pintados – foram vistos dançando *swing*”, fato que, na visão de Santo (2016, p. 136-137) fez a ponte entre outros ritmos afro-americanos, para além do ragtime e do swing, e a população negra carioca. Outro contato da população são-luizense com imagens de pessoas negras protagonizando a execução do jazz se deu em 1939, no Cine TAA, quando foi exibido o filme “Um Dia nas Corridas” (*A Day at the Races*, 1937), que conta com a participação do “[...] famoso câro negro ‘Crinoline Choir’, numa cena empolgante de ritmo de ‘swing’” (O Imparcial, 19 ago. 1939, p. 5), além das participações dos cantores negros Avanelle Harris (1917-2014) e Troy Brown Sr. (1901-1944).

sintomas da emancipação das moças da classe operária”. Foi a época em que com “os grandes cinemas, palácios de sonhos temporários” era possível “esquecer os anos de depressão e desemprego”. E em outra oportunidade, expressou convictamente que “só havia na verdade duas artes de vanguarda que todos os porta-vozes da novidade artística, em todos os países, podiam com certeza admirar, e as duas vinham mais do Novo que do Velho Mundo: o cinema e o jazz” (Hobsbawm, 1995, p. 182). Se o papel do cinema, em São Luís, pode ter funcionado como forma de escape da realidade, não é menos verdade que os mais bem equipados eram destinados às elites, buscando se impor oferecendo-lhes o que havia de mais moderno, inclusive em termos de experiência musical. Na capital maranhense, de onde afluíam os discursos exultantes da fundação francesa e da Atenas Equinocial, Novo e Velho Mundo se misturavam aos olhos e ouvidos dos novos atenienses, que dançavam o jazz afro-americano em eventos com temáticas europeias. Nesses espaços, eram as moças da alta sociedade, e não as operárias, excluídas desses recintos, que podiam exibir sua emancipação. Mas esses trabalhadores e trabalhadoras não seriam invisibilizados por muito tempo, como veremos adiante com as jazz bands.

Em maio de 1924, por exemplo, o *Folha do Povo* anunciou: “à vista do sucesso obtido hontem, e por gentileza do sr. José Martins, o Jazz Band do governo do Piauí tocará na sala de espera do Olympia, todas as noites e até domingo próximo” (figura 25).

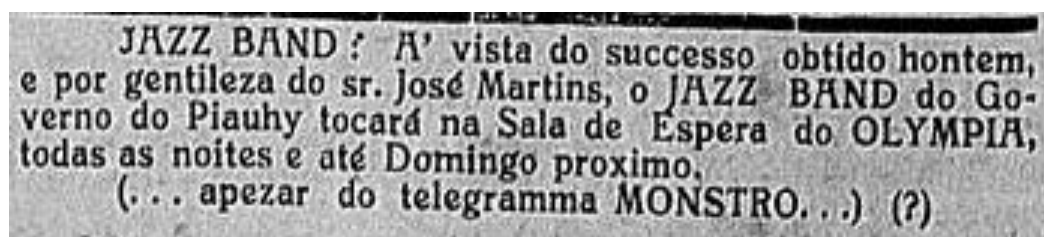


Figura 25 – Jazz Band do Governo do Piauí no Cinema Olympia. *Folha do Povo*, 15 maio de 1924, p. 2.

Sublinho alguns fatores: além do destaque e da repetição da palavra “jazz band” (na intenção de capturar a atenção, seduzir e orientar o leitor), um exame mais profundo da nota faz pensar na condição da jazz band como propriedade do governo do Piauí: um símbolo da modernidade que despontava como instrumento de poder, de influência e representação de interesses políticos e diplomáticos. Faz pensar também na interconexão de São Luís com outras regiões vizinhas, e vice-versa: na circulação de informações, trânsito de mercadorias e de pessoas que poderia ser realizado via navios a vapor (pelo Rio Paranaíba, por exemplo),

contando ainda, àquela altura, com o suporte da estrada de ferro São Luís-Teresina, inaugurada em 1921 (Neves, 2012).

Seguindo as trilhas das bandas de fora que vinham até São Luís, como a jazz band da PMPI (**figura 26**), é possível ter uma melhor visualização das condições em que poderiam se dar tais trânsitos: os meios disponíveis, o grande dispêndio de energia e tempo nesses deslocamentos, o ritmo das informações, e por outro lado, no caso de uma corporação militar, uma propensão às trocas transfronteiriças e ao impulso viajante – curiosamente estimulados pela própria delimitação das fronteiras e necessidade de proliferação de formas modernas de demonstração da força do Estado em cada federação:

A Banda PMPI além de atender às funções oficiais junto ao cerimonial militar da PMPI, atender ao cerimonial do governo do Estado do Piauí e atender à comunidade em geral, atendia ainda uma extensa agenda de apresentações musicais junto aos municípios, principalmente nos períodos das festividades religiosas. Para atender à demanda de solicitações da época, a Banda PMPI mantinha várias formações musicais em seus quadros, como: as bandas de música, os jazz-band, os conjuntos musicais e até uma orquestra de cordas, no início do sec. XX, como nos apontam algumas fontes escritas dos anos 20. Até o final dos anos 50, essas formações viviam uma rotina de deslocamento por todo o estado, viajando em cima de caminhões sem condições de segurança e sem o mínimo de conforto para os músicos. Trafegavam sobre estradas de chão que somente a força de um comando militar para fazer cumprir tão árduas missões.²²¹



Figura 26 – Jazz Band da PMPI, no início dos anos 1940, liderada pelo Brigadeiro Sebastião Simplicio. Acervo da família de Sebastião Simplicio (Rocha Sousa, 2014, p. 74).

²²¹ Em: <http://maestrorochasousa.blogspot.com/2011/02/banda-pmpi-musica-e-o-estado.html?m=1>. Acesso em: 5 fev. 2023.

Através das notas publicitárias – provavelmente negociadas com os redatores em troca de ingressos²²² (Lacroix, 2020b, p. 32), ou pagas pelos proprietários dos cinemas, que, aliás, recorriam às bandas para aumentar sua atratividade e competitividade comercial – analiso que as salas de espera constituíam espaços de contato com músicos de outras capitais, no caso da jazz do Piauí, advindos de outras regiões do Norte. A tirar pela fotografia acima, me pergunto se os integrantes da banda que tocou no Olympia, em 1924, também poderiam ser negros. Os periódicos consultados infelizmente nada insinuam a respeito.

Válido lembrar que até a primeira década do século XIX, o Piauí fazia parte da Capitania do Maranhão. Além disso, segundo o recenseamento de 1950, “o exame dos dados sobre brasileiros natos, segundo a Unidade da Federação de nascimento”, apontava “que, dos 1 582 157 presentes, 89,76% nasceram no Estado e 10,24% fora dele. Dêstes, 62,12% procediam do Estado do Piauí e 24,92% do Ceará”, o que poderia explicar a existência de uma “colônia piauiense” presente em São Luís já naquele período (A Imprensa, PI, 11 fevereiro 1928, p. 4), informação que embasa a hipótese de que essa pequena fração migrante poderia estimular, em algum grau, laços e aproximações com suas regiões de origem através do trânsito de pessoas/personalidades/grupos musicais pela capital do Maranhão. Sem contar que o fundador da banda da PMPI foi o maranhense João Pedro Sanches (Ca. 1850-1882), o que poderia reforçar tal conexão. Como se pode perceber na imagem supracitada da jazz band da PMPI, a presença de músicos negros-mestiços era expressiva nesse conjunto. Teria a presença de bandas com esta proposta, de outras localidades, impactado na configuração dos conjuntos musicais são-luisenses?

3.1.2 O jazz que vem do Olympia: a revolução musical ‘moderada’ de Gromwell e os primeiros rastros negros

Depois da jazz band do FAC, uma das primeiras jazz bands maranhenses noticiadas nos jornais locais foi a Jazz Band do Olympia, que surgiu em maio de 1924. O grupo, para efeitos publicitários, chegou a ser difundido como “o primeiro do Norte do Brasil” (Diário de São Luiz, 23 ago. 1924, p. 1) e como o próprio nome de batismo sugeria, pertencia ao Cinema Olympia²²³,

²²² Em meados de 1920, os ingressos do Éden valiam em média 3\$100 e os do Olympia, 2\$100. Os valores podiam variar, dependendo das atrações e, devo supor, da presença ou não das bandas: custo a mais para os proprietários.

²²³ Cinema voltado para a elite, também situado na Rua Grande, “esquina com [a rua] São João, um dos mais chiques da época, destacado pelo ambiente aromatizado com salpique de perfume pelo chão”. Funcionou até 1940 (Lacroix, 2020b, p. 35).

com patrocínio da Empresa Martins, Balthazar & Cia. Uma matéria do *Folha do Povo* alegava que havia sido “um delírio a estréia do *Jazz Band*, hontem, no salão de espera do Olympia”, e que “as ruas que fazem a quina em que está situada a sympathizada casa de diversões, se achavam tão cheias, que impediam o transito”, o que explica porque “a casa logrou formidável enchente” (Folha do Povo, 15 maio, 1924, n.p.). A formação dessa jazz band era a seguinte: Pedro Gromwell dos Reis, Antonio Ribeiro, Manoel R. de Freitas, Jamil Gedeão, Antonio Garcia, Annanias Conceição, Acrisio [Apolinario/Apollonio de Araujo] Cortezia (190?-1935) [reportado, anos depois, como “o conhecido *jazz-bandista*” (Pacotilha, 8 fev. 1930, p. 3).]²²⁴ e José Lima (Folha do Povo, 25 maio, 1924, p. 2).²²⁵ Cita-se também a presença do violinista maranhense Oswaldo Marques, reportado enfática e repetidamente como “membro do conhecido grupo OS OITO BATUTAS, do Rio de Janeiro e que, actualmente, figura da orchestra do sympathizado Olympia” (Folha do Povo, 11 ago. 1924, p. 3); “applaudido violinista dos ‘Oito Batutas do Rio de Janeiro’” (Diário de São Luiz, 18 ago. 1924, p. 4), o que, descontados os interesses propagandísticos, oferece indícios de um importante agente transmissor das inovações técnicas, estéticas, performáticas, entre outras informações adquiridas oralmente na experiência de tocar com o famoso grupo carioca que há não muito tempo havia retornado de sua turnê na Argentina onde se consolidara como uma “jazz-band” brasileira (Coelho, 2013), passando a gozar de sucesso nacional e internacional. Talvez por isso, algumas propagandas chamavam a JBO de “Orchestra dos batutas Olympianos” (Folha do Povo, 29 fev. 1924; Diário de São Luiz, 1 mar. 1924). Embora não tenha localizado evidências a respeito, Oswaldo Marques chegou a prometer que traria os Oito Batutas para São Luís, “quando de passagem ao Rio para Belem” (Folha do Povo, 24 ago. 1924, n.p.). Tentador pensar na cena, por ora, apenas imaginativa. Tentador também imaginar o batuta maranhense, celebrado pelos “numeros CAIPIRAS” executados no Olympia (Folha do Povo, 6 set. 1924, p. 2), tocando ao lado de Pixinguinha e os demais a canção “Luar do Sertão” de seu conterrâneo Catulo da Paixão Cearense: composição fundamental para o sucesso da trupe carioca, inclusive

²²⁴ Fonte sobre seu falecimento: O Combate, 19 out. 1936, p. 1.

²²⁵ A partir desses nomes, localizei uma notícia n’*O Jornal*, de 1919 (“Soirée A’s Torcedoras – O grande baile do F.A.C., 24 nov. p. 1), a respeito de uma *soirée* no FAC cuja orquestra contratada possuía entre os seus integrantes alguns desses mesmos músicos, especificamente Pedro Gromwell, Antonio Ribeiro, Acrisio Cortesia e Annanias. Além destes, figuravam na orquestra nomes como Marcellino Maia, Francisco Barboza, Manuel Pereira (saxofone), José Araújo (seria o futuro saxofonista da Jazz Alcino Bílio?), Ignacio Billio, José Madeira, Alfredo Catanhede, Eduardo Aguilar, Newton Sampaio (futuro membro da Maranhão Jazz) e Dionizio Monteiro, muitos dos quais listados como integrantes da SMM. Possivelmente, pelo fato de terem caído no gosto dessa agremiação, alguns destes nomes poderiam ter figurado na Jazz do FAC. Pensando em termos de melhor adaptação e experiência musical, ainda mais provável que estivessem entre esses músicos pioneiros aqueles que em seguida formariam a Jazz do Olympia.

diante dos estrangeiros – algo que a imprensa de São Luís cedo fez questão de ecoar (cf. “Ecos do Centenário”. *O Imparcial*, 19 set. 1922, p. 1).

Enfim, especulações à parte, a aparição de Oswaldo Marques pode sugerir que esteve envolvido com as excursões dos Oito Batutas do Rio ao Norte do país, participando do momento de impacto do jazz no cenário de Belém.²²⁶ Ou seja, ao mesmo tempo, sua existência confirma que o impacto dos Batutas cariocas em Belém foi muito além de uma influência, de um contato/troca indiretos (Santiago, 2023), e, por outro lado, insere o Maranhão no itinerário amazônico do jazz diaspórico, indicando uma maior diversidade no processo de reinterpretação dessa música afroatlântica no Brasil. Importante perceber ainda a entonação da primeira nota, sublinhando em caixa alta essa informação e auxiliando na invenção da imagem de prestígio desse músico em especial. Por tabela, o comentário demonstra uma São Luís conectada, também em termos musicais, com o que ocorria nos grandes centros urbanos, principalmente com alguns de seus principais protagonistas. Ademais, é um dado bastante relevante para relativizar a ideia de uma modernidade musical metropolitana, senão pretensamente independente dos contatos/laços humanos com personagens oriundos de outras regiões,

²²⁶ O obscurecimento que ronda este músico, a meu ver, simboliza uma das contradições nas encruzilhadas do jazz maranhense. Procurando mais informações na HDB, percebi que, meses depois daquela estreia da Jazz do Olympia, Oswaldo (também escrito com “V”) ainda era reputado como integrante “dos ‘Oito Batutas’, do Rio”, ou mesmo como “batuta” (*Diário de São Luiz*, 23, ago., 1924, p. 1; *Folha do Povo*, 12 set. 1924, p. 2). Noticia-se ainda que o violinista “durante muitos annos exerceu as funções de guarda livros, da importante casa bancaria Moreira Gomes, no visinho Estado do Pará” (*Diário de São Luiz*, 26 ago. 1924, p. 4). A Moreira Gomes ficava localizada na Rua 15 de Novembro, n. 7, no centro comercial de Belém. Os jornais belenenses indicam que o sócio chefe dessa casa era o “honrado capitalista e commerciante sr. José Maria Marques” (“*Diário Social*”, Estado do Pará, 12 dez. 1913, p. 2), negociante português que surge fazendo constantes viagens internacionais, especialmente para a Europa, e que aparentemente tinha algum parentesco com Oswaldo Marques, o que indicaria a condição econômica bastante favorável deste músico, além de que estava em situação geograficamente providencial para acompanhar os Oito Batutas naquele estado e, de repente, por áreas vizinhas. A priori, não consegui, somente pelos periódicos, desvendar seu nome completo. Nos jornais, aparece como Oswaldo A. A Marques (“*Columna Sindical*”. *O Imparcial*, 16 jan. 1938, p. 5); nas memórias, surge um Oswaldo O. V. Marques. Já no Livro de Registros de Associados do Sindicato dos Músicos, datado de 1986, localizei um Oswaldo A. do N. Marques entre os primeiros sócios, sem que se indique outro dado a não ser de seu estado civil (“solteiro”) e que pode ter falecido em 1948. Na HDB, a última notícia que localizei de suas atividades data de 1946. Após todo esse percurso, a identidade do músico só me foi revelada em uma das entrevistas feita por Iracema Corrêa com o baterista Vital Paiva (Fita 6, Lado A, 6’59”), em que este fala de uma missa de corpo presente realizada para o violinista Oswaldo Antonio Noronha Marques, sem que, infelizmente, se informe a data do rito. O nome completo do músico também não ajudou muito nas buscas da HDB. Localizei apenas uma nota datada de 1900, em que este noticiava que seria celebrada uma missa na Igreja de Santo Antonio para a sua tia, Maria Roza Leones da Costa, moradora da Maioba e esposa de Alfredo Januário d’Araújo Costa, noticiado como “empregado publico federal” e “guarda da Alfandega” (*Pacotilha*, 9 jul. 1906, p. 1; *Pacotilha*, 26 nov. 1902, p. 1), indicativo das condições econômicas dos familiares do jazzbandista. Entre os parentes presentes na missa dedicada a Maria Roza Leones, cita-se Eduardo César Marques, reportado como engenheiro mecânico, que viria a falecer no Rio de Janeiro, em 1921, constando que “era viúvo e deixa um filho, o sr. Oswaldo Marques” (*O Jornal*, 30 ago. 1921, p. 1). Seria, então, pai do violinista? Provável que sim, já que a esposa de Eduardo Marques se chamava Victoria Noronha Marques, com quem chegou a viver, no começo do século, no Pará: trilha que também seguiu seu irmão, Henrique dos Passos Marques, “despachante na Alfandega daquela capital” (*Pacotilha*, 19 out. 1908, p. 1). Essas informações dão indícios da possível circulação de Oswaldo entre Belém, Rio de Janeiro e São Luís.

notadamente periféricas, representados por certa historiografia (apesar de apontarem a ideia de identidade nacional como construto) como figuras quase que predestinadas a inventar o modernismo afro-brasileiro; como se, no máximo, a trupe liderada por Pixinguinha operasse um tratamento das culturas musicais “folclóricas” cultivadas nessas regiões (cf. Hertzman, 2018). Visão problemática que por mais que confronte as elaborações racistas e coloniais da modernidade, ao reproduzir sem questionar uma visão histórica estereotipada, naturaliza, sob as imagens do “tradicional” e do “moderno”, as desigualdades regionais – olhar, no fundo, igualmente racializado.²²⁷

Não localizei nos jornais a função de todos os integrantes da JBO. A partir de uma crítica de um cronista do *Folha do Povo* (12 maio, 1924, n.p.), identificado como B. Quadro (que se mostrava bastante insatisfeito com o fato de os músicos se distraírem na execução musical para observar os filmes), sugere-se que havia um pianista na jazz band. Os levantamentos nos jornais mostram ainda que um de seus integrantes, Annanias Paulo da Conceição (**figura 27**), era fagotista, sem fornecer, no entanto, qualquer detalhe que sugerisse suas características físicas.

19-5-43 I.S.1944 OC-ABR-8533
REG. Dº ARTISTA Nº 870

CONCEIÇÃO ANNANIAS PAULO DA
NOME PSEUDÔNIMO

FILHO DE MANOEL DA CONCEIÇÃO E DE AMELIA
MARIA DA CONCEIÇÃO BRASILEIRA MARANHÃO
NACIONALIDADE NATURALIDADE

43 anos 15 de Janeiro de 1900 Casado Sim
IDADE DATA DE NASCIMENTO EST. CIVIL PROLE

PRIMARIA INSTRUÇÃO RESIDÊNCIA - FIXA
RUA S. CHRISTOVÃO N.º 70 - C. 18
RESIDÊNCIA ATUAL

CARACTERES CROMÁTICOS: MARCAS PARTICULARES:

CUTIS: PRETA CABELLO: PRETOS MÃO DIREITA:
FARBA: 00000 BIGODES: 00000 MÃO ESQUERDA:
SOPRANCELHAS: 000000 OLHOS: PRETOS CABEÇA:
CORPO: 000000 ESTATURA: 1.65 OUTRAS:

CARTEIRA DE IDENTIDADE N.º
CARTÃO PROFISSIONAL N.º 00955 - S.8A. Polícia Emissora
PASSAPORTE N.º Departamento Nacional de Trabalho
PAÍS EMISSOR Annanias Paulo da Conceição

Figura 27 – Ficha do jazzbandista são-luisense Annanias Paulo da Conceição. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). Fundo: Delegacia de Costume e Diversões Públicas.

²²⁷ É como se o antigo argumento de que “enquanto os centros urbanos são inscritos como espaços de modernidade, as áreas rurais, habitadas principalmente pela população não-branca, são impressas como lugares de inferioridade racial, violência, atraso e barbarismo” (Barros, 2010, p. 217), não fosse plenamente superado ao se determinar, sob lógica excepcionalista e teleológica, que os “negros modernos” são tão somente produtos diretos dos centros mais desenvolvidos.

A certa altura da pesquisa, percebendo o trânsito de músicos maranhenses para o sudeste do país, encontrei no Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN) alguns documentos emitidos pelo Departamento Nacional do Trabalho relacionados a músicos do Maranhão.²²⁸ Um, se referia ao saxofonista vianense João Balby, sobre quem discorrerei com o avançar do trabalho. O outro achado foi justamente sobre Annanias. O documento (registro de artista n.º 870), confeccionado em 1943, informa que o músico nascera em 1900 e iniciara sua carreira musical em 1913.²²⁹ Traz ainda uma foto do instrumentista, confirmando que era uma pessoa negra, sendo identificado no documento como possuindo “cútis preta”.

Antonio da Costa Ribeiro, por sua vez, além de flautista trabalhava como ourives (Pacotilha, 17 maio, 1926, n.p.) e pude identificá-lo como uma pessoa de tez branca por uma matéria d’*O Imparcial* (13 maio, 1928, p. 1). Já Acrísio Apolônio de Araújo Cortezia era soldado do 24.º Batalhão de Caçadores, como informa o *Diário de São Luiz* de 5 de outubro de 1921 (p. 1). Uma fotografia da banda do 24º BC (aliás, criada junto da corporação exatamente no ano da abolição formal da escravidão²³⁰), quando da visita de Nilo Peçanha a São Luís, naquele mesmo mês e ano, por ocasião da campanha da Reação Republicana²³¹, demonstra que

²²⁸ Além de Annanias, encontrei o registro do músico maranhense José de Ribamar Ribeiro (1916-), identificado como “pardo”, filho de Gregória e sem identificação paterna (sugestivo desses sujeitos negros de tez mais clara). Aparentemente, José tornou-se músico ao pôr os pés no Rio de Janeiro, talvez tendo saído do Maranhão com esta intenção, já que sua ficha data do mesmo ano de seu início profissional (1945). Importante mencionar que esses documentos contêm ainda registros de atores, palhaços, e também de dançarinas, que foram ao Rio tentar a vida. Chamo atenção para o papel das mulheres como dançarinas (ofício que deveria ser ainda mais mal visto no Maranhão), e não musicistas, como no caso dos homens.

²²⁹ Sugestivo de seu perfil profissional e condição social, esse documento indica ainda que o instrumentista não vivia apenas de música, embora a lista de contratos de serviços demonstrasse que ele tocava regularmente num clube dançante no Rio de Janeiro. A ficha, de código br_rjanrio_oc_0_abr_082249_d001de0001, com mais informações está disponível no fundo da Delegacia de Costume e Diversões Públicas do Arquivo Nacional, em: https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/pagina_inicial.asp. Acesso em: 27 março 2024. Agradeço à Camila Portela pela indicação.

²³⁰ Em síntese: “Em 1888, ao ser criado em São Luís o 5º Batalhão de Infantaria, surgiu a sua banda de música. Em 1908, passou o mesmo a ser chamado 48º Batalhão de Infantaria. Em 1915 seu nome foi substituído para 48º Batalhão de Caçadores e finalmente, em 1919, passou a denominar-se 24º Batalhão de Caçadores” (Grupo Nuclear Universitário, 1972, p. 40).

²³¹ Reflexo do tenentismo – movimento de perfil revolucionário que visava a intervenção militar na política nacional, surgido “no mesmo ano da Semana de Arte Moderna e da fundação do Partido Comunista”, isto é, em pleno “contexto de crise institucional da década de 1920, quando a política da Primeira República foi marcada pela violência e pela força” (Lanna Júnior, 2022, p. 329) –, a Reação Republicana foi articulada no Maranhão pelo político Herculano Nina Parga (1873-1931), líder-mor do Partido Republicano Maranhense (PRM). Caracterizado pelo ímpeto de dissidência oligárquica, o empreendimento sacudiu as estruturas políticas no Maranhão (vide o chamado Golpe de 1922, que depôs o governador Raul Machado), tendo como um de seus adeptos o “Lenine do Sertão”, Manoel Bernardino (Martins, 1993; Almeida, 2010). Com expressivo impacto na região, adiante, enquanto o jazz prosseguiria penetrando em São Luís, por exemplo, por intermédio da Cia Aurora Aboim e sua “Grande Orquestra Jazz Brasil”, que apresentava, não por acaso, números como o “Hymno a João Pessoa”, a cidade recebia entusiasticamente a figura do revolucionário tenentista Juarez Távora (*O Imparcial*, 12 nov. 1930, p. 1). Para interessados em uma análise sobre a força do Tenentismo no Norte, ver: PANDOLFI, D. C. A trajetória do Norte: uma tentativa de ascenso político. In: GOMES, A. de C. [et al]. *Regionalismo e centralização política: partidos e constituinte nos anos 30*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 339-425.

os músicos dessa banda – a partir da qual anos depois se criaria uma jazz band – eram negros (figura 28). Seria este também o caso de Acrísio?²³²



Figura 28 – Banda de música do 24º BC e população da cidade – visita de Nilo Peçanha, 1921. Brasiliana Fotográfica/Biblioteca Nacional, outubro de 1921.

Apesar dos indícios expostos ainda serem preliminares, é justo indagar até que ponto esses locais (clubes e cinemas) teriam despontado para a fração afro-maranhense – ou ao menos para os músicos – como “espaços sociais temporários”, onde podiam frequentar desde que se

²³² Não posso deixar de reparar ainda nas pessoas fotografadas e que são o principal foco do fotógrafo. O bem-vestir dessa população não fora lá uma invenção exclusiva dos anos 1920, sendo provavelmente um momento de expansão (fruto da multiplicação de grupos negros urbanos) de uma prática rastreável desde o começo do século, como se pode observar no conto *Aqueles aduladores* do escritor Astolfo Marques, datado de 13 de maio de 1907: “Quando se gritou a liberdade no torrão brasileiro, nenhuma província festejou com mais entusiasmo e estridor a áurea lei do que o Maranhão [...]. O Clube Surpresa, uma das agremiações recreativas mais em voga, na época, promovera, em regozijo, um baile oferecido ao presidente da província, Moreira Alves. Convites foram distribuídos em profusão e, nas lojas, os vendedores não tinham mãos a medir aviando a freguesia, que pressurosa se aprestava para o festival. Sedas e musselinas, *voile*, a fazenda do anel da fama, tornilhos para as saias, invisíveis para os toucados, luvas de cinco botões, tudo quanto constituía a moda do tempo foi vendido a mancheias e por bom preço, pois que ninguém se lembrava, naquele tempo, de regatear”. Caso do personagem principal, Agnelo Berredo, “rapaz oficial de carpina, que trabalhava na serraria do Desterro” e que “não tinha sido treze...”, quando este, crendo ter sido convidado para a festa, “[...] entrou na loja do João Celestino à rua Formosa, e deu medida para um terno de sobrecasaca de casimira diagonal, recomendado urgência de sua confecção” (Marques, 2021, p. 149 e 151). Agradeço a Renan Ruiz por me chamar atenção para este detalhe. Fotografia disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/10857>. Acesso em 4 dez. 2023.

policiassem quanto aos códigos sociais, empregando vestuário, comportamento, forma de interação ao modo das classes abastadas (Davis, 2009, p. xxvi).

Se por um lado não são muito substanciais as informações sobre a JBO encontradas nos jornais, é possível dizer que o conjunto era dirigido pelo maestro Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964), que era tido como um músico prestigiado na tinta dos periódicos locais. Foi violinista, professor, regente; instrumentista ativo desde o começo do século XX em bailes carnavalescos, encontros dançantes e navios a vapor.²³³ Se, por um lado, Pedro Gromwell podia estar integrado a uma “elite” musical, era “homem pobre, que vivia da arte e do violino” (Mohana, 1974, 11).

Alguns indícios demonstram a importância desse músico para a gênese da música popular urbana de São Luís. Nas transcrições feitas por Iracema Corrêa (Caderno 2, p. 11), as lembranças do músico Adhemar Corrêa, que compôs a orquestra liderada por Gromwell, entre 1912 e 1925, indicam que o saxofone não costumava ser utilizado pelas orquestras típicas no começo do século, e ainda que o instrumento tivesse chegado na cidade por volta de 1913, seu uso efetivo nessas formações musicais apenas se daria entre 1914 e 1916²³⁴, quando Pedro Gromwell passou a utilizá-lo em suas orquestras, o que poderia demonstrar, por um lado, certa resistência às novidades musicais em São Luís naquele primeiro decênio do século XX. Entretanto, entendendo o papel fundamental do saxofone para o naipe das jazz bands, é possível perceber, por outro lado, indicativos de que Gromwell possuía uma mentalidade musicalmente mais ‘progressista’, ao menos em comparação com os seus pares contemporâneos praticantes da música de concerto²³⁵, mesmo porque uma vez inserido no circuito dançante desde antes de

²³³ Segundo dados contidos no sítio do APEM, Pedro Gromwell era “filho de Ignácio Raymundo dos Reis, militar do então 5.º Batalhão de Infantaria que foi morto em combate na Revolta de Canudos, em 1897. Estudou na primeira Escola de Música do Estado do Maranhão, formando-se em 1904 [...]. Foi professor de música particular, na Escola de Bellas Artes e no Instituto Musical São José de Ribamar, mantido pela pianista Sinhazinha Carvalho (1897-19??). Atuou como regente de banda na Escola de Aprendizes Artífices na década de 1910 e na Escola Técnica Federal – atual Instituto Federal do Maranhão (IFMA) –, entre as décadas de 1950 e 1960. Na administração musical, participou da Sociedade Musical Maranhense (SMM), sendo presidente em dois mandatos. Também fez parte do Conselho Regional da Ordem dos Músicos (OMB/CRMA), em 1961. Fez um importante trabalho de copista por solicitação do padre João Mohana (1925-1995), ajudando a preservar parte da memória musical do Maranhão [...]. Deixou peças dançantes, hinos e algumas obras com melodias do folclore de sua época”. Disponível em: <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/149>. Acesso em: 3 nov. 2022.

²³⁴ Uma referência literária que menciona a incorporação desse instrumento na vida musical da cidade se encontra na obra *Vencidos e Degenerados* do escritor negro Nascimento Moraes, publicada originalmente em 1915: “Escurecia.... A banda do 5º de Infantaria, em frente ao lado direito do quartel, tocava, com tocante expressão, uma valsa maranhense, muito lânguida e triste, repassada de amarga melancolia. De vez em vez, o barítono rompia algumas notas, o saxe, tocado com violência, encobria parte da instrumentação, a clarineta, por vício de embocadura do músico, dava um guincho horrível, mas tais dissonâncias duravam alguns segundos, e a harmonia suavemente agradável continuava” (Moraes, 2000, p. 197-198).

²³⁵ Além de nomes como os dos maestros Ignacio Billio e Paulo Neto, exceção, justo dizer, do professor Raimundo de Faria Bangoim (ca. 1880-1926) e de sua orquestra, que desde pelo menos 1918, como atestam as páginas do *Pacotilha* e *O Jornal*, executavam repertório similar em clubes como Club D. Bota Fogo (Madre Deus, n. 46),

fundar uma jazz band, sua orquestra já tocava *ragtimes*, *one-steps*, *schottisches* e tangos (Pacotilha, 17 abr. 1919, n.p.), seguindo um gradativo processo de reformulação, motivado evidentemente pelas demandas desse contexto de divertimento musical. Por isso, é possível que ao saber da novidade musical – o formato de orquestra estilo jazz band –, Gromwell, ao contrário de outras figuras da elite musical, ou mesmo àqueles irredutivelmente apegados ao repertório operístico, estivesse mais preparado e aberto a incorporá-la em certos ambientes, como em cinemas a exemplo do Olympia (**figura 29**), onde filmes estrangeiros com frequência traziam conteúdos relacionados à “Era do Jazz”.



Figura 29 – Cinema Olympia: um dos locais onde as jazz bands de São Luís começaram. O Dia, BPBL, 14 jun. 1924, p. 4.

Importante observar que encaminhando-se para o final de maio de 1924, já se anunciava que a orquestra de Pedro Gromwell estrearia nas dependências daquele cinema um “novo instrumento, inteiramente desconhecido aqui”, em possível suspense quanto à incorporação da bateria americana na orquestra, “juntamente com dois foxtrots novos: ‘Vamping Rose’ e ‘The Sheik’, especialmente enviados da Inglaterra ao sr. Pedro Gromwell pelo sr. John R. Windley”

Jeunesse Club (rua da Praia de Santo Antonio, n. 7), entre muitos outros. Não há indícios, porém, que antes de falecer, em 1926, Bangoim tenha se aventurado pelo mundo das jazz bands.

(Pacotilha, 23 maio 1924, p. 4), indício da comunicação de que alguns músicos, embora pudessem não ter condições de viajar para o exterior como a elite local, travavam contatos com viajantes oriundos de grandes centros capitalistas, exemplo da fração inglesa radica na cidade formada por negociantes, militares, industriais, empresários, que passaram a figurar nas agremiações da alta sociedade são-luisense da época, caso de John R. Windley, que era noticiado como sócio do Casino Maranhense (O Jornal, 17 fev. 1923, p. 1), onde, vez ou outra, oferecia *soirées* dançantes (Folha do Povo, 28 jan. 1924, p. 2). Apresentado nos jornais como engenheiro (“Um baile no Casino”, Pacotilha, 26 jan. 1924, p. 1), informa-se que Windley trabalhava como representante da firma C. H. Walker & C., Limited, de Londres (Diário de S. Luiz, 5 julho 1924, p. 4), “a mesma que fizera o porto do Rio de Janeiro” (Lima, 2010, p. 100), e que, anos antes, no embalo da inauguração da Estrada de Ferro São Luís-Teresina e, sobretudo, do acordo com a Companhia Nacional de Navegação Costeira para implementar a cabotagem entre os pequenos os portos da urbe, fora contratada pelo governador Urbano Santos – outro personagem exemplar do vínculo entre modernização e truculência oligárquica no Maranhão²³⁶ – para efetuar benfeitorias no principal porto da cidade, com o fito de “atender às necessidades do comércio e da população” (Soares, 1950, p. 34), podendo estas terem contado com a participação de John R. Windley, afinal, o prestigiado inglês foi reportado ainda como “activo funcionario das Obras do Porto” (Folha do Povo, 26 jan. 1924, p. 3).

Não encontrei sinais que explicassem as razões para o engenheiro inglês ter enviado de tão longe aquelas partituras. Teria sido, talvez, para atender a um pedido do próprio músico? (nesse caso, teria Gromwell custeado o envio das obras?), ou não passara de uma atitude caridosa, tenha o músico interpelado ou não o engenheiro, única e simplesmente pela predisposição e interesse do próprio empresário de ver se propagar em São Luís os bens culturais e simbólicos dos países “avançados” – nesse caso, os sucessos que tocavam nos salões

²³⁶ A partir de 1921 – evento crucial para o golpe que viria no ano seguinte –, ao mesmo tempo que fomentava essas melhorias urbanas na capital, Urbano Santos consolidou “a centralização oligárquica maranhense, mantendo o controle sobre a máquina política e administrativa do Estado” (Martins, 1993, p. 61), de tal maneira que em seu governo “[...] a oposição foi praticamente extinta ou cooptada para o seu bloco”, numa época em que “[...] o Estado já tinha completo controle sobre a política local e mantinha uma cadeia de compromissos com as lideranças municipais”. Dessa forma, Santos “controlava a máquina que tratou de ampliar, principalmente, com a reforma constitucional de 1919, que, dentre outras coisas, acabou com a eleição para o executivo municipal, tornando esse cargo de confiança do governador”. E assim, valendo-se “desse extraordinário poder que nenhum governador havia tido, e aliado ao fato de possuir amplo trânsito na política nacional”, conclui Martins, Urbano Santos “eliminou do Governo todos aqueles considerados indesejáveis por colocarem em risco a sua política de controle pleno” (Martins, 1993, p. 61).

de Londres²³⁷, capital de sua terra natal, constituindo mais um flagrante de ações em prol da consumação da Manchester Maranhense?

Além daquelas peças supramencionadas, que outras músicas a jazz band liderada por Pedro Gromwell tocava nas dependências do Olympia? Encontrei pouquíssimos indícios quanto a isso: canções como “Amor é uma cousa arranjada” (tanguinho) e “Par de pombinhos” (fox-trot).²³⁸ Novamente, estilos de música que não eram necessariamente novidades para o público da cidade, mas que podiam soar muito distintamente quando executados em outra configuração instrumental. Em se tratando desse impacto sonoro inicial somado ao prestígio de Pedro Gromwell, não deve ser gratuito que as representações desse conjunto nos jornais seguissem o tom da romantização e da linguagem hiperbólica²³⁹ que, no caso da crônica a seguir, louvavam a genialidade de Pedro Gromwell e a técnica do baterista do conjunto:

Com uma mesma alma, como se um único sopro de inspiração os bafejasse, aqueles cultores do som, burilados pelo fino temperamento artístico de Pedro Gromwell, espalham, derramam, fazem cascatear ondas sublimes de harmonias. Especial menção merece o encarregado da bateria do jazz-band. Si difícil é, com sentimento, do som tirar a harmonia, muito mais será tirá-la do ruído. É preciso para isto, talvez, um pouco mais de alma, um pouco mais de vibração, para assim transformar o que é aspero em suave, o que é atordoante em sonoro, o ruído em som e harmonia. Ouvir o jazz-band do Olympia é fazer uma viagem às regiões do sonho. Divisam-se então aos olhos de nossa alma, encantados e variados cenários, que sucedem-se uns a outros, em vibração sempre crescente. São às vezes horizontes calmos, harmoniosas paisagens, rios mansos pelos quais deslizamos, com doces brisas até chegarmos a uma volta, onde uma estranha mutação se oferece a nossos olhos deslumbrados. E são então cenários épicos, montanhas alterosas, trechos enchachoeirados, em que se ouvem o rugir do mar em convulsões, o sopro das procelas, o chão de combates de titãs, onde o som no paroxismo do delírio, levanta-se, alteia-se como ciclônica tromba marinha, para depois, como exausto, dissolver-se em dilúvios de sons em Niagaras de harmonias. E aqueles reis dos sons afigura-se-nos outras vezes como phantástico e avaro argenteiro, que occultamente, mysteriosamente, vai accumulando sonoros punhados de ouro, e deslumbrado afinal ante aquelle monte irradiante, febril, allucinado, abala-o de chofre para ouvir-lhes o despejar sonoro e crystalino. Muito já

²³⁷ Ambas as composições haviam sido lançadas respectivamente em 1921 e 1922. Para ter uma noção de sua sonoridade, seguem links de acesso “Vamping Rose”: <https://www.loc.gov/item/jukebox-41619/>. “The Sheik”: <https://www.loc.gov/item/jukebox-667440/>. Acesso em: 14 nov. 2023.

²³⁸ Nesse caso, ambas de autoria de uma compositora noticiada como maestrina Griselda Lazzaro Schleder, tocada a pedidos de uma tal senhorita Léa Doria, responsável por oferecer aos músicos as partituras da canção, demonstrando a influência feminina (público ávido por músicas dançantes ‘modernas’) na mudança do repertório musical desses conjuntos. Aliás, o tema erótico, no sentido de uma maior liberdade afetiva da mulher, fica evidente, por exemplo, na letra do tango, indicando traços de uma mudança de comportamento feminino: “nesse negócio de amor /se deve ser passarinho! /é poisar de flor em flor/nunca fazer um só ninho/Pois é que Deus só dá noses/Para quem dentes não tem/Menina! São mais as nozes/A vida gosa também” (Folha do Povo, 22 set. 1924, p.3).

²³⁹ Observo aqui a recorrência do que Barros (2005, p. 18) chama de “beletrismo estiloso” ou “sopa de letras” ao analisar as notas nas colunas teatrais nos jornais cariocas, a partir da década de 1920, atentando para o fato de que tais convenções relacionavam-se ao fato de que nessa época a imprensa era um espaço “de prática de certa ‘literatura’”, estratégia também de (auto)propaganda. Ou seja, devemos considerar que esse tipo de texto era muitas vezes financiado pelos alvos de elogio, ou mesmo escritos pela relação de amizade entre músicos e jornalistas.

dissemos sobre o jazz-band do Olympia e pouco se torna para traduzir o que de sensações elle nos proporciona (Diário de São Luiz, 26 jun. 1924, p. 4).²⁴⁰

Não obstante a aura romântica, tal comentário é precedido por um elogio ao “espírito empreendedor de Martins, Balthazar & Cia” (Diário de São Luiz, 26 jun. 1924, p. 4), recordando o caráter comercial que sustentava aquela inovação musical. Fosse ou não uma mudança suscitada pela pressão mercadológica, contava inequivocamente com a interferência dos setores com maior poder econômico, com condições de tornar possível a reequipagem do conjunto instrumental liderado por Gromwell e, assim, garantir a imagem de preponderância técnica e tecnológica, de opulência econômica e cultural do estabelecimento, de modo a responder aos critérios civilizatórios ocidentais consumidos pelas elites através de suas viagens, aquisição de revistas, rádios e discos. As formações musicais deviam se adequar aos espaços, às suas normas e objetivos. Depois do surgimento da jazz band do FAC e da JBO e de seu impacto cultural, é de se supor que gradativamente a “monotonia” sonora das orquestras típicas não cabia mais para certos locais como clubes carnavalescos e cinemas que se queriam “modernos”.²⁴¹

Mesmo sendo uma das primeiras jazz bands da capital, nenhuma fotografia da JBO foi veiculada pelos jornais, nem este parece ter sido um movimento por parte dos empresários ligados ao cinema, principais interessados em vender a imagem moderna de seus investimentos. A imagem de Pedro Gromwell surgia eventualmente quando invocada a sua participação como membro na SMM (Sociedade Musical Maranhense), da qual chegou a ser presidente (Diário de São Luiz, 25 abr. 1921, p. 4), logo, de maneira individualizada e sempre associada a essa associação musical ligada à prática da música sinfônica, motivo de orgulho maior para parte das frações letradas e elites culturais do estado que sustentavam a imagem de pessoas cultas.²⁴² A fotografia abaixo (**figura 30**) se refere a outro contexto e fora reproduzida no livro *Pregoeiros & Casarões* (2015), do pesquisador Antonio Guimarães de Oliveira. Neste registro, Gromwell (o primeiro da direita para a esquerda) está tocando um violoncelo. Chamo atenção, em primeiro lugar, para a composição étnica e de gênero do conjunto. Músicos cuja aparência indicam que

²⁴⁰ Recorro aos discursos sobre as performances, seguindo a sugestão de Napolitano (2023, p. 259) acerca do mapeamento da “escuta histórica” de uma canção, a fim de burilar o sentido social e histórico da obra.

²⁴¹ Uma nota indica que os jornalistas, como parte da audiência das bandas, por frequentarem cinemas e salões, davam voz às demandas do público, sugerindo ampliação do repertório dos conjuntos (“As diversões”. Pacotilha, 27 março 1923, p. 4).

²⁴² Outras posições de poder e prestígio ‘eruditos’ ocupadas por Pedro Gromwell podem dizer respeito à sua participação no Grupo Arthur Azevedo, fundado em 1922 (Diário de São Luiz, 10 abr. 1922, p. 2); integrou ainda a Sociedade Dramática Trianon (“As associações”. Pacotilha, 22 out. 1925, p. 2).

eram pardos, mestiços, incluindo Pedro Gromwell²⁴³, e brancos. A tímida presença feminina representada pela pianista (propositalmente?) mal fotografada que ocupa o primeiro plano da imagem. Já a configuração instrumental, em plenos anos 1950, não parece ser a de uma jazz band aos moldes “tradicionais”, isto é, tendo a presença da bateria. A pessoa que se encontra ao fundo, obscurecida, poderia ocupar essa função, já que, por vezes, instrumentos graves e percussivos eram colocados hierarquicamente atrás dos melódicos e de sopro, assumindo o papel de “cozinha” nas bandas – termo e atitude, aliás, de verve racista (Barsalini, 2018) – mas não parece tocar um instrumento.



Figura 30 – Orquestra Pedro Gromwell e o cantor e compositor Moacir Neves¹, ca. 1950. “Cartão fotográfico emissão desconhecida. Os melhores músicos. Verso do cartão: ‘Moacir Neves, Pedro Gromwell, João Luiz e Lilha Lisboa’. Álbum e acervo de Rosa Martins. São Luís/MA”. Oliveira, 2015, p. 408.

A partir da criação da JBO, ora noticiava-se que Gromwell tocava com a sua “orquestra” ora com a sua jazz band e ora com os dois formatos, não sendo claro por vezes a distinção entre um formato e outro, mas possivelmente essa variação tinha a ver com o uso (ou não) da bateria americana. Aliás, além do sentido comportamental²⁴⁴, moral e musical (no quesito

²⁴³ Embora não haja indícios de que Pedro Gromwell fosse identificado ou se reconhecesse como mestiço, mulato ou mesmo pardo, nem sinais de que tenha sofrido algum tipo de preterimento por conta de sua tez de pele, observo que algumas representações pintadas de Gromwell o embranqueciam se comparadas às suas fotografias, algo que ocorreu com outras personalidades, inclusive músicos, como Chiquinha Gonzaga, padre José Maurício Nunes Garcia, Carlos Gomes, Francisco Braga, Aurélio Cavalcanti, entre outros, ligados à música popular e de concerto. Para ver imagens que embranqueciam Gromwell, acessar: <http://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/149>. Acesso em: 25 nov. 2023.

²⁴⁴ Nesse quesito, destaco a coluna “Jazz-band”, de um articulista do *Pacotilha* que assinava com o pseudônimo de Chim Bum. Em geral, são textos que relatam causos cotidianos, nos quais “jazz” e “jazz band” são usados no sentido de algazarra, erotismo, humor, hedonismo, irreverência (Ver, por exemplo: *Pacotilha*, 4 fev. e 12 fev. 1926, p. 1).

performático-timbrístico das bandas), observo que os termos “jazz” e “jazz band”, em São Luís, também poderiam se referir à própria bateria americana, enquanto “instrumento de pancadaria”, “barulhento”, “exótico”, “moderno”, “sofisticado”, ou mesmo o aparato instrumental completo de um conjunto musical.²⁴⁵

Essa conclusão pode ser confirmada nos anúncios de compra, venda e aluguel de produtos. Um bom exemplo, encontra-se no aviso de um leilão de peças listados no inventário do tenente Pedro Andrade dos Santos (**figura 31**). Na relação de itens desse sujeito abastado, incluía-se um “jazz band novo e completo” (no masculino, como se fosse um “conjunto instrumental”), além de “um bombo perfeito”, “estantes para musica” e, o que pode significar que o sujeito ou administrava algum estabelecimento ou também era comerciante, “balcão e armações para botequim”.

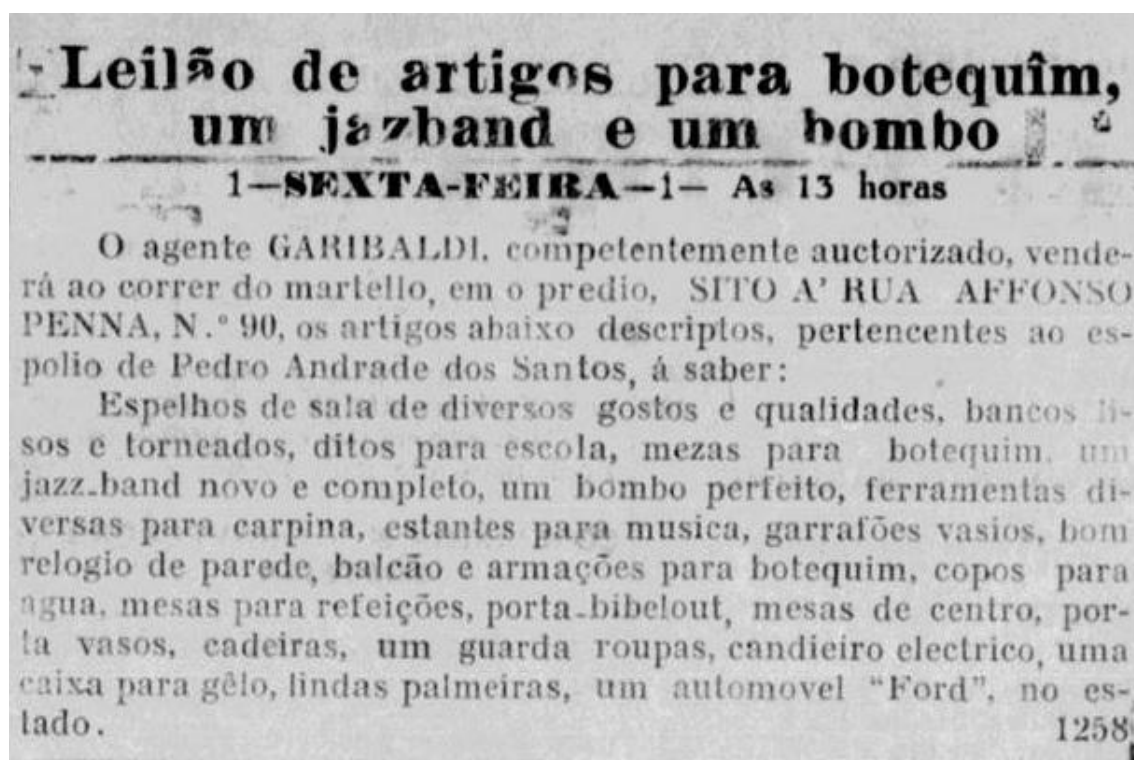


Figura 31 – Anúncio de leilão. Entre os itens, “um jazz-band novo e completo”. O Imparcial, 25 maio, 1928, p. 7.

Mas voltando à importância do ambiente dos cinemas para a proliferação do jazz em São Luís, outro exemplo localizado de um desses primeiros contatos com uma performance ao

²⁴⁵ Analisando tal indício sob o olhar bakhtiniano, é possível “pensar em palavras como ‘trabalho’, ‘dinheiro’, ‘casa’, com seus vários e contraditórios sentidos”, com a palavra “jazz” não foi diferente, pois “qualquer palavra é tecida por multidões de fios” (Miotello, 2012, p. 172).

vivo de uma jazz band na cidade de São Luís está contido em um anúncio do jornal *Pacotilha*, publicado em 25 de junho de 1924 (figura 32):



Figura 32 – Anúncio de uma jazz band no Cine Éden. Pacotilha, 25 jun. 1924, n.p.

Como se vê na imagem acima, anunciava-se enfaticamente que, dessa vez, era o Cine Éden que receberia em suas dependências o “primeiro jazz band autêntico²⁴⁶ que vem ao Maranhão [...]”. A investida parecia uma resposta ao concorrente, Olympia, que já possuía sua própria jazz band, enquanto o Éden, apesar das críticas dos seus frequentadores que cobravam novidade na parte do momento musical²⁴⁷, parecia hesitar em adotar/investir em uma banda fixa com aquela configuração “moderna”. Resistência de sua orquestra, liderada pelo maestro Verdi de Carvalho, do gosto da grande maioria de seu público ou dos próprios proprietários? O esforço de contratar jazz bands de fora para se tornar mais atrativo parece tornar as duas últimas opções pouco prováveis, considerando o fator comercial. Suposições à parte, fato é que a nota publicitária “gritava” para chamar a atenção dos leitores, insistindo que o grupo de J. Barroso se tratava de uma “jazz band de verdade!”, sem indicar, de antemão, se se tratava de algum conjunto internacional, ou simplesmente uma banda nacional cuja performance supostamente simularia de maneira “autêntica” a de uma banda estrangeira. Contudo, em outro texto da

²⁴⁶ Tipo de propaganda que um colaborador identificado como Tito Novaes do *Diário de São Luiz* ironizava, indicando, através de uma quadra bem humorada, que a nova moda musical já começava a ser, se não comum, parte do cotidiano da cidade, criticando, sub-repticiamente, a imprecisa noção de “autenticidade”, utilizada em publicidades que visavam lucrar o tanto possível sob o discurso da novidade e da exclusividade: “‘Jazz Band de verdade! Estréia hoje no salão de espera do Eden o primeiro Jazz Band autentico, etc.’ (De um annuncio de hontem). Ja temos três JAZZ BANDS!/Isso é cousa que admira!/Eu só que me digam/Com toda sinceridade – Qual dos três é o de – ‘verdade’?/Qual dos três é o de – ‘mentira’?” (“Martellando”, 27 jun. 1924). Em se tratando de uma banda de fora, o discurso da autenticidade fomentava ainda um efeito de deslegitimação dos conjuntos locais. Evidente que a troça de Tito Novaes traduzia ainda uma disputa de legitimidade entre os jornais.

²⁴⁷ “Escrevem-nos: *Sr. redator* [...]. Há muito tempo que vimos observando que a orquestra do Eden toca apenas uma meia dúzia de músicas já velhas e batidissimas. Entre mês e sai mês e as peças são as mesmas. Não variam. Ainda ontem as que se tocaram mais pareciam de funeral do que música de teatro. Faziam a gente dormir” (Pacotilha, 16 jan. 1920, p. 1).

edição, intitulado, “Um Jazz Band Completo”, fala-se que J. Barroso, noticiado como “professor de danças modernas”, maestro e integrante de uma companhia teatral que visitava a cidade, foi até a redação do *Pacotilha*, para reforçar a notícia de que iria tocar com o seu “afinado jazz band” no Cine Éden no dia seguinte²⁴⁸, e que oferecia aulas de dança no TAA ou em sua residência, sugerindo que ou o músico vivia em São Luís ou se havia programado para permanecer na cidade por um tempo, a trabalho, semelhante ao que ocorria com algumas companhias teatrais internacionais que visitavam a cidade.²⁴⁹ Tal como esse grupo, é comum não haver indicações nos anúncios (sobretudo dos cinemas, em que a função social das bandas era acessório) do repertório tocado pelas jazz bands. Nesses casos, geralmente se invocavam qualitativos vagos como “chique”, “da moda”, “moderno”, para atrair a clientela, afora o uso de estrangeirismos, vocabulário que parece apontar para a construção de uma imagem de distinção, cosmopolitismo e bom gosto da elite. No caso de Barroso e sua trupe, seria sensato supor que o repertório que executaram no Mascote Club, composto por “tangos argentinos, maxixes de salão, fox-trots, shimmy etc.” (*Pacotilha*, 25 jun. 1924, n.p.), seria similar àquele tocado no Éden. Como era fundamental demarcar que impressão deixavam certos eventos, para maximizar artistas e casas de espetáculo, o *Pacotilha* noticiaria dias depois que “como era de esperar, agradou imensamente ao público, todos os numeros executados pelo sr. Barroso”, também reportado como “competente jazzbandista” (*Pacotilha*, 28 jun. 1924, n.p.).

Constituindo espaço importante para a prática do jazz em São Luís, o Éden (**figuras 33 e 34**) fora fundado em abril de 1919 pelo libanês Moyses Aziz Tájra, dono da Empresa Teatral Cinematográfica. Tinha capacidade para mais de 1.200 pessoas. A rigor, destinado a alta sociedade. Localizava-se na Rua Grande (Rua Oswaldo Cruz) (Lacroix, 2020b, p. 33-35).²⁵⁰

²⁴⁸ No mesmo dia 26, logo após o Éden, a jazz band de J. Barroso se apresentou ainda na associação recreativa Mascote Club (*Pacotilha*, 25 jun. 1924).

²⁴⁹ “Artistas de Companhias europeias ficavam algum tempo esperando navio para retornar e por razões pessoais, resolviam passar temporadas mais longas ou fixar residência em São Luís, dedicando-se ao ensino de algum instrumento, canto, declamação ou teatro” (Lacroix, 2020b, p. 243).

²⁵⁰ Euclides Moreira (1977) oferece mais detalhes, afirmando que a “a lotação do ‘Eden’ era de 39 camarotes, 700 cadeiras, comportando ainda 200 pessoas nos promenores, afora a 2ª classe, que na sua época de inauguração ficaria provisoriamente algum tempo no palco”. Ademais, “a iluminação interna e externa do edifício era de 300 lâmpadas; algumas de grande força, com 600 velas” que “emprestavam ao ‘Eden’ um aspecto de deslumbramento”. Os preços, informa o autor, eram os seguintes: Camarotes – 6\$000 rs. Fauteuils – 1\$000 rs. 2ª Classe – \$500. Erigido graças ao operariado insurgente, “para a construção do Eden, foram empregados cerca de 60 dias, durante os quais um batalhão de trabalhadores encheu o ambiente com a canção do trabalho. Entre esses operários as diárias variavam de 2\$500 rs. A 12\$000 rs. e trabalhavam alternativamente 123 pessoas” (Moreira, 1977, p. 45).

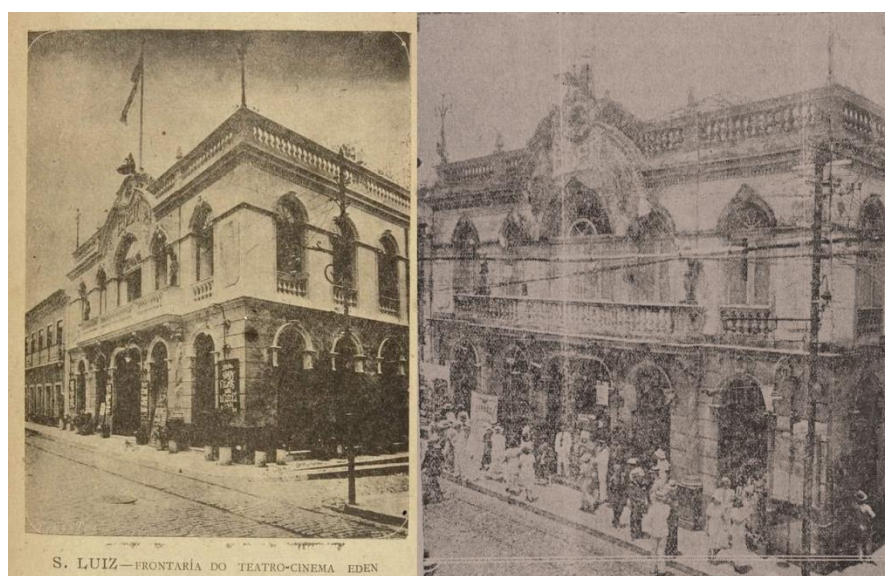


Figura 33 – Frontaria do Cineteatro Éden (Typogravura Teixeira). Fran Paxeco, Geografia do Maranhão, 1922, p. 623; Fluxo de pessoas em frente ao Cine Éden. Diário do Norte, BPBL, 25 abr. 1937, n.p.



Figura 34 – Salão do Cineteatro Éden. Fran Paxeco, Geografia do Maranhão, 1922, p. 631; Sala de Espetáculos do Cineteatro Éden. Fran Paxeco, Geografia do Maranhão, 1922, p. 635.

Analiso que na função de enunciadores-mediadores dessas mercadorias, os jornais investiam na estilização das propagandas, abusando da variedade tipográfica e de outros recursos para que o texto encontrasse o seu destinatário (potencial consumidor do produto). Em consonância com outras propagandas, as menções às jazz bands geralmente surgiam de forma destacada, ou como elemento diferencial, ou atração obrigatória na lista de exhibições. Apareciam inseridas em boxes que ocupavam espaço variado nas páginas desses jornais, com mais ou menos elaboração gráfica – a depender, suponho, do capital repassado pelos empresários do ramo cinematográfico. A disposição dessa menção também variava, o que podia denotar relação hierárquica nas informações, sugerindo, talvez, o grau de relevância do conjunto contratado. Dentro desse contexto de circulação e produção, pode ser que a expressão “jazz band”, já dotada de conteúdo ideológico enquanto estrangeirismo, se comportasse como signo linguístico, uma vez direcionado a um público ávido por produtos importados. Sendo um gênero do discurso (Bakhtin, 2016), o anúncio, portanto, procurava interlocutores latentes, adiantava suas responsabilidades; se formatava intuindo suas preferências e bagagem cultural.

Por esses anúncios, percebo que o ambiente dos cinemas constituía importante espaço de trabalho e de exercício da atividade musical no Maranhão, sobretudo antes do advento do cinema falado, pois “como nessa época os filmes não possuíam áudio e [seu] processo de troca [...] era demorado, os cinemas contratavam músicos e conjuntos para tocar durante a passagem dos filmes e nas salas de espera” (Cerqueira, 2017, p. 330). Tal como ocorreu em outras partes do Brasil, a exemplo de Recife (cf. Saldanha, 2008, p. 117), com a inserção do som nos filmes os músicos locais perderam gradativamente a oportunidade de tocar nas salas de projeção, mas permaneceram sendo contratados para animar os salões de espera para além dos anos 1920.

Embora não tenha encontrado nas fontes pistas consistentes que indiquem como era a experiência musical nesses locais, analiso que com esse ativo intercâmbio realizado no microcosmo das salas de cinema, as novidades musicais e instrumentais contidas nas performances dos conjuntos eram transmitidas ao público maranhense, fomentando prováveis mudanças no gosto local. E essas mudanças de gosto estimulavam a atualização das bandas maranhenses, a fim de se manterem relevantes, impactando, por conseguinte, a experiência de escuta dos cidadãos. Quanto a isso, o *Diário de São Luiz*, de 24 de julho de 1924, publicou na primeira página um longo texto intitulado “O jazz band”. De autoria desconhecida, a crônica oferece mais indícios do impacto da sonoridade do jazz no meio letrado são-luisense. Reproduzo-o na íntegra, pois entendo que oferece ricos elementos para pensar a experiência frutiva do autor:

[O jazz band] é uma musica estranha, bizarra, infernal. É um mixto de sons e ruídos, de desarmonias que chocam harmonias, de inesperados, rudes e selváticos de orquestrações funambulescas que aberram dos estylos normaes, dos rhytmos conhecidos, como se fôra uma depravação do gosto artistico. É uma musica de contratempos intempestivos, que phantasticamente se casam, se ajustam, á marcação do contrabasso, ás vezes, mas que outras vezes disparam, como que tocados pelo diabo, precipitam-se, ou retardam-se, ora subindo ora deminuindo de força, energia e intensidade, mas, terminando, admiravelmente, com as ultimas notas da phrase da partitura. O jazz-band é a expressão super agudissima de um estado de alma que se não pode definir, nem traduzir pela linguagem commum. A bateria são as côres nitidas ou confusas dessas pinturas magistraes de tão anormal neurose humana. O bombo, cavo e profundo, a caixa, em repiquetes, seccos e rapidos, ou sonoros e demorados, respectivamente feitos na armação de madeira, ou no coiro curtido; castanholas, gaitas, apitos, pandeiros, reques-reques, uma formidável mistura em que extravagantemente se fundem ruidos sons, semi-ruídos e semi-sons – um atropelamento de rhytmos com dissonancias, de compassos com desabalados de notas que se avançam, e espreguiçamentos de volatas que se retardam, tudo isto forma alguma irritavel e irritante, chromatica e complicada, esfusiante e infernal que é o originalissimo e truculento “jazz-band”. E no meio desse tumulto, quando si tem a sensação fortissima de que a phrase musical, batida, repinçada, zabumbada, apitada, sacudida de mil maneiras pela bateria diabolica, vai alrebatat, ouvem-se notas de pistão que parecem apedrejar placas metalicas, berros canibais do trombones de vara, regougos gemebundos do contrabasso, vaías ironicas da flauta, remeximentos lubricos do pianno, falsêtes carnavalescos dos clarinetes, diabruras macabras de um cavaquinho, e entre tudo isto vózes exquisitas de que parecem nascer outas vozes em choques com esses ruidos com essas semi-tonalidades indescriveis, que formam o mais formidavel pandemonio musical dos tempos que correm. Comtudo em todo esse conjuncto e desconjuncto de luzes, trevas, luxuria, volupia, estrepitos affectos, langores de magua, bric-a-brac feérico de feira e de emoções que se não completam, de gritos que engasgam, de violencias que ficam em meio, de energias de que se traduzem os finaes, ou de se distinguem os primeiros arrancos, em todo esse conjuncto e desconjuncto, de sons, luzes, cores e aberrações, em meio a tudo isto, quando parece que a phrase musical se vai quebrar num mistifório irremediavel, ouve-se a arcada segura, terça do violino, que com a sua melodia que sobre como um canto pelo espaço, susta, equilibra todo esse mixto de coisas que se atrapalham, que se constroem, que se desfazem, ininterruptamente. O jazz-band musical faz-nos lembrar essas desconnexidades que se baralham na vida partidaria, onde sua bateria data de longos annos. Em o nosso jazz-band actual, quando parece que vamos assistir a uma catastrophe completa de mentiras, verdades, despeitos, odios, paixões pequeninas, ambições desmedidas, ouve-se a voz serena do administrador que domina maravilhosamente o tumulto demoniaco.

Chama atenção neste artigo a lista de instrumentos musicais destacados pelo autor, fazendo menção ao cavaquinho e ao pandeiro, instrumentos associados às práticas da população negromestiça brasileira. Além de simbolizar hibridismos instrumentais, inserção de sambas e outros ritmos nacionais, seria este um indício de que as camadas mais pobres começavam a figurar nessas bandas? Além disso, pela linguagem literária, bastante rebuscada, fica o questionamento se o autor do texto não teria sido o escritor Nascimento Moraes, à época redator-chefe do jornal *Diário de São Luiz*. Por ser um periódico que criticava o andamento das obras públicas e a política em troca de favores, chama atenção também o desfecho do artigo, relacionando a estética do jazz com as querelas políticas que, de certo, estavam em alta naquele

período de violências oligárquicas, exaltações ideológicas, feéricas disputas partidárias e tensões eleitorais.²⁵¹

Não custa reiterar que os anos 1920 foram particularmente ruidosos em São Luís. Em meio à instabilidade econômica e brutais desigualdades sociais, a capital maranhense passou a receber, desde a administração de Urbano Santos (1918-1922), mas, sobretudo nos governos Godofredo Viana (1922-1926) e Magalhães de Almeida (1926-1930), investimentos na área de serviços públicos. Ao custo da segregação espacial e da desassistência que acometiam os mais pobres – para agrado dos mais abastados, que eram os principais beneficiados desses serviços –, introduziram-se bondes elétricos, sistema de água, esgoto e energia elétrica. Serviços dispendiosos realizados, malfadadamente, por empresas estrangeiras, a saber, a Ulen & Co.²⁵² e a Brightman & Cia. (Palhano, 2017, p. 164-165; 232; 328-360). Ciente disso, analiso ainda que no texto supracitado, na contramão dos registros oficiais do “progresso” são-luisense, que geralmente insistiam em silenciar a existência das jazz bands locais (**figura 35**), as imagens da dissonância e, implicitamente, do improviso e da polifonia do jazz, podem funcionar como metáfora do ritmo moderno com seus (des)embalos, que invadia São Luís nos mais variados campos da experiência urbana.²⁵³

²⁵¹ Em síntese, conflitos travados por magalhãesistas – do Partido Republicano situacionista chefiado por José Maria Magalhães de Almeida (1883–1945), “grupo dirigente da oligarquia estadual integrado predominantemente pelos grandes proprietários rurais [...] e comerciantes ligados à importação-exportação”, além de uma fração da classe média, alguns intelectuais e a “pequena massa operária do pequeno parque manufatureiro do Estado”; marcelinistas – aliados de Marcelino Rodrigues Machado (1886–1967), grupo chefiado por uma fração oligárquica contrária à situação, integrado por latifundiários, comerciantes e mesmo quadros da chamada baixa classe média (serventes públicos, pequenos artesãos) e “prestadores de pequenos serviços”; e tarquinistas – comandados por Tarquínio Lopes Filho (1885–1945), do Partido Democrático estadual, com menor aderência de adeptos em relação aos primeiros, mas cujo perfil burguês visava combater o domínio oligárquico no Estado, opondo a magalhãesistas e marcelinistas (Caldeira, 1981, p. 25-51).

²⁵² Empresa de Nova York que “a partir de 1923, passou a deter a concessão para executar os serviços de água, luz, esgotos, tração e prensa de algodão, contrato este que vigorou até 1946” (Palhano, 2017, p. 164). Mário Meireles (2012) adiciona que com o decreto n. 869/1924, outra empresa americana, a Brightman & Cia, passou a explorar esses serviços. Segundo o mesmo autor, até 1927, apenas 1% dos domicílios em São Luís (o equivalente a 800 casas) tinham acesso ao serviço sanitário (esgoto), contrariando os discursos políticos do então Presidente do Estado, Godofredo Viana (Meireles, 2012, p. 254). Na visão de Tavares (2012, p. 207), com a chegada dessa empresa, “finalmente a panaceia haussmaniana chegava à cidade”, de forma que “os ludovicenses podiam se orgulhar de que, depois de anos, São Luís podia ser a Paris Equinocial [...]. Finalmente, os ‘atenienses’ poderiam se orgulhar de penetrar a modernidade, de braços dados à *Big Apple* e à Cidade dos Azulejos. O sol da *Belle époque* brilhava sobre o equador...”. E, assim, “sob a égide da Ulen, era o mundo inteiro que entrava em São Luís: O aço vinha de Nova York, os trilhos de Londres; os produtos químicos, da Alemanha”. Logo chegaria “uma pequena colônia ianque” para servir de mão-de-obra qualificada nesses empreendimentos, o que aumentaria as tensões de classe na cidade.

²⁵³ Acompanhar os usos do termo “jazz-band” na imprensa local é acompanhar uma série de episódios que montam um mosaico da cacofônica experiência de urbanização da cidade; as mudanças de comportamento e de identidade, relacionando-se a acontecimentos diversos, como o conflito em torno da intervenção de agentes do capitalismo americano, representados pela Ulen, na infraestrutura urbana da capital. Comparando esta empresa a exploradores coloniais escravocratas de uma companhia monopolista chamada ‘Estanco’, mais tarde combatida por uma revolta popular, diz-se, em tom mordaz: “A Ulen está reproduzindo o Estanco. Fez o monopólio da luz, da água, da viação e o de importar negros barbadianos. E nesse passo em que ella vae, quem dirá que um dia não tenha de dançar com



Figura 35 – Ressonâncias e dissonâncias de um “progresso” revisitado. Revista da Semana, Rio de Janeiro, 7 fev. 1925, p. 23. Acervo da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

Se de um lado, os ânimos poderiam se exaltar com vislumbres de modernização da Ilha – a exemplo dos ensaios de implementação da Rádio Maranhense (Coelho, 2003, p. 31),

a Rockefeller e a Profilaxia um ‘fox-trot’, ao som do ‘jazz-band’? Deus consente mas não é para sempre, e quando elle tarda já vem em caminho” (“Ao Mexicano”, Folha do Povo, 25 out., 1926, p. 2); Texto de José Maria dos Reis Perdigão (1900-1986), alinhado do Tenentismo revolucionário, em que criticava a monarquia e a República: “O Imperio foi uma blague corôada e solemne. A Republica é uma blague com champagne e jazz-band. Pensemos em cousa nova!” (“Se a republica não é boa...”. Folha do Povo, 23 maio 1927, p. 1). No plano da política regional, novamente o sentido extrapola a música, entrando numa crítica à administração de Godofredo Viana. Nas palavras de um tal “clínico conceituado”, dr. Mello e Silva, que “foi também redactor do ‘Folha do Povo’”: “A sua ascensão foi brusca; cegou-o. Sahiu do cazaco humilde de alpaca, - uma aquisição das provincias, - e cahiu, de repente, nos apertos de uma casaca, no Rio, para aquella vida vertiginosa de prazeres faceis, ao som epileptico do jazz-band e quando voltou ao Maranhão foi inteiramente perdido” (“Athenas de outr’ora e a de hoje”, O Combate, 15 out. 1925, p. 2). Essas apropriações e manipulações de termos correlatos ao “jazz” indicam que a coloração polissêmica atribuída a essa expressão cultural no contexto local não se limitava à música *per si*, mas também às relações sociais e contendas políticas.

inserção dos bondes elétricos²⁵⁴ e continuidade das obras da Ulen Company – logo se veria malograr muitas dessas promessas de urbanização da cidade e de acesso aos serviços públicos por parte da grande maioria da população; claro, não sem antes gerar ruídos, cacofonias, dissonâncias, conflitos de classe, mas também expectativas de ordem e progresso para os setores republicanos da sociedade.²⁵⁵ Atravessadas pela nova percepção temporal que se instaurava, com o tempo mecânico/fabril sobrepujando o tempo natural (Thompson, 1998), as palavras do autor, nesse sentido, parecem reverberar as drásticas mudanças no *ambiente sonoro* a partir dos anos 1920, recorrendo ao artifício da linguagem poética, requintada, hiperbólica, descritiva, com excesso de adjetivos, para tentar sintetizar as sensações estimuladas pela sonoridade moderna das jazz bands; elemento que ganha significado maior, para além da gramática estritamente musical, voltando-se para a experiência da vida social. Assim, essas diferentes imagens do jazz, nas entrelinhas dos textos, parecem dar o tom, a partir do uso das artes nas práticas cotidianas, do processo (contraditório) de instituição (imaginária) da São Luís moderna. Afirmando isso apoiado em Castoriadis (1982), na intenção de penetrar nos não-ditos do discurso e pensar o dilema moderno pressuposto no interior do texto, considerando a identidade como constituinte do próprio processo de instauração sócio-histórica da cidade; isto é, com todo o seu conteúdo identitário imaginário: nesse caso, a instituição da Atenas Brasileira, ou Manchester do Norte, cujos ecos e ressignificações persistiam na remodelação da cidade (Carvalho e Cutrim, 2015; Matos, 2010). Remodelação, aliás, caótica, como representou Fulgêncio Pinto ([1924] 2013, p. 86), ao escrever que, “carros de praça, automóveis, caminhões, cruzavam-se na urbe, indo e vindo apressados”; “esburacada, a rua apresentava, de ponta a ponta, valas, pedaços de cano, montes de pedras e terra, feitos pela Ulen, que revolia tudo, na ânsia inédita de acabar, na construção dos esgotos, o problema máximo da água e da tração elétrica” (Pinto, 2013, p. 53).

A partir desses fragmentos ficcionais, analiso que é nesse “magma” estrutural que, como nos ensina Castoriadis (1982, p. 385), os esquemas de representação, identificações e pertencimentos se movem, procurando imprimir sentido e ordem ao caos que está inscrito no real. A São Luís moderna, portanto, não é meramente um mito, fantasia ou ficção, mas realidade

²⁵⁴ “No dia 30/11/1923, já começavam a trafegar pelas ruas de São Luís os bondes elétricos, distribuídos por cinco linhas: ‘Estação’, ‘Praça Gonçalves Dias’, ‘São Pantaleão’ e ‘Estrada de Ferro’ (que depois se faria circular), todas as quatro urbanas e uma suburbana – ‘Anil’” (Meireles, 2012, p. 253).

²⁵⁵ Não gratuitamente, na mesma página que contém este texto sobre a jazz band, no topo da página, se diz: “A EXPERIENCIA que hontem a Ulen fez da luz electrica a inaugurar deu excellent resultado. A satisfação foi geral. O povo maranhense, fruiu a mais expressiva alegria. Os inimigos do progresso do Estado rilharam os dentes enfizados. Mas a luz... nem como coisa!” (Diário de São Luiz, 24 jul. 1924, p. 1).

inventada sócio-historicamente que afetava os sujeitos com seus sons dissonantes, temporalidades e contradições.

Recorro novamente à crônica literária para reforçar como esse processo de mutações urbanas era representado. Trazendo à memória os ecos dessa modernidade ao mesmo tempo cosmopolita e descompassada inscrita na experiência urbana de São Luís, o narrador de Masson (1984), que expressa aparentemente um ponto de vista pessoal sobre a cidade, nos conduz, com certa ironia, pelas ruas da área central:

Cinema Rival. Rua Grande canto com a Praça João Lisboa. Vou ver em vespéral A Grande Valsa, filme que canta a vida vienense de valsas de Strauss, com Fernand Granet, Luise Rainer e a soprano húngara Milyzza Korjus, a cantar, como ela só, a Canção dos Bosques de Viena [...]. Nos outros prédios, no correr, procuro o botequim do Chico, o Café Pekin, a Casa Dias, de artigos finos para homem, e só acho sapatos. Até tropeço num monte deles, espalhados pelo chão da sapataria que ocupa, num prédio moderno, quase todo o quarteirão. Páro no canto da praça com a Rua de Nazaré. Vejo uma caixa feita fênix das cinzas do incêndio que deixou em ruínas o único sobradão que restou do correr de sobrados e sobradinhos da Rua do Egito [...]. Procuro o Bazar do Japão, a Casa Ribamar, de artigos musicais, a Livraria Moderna, a loja de Guimarães & Souza. Vejo banco, banco, banco, banco. Até parece que estou na Wall Street ou na Lombard Street, mas me dou conta de estar, ao tombos, no tombado centro histórico-arquitetônico da tricentenária capital do Maranhão (Masson, 1984, p. 20).

A sensação de deslocamento do transeunte, representante do dilema da tradição *versus* modernidade que pairava na cidade com matizes provincianos, prossegue no texto do cronista. Dessa vez, o personagem, atento à nova configuração de classes e os questionáveis impactos do projeto de modernização urbana no acervo arquitetônico da capital, trata de observar o contraste social daquele perímetro central da urbe em transformação:

No canto com a Rua do Egito procuro o Café Excelsior, no térreo do sobrado azulejado de preto, amarelo e rosa, onde se reuniam, de dia, os bancários e os banqueiros, os comerciantes e os comerciários, os professores, advogados, médicos, os ricos senhores de terra, e, de noite, os músicos, jornalistas, os intelectuais, os artistas de toda arte, os oficiais de ofício, enfim, os pobres de São Luiz, e mais os bêbados e os boêmios. Procuro em vão: derrubaram o sobrado para alargar a rua (Masson, 1984, p. 20-21).

Nesse sentido, percebo que, mais do que mero eco ou imitação das experiências urbanas de outros sujeitos mergulhados nos desmanches e remendos contínuos da modernidade, aquela longa crônica do *Diário de São Luiz* sobre as jazz bands se irmana dialogicamente à *polifonia*

de vozes²⁵⁶ orquestrada no além-mar, sob o impacto das sonoridades diaspóricas *pari passu* as reconfigurações dos espaços públicos e costumes, compondo, assim, o coro de sujeitos que tentaram expressar a explosão de sensações fomentada pelos impactos da modernidade. Conexão atlântica, vale reforçar, que emana nos poros da linguagem – enquanto construto social preñado de signos. Texto e enunciado, portanto, se dirigem a esses destinatários reais ou ideados²⁵⁷, que se voltam para o mesmo tema, compartilham de dilemas semelhantes, guardando as devidas diferenças contextuais: elementos importantes nesta trama. Nessa trilha de possibilidades, a voz do cronista desconhecido, ludovicense atento ao som do jazz, mas sem o vocabulário técnico para defini-lo, preferindo descrevê-lo sensorialmente, estabelece uma relação dialógica²⁵⁸ com Antonio Ferro (1895-1956), jornalista e escritor português cujas atividades e escritos eram frequentemente noticiados pela imprensa maranhense²⁵⁹; personagem influente para os modernistas brasileiros, que em *A idade do jazz band* assim relaciona jazz e modernidade:

[...] O *Jazz-Band*, frenético, diabólico, destrambelhado e ardente, é a grande fornalha da nova humanidade. Por cada rufo sinistro de tambor, por cada furiosa arcada, há um corpo que se liberta, um corpo que fica reduzido a linhas, a linhas emaranhadas... O *Jazz-Band* é o triunfo da dissonância, é a loucura instituída em juízo universal, essa caluniada loucura que é a única renovação possível do velho mundo [...]. Pois bem. O *Jazz-Band* é a proclamação dessa loucura.²⁶⁰ O *Jazz-Band* a encarnado e negro, a

²⁵⁶ Elaborada a partir do exame da escrita romanesca, em Bakhtin, a noção de polifonia “se define pela convivência e pela interação [...] de uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis, vozes plenivalentes e consciências equipolentes” (Bezerra, 2012, p. 194-195).

²⁵⁷ Afirimo isso de acordo com Brait (2012a), que ao analisar a concepção de *texto* em Bakhtin, entende que esse fenômeno linguístico/sociocultural, apesar de suas características próprias, está ligado a “esferas de produção, circulação e recepção”, portanto voltado para “destinatários próximos ou imaginados” (Brait, 2012a, p. 10), o que só reforça que, para Bakhtin, “outro aspecto constitutivo e inalienável é o fato de o enunciado *dirigir-se* a alguém, de estar voltado *para o destinatário*” (Brait, 2012b, p. 95, grifos da autora).

²⁵⁸ A noção de relações dialógicas é fundamental na arquitetura teórica de Bakhtin e de seu Círculo, prorrompendo basicamente na interlocução entre enunciados, e sendo, portanto, marcas essenciais de uma comunicação verbal bem estabelecida (Santos, 2015, p. 21). Como propõe Bakhtin (1992, p. 353-354), essa forma de relação não se restringe à simples réplica da conversação/diálogo real entre sujeitos. Em uma camada mais profunda, constitui uma relação de sentidos entre os discursos (Fiorin, 2016).

²⁵⁹ Refiro-me à cobertura de suas ações no *Diário de Notícias* em Portugal, de suas viagens para palestrar no Rio de Janeiro, suas atividades diplomáticas enquanto diretor do Secretariado da Propaganda Nacional de Portugal em São Paulo e Buenos Aires, além da divulgação de alguns de seus textos, exemplo de “Das Danças” em que caracterizava as condutas (eróticas) da valsa, do fox trot, do tango, do maxixe e do shimmy (cf. Pacotilha, 25 abril 1924, n.p.).

²⁶⁰ Digno de comentário a repetição da palavra “loucura” neste trecho e as disputas políticas em suas camadas mais profundas. Também recorrente na imprensa maranhense, a associação das jazz bands à insânia, aos excessos, ao onírico, em suma, ao “anormal”, mais do que imagens metafísicas, como sugere o próprio texto de Antonio Ferro, aponta para um sentido social racializado. O higienismo, físico e mental, que poderia beirar o discurso eugênico – especialmente sobre as práticas afrobrasileiras, associadas à deficiência física, mental (e cultural) da raça negra, como sustentado por Nina Rodrigues (Sampaio; Albuquerque, 2021, p. 212) – punha no banco dos réus a mistura racial e os ruídos da modernidade. Ao passo que a miscigenação tangeria desarmonias ao projeto civilizatório das elites, as sonoridades urbanas, citadinas e das bandas modernas, eram tidas por certos setores como ameaças à saúde mental dos civilizados. Não à toa, bambando entre os discursos simbólico e clínico, as jazz bands podiam

todas as cores, é o relógio que melhor dá as horas de hoje, as horas que passam a dançar, horas fox-trotadas, nervosas... No *Jazz-Band*, como num *écran*, cabem todas as imagens da vida moderna (Ferro, 1924, p. 60-61).

Após esse percurso, urgem, agora, algumas questões: que tipo de música era essa tocada pelas jazz bands maranhenses? Que tipo de repertório era por elas articulado? Em que medida essa reconfiguração poderia apontar para outros indícios de contatos e mutações no lazer urbano? E, finalmente o que esses aspectos nos diriam sobre as dissonâncias racializadas em São Luís? Tratarei dessas perguntas na seção a seguir.

3.1.3 Reverberações afrodiaspóricas nas práticas da Jazz Band do Olympia

Em abril de 1924, o *Folha do Povo* publicou o programa musical completo que Gromwell executaria naquele carnaval, juntamente de seu grupo musical. Dessa vez, o conjunto é anunciado como “orquestra”, e não como “jazz band”. No entanto, o repertório escolhido para os dois momentos do baile promovido pelo clube “Sport Maranhense Carnavalesco” consistia em um apanhado de sonoridades afroatlânticas, algo recorrente no repertório híbrido das jazz-bands brasileiras. Algumas das músicas são: “Aguenta minha nêga” (Tango), “Ai, caboca bonita” (sambinha), “Seu Trouxa” (One-Step), “Ose Anna” (Fox-Trot), “Pica-Pau” (Maxixe), “Jardim das Flores” (Rag-Time), “Fructal” (Marcha), “En son amado” (Fox-Trot), “Macumba” (Samba), “Não sei dizê” (One-Step), “Borboleta” (Galop), “O Parafuso” (Tango), “Gloria” (Fox-Trot), entre outras.²⁶¹ Como se pode notar, expressiva é a recorrência de foxtrottes, sambas

ser relacionadas a patologias – efeito de uma “dupla confusão”: mistura social nas bandas e no clubes; a própria miscelânea sonora ruidosa dos conjuntos. Ao mesmo tempo, paradoxalmente, dança e prática orquestral moderna poderiam ser invocadas como saudáveis ao corpo, se e somente se tomadas como esportes, exercícios físicos. Nada gratuito que houvesse (não sem tensões) a presença de bandas desse tipo, inclusive, em instituições psiquiátricas que se queriam “modernas”; inclusive, compostas por pacientes negros – exemplar da relação conflitante do jazz com os projetos disciplinares modernos. Mais do que moral/comportamental ou biológico, essas representações diziam respeito às lutas na arena da cidadania. As fronteiras da razão eram fronteiras sociorraciais. Para esse debate no contexto estadunidense, cf. Russell L. Johnson. ‘Disease Is Unrhythmical’: Jazz, Health, and Disability in 1920s America. *Health and History*, vol. 13, no. 2 (2011), p. 13-42. Sobre jazz bands, raça e práticas psiquiátricas, citaria o caso da “Charanga Hebefrênica”, objeto de um trabalho em desenvolvimento. A banda foi formada por pacientes do Hospital de Juquery, em 1926. Ainda sobre pós-abolição, racismo e música como método de controle social via instituições clínicas, recomendo a leitura do capítulo 3: “Vivendo nas Colônias de Alienados da Ilha do Governador” da biografia de Lima Barreto por Lília Schwarcz (cf. *Lima Barreto: triste visionário*, São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 78-107), que, inclusive, mostra a fotografia de pacientes da Colônia de alienados tocando flautas.

²⁶¹ Outras músicas tocadas pela orquestra de Gromwell encontradas no levantamento: “Canto da Vitória” e “Goiabada” (Rag Time); “O Rei da Força”, “Meigo Olhar”, “Mulher” (Fox Trot); “Seu Fuluca”, “Meu Amor me dá, me dá”, “Pé d’ouvido”, “Tierrita”, “Manaos A. Club”, “Olha que eu grito”, “Já chega”, “A muqueca”, “Só p’ra machucá”, “Espanta Eles”, “Jeriquitiuu” (Tango); “O Casaco da Multa é de prestação”, “Cabeça virada”, “O arranca Parafuzo”, “O Baixinho”, “Não presta p’ra nada”, “Renascença” (Samba); “Não é assim que eu queria”, “Aguenta Zezinho”, “Ora quem é”, “Berimbao não é gaita” (Maxixe);

e tangos nesse repertório. Atento para a presença de músicas do compositor Eduardo Souto, como o *one-step* “Não sei dizê”; “Ai, caboca bonita” de Francisco José Freire Júnior, nomes célebres do carnaval carioca. Não raro, a depender do local, também se incluíam valsas e dobrados ao programa musical, o que revela um dos possíveis significados de “jazz” na época: uma espécie de banda que executava variedades musicais, fossem ritmos “modernos” ou “tradicionais”²⁶², mas cuja dinâmica do repertório estava sujeita aos contextos.

Imaginamos que, já perfazendo quase a metade do repertório dos bailes de classe média, o samba devia há muito gozar da preferência do povo, em reuniões e bailes populares aos quais os jornais não fazem qualquer referência até esta data [1924]. O samba, em São Luís, enquanto gênero musical e folguedo carnavalesco das classes populares, parece ter sido sumariamente ignorado. Será preciso esperar um pouco mais para que sejam citadas reuniões movidas ‘à batucada’, mas essas já são de classe média; em São Luís, os blocos muito cedo adotaram esse ritmo. O que podemos ainda constatar é a mistura, neste período de transição, de vários gêneros musicais, eleitos como ‘músicas carnavalescas’. Por essa época, a influência musical europeia, com suas valsas, mazurcas, polcas, estava superada. Por outro lado, observa-se a nova influência norte-americana, com o foxtrote, *one-step*, e jazz, que parece ter sido importante em todo Brasil; o jazz era considerado a verdadeira música carnavalesca com grande penetração da música americana nas camadas médias e altas da sociedade. Observamos assim, a atualização do programa de orquestra executado em São Luís, que parece acompanhar de perto a movimentação nacional, especialmente carioca, em torno da criação e adoção deste novo gênero de música carnavalesca – o samba (Araújo, 2001, p. 77).

De fato, a febre do jazz se confundia com certo modelo de cultura carnavalesca urbana, aprovada especialmente pelas camadas alta e média. Porém, os encontros do samba e do maxixe com ritmos americanos tais como o *one-step* já são encontráveis no repertório de algumas “orchestras” típicas desde bem antes de 1924 (ver, por exemplo, programa musical do maestro Bangoim executado no Club União, Pacotilha, 20 julho 1921, p. 4), não sendo algo propriamente introduzido, mas suponho, ressignificado, pelas performances das jazz bands. Observando a trajetória de Pedro Gromwell, é possível perceber sua gradativa aproximação da proposta estética performativa à la jazz band. Em meio ao levantamento de dados relacionados

“Goiabada” (Disco Odeon R 122324 1923 Eduardo Souto/Orquestra Eduardo Souto), disponível para escuta em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/16562/goiabada>. Acesso em: 14 março 2024. “Ose Anna” (Maurice Chevalier, 1923): <https://www.youtube.com/watch?v=aJk9u9MzwUM>. Acesso em: 14 março 2024. “Não sei dizê” (identificada como “marcha carnavalesca”. Disco Odeon R 122658 1924. Comp.: Eduardo Souto. Interp.: BahianoJanuário): <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/15724/nao-sei-dize>. Acesso em: 14 março 2024.

²⁶² Quanto a isso, a revista *Leitura para todos* publicou, em 1919, um texto batizado de “Músicas e danças americanas”, em que dizia: “Muitos jornais, confundindo a dança americana com a música, têm afirmado que o jazz é um novo bailado. Nada menos verdadeiro. O jazz é uma orquestra como outra qualquer, à qual alguns instrumentos antigos se foram juntar a outros modernos e que pode executar qualquer música. Não há dúvida que o ritmo é sempre apressado, quando se trata de ragtime ou de música sincopada, e nesse ritmo ligeiro pode ser executada qualquer música. Na jazz-band se pode tocar canções napolitanas, valsas vienenses e até mesmo a nossa modinha chorosa (*apud* Domingues, 2020, p. 185).

à cartografia musical das jazz bands são-luisenses, localizei notas sobre o Club Sacy-Perêrê (também noticiado como Perêrê Club), que ficava situado na rua do Rancho, número 27, centro da cidade. Fundado em 1919, esse clube, cujo nome de batismo parece invocar uma mistura de folclorismo, imaginário racial e espírito dançante moderno cultivado pelas elites, logo em seu primeiro baile protagonizou episódio por demais simbólico em se tratando do trânsito de músicas e práticas musicais afrodiaspóricas em São Luís. O fato se deu na segunda semana de novembro daquele ano, merecendo dias antes a atenção do jornal *Pacotilha*. A nota não deixa dúvidas acerca da importância do músico Pedro Gromwell como peça-chave no estabelecimento de pontes e proliferação do jazz no Maranhão, pois anuncia que este comandaria uma orquestra composta por dez figuras, entre os quais estaria, segundo observação atenta (estrategicamente posta no fim do anúncio, para evidenciar ainda mais a informação), “um professor recentemente chegado do sul, o qual tocará a parte de bateria composta de caixa, pandeiro, chocalho e sinos” (Pacotilha, 5 nov. 1919, p. 4). Não obstante não tenha encontrado mais informações sobre este baile, a propaganda traz bons indícios da gênese da experiência do jazz na cidade. A própria inclusão de uma espécie de protótipo daquilo que viria a ser a bateria norte-americana com seu uso hibridizado no Brasil, entre vários músicos que suponho tocarem instrumentos afro-brasileiros como cavaquinho, como se pode imaginar a partir do repertório escolhido, e ainda de instrumentos de sopro, corda e tecla, delineia uma performance musical com um perfil de justaposição rítmica, de cosmopolitismo sonoro e forte apelo dançante que viria a ser associado e popularizado através das jazz bands.

Trata-se de mais um exemplo, ocorrido em São Luís, que demonstra o jazz afrodiaspórico sendo desenvolvido a partir de experimentações prévias, em continuado processo de formatação, por caminhos orientados pelas tendências culturais, condições sociais e econômicas, e, por consequência, sendo moldado a partir da trajetória de estruturação e do repertório de ações dos agentes situados no campo musical. Segundo as fontes, com uma mentalidade mais flexível para a reprodução dos ritmos afroatlânticos, o violinista maranhense Pedro Gromwell topou adotar aquela novidade percussiva, sob o risco de desagradar os ouvidos e corpos mais conservadores da cidade. Por outro lado, o mais provável é que o músico soubesse do sucessos daqueles ritmos nos setores sociais mais jovens, bem mais inclinados para as novidades que eram irradiadas na capital federal e no mundo atlântico. A mente de músico curioso e pesquisador, somada às demandas comerciais e necessidades financeiras, parecem tê-lo orientado para o estudo dos ritmos populares (urbanos e folclóricos) e para a atualização de sua performance. Interessante atentar ainda para a disponibilidade do músico sulista em vir até

o Maranhão para mostrar seus dotes percussivos, de repente por saber da forte cultura popular negromestiça da região e do vertiginoso crescimento do número de clubes carnavalescos. Aliás, a existência desse músico sem nome poderia ser uma consequência dos primeiros impactos do jazz enquanto cultura e prática musical no Brasil, em meio ao processo transatlântico de formatação do aparelhamento instrumental das jazz-bands. Nesse sentido, enquanto Hardy Vedana (1987, p. 17-18) afirma que

O brasileiro somente começou a usar a bateria completa, como hoje a conhecemos, a partir de 1924. É que naquele ano um conjunto de jazz americano, de nome Gordon Stretton Jazz Band, tendo como cantora Little Hester²⁶³, fizera uma turnê pela América do Sul com a Companhia de Revistas Bataclan, da “Mistinguete”, trazendo entre os instrumentos alguns ilustres desconhecidos: o banjo, que viria a substituir o violão nos conjuntos musicais, e a bateria, com bombo, caixa clara, pratos, cencerros, cocos e uma infinidade de acessórios, todos acoplados em uma peça só, obtendo um sucesso sem precedente. Basta dizer que o baterista do conjunto, em virtude da fama que aqui obteve, acabou se radicando no Brasil. O percussionista brasileiro tocava as peças citadas acima, mas isoladas. Normalmente era usada a caixa clara separada do bombo, sendo necessários dois instrumentistas.

O historiador Leandro Barsalini (2018, p. 65), porém, destaca que no acervo do Museu de Salto, cidade situada no interior de São Paulo, há uma fotografia datada de 1920 de uma orquestra de cinema mudo (o Cine Pavilhão de Salto), que revela, em primeiro plano, uma bateria completa para a época, com bumbo, pedal, caixa, prato – acoplado ao aro do bumbo, *woodblocks* e pandeiro. Graças à indicação do autor, foi possível localizar o registro, reproduzido na obra *Sonata em quatro movimentos: vida artística do maestro Gaó* (1985) (figura 36), da escritora e jornalista paulistana Botyra Camorim, na qual aborda a trajetória do músico Odmar Amaral Gurgel (1909-1992).

Seria o “baterista recentemente chegado do Sul” que veio a São Luís oriundo desse contexto? Ou se trataria de um músico advindo de outro estado, quem sabe até mesmo um conterrâneo, que teria viajado para alguma cidade sulista e lá teria tido contato com formatos “modernos” de orquestra/protótipos de jazz bands?

²⁶³ Pesquisas posteriores demonstraram que a Gordon Stretton chegou ao Brasil em agosto de 1923 (Giller, 2014). A “Little Hester” citada por Vedana é provavelmente Little Esther, mas a parceria entre a cantora e a banda parece ter se realizado apenas a partir de 1931, quando de sua turnê pela América do Sul, período em que entram músicos brasileiros na jazz band, então observo certa confusão neste fragmento.



GAÓ E SUA PRIMEIRA ORQUESTRA (Aos onze anos de idade)
Cine Pavilhão - Salto, SP, em 1920

Figura 36 – Orquestra/Jazz Band do Cine Pavilhão, Salto, São Paulo, 1920. Formação: Professor Luiz Gonzaga da Costa, Professor Acylyno Amaral Gurgel (clarinete), Paulo Malimpensa, Odmar Amaral Gurgel (piano), Miguel Antikeira, Walkir Amaral Gurgel, Luiz G. da Costa Júnior e João Leme. Camorim, 1985, p. 8-9.

Aproveitando esta questão hipotética e refletindo acerca do potencial daquele evento em São Luís enquanto símbolo de uma experiência conectada do jazz em território brasileiro, bastaria lembrar que dois anos antes, em uma turnê pelas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, os jornais *Correio da Manhã* e *Correio Paulistano*, anunciavam a passagem da American Rag Time Revue, pertencente à companhia norte-americana Baxter & Williard, que exibia “o heroe da noite”, “o homem dos 32 instrumentos” entre suas atrações. A revista era composta por um espetáculo dançante executado por Miss Della Martell (**figura 37**) –, figura com a qual os são-luisenses também teriam contato, se não fisicamente, por meio dos cinemas²⁶⁴ –,

²⁶⁴ Esse contato se deu com a apresentação da película *Carnaval Cantado*, filme propagado pelo *Pacotilha* como “genuinamente nacional, que nos dá a illusão perfeita de assistirmos ao carnaval deste anno no Rio de Janeiro”, e cuja exibição integrava o espetáculo do trio Pepe, Oterito e Raul, “bastante conhecidos aqui” (*Pacotilha*, 28 de out. 1918, n.p.). A trupe embarcou no dia 26 de outubro de 1918 do porto de Belém rumo ao porto de São Luís, desembarcando no dia seguinte na cidade (*O Jornal*, 26 e 28 out, 1918, p. 1). A exibição do filme, realizada no dia 28, no Cinema Theatro São Luiz, contou com o suporte de orquestra e coral. Sambas executados: “Matuto”, “Que Sôdade”, “Quem são elles?”, “Cateretê” e “Maruca” (provavelmente, “Vamo Maruca, Vamo”, de Juca Castro e Paixão Trindade, um dos primeiros “sambas carnavalescos” da história brasileira. Neste filme, Martell apresentou sua famosa “Dança da Morte”. Os jornais de Belém e São Luís não indicam, mas me pergunto se, como em suas apresentações presenciais, realizadas naquela temporada, a película mostraria Della Martell acompanhada de todos os componentes da American Rag Revue, incluindo a jazz band e seu baterista. A cobertura paraense dá poucos

ventriloquismo, cantos e danças negras (“Plantacion Jubilé”) com as *Girls*, humor ao estilo *Minstrel Show*, com os Black Faces Mullaly e White, e claro, “pela bateria imponente que ocupava o centro da orquestra: ‘A orquestra barulhenta e acrobática, acompanhada pelo bumbo, caixa, triângulos e sinos, é o destaque; ‘O homem dos sete instrumentos é sem dúvida a parte mais fascinante do espetáculo’”²⁶⁵ (*apud* Fléchet, 2016, p. 16).

Para além desse evento, os periódicos *Jornal de Recife* e *Diário de Pernambuco* dariam conta de que em setembro de 1918 aquela mesma dançarina, Miss Della Martell (**figura 37**), estaria apresentando uma “American Jazz Music”, divulgando pela primeira vez no país, a partir da região nordeste, a palavra “jazz” (Fléchet, 2016, p. 17). Reavaliando esses jornais, não deixo de notar que a famosa dançarina, depois de se apresentar no Theatro Moderno de Recife, pretendia ir ao Pará, onde fechara contrato para realizar uma série de apresentações. O fato, infelizmente, não ocorreu apenas por conta de um desencontro com o Lloyd que viria buscá-la (*Diário de Pernambuco*, 6 set. 1918, p. 8). Sucedesse o contrário, isso traria a artista para mais perto do Maranhão, podendo estender sua turnê pelo Norte. Mesmo que não incluísse São Luís em seu itinerário, isto ao menos teria causado uma maior repercussão de sua “American Jazz Song” na capital maranhense, a partir de sua apresentação em Belém. Em vez disso, após temporada em Recife, Martell seguiu para o Ceará (*Jornal de Recife*, 14 set. 1918, n.p.).

Importante destacar também que em sua apresentação em Recife, havia uma “orquestra composta pelos melhores elementos da capital” à sua disposição, posto que o conjunto trabalhava no acompanhamento dos filmes que antecederiam e sucederiam seu espetáculo, havendo possibilidade de a terem acompanhado em seus números cosmopolitas, situação que colocaria os músicos pernambucanos a par das performances modernas, tendentes ao uso de instrumentos que dessem conta dos números “exóticos” da dançarina, a saber: dança egípciana, dança irlandesa, dança havaiana, dança americana e uma misteriosa “dança da morte” (*Diário de Pernambuco*, 6 set. 1918, p. 8).

indícios, noticiando que “a bailarina americana Della Martell conquistou desde logo a platéia pela sua graça e desenvoltura e pela arte e graciosidade dos seus bailados typicos [...]” (*Estado do Pará*, 29 set. 1918).

²⁶⁵ [No original]: The Baxter & Williard company was given a warm reception by Brazilian audiences, seduced by the scantily clad ‘girls’, as well as by the imposing drums that took centre stage in the orchestra: ‘The loud, acrobatic orchestra, accompanied by bass drum, snare drums, triangles and bells, is the show-stopper’; ‘The man with seven instruments is undoubtedly the most fascinating part of the show’.

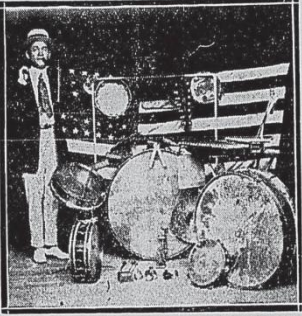
PHENIX - Casino Theatre
Empresa Djalma Moreira

HOJE—Domingo 9—HOJE
Matinée familiar às 3 horas da tarde

A's 8 e a's 10 horas

O maior êxito theatra! no Brasil! O theatro preferido pela «elite» carioca! A companhia — norte-americana —

Baxter & Willard
American Rag Time Revue



O HEROE DA NOITE
O Homem dos 32 instrumentos

Amanhã - Segunda-feira 10
Dia de Moda

4 - Estréus do alto valor artistico - 4

1° **MISS MARTEL** DAINTY DANCING and character SONGS

2° **JULIAN** Celebre ventriloquo norte-americano

3° **Plantacion Jubilee** Pelo grupo das GIRLS

4° **Black-Face** Song and dance pelos artistas

MULLALY and WHITE
B 1471

Palace-Theatre

HOJE! HOJE! Continuação do estrondoso sucesso de hontem! HOJE! HOJE!



Carnaval Em matinée:
A's 3 e 6 horas da tarde

Em Soirée:
A's 8 e 9 1/4 em ponto

Film interessantissimo, genuinamente nacional que nos dá a illusão perfeita de assistirmos

O Carnaval no Rio de Janeiro
Brilhante sardação ás nações alliadas!
Bellissima apothéose ao Brasil!
600 exhibições no Rio de Janeiro!
Drecção dos artistas **Pepe, Oterito e Raul**
A fim será acompanhado a **GRANDE ORQUESTRA e MARCHA CORAL**

Miss Della Martell
Afazenda balarina americana — Quase numero de dança classica e typica, terminando com a **Dança da Morte**
Succesos e êxitos de las delamontes!

ENTRADA: 22—mesmo preço cobrado em outras capitais. Na matinée as crianças acompanhadas de pessoas maiores terão entrada gratis

SUCCESSO! SUCCESSO!

Figura 37 – Recorte sobre a American Rag Time Revue e seu baterista. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 9 dez., 1917, p. 5; Della Martell nos cinemas nortistas - Propaganda do filme Carnaval Cantado, exibido em Belém e São Luís, em 1918. Estado do Pará, 29 set. 1918, p. 1.

A tirar pelo sucesso do espetáculo e pelo surgimento não muitos anos depois das primeiras jazz-bands recifenses (a exemplo da Jazz Acadêmica de Pernambuco que tocava em São Luís nos anos 1930), considerando ainda o novo impulso de trocas culturais promovido por Harry Kosarin, em 1919, com apresentações que fizeram o instrumento bateria começar a ser compreendido como fundamental para aquela nova sonoridade, é possível perceber que aquele baile no clube Sacy-Perêrê, realizado na área central de São Luís, era parte de um fenômeno bem mais amplo, integrado a uma complexa rede de conexões em fluxos sincrônicos (entendendo que o jazz se desenvolvia nos EUA e Caribe no mesmo período em que, como consequência de uma de suas movimentações rizomáticas, se remodelava no Brasil) e, em contrapartida, punha uma pequena cidade portuária, com expressiva população negra e indígena, com proximidade geográfica da África, Europa e Caribe, como parte desse processo também diacrônico de desenvolvimento do jazz diaspórico em solo brasileiro.

Desse modo, não obstante São Luís tenha tido que esperar até o surgimento das jazz bands do FAC e Olympia, em 1924, para ter contato efetivo com uma bateria americana completa, é possível observar aqui e acolá uma gradual mudança da configuração e função percussiva em razão dos tempos dançantes. Depois do episódio no Sacy-Perêrê, uma nota do Pemberê Club indicava que, além de “um grande sortimento de tangos novos”, para tonificar o poderio dançante de seus bailes “a parte de ‘bateria’ será aumentada com alguns instrumentos exóticos, que o prof. Gromwell traz do Pará, recebidos da America pelo vapor ‘Aidan’” (Pacotilha, 31 mar. 1922, p. 2). Não à toa, o repertório da orquestra de Pedro Gromwell cuidou de adaptar os ouvidos e corpos dos são-luisenses para o cosmopolitismo sonoro moderno do início do século. Tanto que entre as músicas tocadas no Sacy-Perêrê Clube, há sete tangos (“Ai, ai”, “O succo”, “Nhá Pituca”, “De um zero”, “Chorão”, “Seu Gregório, comeu mosca”, “Meu deus... quando?”), somando a estes um gênero híbrido intitulado de “tango-chorado” [canção “Que atentado! (dos beijos)”], sendo que estes estão distribuídos por intervalos curtos e médios, preenchidos por gêneros como samba (“Goal brasileiro”, “Já te digo!” e “Me despedaço todo!”), rag-time (“Sapeca meu bem...” e “Palmeiras”), One-step (“Pindaro e Nery” e “Marcha dos beijos”), valsa (“Ephemeras” e “Como é bom sonhar”), polka (“Provocando o violão” e “Apanhei-te cavaquinho”), contendo ainda um fox-trot (“De las campanhas”), um maxixe (“Pierrot”) e a canção “Um baile em Catumby”, identificada como “choro carioca”. Como demonstrado no **Anexo C**, a partir dos programas musicais coletados, de maneira geral, enquanto os tangos predominavam no repertório desse conjunto, ritmos como o samba e os estilos norte-americanos parecavam, alternando a segunda e a terceira colocação dos ritmos mais tocados nas suas apresentações.

Para uma análise mais qualitativa, ao avançarmos um pouco mais, notamos que no programa publicado no *Diário de São Luiz* (10 fev. 1923, p. 3), em meio a cateretês (“Fulô de Cajá”), sambas (“Esse boi é bravo”), muitos tangos (“O sertanejo sorteado”, “Fábrica Caxias”, “Aristides, sae da toca”, “Olêlê Olálá”, entre outros), estava a composição “Indianola”, fox trot de autoria dos compositores Henry Robert Stern (1874-1966) e D. Onivas (nome artístico do compositor italiano radicado nos Estados Unidos, Domenico Savino (1882-1973)), publicada originalmente em 1917 e gravada no ano seguinte pela banda integrada/interracial Wilbur Sweatman’s Original Jazz Band, liderada pelo músico afro-americano Wilbur Coleman Sweat, figura raramente citada em determinadas historiografias do jazz, mas que ficou conhecido como “um dos grandes pioneiros da música afro-americana gravada, durante os anos de transição do ragtime para o jazz” (Brooks, 2004, p. 337).

Além da banda de Wilbur, “Indianola” foi regravada em 1919 por James Reese Europe & the 369th U.S. Infantry “Hell Fighters” Band, orquestra formada por soldados afro-americanos que teve importância fundamental para a história do jazz. Seu líder, o maestro James Reese Europe, conhecido como Big Jim, era um multi-instrumentista nascido em Mobile, Alabama, em 1880. Reese faleceu pouco tempo depois de regravar “Indianola”. Ele era um músico negro que, ao se mudar para o Harlem, no começo do século XX, aprendera a “[decifrar] a música e os códigos sociais da elite. As cadências e as conveniências”, logo se tornando um “especialista na organização de concertos e noites para divertir as grandes famílias burguesas e brancas da costa leste”, valendo-se de “seus ritornelos, canções de trabalho e outras *coon songs*, gênero musical que joga com os preconceitos racistas” (Saintourens, 2018, p. 48).

Além de atuar no desenvolvimento de performances musicais cujo repertório penetrava no gosto das classes privilegiadas, válido recordar que sob seu comando, a 369th U.S. Infantry Band, que chegou a ser integrada por músicos de Nova York e Porto Rico, popularizou o jazz na França, por volta de 1918 (Saintourens, 2018, p. 118). Informações como essas apontam para pontos de contato de um jazz feito por músicos racializados, não apenas para consumo de elites brancas euro-americanas, como demonstram alguns estudos a respeito desses trânsitos globais (Johnson, 2020; Braggs, 2016), não obstante ter sido esta a corrente de mediação predileta da elite local. Em suma, processos de circulação cultural que se tornariam ainda mais complexos por meio dos fluxos comerciais e comunicacionais transnacionais da indústria musical, mas que passavam também pelo filtro ideológico da classe dominante maranhense. Em uma dessas encruzilhadas na circulação de mercadorias musicais em São Luís, músicos não-brancos gravavam músicas de compositores brancos; músicos brancos gravavam composições de autores não-brancos, peças que podiam conter imaginários sobre povos da diáspora africana e sobre os próprios povos originários dos Estados Unidos, como sugere o conteúdo de composições como “Indianola”²⁶⁶, que chegavam em São Luís reforçando a imagem do jazz como um símbolo da cultura americana, por trás da qual havia um jogo de apropriações culturais e representações na indústria musical, ensejando misturas que estimulariam uma posterior tentativa (inglória, é verdade) de nacionalização do ritmo nos EUA (Vianna, 2012, p. 182). Desse modo, analiso que em meio à diversidade de gêneros tocados pela jazz band/orquestra de Pedro Gromwell, havia um complexo circuito de circulação internacional das composições associadas ao jazz, posto que eram interpretadas e propagadas por músicos de variadas

²⁶⁶ A capa e o fonograma desta composição estão disponíveis no sítio do Library of Congress. Capa: <https://www.loc.gov/item/2023792945/>. Fonograma: <https://www.loc.gov/item/jukebox-659281/>. Acesso em: 8 jul. 2025.

procedências étnicas, traduzindo para o contexto de São Luís, tanto através das apresentações de artistas de fora quanto nas apresentações de bandas locais, uma concepção a um só tempo nacional e transnacional de identidade cultural racial/raça.

Desde a presença dos tangos, *ragtimes* e sambas entre 1918/1920, os repertórios dos programas musicais presentes nos jornais de São Luís do Maranhão apontam para temas e músicas relacionadas à população africana/negra do Atlântico (por exemplo: os ragtimes “The Negro Prince”, “La fête du Nègre” (Americans Danse) [título que lembra *Fête nègre* (1919), “uma das primeiras produções modernistas com música e coreografia africanizadas” de autoria de Paul Guillaume, marchand de arte parisiense “cuja Galerie Devambez foi uma das primeiras a exibir escultura africana” (Blake, 1999, p. 1)], “The African 400”; “Guayamú” que aparece como “maxixe-capoeira” e o Samba “Herança de Cabôco” [cf. O Jornal, 23 fev. 1922, p. 4; Pacotilha, 8 jul. de 1921, n.p.]). Parte desse repertório, executado numa *soirée* dançante do The Spark Sport Club (que ficava localizado na Rua Rio Branco, número 19), trazia uma mistura que parece cultivar o imaginário primitivo, sertanejo das populações negras, com sambas sobre o personagem “Jéca Tatu” e tangos com títulos como “Já se acabou”, assim batizado aparentemente com a proposital intenção de emular uma forma estereotipada de fala associada aos negros. Esse repertório me parece simbolizar a gradativa proliferação no Maranhão de peças compostas por músicos afro-americanos, a exemplo de “The African 400”, que tornou a ser executada pela orquestra de Pedro Gromwell num baile à fantasia no Casino Maranhense naquele mesmo ano (“Casino Maranhense”. O Jornal, 24 mar. 1921, p. 1). Subintitulada de “an educated rag” (um “rag” educado), “The African 400” foi a primeira composição do pianista nascido na Philadelphia Charles Luckyth Roberts (1887-1968). Válido ressaltar que essa composição, composta em 1909, embora fosse de autoria de um músico negro, fora gravada, no mesmo ano de sua composição, pela banda liderada pelo trombonista branco Arthur Willard Pryor (1869-1942), arranjador e maestro da Victor Talking Machine Company.

Ainda que não fosse possível saber a cor do compositor e dos intérpretes somente tendo acesso ao disco, a capa da partitura (**figura 38**²⁶⁷) era explícita quanto ao imaginário racista sobre o continente africano que circulava através dessas mercadorias.

²⁶⁷ Acessível em: <https://ragtimedorianhenry.wordpress.com/ragtime-piano-1909/>. Para escuta da gravação de Arthur Pryor, acessar: <https://archive.org/details/classic-ragtime-roots-and-offshoots>. Acesso em: 29 jul. 2026.



Figura 38 – Capa de Partitura “The African 400 (rag)” de Charles J. Roberts. Ragtime Dorian Henry.

Em diálogo com o que foi apresentado no capítulo 2, precisamente no tópico sobre os primeiros rastros de gêneros que deram base ao jazz em São Luís, foi possível identificar a mediação desses imaginários racializados através do repertório musical, dessa vez de bandas locais, como a de Pedro Gromwell, por volta de 1917, a exemplo de “On The Mississippi” (1912), com letra de Ballard MacDonald e música de Harry Carroll/Arthur Fields, executada no Casino Maranhense em festa oferecida ao Grêmio das Flores (Pacotilha, 25 maio 1917, p. 1). Em dezembro, um ragtime intitulado “Mississippi” aparece no repertório musical tocado novamente no Casino. Embora fosse pouco provável se tratar de outra composição (“Mississippi rag two step”, composta por W. H. Krell, em 1897, e autoidentificada como “o primeiro rag two step já escrito”), ambas as peças traziam elementos que, a um só tempo, transportavam os estereótipos racistas sobre as práticas culturais dos trabalhadores negros do sul estadunidense, fossem em suas capas (**figura 39**²⁶⁸), fossem em suas letras.

²⁶⁸ Disponíveis em: [Mississippi rag two-step / Historic American Sheet Music / Duke Digital Repository](https://ragpiano.com/covers/onthmiss.htm) e <https://ragpiano.com/covers/onthmiss.htm>. Acesso em: 29 jul. 2026.



Figura 39 – Capas das partituras “The Mississippi Two Step” e “On the Mississippi”. Duke University Libraries / RagPiano.com.

A partir desses dados penso ser conveniente dialogar novamente com Martha Abreu (2017) que examinou o movimento paralelo de trocas musicais, práticas de racialização e representação racial entre Brasil e EUA, problematizando, entre outras fontes, o discurso imagético das capas das partituras. Logo abaixo, em mais uma dessas partituras referentes a músicas que Pedro Gromwell e banda tocavam, emergem representações caricaturais e racializadas de afro-brasileiros (**figura 40**²⁶⁹). As duas capas mostram casais. Enquanto uma invoca a malícia e a volúpia dos negros brasileiros, a outra apela para o exotismo das populações africanas. Se por um lado, significam a penetração de músicas afrodiaspóricas nos espaços da elite maranhense, e de um consumo atravessado pelo imaginário do racismo científico, de maneiras distintas, nas entrelinhas, representam também a apropriação por parte da população negra daqueles hábitos vistos como elegantes cultivados pelas classes abastadas nas Américas.

²⁶⁹ Disponível em: <https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/4287>. Para escuta do fonograma, acessar: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/7047/eu-so-quero-e-beliscar>. Acesso em: 29 jul. 2026.

EU SÓ QUERO É BELISCÁ
CATERÊTÊ CARNAVALESÇO
EDUARDO SOUTO

Do mesmo Autor:
O CARNAVAL
MANDA BOMBA
TÊN QUE CADA
NÃO SEI O QUE É
VIOLA BASCONA

ÚLTIMAS NOVIDADES
Pre-Teat. Carnaval
Música
1922

GRUPO CARLOS GOMES
EDUARDO SOUTO
COMPOSITOR
DE MÚSICA DE
CINEMA E TEATRO
1912 a 1922

Eu só quero é beliscá
CATERÊTÊ CARNAVALESÇO.
Eduardo Souto

1ª ORCHESTRA ANDREZZI*
(do Cinema Odéon.)

PIANO

Para acalhar. Para seguir
Canta: Oh! Sá

FTM.

Do, na não se zangue Van, cê pó, de as - so - ce - gá: Eu não
vou fa - zê dú - dúe Eu só que-ro é be-lis - cá... Oh! Sá - cá

Propriedade reservada

Figura 40 – Partitura “Eu só quero é beliscá” (Eduardo Souto, 1922). Acervo Casa do Choro.

Neste ponto, arrisco um breve parêntesis orientado por uma leitura sincrônica do conteúdo dos jornais analisados. Embora não seja possível encontrar partituras de compositores maranhenses com a mesma qualidade gráfica e que, desse modo, pudessem, em algum nível, expressar em seus elementos extramusicais a aderência a esse imaginário racista mediado pelas fontes musicais escritas, observo que as próprias caricaturas que eram divulgadas na imprensa em anúncios comerciais (**figura 41**) demonstravam de que maneira pessoas racializadas (da população da cidade ou em propagandas de produtos de outras regiões) eram representadas, o que comprova a absorção e/ou circulação dessa prática algo negrófila em alguns periódicos locais. Ora, os músicos de São Luís não estavam distantes dessas representações, uma vez que, em termos de classe, a maioria deles não vivia só de música. Mesmo os que viviam, o faziam a duras penas. No primeiro caso, se submetiam a ofícios com pouca ou nenhuma qualificação instrucional. No segundo, como discutirei mais profundamente ao longo da tese, lutavam contra uma série de explorações, insistindo na positivação de sua imagem pública. Parece-me sugestivo, aliás, a hesitação quanto à divulgação de fotografias de músicos de jazz racializados nos jornais e a preferência por essa forma subalternizada, caricata e estereotipada de representar negros e negras, em drástico contraste com a forma como representavam pessoas brancas, constituindo-se de propagandas que, por um lado, reafirmava “uma sorte de enrijecimento dos

lugares sociais” (Schwarcz, 2025, p. 299), e por outro, sem perder o compasso depreciativo, a exaltação da mestiçagem e preconceito e o distanciamento da África.



Figura 41 – Caricaturas racistas em propagandas comerciais nos jornais maranhenses. I. *O Imparcial*, 16 nov., 1938, p. 2; II. *O Imparcial*, 6. Jul, 1935, p. 3; III. *O Imparcial*, 6 abr. 1936, p. 4; IV. *Pacotilha*, 24 nov. 1936, p. 3; V. *O Imparcial*, 27 nov. 1935, p. 8; VI. *O Combate*, 15 jun. 1934, p. 4; VII. *O Imparcial*, 19 dez. 1935, p. 8; VIII. *O Globo*, BPBL, 6 fev. 1940, p. 6; IX. *O Combate*, 31 dez. 1945, p. 3.

Num período em que a cidade era simultaneamente bombardeada por teorias racistas que apregoavam a inferioridade natural dos não-brancos, persistindo, aqui e acolá, entre 1920-30, a venda ou aluguel de escravos – sim, “escravos”, noticiados ainda como “moleques” e “negrinhas” (cf. *Pacotilha*, 24 e 18 jul. 1929, p. 2; 6 set. 1934, p. 2), ecos da reconfiguração epidermizante e hierarquizante do pós-abolição maranhense²⁷⁰, portanto traços da dinâmica do

²⁷⁰ Pois, em outras palavras, “a ausência de significados culturais fixos nas classificações de cor utilizadas para designar os grupos subordinados, isto é, sua relativa autonomia em relação ao *stricto sensu* escravista bem antes

racismo moderno; mas também, em movimento contrário, pelos ventos da modernidade afroatlântica, com artistas e repertórios afrodiaspóricos que simbolizavam formas criativas de, além da inclusão e da busca por cidadania, elevação moral, política e econômica desses sujeitos, portanto, procura pela ruptura com o legado do passado escravista, com vistas para uma Nova Abolição. Tais sinais, uma vez aproximados, me parecem sugerir de que maneira se apresentavam as dissonâncias racializadas em São Luís em meio às afluências do jazz diaspórico no Maranhão.

Feita essa consideração, importa observar a adesão, em nível de composição, dos músicos negros-mestiços da cidade às novas tendências musicais. Representando a aderência de ritmos negros populares nas composições autorais de um músico maranhense que não tardaria a se relacionar com o ‘jazz’, destaco a peça *Cinema “Olympia”*, composição de Pedro Gromwell, e identificada como “lundum para piano” (figura 42²⁷¹). Na parte superior da segunda página, abaixo dessa descrição, os dizeres “escripto expecialmente para [?] a inauguração do cinema ‘OLYMPIA’ a pedido de seus dignos proprietários”, indicando que pode ter sido composta entre meados de 1922/1923, quando se deu a abertura daquele cinema. Contudo, a primeira notícia que encontrei de sua execução foi em agosto de 1924, por ocasião de uma apresentação da JBO.



Figura 42 – Partitura da composição Cinema “Olympia”, Pedro Gromwell. Acervo João Mohana. APEM.

da Abolição – como é notório no discurso dos letrados sobre os espaços de autonomia e lazer da população pobre de São Luís – foi o resultado do alargamento semântico de termos como ‘preto’ e ‘negrinha’ para classificar e subjugar uma população negra imensa e majoritariamente livre” (Gato, 2018, p. 274).

²⁷¹ Disponível em: <https://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/966>. Acesso em: 30 jul. 2025.

Na parte final do documento, antes do carimbo de alguma firma de impressão musical do Pará, há a letra da canção, cuja musicalidade e tema (invocando imagens cômicas e animalescas²⁷², como que a reproduzir certa poética popular afrobrasileira) conversam com a proposta rítmica da composição, com síncope próxima do maxixe.

Interessante notar que essa peça foi noticiada como sendo um tango (Diário de São Luiz, 14 de agosto 1924, p. 4) o que poderia ter relação com a indefinição desses ritmos à época ou como uma possível forma de ocultar a influência negra no repertório da banda, já que a partitura era categórica quanto à classificação do gênero da peça.²⁷³ Ademais, analisando algumas dessas partituras, pude perceber que, a despeito de haver tipografias na cidade (Typogravura Teixeira, por exemplo²⁷⁴), e até a existência de um Grêmio Typographico Maranhense, essas fontes musicais escritas parecem não ter contado com o interesse comercial desses empreendimentos. Somado a essa animosidade, devido à ausência de firmas tipográficas especializadas em impressão musical (apesar das tentativas pontuais em contrário), problema que, aliás, advinha desde tempos imperiais (cf. Cerqueira, 2019, p. 31; Carvalho Sobrinho, 2010, p. 59; Dantas Filho, 2013a e 2013b), as partituras tinham de ser impressas em outras localidades, em editoras sediadas no Porto (Portugal), mas principalmente Rio de Janeiro, São Paulo²⁷⁵, Pernambuco ou no Pará, fazendo com que boa parte desse material, para ser produzido localmente, tivesse de ser confeccionado de maneira manuscrita. Desse modo, paradoxalmente, a precarização da

²⁷² “Nem cavalo, nem jumento/ Nem pavão, nem avestruz/ Nenhum d’esses ganhará.../Juro até por essa cruz./ Se acaso, o macaquito/ Com a sorte me faltar.../ Ai, meu Deus!... horrível surra/ ‘No macaco eu hei de dar’”.

²⁷³ Referindo-se às canções grifadas como ‘tangos’ no repertório de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá. Santos (2012, p. 133) pontua que “apesar do nome, não se pode dizer que esses tangos tenham relação direta com o tango que estava fermentando na Argentina [...]. Pelo que apontam as fontes, essas músicas eram, na verdade, lundus, maxixes e choros que levavam o nome de tango com uma forma de amenizar o impacto social que essas denominações causariam, já que tinham origem nas camadas baixas”. Seria este o caso da nota publicada no *Diário de São Luiz*? Relembra ainda Santos (2012): Mário de Andrade percebia que os tais tangos eram, na verdade, uma forma brasileira de tocar a habanera cubana. Ora, a habanera e a *contradanza* europeia estavam na base da formação do tango, cuja origem, aliás, se deu em contextos escravistas e cujo nome (hipótese mais provável) “se referia a um baile/reunião de negros” (Santos, 2012, p. 132). Assim, diante dessa confusão terminológica, pode ser que isto tivesse relação com os dados musicais diaspóricos comuns. Esse era o perfil do “jazz” da época: a justaposição de sonoridades “modernas” afroatlânticas em meio ao processo de delimitação fonográfica dos gêneros musicais.

²⁷⁴ Curiosamente, uma das empreitadas editoriais dessa Typogravura, a *Revista do Norte*, que circulou até 1906, trazia em seus anexos algumas partituras. Aparentemente, andavam de mãos dadas a baixa intensidade de interesse e de condições financeiras em confeccionar materiais que narrassem de maneira mais sistemática os “Loucos Anos 20” em São Luís e, de quebra, divulgar a produção musical local dessa época, o que explicaria uma vez mais o consumo de suplementos culturais que expressavam a dinâmica de outras localidades, principalmente do Rio de Janeiro. Descompasso no que diz respeito à maneira de como cada campo (nesse caso, musical e editorial) respondeu às tendências daquele período.

²⁷⁵ Cito o caso dos foxtrotos “Bermuda”, “Rosa e Lyrrios” e “Alegria de Esquecer” compostos por Jayme Martins que foram “editados pela conhecida casa musical de S. Paulo, ‘Irmãos Vitale’”, compondo, à época (1930), o repertório da banda do Cinema Éden (“Artes & Artistas – Novas Musicas”. O Imparcial, 2 dez. 1930, n.p.; 11 set. 1931, p. 3). As partituras dessas canções constam no Acervo João Mohana e confirmam essa informação.

estrutura do campo musical maranhense fomentava a dispersão da produção impressa de música autoral por outras capitais, isto é, suscitando ao mesmo tempo a divulgação desse repertório fora do estado, mas, por outro lado, transferindo essa memória musical para arquivos de outras regiões: dano memorialístico agravado pela dificuldade de preservação das partituras manuscritas *in loco*; carência que, por sua vez, pode ter afetado o ritmo de produção/circulação dessas composições, e mesmo causado, a médio prazo, o próprio estrangulamento criativo dos músicos, incluindo os jazzbandistas, que, como discutirei mais adiante, muitas vezes optavam por atuar como meros interpretes. *Cine Olympia*, que foi impressa em Belém, precisamente na Officina Graphica da Livraria Clássica, pertencente à firma J. B. dos Santos & Cia, destacada livraria surgida e popularizada na segunda metade do século XIX em decorrência do impacto da economia da Borracha naquela região, é uma dessas exceções e representa as raras partituras impressas, datada dos anos 1920, preservadas graças as ações de João Mohana registradas em livro (1974), e cujo acervo destas resultante, inclusive, confirma a ausência de firmas musicais no Maranhão entre 1833 e 1970.

Outra composição encontrada foi *Camponезes* (**figura 43**²⁷⁶), identificada como “fox-canção”, que simboliza parte do repertório manuscrito dos músicos locais interessados no ‘jazz’, e que evidencia a propagação de um formato híbrido de jazz na cidade.

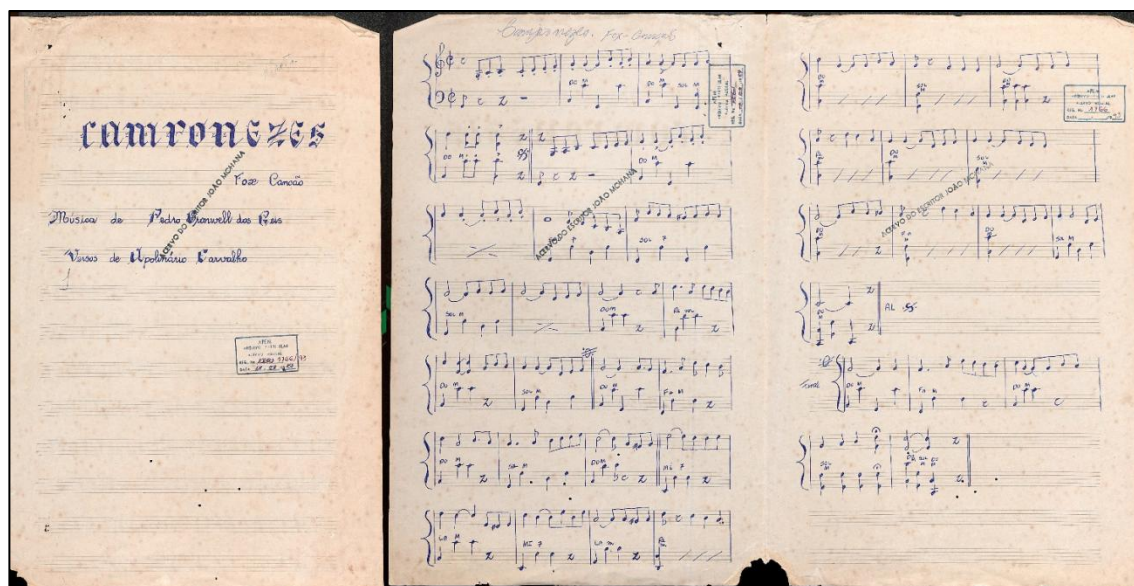


Figura 43 – 1ª parte da partitura “Camponезes” (fox-canção), Pedro Gromwell. Acervo João Mohana. APEM.

²⁷⁶ Disponível em: <https://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/965>. Acesso em: 30 jul. 2025.

Ao localizar o fox “Camponezes”²⁷⁷ e outros mais no sítio do APEM/AJM, fiquei interessado em ter um panorama geral, ainda que incompleto, do grau de intensidade da presença do jazz em composições autorais de músicos maranhenses. Através de buscas no Inventário de Partituras do Acervo João Mohana, primeiro procurei por composições que estivessem diretamente relacionadas aos gêneros norte-americanos. Assim, para os termos “fox trot” e “fox-trot” houve 36 achados. Para “rag time” e “rag-time”, apenas 02 ocorrências, da mesma forma para “one step” e “one-step”. Não encontrei *charlestons*, *shymmies*, *black bottoms*, *cake walks*, *boogie-woogies*, *turkeys* ou mesmo *blues* entre as composições. Isto me parece sugerir certas preferências na seleção do repertório americano. Sobre baixa intensidade, seria por que os músicos maranhenses, embora tocassem esses ritmos, preferiam outros estilos na hora de tocar e compor? Ao menos nesta fonte, predominam, em primeiro lugar, as valsas, com aproximadamente 599 ocorrências, depois músicas sacras²⁷⁸ (296 ocorrências), marchas (224), polkas (139), sambas (123), tangos (113), em seguida, dobrados (110), por fim, outros gêneros como *schottisches* (67), quadrilhas (57), choros (53), boleros (19), sinfonias (12), habaneras (10), frevos (8), batuques (5)²⁷⁹, baião (5), rumbas (4).

Primeiramente, tal mapa parece reafirmar o entendimento de que “o repertório que deu origem à música popular urbana do Maranhão [provinha] tanto das elites – partituras de danças de salão que circulavam em bailes de máscaras e festas da alta sociedade – quanto das camadas

²⁷⁷ O manuscrito indica que a peça foi composta em setembro de 1962 por ocasião das comemorações dos 350 anos de São Luís. Versos de Apolinário de Carvalho. O documento indica ainda a dinâmica do andamento da peça, “bem marcado”, “entrada marcial”, “marcha”, dobrado triunfal”, além de indicar instrumentos tais como saxofone, requinta, percussão, bombardino, flugelhorn, clarins, entre outros. O tema, contexto e a estrutura musical indicam que este fox recebeu tratamento estilístico mais marcial. Não posso deixar de notar ainda de seu contexto de execução: efeméride para celebrar o marco da “fundação” francesa de São Luís.

²⁷⁸ O recenseamento de 1950 aponta que 98,18% dos habitantes do estado se declararam católicos romanos; 1,19%, protestantes e 0,13%, espíritas. Se a força da música sacra no estado advinha desde o Grão-Pará e Maranhão, sobretudo após a Cabanagem (Salles, 1978), não se pode desconsiderar a própria relação da Igreja com as artes e sua experiência específica com a modernidade no Maranhão (Ribeiro, 2003), isto é, da forte influência política e do peso cultural da Igreja católica numa sociedade cujas elites projetavam no passado o seu destino singular: ideologia ateniense/regionalista que se irradiou e influenciou no cotidiano e, por consequência, nas linguagens artísticas, para além da literatura. Por outro ângulo, pensando a experiência afrodiaspórica, convém considerar a formação de um “catolicismo negro ou afro-brasileiro”, observado por Sinimbú (2021, p. 86; 2019) ao observar a recorrência de ladainhas no repertório das jazz bands de Igarapé-Miri. Nessa toada, também é importante ir além e lembrar dos processos de hibridização iniciados ainda em solo africano, como explica Linda Heywood (2019) e Vicente Salles (1978, p. 47).

²⁷⁹ Aliás, entre os tais batuques (assim batizados provavelmente por conta do ritmo amaxixado), em claro alinhamento à tendência folclorista, pela moda do exotismo do período, estavam as composições “Moana” (batuque cabalístico) de Pedro Gromwell dos Reis e “Mandinga” de Marcelo Tupinambá, famigerado compositor de maxixes de inspiração sertaneja e difusor do jazz, no formato foxtrote, no Brasil. Há ainda “Itaquary” (batuque indígena) do sambista carioca Príncipe Pretinho (José Luís da Costa). Outra composição deste tipo é “Tucanayra”, categorizada como “Ritmo Africano”, de José de Ribeiro Sampaio, político e compositor maranhense que foi regente de bandas, a exemplo de uma “charanga” que tocou no dia 28 de julho de 1921 em Picos, localizada no município de Colinas (Cerqueira, 2017).

sociais desfavorecidas” (Cerqueira, 2023, p. 79). Isto porque em um contexto de completa carência fonográfica, “a prática da música popular também envolvia a leitura de partituras, não sendo a ‘musicalidade letrada’ restrita à produção musical ‘erudita’ – qualificação inclusive inexistente no século XIX” (Cerqueira, 2023, p. 79).

Parece correto, desse modo, situar o lugar do jazz nesse complexo significado de “popular” construído no Maranhão, recordando do peso simbólico da música de concerto, mas também da penetração dos sons pós-cativeiro que campeavam em terras timbiras nas primeiras décadas do século XX. Por outro lado, ritmos americanos, apesar de sua força/apelo, parecem a minoria, prevalecendo outros estilos – o que já oferece uma noção bem mais diversificada das sonoridades urbanas maranhenses. Vale a pena destacar, no entanto, as peças para piano mais próximas do jazz compostas por músicos maranhenses:

Tabela 2 – O “jazz” no repertório de músicos e compositores maranhenses do início do séc. XX

NOME	GÊNERO	ANO DE COMP.	COMPOSIÇÃO	FONTE
“Só para nós”	Fox-Trot	Desconhecido	Alfredo Mecenas Barbosa	*IPAJM
“Vá pensando...”	Fox-Trot	Desconhecido	Lygia Barbosa	Idem
“Um cantinho no céu”	Fox-Blue	Desconhecido	Nestor Barboza	Idem
“Sônia”	Fox-Trot	Desconhecido	Raimundo Braga	Idem
“O Gigolot”	Fox-Slow	Desconhecido	Alfredo Verdi de Carvalho	Idem
“Insuficiente”	Fox-Trot	Desconhecido	Alfredo Verdi de Carvalho	Idem
“Urolítico”	Fox-Trot	Desconhecido	Alfredo Verdi de Carvalho	Idem
Sem título	Fox-Trot	Desconhecido	Henrique Ciriaco Ferreira	Idem
“A Cabeça do Malumbá” ²⁸⁰	Fox-Trot	Desconhecido	Henrique Ciriaco Ferreira	Acervo João Mohana
“Guaraná Jesus”	Marchinha-Ragtime	1926	Alfredo Mecenas	AJM
“Bermuda”	Fox-Trot	1930	Jayme Martins	AJM
“Rosa e Lyrios”	Fox-Trot	1930	Jayme Martins	AJM

²⁸⁰ Erroneamente identificada como “tango” no inventário, pois identificada de maneira manuscrita como “fox-trot” na partitura alocada no AJM/APEM. Chamo atenção para a expressão de origem africana no título da composição. Ao procurar o significado da expressão “malumbá”, localizei canções de grupos musicais africanos e afro-latinos. Exemplos: música “Malumba” do grupo Zangalewa do Camarões, país da África Central; “¡Malumbá!” do diretor de orquestra e compositor de tango argentino Juan d’Arienzo, um dos pioneiros organizadores de jazz bands na Argentina. Outras composições de Henrique Ciriaco (1877-1942) - que, segundo dados do sítio do APEM, foi fiscal do imposto de sal, juiz suplente e capataz em sua terra natal, Alcântara – como “Bumba Meu Boi” e “Olha Caboclo”, que invocavam o universo afroindígena brasileiro, juntavam-se a tangos, *schottisches*, sambas e valsas.

“O Brilho da Lua”	Fox-Trot	Desconhecido	Henrique Ciriaco Ferreira	Idem
“Sorriso do Amor”	Fox-Trot	Desconhecido	Josino Frazão	Idem
“Escravo do Amor”	Fox-Trot	Desconhecido	Josino Frazão	Idem
“Nachor, Enos e Capitão Doutor”	Fox-Trot	Desconhecido	Josino Frazão	Idem
“Silvania”	Fox-Trot	Desconhecido	Josino Frazão	Idem
“Meu Arlequim”	Fox-Trot	Desconhecido	Josino Frazão	Idem
“Vênus”	Fox-Trot	Desconhecido	Sebastião Pinto	Idem
“Camponeses”	Fox-Canção	Desconhecido	Pedro Gromwell dos Reis	Idem
“Azul é o céu...”	Fox-Trot	Desconhecido	Othon Gomes da Rocha	Idem
“Atração”	Fox-Trot	Desconhecido	Othon G. da Rocha	Idem
“Flores”	Fox-Trot	Desconhecido	Othon G. da Rocha	Idem
Sem título	Fox-Canção	Desconhecido	Othon G da Rocha	Idem
“Recanto da Saudade”	Fox-Trot	Desconhecido	Othon G da Rocha	Idem
“Onda Azul”	Fox-Trot	1938	Othon G. da Rocha	Idem
“Norma”	Fox-Trot	Desconhecido	José Ribeiro de Sampaio	Idem
“Meia Noite na Floresta”	Fox Simbólico	Desconhecido	José R. de Sampaio ²⁸¹	Idem
“O Meu Rosário”	Fox-Trot	Desconhecido	Onofre Fernandes ²⁸²	Idem
“Aurino Almeida”	Rag-Time	Desconhecido	Othon Gomes da Rocha	Idem
“(…) E Viva o Nacional”	One-Step	Desconhecido	Lyze Rayol da Câmara	Idem
“Nhá Dunga”	One-Step	Desconhecido	Ignácio Cunha	Idem

Fontes: Inventário de Partituras do Acervo João Mohana (1997); Acervo João Mohana.

Não obstante fora da tabela, importante destacar que, apesar de não integrar jazz bands, o compositor e pianista Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955) também contribuiu para a proliferação do jazz em São Luís²⁸³, adotando harmonias típicas do ragtime e do foxtrote, como

²⁸¹ Também mencionado por Salles (1970, p. 131) como importante para a cena musical urbana de Belém.

²⁸² Dados biográficos sobre este compositor e sobre sua atuação em Belém do Pará, Mato Grosso e Rio de Janeiro, em Salles (1970, p. 139).

²⁸³ Alfredo Verdi de Carvalho (1885-1937) também parece ter, em alguma medida, se aproximado dessa linguagem musical, pois foi autor do foxtrot “Insuficiente”, que integrou a opereta “O mano de Minas” e que, ao lado de outras peças dessa opereta, obedeceu “à orquestração do maestro Pedro Gromwell [...]” (O Imparcial, 15 jul. 1941, p. 4). Instigado por saber que Verdi de Carvalho fez gravações quando se mudou para o Rio de Janeiro, entre 1910/1920, para dirigir orquestras de teatro de revistas, fiz buscas no acervo digital da DB. Localizei alguns fonogramas. O mais antigo é “À Luz do Luar”, de 1924, canção interpretada por Vicente Celestino. Outros intérpretes foram Laura Suarez (1909-1998) e Silvio Salema (1901-1976). Algumas dessas gravações receberam o acompanhamento das orquestras Rádio Central, Rio Artists e Parlophon. Para uma experiência de escuta, conferir em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/4257/verdi-de-carvalho>. Acesso em: 27 out. 2025. Figura mais

concluiu Cerqueira (2019) ao analisar suas peças.²⁸⁴ Observo que competiu para a o início da popularização e prática dessas sonoridades, antes mesmo das jazz bands locais se constituírem, um circuito musical interconectado ao Norte, que incluía os trânsitos de músicos de Belém para São Luís, e de São Luís para Belém, significando possivelmente uma primeira fase de trânsitos físicos impulsionados pela música popular urbana, que eram motivados, ao mesmo tempo, pela competitividade comercial, tentativa de consagração e influência transfronteiriça, mas também por laços e interesses estéticos comuns entre músicos nortistas²⁸⁵, o que enfatiza o caráter processual, no tempo e no espaço, dessas transformações musicais. Um músico maranhense que influiu na proliferação do ‘jazz’ em Belém, por exemplo, foi Antonio de Almeida Facciola (1865-1936), quem, segundo dados da Biblioteca Nacional (Salles, 1970, p. 137-138), compôs naquela região os foxes “Gladstone”, “Sybilla”, “J. and Jou”, “Marky” e “Good-Night”.

Preciso destacar que em meio a essa primeira fase de cosmopolitismo musical popular moderno em São Luís, ainda que as bandas tocassem ritmos identificados com a população afro-brasileira, repercutindo a figura simbólica do “boi” através de “tangos”, sambas e maxixes²⁸⁶, não encontrei sinais mais consistentes de mesclas, por parte das jazz bands, com elementos do Bumba-Meu-Boi.²⁸⁷ Embora fujam ao recorte deste trabalho, vale sublinhar que algumas notas jornalísticas dão conta de que, entre o final do século XIX e primeira década do século XX, grupos de BMB compartilhavam o espaço de alguns festejos com orquestras, como

obscura, outro que entraria no rol dos que praticavam esse tipo de composição foi Eyder Costa de Jesus (vulgo Neném de Jesus), autor do fox-canção “Dayse” (“Falam os compositores”. O Combate, 16 ago. 1956, p. 2).

²⁸⁴ “É interessante observar que sua identidade musical é bem característica em relação a seus contemporâneos locais. Em várias peças para piano solo, ele faz uso de encadeamentos harmônicos que repousam em acordes de nona ou de sexta – décima-terça na harmonia tradicional – revelando influência do ragtime e do fox-trot, gêneros populares norte-americanos. Essa particularidade estética indica que ele teve acesso à produção dessa região” (Cerqueira, 2019, p. 120-121). O autor, porém, chama atenção para o fato de que tal influência aparece mais fortemente nas composições do músico dos anos de 1940, isto é, quando da explosão de jazz bands pelo estado, sendo suas composições, antes desse marco, mais atravessadas pelas características rítmicas e harmônicas do maxixe.

²⁸⁵ Importante exemplo dessas intercâmbios culturais foi a presença do pianista e flautista Theophilo Magalhães (1885-1968), músico natural de Belém que visitava São Luís desde pelo menos 1920 (Pacotilha, 24 jan. 1920, n.p.).

²⁸⁶ Exemplo das canções “O meu boi morreu” (Gravada por Bahiano, Eduardo das Neves com acompanhamento do corpo de coro da Casa Edison-RJ), executada pela primeira vez em São Luís em 1916 (Pacotilha, 27 abr. 1916, p. 1); um dos sucessos do carnaval de 1918: o maxixe (à época anunciado como “tango”) “O boi no telhado”, composição de José Monteiro (vulgo Zé Boiadeiro) (Pacotilha, 28 mar. 1918, n.p.); o samba “Esse boi é bravo” (Pacotilha, 10 fev. 1923, n.p.), entre outras. Todas elas, em diferentes graus, executadas entre ragtimes e one-steps nos bailes destinados à elite são-luisense.

²⁸⁷ Elaborei um pouco mais sobre isso a seguir, na análise da composição “Moana”. Vale mencionar que em sua pesquisa, Martins (p. 82) localizou uma notícia sobre um concerto no Casino Maranhense, em 1922, em que a maestra Filomena Brandão Baars, que foi professora do Conservatório Carlos Gomes (SP), executou a peça “Ê Bumba!”. Difícil dizer se tal incursão poderia ter relação com a proposta da Semana de 1922, ocorrida naquele mesmo ano, em fevereiro (o concerto deu-se em novembro, em São Luís).

as bandas da Escola de Artífices e Educandos e músicos da Escola de Aprendizes Artífices²⁸⁸, onde, aliás, Gromwell era professor. No entanto, nesses casos, cada atração se apresentava separadamente, sendo indício, no máximo, do início de uma aproximação física entre esses dois mundos – o das bandas de música e a dos folguedos de BMB, vistos como distintos e separados: ao menos ao olhar normativo e classificatório das elites.

Contudo, percebo que os filtros de certo modernismo folclorista não eram antagônicos ao universo das jazz bands, que, não apenas emergiam também nas zonas rurais do país, como mesmo nas áreas semiurbanas reproduziam sonoramente uma ideia de Brasil mestiço, negro, indígena, europeu e sertanejo. Nesse contexto de curiosidade e valorização dos “motivos da terra”, do pensamento folclórico, interesse pelo “exótico”, expresso em festas com temáticas “caipiras” e canções que invocavam esse imaginário sobre populações do campo é que é composta em 1928, a canção “Moana - Batuque Cabalístico” de Pedro Gromwell. Uma inscrição manuscrita na partitura indica que a composição foi “Inspirada no filme de mesmo nome”, possivelmente, *Moana*, docuficção muda de 1926, cujo tema (os ritos polinésios), projetado pela primeira vez em imagem pancromática – o que conferia, aliás, melhor resolução às cenas em preto e branco, e de repente, efeito mais realista à experiência da audiência para a qual esta era uma novidade –, deve ter impactado o jazzbandistas maranhense. Para completar, indica-se na partitura que a peça foi “escrita a bordo do vapor Pará....”. A sensação de deslocamento, a experiência do trânsito físico, a inoculação das imagens cinematográficas, a cosmopolita constituição cultural/musical do compositor, tudo isto se mesclava. Não à toa, Gromwell palestrou no Cinema Éden (O Imparcial, 13 dez. 1928, p. 1), apresentando “Moana - Batuque Cabalístico” juntamente de composições variadas do “folklore” afroindígena de várias procedências, em que o pioneiro jazzbandista incluía o *charleston*, músicas europeias e de outros países:

[...] 26 numeros de musica: Mona (sic), batuque cabalistico, orchestra; Zumbazumba, canção negra, canto; Alegria de negro, batuque orchestra; Samba caracteristico, orchestra; O Terno Adeus, modinha, canto; Caranguejo, modinha, canto; O pequeno Tururú, lundú, canto; Festa do Timbó, samba, canto; Papae Noel, canto infantil; Antonio Santo, bendito, canto; Musica Allemã orchestra; Musica Franceza, orchestra; Musica Espanhola, orchestra; Musica Arabe, orchestra; Musica Portuguesa, orchestra; A mulher do Bode, samba, canto; Sapo Cururú, cantiga da preta velha; **Rio Rita, charleston**²⁸⁹, orchestra; Bicho voado, maxixe, canto; Chôro caracteristico, solo de saxophone; Na Roça, toada, canto; Seu Voronoff, marcha

²⁸⁸ Para mais informações, ver: “Morte do Boi”. Diário do Maranhão, 12 ago. 1892, p. 3; “Festa de S. João, no Anil”. Pacotilha, 21 jun., 1919, p. 1.

²⁸⁹ Provavelmente o mesmo foxtrote composto em 1926 por Harry Tierney e Joseph McCarthy, que fez parte do musical que estreou, em 1927, no Teatro Ziegfeld, encabeçado por Florenz Edward Ziegfeld Jr. (1867-1932).

carnavalesca, canto; Uma noite na roça, desafio, canto; Caca Maria, côco nordestino, canto. Maestoso final, marcial, orchestra (O Imparcial, 13 dez. 1928, p. 1, grifos meus).

Miscelânea musical, cosmopolitismo e folclore. O moderno e o sertanejo em “Moana” (figura 44²⁹⁰) poderiam sugerir tentativas de hibridismos entre formas musicais semieruditas e aqueles elementos musicais associados ao que era visto como “folclore” cultivado pela população afroindígena do Maranhão – alinhamento com a ideia de ‘nacional’ contida em Mário de Andrade (*Ensaio sobre a música brasileira, Macunaíma*; peças de Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, entre outros). Ao incluir as músicas do pós-cativeiro em seu repertório, Gromwell ia de encontro aos valores de figuras influentes, porém conservadoras. Exemplar disto foi que no ano seguinte à sua apresentação, realizou-se uma conferência de Simão de Laboreiro, “nosso hospede e publicista”, que de uma palestra sobre a figura de Antonio Vieira, libertação dos índios, imigração e colonização, finalizaria suas atividades glorificando as “tradições desta velha terra”, incluindo em suas palestras – direcionadas, aliás, para “numero limitadissimo de pessoas intimas” – o tema “a dança através das idades e a horrenda perversão do charleston” (Pacotilha, 21 jan. 1929, p. 8).

Um ano antes daquela apresentação de Gromwell, outro cronista afirmava que “o *Charleston* acabou de destruir as ultimas energias da nova geração de intelectuais maranhenses” (O Imparcial, 6 jun. 1927, p. 1). Recuando um pouco mais, um autor identificado como Bruno Moraes, em tom irônico, dizia que aqueles que estivessem muitos anos “fora da sociedade litoranea do nosso paiz, vivendo no sertão” que se deparassem com os novos divertimentos noturnos urbanos, teriam uma ingrata surpresa: se deparariam com “a nota selvagem, centro-africana” de um “execrando jazz band” – nada mais nada menos que uma música “abominável”; um “conjunto de instrumentos desharmonicos e desconexa pancadaria”, que transformava para pior os costumes, muito diferentes dos bailes “de quinze ou vinte annos atraz, antes da invasão das ignobeis musicas e danças norte americanas a que os *novos ricos* deram, como a tudo que lhes pareça ou se diga distincto, calorosa acolhida [...]” (Pacotilha, 11 set. 1926, p. 4, grifos meus). Ainda que não seja possível dimensionar exatamente a força da aderência de pensamentos deste tipo na sociedade da época, e sabendo do sucesso dessas sonoridades afroatlânticas naquelas novas gerações de músicos, uma vez imerso nesses dois universos, tendo de conviver mais proximamente de figuras conversadoras e mesmo racistas, é de se imaginar o esforço de Pedro Gromwell em manobrar sua heterogênea audiência com um discurso musical

²⁹⁰ Disponível em: <https://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/956>. Acesso em: 30 jul. 2025.

que se esgueirava entre a tradição e a modernidade. Possuindo formação musical nos moldes tradicionais, mas com experiência nos meios populares urbanos e proximidade com os ritmos negros da Ilha e de alhures, o Brasil “profundo”, negromestiço e a Europa se mesclavam no repertório deste músico. Não encontrei indícios de que este personagem em algum momento tenha passado por um dilema de identidade musical, aos moldes de um Ernesto Nazareth (Machado, 2007). Sem negar qualquer influência de seu professor, Antonio Rayol (cf. Salomão, 2022), prefiro perceber, além disso, a materialização de uma “escuta aberta”, historicamente situada, como ocorreu com outros músicos populares daqueles tempos, a exemplo de Pixinguinha; escuta essa reelaborada a partir da incorporação de “novas sonoridades – oriundas do contexto urbano, da música popular produzida em outros países e divulgada através do disco e da edição de partituras, bem como da rítmica de origem africana [...]” (Bessa, 2010, p. 19).



Figura 44 – Partitura da música “Moana – Batuque Cabalístico” (1928) de P. Gromwell. Acervo João Mohana – APEM.

Essa mescla, no entanto, aparece timidamente e apenas no terceiro e quarto pentagramas da segunda página da partitura, na qual o compositor indicava o momento de entrada de aspectos percussivos na peça, representados pela inserção de instrumentos como matraca, cabaça e chocalho, que dividem espaço com metais, contrabaixo, violino, cello, sem haver indicativo do acompanhamento da bateria – o que não era um empecilho para que houvesse a inserção deste instrumento nas performances ao vivo. A composição pode ser interpretada como representação dos mundos mesclados; aproximação do “folclórico” e do “erudito” mais intensamente no contexto de afirmação das práticas musicais populares urbanas, mas com seus limites, diante da força das tradicionais convenções musicais que imperavam nos meios eruditos, somada à visão preconceituosa e racista de parte considerável das elites da capital para com o Bumba-Meu-Boi e outras expressões negromestiças.

Em outros termos, podemos interpretar a composição “Moana” como representação musical das lutas envolvendo os diferentes grupos componentes da sociedade maranhense, de seus projetos civilizatórios e tecnologias culturais. Aparentemente, a pressão colonial e policialesca tentou obstruir as possibilidades de fusão ou fricção musical entre os bumbas e as jazz bands (Boi e “jazz”). Seria preciso aguardar a proliferação de músicos da capital para os interiores e dos interiores para capital, de um conjunto de práticas e algumas convenções relacionadas ao jazz, de novo capítulo no processo de ascensão cultural e simbólica do Boi, entre 1930/40 (Barros, 2007), para que hibridismos mais consistentes com o BMB se forjassem longe das instâncias de poder dominantes que prezavam pela normatização e regulação das performances, condutas e sociabilidades.²⁹¹ O surgimento, no final dos anos 1940, do Boi de Orquestra é bastante sugestivo. Comento um pouco mais acerca disso no capítulo 4.

Importante destacar que, embora o “moderno” e o “tradicional” aparentemente tenham se mantido um tanto afastados (ao menos nos espaços das elites), não parece ter havido no Maranhão vozes organizadas contra a presença do jazz no estado, isto é, uma campanha pública de repúdio ao jazz e de defesa de uma suposta pureza da cultura local diante da invasão estrangeira.²⁹² Mesmo porque o projeto cultural das elites passaria a incorporar a dita cultura

²⁹¹ Sim, pois, como bem lembra Roberto Pereira, “apesar da emergência de intelectuais influenciados por uma perspectiva culturalista, ao longo de todo o século XX, ainda era forte em meio a diversos setores da intelectualidade local, uma valorização de uma suposta ‘herança branco-europeia’, que construía uma representação da sociedade maranhense como a ‘Atenas Brasileira’ ou ‘cidade fundada por franceses’” (Pereira, 2023, p. 90), o que fazia com que um fenômeno cultural repleto de atravessamentos e significados dissonantes, como o jazz, fosse posicionado em uma espécie de corda bamba nos foros da civilização moderna, ao contrário do BMB, de perseguido à símbolo da maranhensidade “pura”, que deveria ser preservado, tal como todos os símbolos e códigos relacionados às “tradições maranhenses”.

²⁹² Como demonstrei anteriormente, não é que essas vozes conservadoras não existissem desde a introjeção das danças “modernas” no Maranhão, como o *cake walk*, mas justamente pela aceitação desses ritmos e proliferação

popular como traço de uma identidade regional apenas a partir de fins de 1940, como reflexo do discurso da mestiçagem. Naquele começo do século, falavam alto as referências estrangeiras nesses meios, ainda que, vez ou outra, na imprensa, houvesse ecos da face nacionalista/folclorista do modernismo. Na verdade, a maioria dos setores sociais, elite, classe média urbana, operários, pobres, aparentemente estava aberta às novas tendências musicais, não obstante, aqui e acolá, líderes religiosos condenassem a inclusão dessa música tanto nas práticas litúrgicas quanto nas mundanas.²⁹³

das jazz bands, entre 1920-1930, a polêmica parece não ter tido tanta força, mas também não deixou de ganhar por vezes um aspecto ambíguo. O folclorista Fulgêncio Pinto, por exemplo, ao se envolver numa discussão com outro cronista, identificado por “Banjo”, que teria criticado alguns hábitos cultivados na cidade de São Luís, o que incluía tanto as ditas “festas caipiras” e a presença do BMB/tambores nos espaços de elite, quanto o fato de as jazz bands locais executarem peças de Schubert. Ou seja, Banjo estaria criticando o que interpretava como uma espécie de incongruência cultural, supostamente expressa nesses ocorridos. Nas entrelinhas dessa “bem intencionada” crítica às apropriações culturais, fica evidente a defesa das hierarquias sociais. Embora saísse em defesa das jazz bands são-luisenses, respondendo que “dos nossos executores, nada poderia dizer, porque Schubert vem sendo acanhado pelos americanos e não pelas orquestras cá da terra” – o que, aliás, deixa rastros da sonoridade desses conjuntos –, Fulgêncio, comentando a citação de Banjo à proibição do *foxtrot* e outros ritmos relacionados ao jazz na URSS (fato que, a propósito, integrou os exemplos de imposição de medidas de higienização moral listados por Noce (1928, p. 21)), argumentou que “a Rússia atual, sobre costumes, só quer aquilo que é seu [...], danças nacionais, como nós temos os Sambas e os Maxixes, e por isso procura expurgar do seu seio, tudo quanto aparece com o rotulo estrangeiro”. Mas Fulgêncio também compara a operação de estilização e defesa do “nativismo” no Maranhão com a história do jazz: “Paulo Whitman (sic), compositor americano, vai á África buscar as musicas que estilisa. Lembra-se, banjo, do Rei do Jazz? O que é o *camel-trot*. O *shymy*? São, a dança do camêlo e do macaco. E o cinema nos mostra, pares americanos, especializados nesse genro de coreografia modernizada, saltando, gingando, no ridículo das suas ricas indumentarias”. Não obstante faça essa comparação positiva entre processos de estilização do material “folclórico” africano-americano, Fulgêncio dispara: “Não regredimos coisa alguma. Queremos conservar, apenas, aquilo que nos pertence [...]. O Maranhão ainda é, quer queiram quer não [...], o lar classico do individualismo patrio das tradições nacionais [...]. É pena ter pôsado de *banjo*, esse instrumento barbaro, falho de harmonia, que não chega no rastro do nosso cavaquinho matuto...” (O Combate, 26 jun. 1934, p. 3). Interessante que, no ano anterior, o próprio Fulgêncio se apresentou em um festival “da mocidade intelectual maranhense” com um “*jazz-band* sertanejo”, formado por “harmonica, violão, cavaquinho, pandeiro, maracá e *réco-réco*”, reportado como “conjunto original em todos os aspectos” (“Festa da Fraternidade”. O Combate, 31 jul. 1933, p. 4). No ano anterior, porém, Fulgêncio, ao comentar sobre a segunda vinda da cantora lírica chilena Ernestina Ramirez, afirmou que “D. Ernestina Ramirez, encontra ainda na velha Átenas, neste seculo do jazz e do batuque, quem lhe possa ouvir, quem possa compreender a virtude da sua voz” (“Notas de Arte”. O Combate, 9 jun. 1932, p. 4), parecendo bem mais valorizador da música clássica europeia do que da música “negra” urbana.

²⁹³ Ver, por exemplo, texto do Pe. Arias Cruz criticando o uso de jazz-bands em igrejas protestantes na Europa por influência do protestantismo norte-americano (“O ‘Jazz-Band’ a serviço de Luthero”. O Combate, 14 maio, 1931, p. 1). Condenando os bailes e as ‘danças modernas’, Alceu Masson, contribuidor do *Maranhão*, jornal identificado como semanário de orientação católica, afirmava: “mas o que aí fica dito basta, ao menos, para provar que não é exagero tudo que já se disse contra as dansas, sejam elas quais forem. O próprio minuete que mantinha o cavalheiro e a dama prudentemente afastados um do outro, não era de todo inofensivo, como facilmente se compreenderá. Que diremos, então, do charleston?! Que diremos do maxixe que era dansa de gente desclassificada, e que tomou conta dos mais distintos salões do baiel?!” (“O Baile”. Maranhão, 17 fev. 1946, p. 2). Contrariamente, um texto publicado n’*O Imparcial* (27 nov. 1935, p. 1), assinado por um cronista identificado como Cefes, questionava e ironizava a adesão do órgão oficial do Vaticano quanto à proibição do jazz imposto pelo Departamento Cultural Alemão por ordem do governo hitlerista: “Advinha-se que foi dado como fundamento dessa deliberação o efeito psicologico do jazz sobre as organizações nervosas. Este efeito, contudo, não tem cabimento, por isso que o excitamento neurotico, produzido pelo endiabrado instrumento, é muitissimo menos prejudicial ao individuo e á sociedade, do queo determinado pelas musicas lentas, sacras, tristes e anesthesitas. Estas, repetimos, tornam o ambiente prenhe de melancholia, trazendo a languidez e a inactividade ao organismo humano e ao social. O ‘fox’, pelo contrário, traz como o samba, o maxixe e o cateretê, a vida, o movimento, a alegria e a felicidade, que tornam

A nível comparativo, é interessante observar que nas outras capitais, a música afro-americana gerava burburinhos, entre outros fatores, por conta do nacionalismo propagado por alguns jornalistas; a informação de que se tratava de um ritmo estrangeiro, e pelo espírito modernista que exaltava o selvagem, bárbaro como moderno, novo. No Maranhão, embora tenha chegado a propaganda da defesa da mestiçagem e da identidade nacional, talvez pela adesão de amplos setores à cultura euro-americana, o jazz parece ter recebido tratamento peculiar. Em se tratando do modernismo enquanto concepção estética e intelectual, Rossini Corrêa (1989), pensando o impacto controverso dos preceitos da Semana de 1922 no meio maranhense, examina que – diferentemente dos vizinhos Pará e Amazônia – o modernismo não fincou cedo suas raízes no Maranhão, ganhando espaço, ao menos nos meios intelectuais, apenas de forma tardia e cacofônica.²⁹⁴

Como bem discute Barros (2007, p. 34), o modernismo chegou “aos pedaços” no Maranhão, processo descontínuo que se iniciou antes da chamada *Geração de 45*: grupo de escritores cujo projeto estético-político visava aderir aberta e definitivamente aos preceitos da arte moderna, bandeira que seria novamente hasteada nos anos 60 pelo grupo vinculado à José Sarney (Maranhão Novo). Tal como alguns de seus antecessores, o foco desses grupos,

todas as pessoas capazes de arrostar a faina quotidiana **do trabalho** [...]. O ‘jazz’ a criação satânica que se alastrou pelo globo, derramando-se e fazendo sentir os seus efeitos extraordinários, em todos os sectores [...]” (grifos meus).

²⁹⁴ Nas palavras do autor, que enfatiza uma espécie de cisão entre as tendências que tomavam o pensamento intelectual do país e o estado de coisas no Maranhão: “Ninguém implantou a nova ordem estética no Maranhão da década de 20. Se alguém o tivesse feito, que necessidade teria a Geração de 30 de reensaiar, e sem sucesso!, o caminho de chegada para a radicação legítima do modernismo em terras gonçálvins?” (Corrêa, 2001, p. 197). E ainda: “Nacional, sem ser maranhense, a renovação intelectual não penetrou no tradicionalismo impermeável do Maranhão, subjugado aos cânones do passado e voltado para a reedição da mitologia da Atenas Brasileira, ao procurar resolver, no universo social dominante, aqueles problemas do declínio econômico, sob o escopo da preservação da cultura, como uma promessa de eterno renascentista ao antigo e polêmico esplendor estrutural. Na terra de Graça Aranha, o Todo Universal era parnasiano. Estranho ao debate estético, que revolvía prosa e poesia, transbordando da música ao cinema e da pintura à escultura, para ter reflexos no urbanismo e na arquitetura [...]. De sorte que a mocidade do Cenáculo Graça Aranha não encontrou confiáveis precedentes modernistas no Maranhão, não passando, em si mesmo, de uma promessa efervescente de renovação literária” (Corrêa, 1989, p. 36-37). Em outro momento, afirma ainda que: “Aprofundando as possibilidades de comparação do Maranhão com Pernambuco, acrescento que, no referente à repercussão do movimento modernista, Recife suplantou por completo São Luís. Não porque os pernambucanos fossem mais receptivos ao futurismo, à antropofagia e ao verso-librismo – apenas, circunstâncias históricas favoreceram o surgimento de um grupo de escritores decididos à polémica pela ‘brasilidade modernista’, liderado por Joaquim Inojosa e integrado por Ascenso Ferreira, Austro- Costa, Dustan Miranda e Raul Machado. Em São Luís, existiu silêncio [...]. Ora, a pasmaceira mãe brasileira, principalmente a de São Paulo e do Rio de Janeiro, era completamente diferenciada da maranhense, bastando, para sua comprovação, a referência à viagem etnográfica de Mário de Andrade, produto da efervescência sociocultural experimentada nos movimentos pelo espírito modernista, que conquistaram, para os escritores brasileiros – o caminho da descoberta do Brasil e da liberdade de pesquisa estética. Estes dois fenômenos, complementares e necessários, propeliram a atividade intelectual mais consequente, desconhecidos ambos no ambiente de cultura de São Luís, então, de integração retardada na totalidade brasileira, porque o ambiente ilhéu permaneceu como que isolado da participação e da ressonância na agitação e nos resultados, tanto positivos quanto negativos, do movimento modernista” (Corrêa, 2017, p. 248-250).

entretanto, era a literatura, posicionada como arte-mor definidora da identidade maranhense, com a inclusão igualmente descontínua, por parte das elites e por pressão popular, daquelas manifestações culturais negromestiças tidas como “tradicionais”, “populares”, “folclóricas” e “autênticas”, cujo exemplo maior se tornou o Bumba-Meu-Boi (cf. Barros, 2007; Albernaz, 2004).

Se é verdade que, no plano da busca por uma identidade calcada na concepção romântica/folclórica de “autenticidade” e “cultura popular”, de fato, as condições sócio-históricas do estado desenham uma experiência particular, desvelando o descompasso entre as ideias e a situação material do processo de urbanização do Maranhão (tese de Barros, 2007), penso que quando se considera o jazz/música urbana nesta equação, o cálculo pode sofrer algumas mudanças significativas, gerando algumas questões e impressões. Um dessas questões: seria possível pensar as jazz bands como aceno a um modernismo musical afroatlântico em São Luís – espécie de impulso estético moderno especificamente neste campo, a despeito das condições estruturais e de não ter havido um movimento modernista local organizado? Se, por um lado, nas leituras recentes (como a de Rossini Corrêa), o foco no modernismo nos marcos intelectuais-literários oficiais leva à percepção do isolamento e do atraso maranhense, menosprezando o pioneirismo de escritores negros como Astolfo Marques (1876-1918) e Nascimento Moraes, e desconsiderando, também, as tentativas de vivência dessa estética em outras expressões artísticas, a exemplo da música popular urbana, por outro lado, por uma série de fatores, essa música não entrou nem mesmo na agenda principal da produção desses intelectuais negros, embora não fosse um aspecto totalmente desprezado em seus escritos²⁹⁵,

²⁹⁵ Se as festas e danças negras do pós-Abolição já eram uma preocupação do escritor negro Astolfo Marques, um dos fundadores da Oficina dos Novos, seu projeto perdido intitulado *As festas populares maranhenses*, em que pretendia “documentar todas as principais manifestações folclóricas da região no início do século XX” (Gato, 2013, p. 345), foi interrompido com seu falecimento em 1918. Ou seja, Astolfo não vivera o suficiente para presenciar os impactos do jazz diaspórico no Maranhão, tampouco da Semana de Arte Moderna de 1922, muito menos a guinada de Mário de Andrade para o estudo da música (Vilhena, 1997, p. 152-158). Por outro lado, não há indícios de que o autor tenha se interessado em comentar sobre a presença, desde princípios do século, de ritmos afroatlânticos em São Luís, ao modo do que fizeram Lima Barreto no Rio de Janeiro. De outro modo, justamente por sua linha de pensar o folclore, com influências de Celso Magalhães e Mello Moraes, arrisco que é provável que Astolfo, se vivo, partilhasse de opinião semelhante à de Lima Barreto, que era contrário à incorporação de estrangeirismos no meio negro carioca. Especulações à parte, ainda que a experiência cultural maranhense, na primeira metade do século XX, amalgamasse traços do modernismo, do regionalismo, do nacional-popular e outras tendências identitárias do Brasil e da América Latina, dialogando e se diferenciando delas, como sustenta Barros (2007), e ainda que autores negros como Astolfo Marques, Viriato Corrêa e Nascimento Moraes, de fato, representassem o papel do “povo” na construção de uma identidade regional a partir do campo intelectual (Gato, 2013), esses agentes, embora pudessem ter grande afeição pela cultura popular, não deixaram testemunhos consistentes sobre a experiência são-luisense com o jazz, ou com o próprio samba urbano. Quando muito, no caso de Nascimento Moraes, que teve uma estreita ligação com os jazzbandistas locais, mencionava-se vagamente um ou outro instrumentista cidadão. Se chegava o modernismo em tons literários e folcloristas, no modelo “intelectuais-instituição”, abria-se um flanco de percepção estética-sociológica que desconsiderava a música urbana – algo reproduzido por Domingos Vieira Filho e outros mais.

sinal das tais circunstâncias históricas que cuidaram de embaralhar a produção de discursos sobre a modernidade na capital, resultando em uma forma particular de percepção, recepção e enunciação, por parte da fração letrada, do jazz em São Luís, o que explicaria, em parte, o fato de não ter localizado indícios de suplementos especializados focados nos novos hábitos urbanos vividos na cidade. Esses sinais encontram-se diluídos, insinuados e dispersos por fontes diversas, assim como a tensão entre simpatizantes e não-simpatizantes do modernismo.²⁹⁶

A relação entre jazz, raça e modernidade surge, nesse sentido, semiocultada, embaralhada. No entanto, aqui e acolá, divulgavam-se notas a respeito de dissonâncias deste tipo que ocorriam em outros contextos. Ainda que não sejam de autoria dos jornalistas locais, a intenção na seleção desses textos não pode ser vista como gratuita, pois se mereciam ser publicados, na certa os idealizadores dos jornais entendiam como relevantes, quer partilhassem ou não do juízo de valor alheio, quer entendessem que havia algum público na cidade interessado naquela informação. Por exemplo, em “Contra o ‘Jazz Band’”, texto publicado n’o *Pacotilha* (17 nov. 1926, p. 2), destacava-se uma entrevista ao *Evening News* feita em Roma com o maestro italiano Pietro Mascagni, em que, assumindo uma postura estética conservadora, “condemnou implacavelmente o ‘jazz’”. Assim expressou o maestro:

Não acredito que esta furia moderna persista muito tempo; paizes europeus, onde o senso musical é mais desenvolvido, como a Italia e a Austria, já estão fartos das extravagancias do ‘jazz’ e começam a voltar á boa e simples musica melódica. Não sou contrario á musica dos negros, a qual aprecio; ella é melodiosa e interessante, mas o ‘jazz’ é uma degeneração da musica negra; não é coisa alguma. Não posso conceber instrumento peor de que o saxofone moderno cujo som é revoltante. Se eu fosse governo, não receio confessa-lo, nem mesmo agora, que vou aos Estados Unidos dirigir uma serie de concertos symphonicos, [para] combater de morte o execrante (sic) ‘jazz’. Os governos do mundo inteiro veta-la como fazem ao opio e á cocaína, porque esta musica produz ao espirito mesmo effeito que os intoxicantes sobre o corpo humano.²⁹⁷

²⁹⁶ “Duas correntes se defrontam, nos dias que correm, ditando opiniões sobre o mundo, a vida e as coisas. A corrente modernista e a corrente passadista. Ambos disputavam a primazia nos muitos setores da atividade [...]”. Ironizando ambas as correntes, o cronista Alberto Conde, a começar pela paródia do discurso passadista, escreve: “[...] A arte... coitada, foi substituída, em pintura, por essa coisa que anda por aí com o nome de impressionismo, futurismo, cubismo, o diabo. Em escultura, por Brecht & Cia. Em musica, pela coisa ignobil afro-yankee que se denomina fox, musica de jazz-band, etc.” (“Passadismo e modernismo”. Copyright U.J.B. O Combate, 12 set. 1936, p. 1).

²⁹⁷ Dias depois, a ala eurocêntrica presente no *Pacotilha* (23 nov. 1926, p. 1) tonaria a reverberar os julgamentos de Mascagni num texto extraído, intitulado “A muzica negra”. Dessa vez, nessa relação de intertextualidade, fala mais alto a opinião do autor não identificado, que sai em concordância com a avaliação do maestro italiano: “O ‘jazz’ continua a soffrer combates terriveis e, talvez justos. Não representa elle, dizem, uma evolução da musica, mas uma anormalidade – uma extravagancia ou um aleijão em materia de harmonia. Porque não se comprehende que da fina voluptuosidade melancolica da moderna valsa allemã, ou da áacre vivacidade vertiginosa da nova valsa franceza se passe para a barbaria da musica negra”. Já na Terra Brasilis, o desabafo do cronista carioca Hilton Fortuna – que insinua ter havido uma espécie de fase pré-jazz bands no Rio de Janeiro, em que “orquestras americanizadas” introduziram “castanhólas, pandeiros, réco-récos, bombos, gaitas, caixótes, zumbidôres, estalos, panelinhas, ralos e uma infinidade de apetrechos próprios do barulho”, e que lamentava a importação dos novos

Objetivando sensibilizar o poder público para a valorização da “verdadeira” música artística do Maranhão, Adelman Corrêa, em texto intitulado “A Música e o Estado”, publicado no *Annuário do Maranhão* de 1941, demonstrava de maneira exemplar qual o tom daqueles que eram contrários à ascensão das canções do cativado como expressões nacionais/regionais, vendo a proliferação do jazz como uma ameaça aos supostos valores morais supremos contidos na arte (sempre relacionada ao “divino”):

Se se não ha efetuado em parte a educação popular, é porque esta parte mesma se insurge numa rebeldia pronunciada. Ja não é apreciado o que é belo e emanado de fonte estetica: compraz-se um punhado de distraidos e infensos á estesia, em considerar o batuque, ruido, gritaria, discordancia de sonoridades como musica, como se a musica não fosse puramente o contrario. Devemos isto assim á intromissão do *jazz*, como de arranhadores, tudo adstrito a bastardas compreensões. Essas falsas e absurdas concepções é que arrastam a inconsciencia a proclamar o *samba*, *maxixe*, *tango* e quejandas composições, como musica brasileira. A reação é justa e nos prelios tenho tomado parte batendo-me pela acepção lidima da musica nacional.

Bem sabem os historiadores que, por vezes, os sujeitos mudam de opinião ou esbarram em contradições ao longo do tempo. Ao menos nesse aspecto, com sua visão estética-ideológica, Adelman Corrêa parecia coerente e inflexível. Tanto que muitos anos antes do comentário supracitado já dava indícios de seus preconceitos.

Em *Os meus dias de cadeia*, publicado em 1926 – ou seja, passados dois anos desde o aparecimento das primeiras jazz bands são-luisenses –, Adelman narrava em mais de duzentas páginas suas memórias referentes ao período de dezoito dias que passou preso por ordem do, à época, presidente do estado, Godofredo Mendes Vianna (1878-1944), do PRM, que governou o Maranhão entre 1923 e 1926. Além de registro de que, enquanto ocorriam um conjunto de transformações na cidade, com consequente modernização das práticas musicais locais, o Maranhão era palco de violências e repressão política, o testemunho acaba revelando que os dissabores de Adelman com a “falsa música” advinham de longa data, e que a contradição deste personagem talvez residisse no fato de que enquanto condenava a conduta policiaesca, vigilante e opressora dos poderes oligárquicos sobre os despossuídos, em termos artísticos e

hábitos cultivados em Paris – simbolizava os ecos do viés moralista e conservador (agora, à brasileira) dessa postura no Maranhão: “[...] Jazz-band é a mania dominante do carioca. Mania perniciosa, que si continuar nessa escala não se poderá avaliar a quanto chegaremos. Não há mais daquelas orquestras suaves, daquelas que convidam ao sonho poético e embalador de ilusões [...]. Quando eu oiço uma tocada de jazz-band sinto que me vem ao pensamento esta reflexão estranha: — Quem sabe se não foi Lúcifer quem inventou tais orquestras para melhor levar as almas para os infernos, depois de maltratadas pelos saracoteios de semelhantes trapalhadas buliçosas e não raro imorais?” (O Jornal, 5 jan. 1923, p. 1). Não deixa de ser curioso que, em pleno 1923, o autor cite a trupe de Pixinguinha como contraponto a esse estado de coisas, lembrando a fase inicial do conjunto: “Foram-se os tocadores regionais, os celeberrimos ‘8 Batutas’, com os sambas de violas e choradinhos desafiadores”.

culturais, se portava como um implacável censor; assíduo detrator dos “submúsicos”; bravo combatente da “música decadente” e “degenerada” que tomava a Atenas – e que confundia os planos de um projeto estético (e político) colonial, introjetando em seu fluxo sanguíneo os códigos afrodiaspóricos sugeridos não só na música em si, como também na relação dos *miseráveis da terra* com a arte; com o valor emancipatório sobre ela depositado em tempos de privações várias. Como o próprio Adelman confessa nessas suas ‘memórias do cárcere’, as “croniquetas” sobre música que publicara nos jornais eram “eivadas de pessoalismo”, e tinham o objetivo “de criticar, julgar e doutrinar” (p. 68) – postura mesma em suas memórias:

De repente, alguns sons me chegam aos ouvidos. Vinham de uma musica ordinaria, que se installára junto da estação radiographica. Que martyrio! que seria de mim naquela noite! O cubiculo visitado por insectos que desprendiam sons horriveis; na visinhança sons musicaes não emittidos por musicos. Concebesse o leitor as torturas de um ouvido educado a suportar ignominias que o vulgo ignaro apellida de musica, que avaliaria do meu supplicio naquella interminavel noite. Um **clarinete** aspero, um **contrabaixo** discordante, um **cornetim** de **pistons** estridente e uma **caixa** de guerra! Que conjuncto! A minha terra afunda-se num abysmo em materia musical. A depravação do gosto pronuncia-se. Admira-me de uma cidade civilizada tolerar tamanha affronta á arte. No Maranhão já se cultivou a bôa arte e pura esthetica; já floresceram artistas que nos engranderam. Por que rebaixar-nos tanto quando nos proclamamos athenienses! A verdadeira musica, actualmente neste torrão de grandes musicos, é rarissima excepção. A tolice, dita musical, é o cultivo dos que privados de engenho, se querem erguer como sumidades musicaes. E a gralhada se susteve até alta madrugada. Sacudir o lençól, a enxotar de perto de mim os insectos, como se estivesse a afugentar os sons que me mandavam lá de fóra, barbaramente, foi a minha occupação durante este largo tempo dado ao sossego e que nada pude sossegar. Alfim, dominados pela fadiga, deixaram de rodopiar os pares, e o festim com a sua musica dura e imperceptivel terminou (Correa, 1926, p. 149-150, grifos meus).

Enquanto as práticas afroindígenas do Maranhão eram muitas vezes associadas a doenças (Barros, 2007), vez ou outra, à semelhança de Adelman, haviam aqueles que aproximavam as condutas sonoras jazzbandísticas com os sons animais, usando-as como metáforas do indesejável zum-zum-zum dos mosquitos, da repugnância das pragas, da linguagem dos bichos, enfim, associando-as à natureza não-humana, ao universo do insólito, do bestial.²⁹⁸ Assim, se a exemplo do ocorrido no Rio de Janeiro e em São Paulo, “apesar das numerosas críticas em relação à americanização de nossos costumes, ou aos pretensos perigos

²⁹⁸ “Quando Schmith – viajante de uma fabrica de brinquedos da Allemanha – chegou ao Maranhão, se foi hospedar no Hotel Central que era, então, de propriedade do Alfredo Chapoudry, de saudosa memoria. A primeira noite, o Schmith não poudo pregar os olhos, pois as pragas, alem de sugar-lhe o sangue viçoso, tocavam um jazz-band infernal” (A Notícia, 13 maio, 1928, n.p.). Em *Gleba que canta*, coletânea poética publicada em 1927, o padre revolucionário Astolfo Serra escrevera em “Última Evocação” – poema que fecha o volume, repleto de nostalgia, reminiscências e de matizes bucólicos: “Fogueiras de S. João! Symbolos immortaes de velhas tradições/ Ainda hoje vivendo, crepitando, ardendo/ No braseiro ancestral de nossas emoções [...]/ Tempos de inverno... Pela noite echôa/ o Bizarro ‘jazz-band’ dos sapos na lagôa” (Serra, 1927, p. 134-135).

do ‘vírus negro’ presente no jazz”, com vozes alarmadas na imprensa bradando “que o jazz ameaçava a pureza da ‘raça civilizada’ e favorecia a corrupção dos costumes ao despertar valores sexualizados, vulgares e brutalizados, identificados com as populações afrodescendentes dos Estados Unidos²⁹⁹” (Abreu, 2017, p. 126), o ritmo, ainda assim, se impôs com as jazz bands, em São Luís, a operação de recepção do jazz parece ter sido mais complexa: não se pode dizer que a elite não sabia que o jazz tinha origem afro-americana; também não se pode dizer que alguns setores, de que fazia parte Adelman Corrêa, não repudiavam em seu romantismo tardio as “músicas modernas”, dissimulando seu racismo ao exaltar o repertório de concerto como “verdadeira” música nacional.

Contudo, observando os atores que protagonizaram a prática de jazz band na cidade e o tratamento que lhes era reputado nos jornais, questiono se justamente pela gradativa presença de músicos racializados nesses conjuntos, dividindo espaço profissional com outros músicos, não necessariamente tidos como negros, de boa reputação e capital simbólico-cultural elevado, não possa ter havido, nesses primeiros momentos do jazz no Maranhão, um movimento por parte de figuras da elite em manobrar seus preconceitos estéticos, para evitar constrangimentos públicos e, ao mesmo tempo, como estratégia para bloquear um significado marcadamente negro do jazz, batalhando pela proliferação (mediada) do sentido branqueado do fenômeno.

Bastaria retomar a singularidade do processo de urbanização de São Luís, que foi atravessado pela ideologia da “Atenas”, para perceber isso por outro ângulo, pois, é preciso lembrar que “diferente de outras capitais brasileiras, como o Rio de Janeiro e São Paulo, onde os administradores fizeram de tudo para destruir qualquer referência espacial com o passado, a elite ludovicense procurava reavivar os seus laços com este (passado)”. Significa que “São Luís não tinha por que negar o passado, pois se a França era o símbolo dos novos tempos, São Luís estava mais próxima do que nenhuma outra cidade brasileira do ideal de modernidade” (Barros, 2001, p. 22). Sobretudo para a fração dominante, isto denotaria, nessa lógica, ao mesmo tempo, admirar as novidades propagadas pela vida cultural parisiense, sem deixar de conferir atenção especial também aos discursos sobre sua decadência – condição supostamente promovida por essas mesmas novidades. Em vista desses decadentismos que, em solo maranhense, se encontravam em suas afinidades eletivas, o elemento “jazz diaspórico” – e com ele, toda uma carga de lutas racializadas, sedimentadas em seu em torno e interior; isto é, em sua forma e

²⁹⁹ Polêmica que, no Brasil, exprimia as ideias de “povo”, autenticidade, raça, moralidade e nação (Ribeiro Júnior, 2016), e que, por outro lado, como demonstrou Quintero-Rivera (2000), não foi exclusividade brasileira, encontrando paralelo com os dilemas identitários dos contextos latino-americano e caribenho.

conteúdo –, inscreveriam essa *experiência jazzy* em uma configuração de tensões sociorraciais bem mais complexa, esguia e ambígua do que aquela vivenciada nos centros hegemônicos.

Se esta for uma hipótese feliz, embora os acontecimentos culturais dos grandes centros urbanos, de fato, exercessem influência sobre a capital maranhense, até pelas próprias condições sócio-históricas de São Luís, os setores letrados e a elite podem ter evitado reproduzir polêmicas ao modo dos setores nacionalistas cariocas e paulistanos, optando muito mais pela tentativa (dissimulada?) de filtrar, manobrar e, enfim, *senhorizar* os ritmos afroatlânticos, pressionando e projetando sobre as bandas pioneiras de jazz condutas musicais dentro de suas normas civilizatórias, na tentativa de instrumentalizá-las ao seu favor na disputa cultural com as populações de cor, pondo-as como antagonistas das “músicas de preto”, valorizando, assim, uma forma eurocêntrica de apreender o jazz, com vistas para a atualização de uma etiqueta aristocrática e distintiva em meio à modernidade. Trata-se de um problema com o qual lidarei ao longo desta tese, a partir do exame de mais dados sobre a experiência do jazz em São Luís.

3.1.4 Performando na mira da vigilância sonora I: as “artes de fazer” o jazz em São Luís ante o exercício do controle e da ordem

Não obstante, em grande medida usufruído em sua forma de reprodução pela execução das bandas de modo restrito nos ambientes das elites, notei alguma circulação, já nos anos 1920, não necessariamente de jazz bands, mas de orquestras que já executavam ritmos afrodiaspóricos “modernos” nos clubes particulares situados nos subúrbios e arrabaldes da cidade. A nota abaixo (**figura 45**) mostra a orquestra de Pedro Gromwell, em fevereiro de 1922, tocando em um clube situado na Madre Deus, bairro operário – outrora reduto de festas populares negras da cidade e ainda ponto de concentração de terreiros de umbanda (Filho, 2012, p. 38).

No entanto, importa considerar pelo menos duas questões. A primeira, diz respeito a uma importante observação feita por José Oliveira Filho (2012) sobre a experiência urbana de São Luís em tempos de República Velha: o autor sustenta a hipótese, com base na análise do mapa de Justo Jansen (vide **mapa 3**), que no começo do século XX a cidade ainda estava dividida em distritos, como mandava a Lei n.º 2 de 26 de dezembro de 1893, o que “acabava revelando o modo como a cidade se encontrava hierarquizada”, incluindo, assim, perímetros que, por estarem próximos do cais, concentravam o comércio da capital (Rua Grande, Praça João Lisboa, Praia Grande), estando situados nos dois distritos considerados “nobres”,

constituindo núcleo privilegiado no que diz respeito a receber somas expressivas de investimento por parte do poder público (Filho, 2012, p. 71-72).

Pelo que se sabe da história maranhense, se o som altissonante dos batuques conseguia penetrar nas casas dos mais abastados, recordando-os (por vezes a contragosto, por vezes despertando sentimentos ambíguos diante das envolventes batucadas), seria o caso de questionar se, ainda que sutilmente, o som das orquestras “modernas” não escapava pelas frestas desses ambientes familiares restritos em direção às outras casas, aos lares dos mais humildes, e, quem sabe, reverberando na rua, alcançando ouvidos e corpos de populares curiosos. Voltarei a este tema no capítulo 4, ao abordar propriamente a experiência urbana dos demais jazzbandistas. De antemão, o dado serve para prefigurar sobre a complexa dinâmica de circulação dessa música (e dos músicos) pela fatia metropolitana da cidade nos anos 1920, movimento indissociável da própria lógica de construção das sociabilidades urbanas naquele espaço.

Bailes Carnavalescos

O "CLUB PETALAS DE ROSAS" nos dias 4, 11, 25 e 28 de Fevereiro, no prédio à rua da Madre de Deus-16 oferecerá a família Maranhense partidas carnavalescas. Serão quatro noites de completa alegria. A ornamentação acha-se a cargo da conceituada casa Macielra & Filhos. A orquestra é dirigida pelo competente maestro Pedro Gronwell. Não será permitida a entrada a pessoas que não tenham recebido convites.

RECONHECIMENTO

Cândido A. Ferreira	Maria Dias
Manoel Pinho	Lydia Santos
Alvaro V. Borges	Ambrosina Santos
	Reginaldina Souza.

POLICIAMENTO

Eudoro Jansen
Raymundo Valente
Henrique Grandra
Eugenio N. Gomes da Costa
Raymundo Bello
José Joaquim Pinheiro
Canuto da Silva Muniz

A COMISSÃO PROMOTORA

João Chaves
Paulo Reis
Amphiloquio Parga
Francisco Figueiredo
Armando Sombra. 174-1

PROGRAMA DA ORCHESTRA A REALISAR-SE HOJE

Quarenta e sete	Tango
Al seu mé	Samba
Emporio Musical	One-step
Gostei... ou não gostas	Maxixe
Os teus olhos tem feitiço	Caterecê
O Jacaré	Tango
Mimadinho	Rag-Teme
Howdy	Lundú
O Jêdo	Samba
Patativa do Norte	Tango
Fogo de paiz	One-step
Cochill	Tanguinho
O 611	Rag-Teme
Ten ouvido	Walsa

INTERVALLO

Assim que é	Tango
Do aniversário	Caterecê
Os cuscús	Samba
Que quer mais ?	One-step
Deixa está	Tanguinho
Isto acaba mal !	Tango
Al Cabocla bonita	Samba
Pulso de ferro	Rag-Teme
Indaré Pacatuba	Tango
Petalas de Rosas	Galepe

Figura 45 – O jazz no subúrbio de São Luís (Madre Deus). Diário de São Luiz, 4 fev. 1922, p. 1.

O segundo ponto, sobre o qual também desenvolverei nos capítulos seguintes é que, tomando o exemplo do recorte selecionado, a tentativa de ordenamento da penetração do jazz, nos anos 20, enfrentava ainda investidas de controle, na mira de certa vigilância das condutas *jazzy*. Os jornais e proprietários dos clubes e outros espaços de lazer da “sociedade fina e educada” deveriam fazer questão desta informação, de repente para precipitar a triagem social garantida pelos aparelhos repressores. O policiamento e a seleção dos frequentadores indicam,

evidentemente, o filtro social de quem poderia acessar o recinto e ouvir melhor a orquestra, mas também como os corpos, da audiência e dos músicos, deveriam se comportar em meios às danças; que etiquetas morais, sociais e políticas eram aceitáveis e quais não; agenciando, por fim, a estética performática.

É cedo para concluir a respeito disso, mas, aparentemente, vivendo nas fronteiras da ordem, essas jazz bands pioneiras procuravam manter contato próximo do poder, agradar (ou seria encantar?) taticamente figuras da alta sociedade, cronistas, políticos e, sobretudo, autoridades policiais, que por vezes, para fins de controle e repressão social, apareciam cotados como parte da “comissão de reconhecimento” em determinados eventos. Uma nota sobre um “grandioso baile á fantasia” que seria realizado no Teatro Arthur Azevedo, onde se apresentariam uma “Jazz Band no Salão Nobre e Grande Orchestra no palco, sob a direcção do conhecido maestro Pedro Gromwell” (O Imparcial, 19 fevereiro, 1927, n.p.), listava entre as autoridades vigilantes o coronel e chefe de polícia Zenóbio da Costa.

Natural de Corumbá (MS), então estado de Mato Grosso, Euclides Zenóbio da Costa (1893-1963), que era um “anticomunista declarado” (Skidmore, 1982, p. 140), foi o responsável pelo comando da chefatura de polícia em São Luís, entre os anos de 1926 e 1930³⁰⁰: período correspondente à administração dos governadores Magalhães de Almeida e José Pires Sexto (1890–?) (PSD). Com formação na Escola Militar e no Colégio Militar do Rio de Janeiro, e com um histórico – no mínimo, intimidador para as classes marginalizadas, e invejável para as abastadas – de repressor da Revolta do Contestado (1912-1914) e de levantes tenentistas ocorridos no Sul/Sudeste do país, Zenóbio, além de chefe da polícia, foi Comandante da Força Pública do Maranhão, sendo exaltado na documentação oficial pelas incisivas remodelações que implementou na corporação. Tal reconfiguração incluía a reforma do Quartel da Força Pública, no qual, valendo-se da mão-de-obra barata de presos e soldados, logrou instalar, entre outras coisas, espaços voltados para a instrução, administração, oficinas profissionalizantes, alimentação, higiene, como mandava o *modus operandi* burocratizado nas práticas de segurança pública que imperavam em capitais como o Rio de Janeiro da década de 1920 (Bretas, 1997). Zenóbio solicitou ainda a inserção de um ambiente de lazer para os oficiais, sem abrir mão, é

³⁰⁰ Tentei localizar através dos jornais da HDB a identidade do chefe de polícia que antecedeu Zenóbio, mas a maior parte das ocorrências para este cargo, no período de 1920 a 1925, dizem respeito aos chefes de polícia de outras localidades e estados. Nos documentos enviados à chefatura de polícia, entre 1924 e 1927, localizei um requerimento, datado de maio de 1924, que solicitava a repressão a um baile na rua Candido Mendes, n. 54. O requerimento, assinado por um Jayme Martins, era direcionado não ao chefe de polícia, mas ao Delegado Geral Antonio Barreto Vinhas. Foi possível localizar nos jornais a atuação repressiva aos jogos e à vadiagem na cidade por parte de Vinhas desde 1923. (cf. APEM. Polícia Civil/Chefatura de Polícia (Requerimentos). *Requerimentos diversos ao chefe de polícia do Estado do Maranhão*, 1924-1927).

claro, dos requintes de ordem e disciplina: motivo pelo qual o Quartel passou a contar com seu próprio cassino, munido de “bilhar, victrola, quadros valiosos, reproduzindo cenas militares” (Fernandes, 1929, p. 353). Não é difícil imaginar o que, naquele ambiente, entre uma música moderna dançante e outra, Zenóbio e companhia, urdiam para manter a dita ordem pública na cidade de São Luís. Sugestivo, nesse sentido, que o oficial tenha recebido loas do governador “pelo rigoroso policiamento da capital”, “reprimindo o jogo, o meretrício e a vadiagem” (Maranhão, 1927, p. 90). Significativo que tão logo Zenóbio da Costa tenha assumido o cargo, iniciaram-se, para o prazer dos conservadores, os burburinhos de que este cuidaria por deslocar as meretrizes, que, à época, se concentravam na rua Direita, em frente ao Liceu Maranhense, para outro local, no que seria, talvez, a gênese da zona do meretrício (O Imparcial, 8 jul. 1926, p. 6).

É Cunha (2015, p. 159) quem nos oferece mais subsídios para entender de que contexto de experiência urbana e repressão policial agentes como Zenóbio da Costa eram oriundos:

[...] seu poder de fogo [da polícia] era muito maior e tendia a crescer e sofisticar-se à medida que nos aproximamos dos anos 1920. Em todo o período, os agentes da lei perseguiram sem trégua “vadios”, crianças soltas pelas ruas, prostitutas, pandeiristas e trabalhadores, para além dos índios enfeitados ou outros símbolos dos cordões do carnaval carioca. Passando por um rápido processo de profissionalização após o novo regime, adequando-se para cumprir as novas regras e prescrições políticas da elite republicana, a polícia já não usava o costume, o hábito ou a familiaridade como argumento de legitimação. Por outro lado, as novas regras estavam bem pouco estabelecidas na lei, deixando um espaço ainda maior para a arbitrariedade, o uso discricionário da autoridade e a emergência dos temores e preconceitos herdados dos velhos tempos. Os delegados já não eram mais os “homens bons”, dedicados, por algumas horas de seu dia, a garantir a ordem, o bem-estar e a segurança pública, mas bacharéis profissionalizados, com anel no dedo e uma carreira a zelar, cuja ascensão dependia do rigor com que cumprissem estritamente as orientações do chefe de polícia da ocasião. Na verdade, os primeiros anos do novo regime mostraram que os antigos temores de fiscais e contadores da Câmara Municipal, empenhados em evitar, no final do século XIX, o “desvio de braços úteis”, conter “batusques e tocatas”, controlar a “vadiação” de gente que parava para ouvir realejos ou repiques de pandeiro e tambores pelas ruas, ganharam foros de política oficial. Contavam agora com o suporte decidido da polícia da capital federal – que décadas antes podia parecer condescendente com os costumes dos “pobres pretos” ou de imigrantes igualmente pobres.

Contextualizando para o caso maranhense, como nos informa Martins (2020, p. 189-192), “havia uma estrutura no corpo de polícia que compreendia desde o chefe de polícia, autoridade máxima, seguida pelos delegados, subdelegados e inspetores de quarteirão”, sendo que “o papel do chefe de polícia [que era nomeado pelo governador do estado] parece mesmo ter sido central para a liberação dos divertimentos populares e continuou assim ao longo do século XIX e início do XX [...]”, o que significa que “na Primeira República, esse modelo de organização policial permanece basicamente o mesmo [de tempos imperiais]”, ou seja, a

exemplo do que ficara demarcado em regulamentos de outrora, para o caso de festas e divertimentos prosseguiria em tempos republicanos, entre as atribuições da polícia listava-se: “conceder licença para bailes públicos, bailes e divertimentos populares, especialmente para os que tiverem de percorrer ruas e estradas, fazendo dispersar tais divertimentos na falta de licença, prendendo em flagrante os que não obedecerem a intimação” (*apud* Martins, 2020, p. 189-190). Acrescente-se ainda o ostensivo monitoramento das sociabilidades dançantes nos clubes.

As buscas na HDB com base no termo “jazz” curiosamente possibilitaram a localização de uma fotografia de Zenóbio desta época (**figura 46**). Isto porque o clichê foi publicado na mesma página ocupada pela coluna crítica e humorística do já citado cronista Chim-Bum: a “Jazz-Band”. A uma distância de apenas uma coluna, os olhos do leitor saltavam da deixa algo bufônica do cronista (“[...]. E contando a, torno a ficar tão alegre que, fazendo da caneta a baqueta de um *jazz*, bato triumphalmente sobre a mesa o meu ta-ta ra-ta”) para pousar numa matéria que buscava demarcar a imponência, virilidade, disciplina e sofisticação por trás dos aparelhos e práticas de repressão social na cidade insinuados através dos rapapés dirigidos ao chefe de polícia. É como se, no contexto jornalístico, essa polifonia aparentemente destoante, por um lado representativa da variedade das colunas, mais do que servir como metáfora da dinâmica urbana vivenciada por estes setores sociais, parecia na verdade revelar certas nuances do cotidiano caótico da urbe, com suas distensões coexistindo com vigilâncias e opressões.



Figura 46 – Tenente-coronel Euclides Zenóbio da Costa. Pacotilha, 11 mar. 1926, p. 1.

É possível, a partir da fotografia de personagens como Zenóbio, pensar na fisionomia na fisionomia dessa repressão: sua classe, gênero, raça e, nesse caso, também naturalidade – fatores socioculturais que, de certo, contrastavam e pesavam na relação com a população, afetando a conduta de jazzbandistas e público nos espaços de divertimento da capital.

Os elogios que se referiam ao seu “carisma”, “conceito”, “prestígio”, “afinação”, “organização”, e mesmo “vitória” das jazz bands sugerem essa necessidade de validação social a partir dos setores mais influentes e poderosos da sociedade; validação que se dava nos termos dessas frações, sem as quais, pela estrutura posta, não só os caminhos para o descrédito e o esquecimento eram iminentes, como para a redução drástica das possibilidades materiais de existência. Por outro lado, tal relação não era exatamente exclusividade delas. Cronistas, blocos carnavalescos, grupos de BMB, ao necessitarem todos de licenças dessas autoridades, procuravam cair em suas graças para poder festejar.

3.1.5 Prenúncios de um jazzbandismo feminino no Maranhão?

Neste contexto de transformações comportamentais e musicais, observei que o público feminino da cidade, além de agenciar o repertório das bandas, exigindo as novidades dançantes, tentou adentrar o universo das jazz bands, desafiando as convenções vigentes sobre o papel das ‘moças’, transgredindo, assim, os papéis de gênero para além da condição de audiência dançante (Carloni, 2019). Reside na crônica de B. G. Mann, no *Folha do Povo*, em fevereiro de 1925 (p. 2), mais indícios sobre o que, talvez, seja a primeira banda de jazz maranhense composta só por mulheres. Idealizada por Pedro Gromwell, assim foi noticiada a “Orchestra Femenina” que faria sua estreia no Olympia:

O nosso amigo maestro Pedro Gromwell dos Reis é um músico infatigável. De vez em quando sae-se com uma novidade [...]. No seu continuo trabalhar, sem treguas, surge agora a sua ultima criação: a orchestra typica femenina. E o maestro Pedro Gromwell a compõe com carinho e maestria. Sob a sua direcção collocou as futuras musicistas Zenaide Nascimento, Glaucia Santos, Maria da Gloria Silva, Joanna Silva, Maria Antonia Silva, Enedine Silva, Nery Reis, que desde tenrazinha o seu progenitor e nosso amigo lhe vem inculcando o gosto pela arte dos sons, e Cecy Cantanhede. E, assim, temos, respectivamente, piano, banjo, saxophone soprano, idem contralto, flauta, contra baixo, bateria americana e ferrinhos (Triangulo) [...]. A orchestra typhica femenina é um producto unico do esforço do nosso amigo, auxiliado pela vontade e inteligência das suas discipulas.

Noto que se trata de outra evidência de certa confusão entre os termos “orquestra” e “jazz band” (podendo significar uma fase de transição musical no cenário local, expressa no

léxico dos redatores), pois, a presença de instrumentos como piano, baixo, banjo e, principalmente, da bateria, era algo fundamental, pois caracterizava uma jazz band, ao menos em termos instrumentais (Barsalini, 2018; Ribeiro Jr, 2016; Giller, 2013). Nos Estados Unidos e na França, embora variável, a formação instrumental dessas bandas era basicamente: bateria, banjo, piano e violino (na seção rítmica), e trompete, pistão, clarinete, trombone e sax (na seção solista).

No Brasil, essa configuração sofreu hibridizações, tomando como exemplo o caso dos Oito Batutas. Como comenta Cabral (1997), após chegada de Paris, o suplemento *Gazeta de Notícias* de agosto de 1922 noticiou que a trupe apresentaria em setembro daquele ano o “gênero *jazz band*” para o público carioca na sede do Fluminense (novamente, a interrelação entre os campos musical e esportivo), estando no aguardo da “chegada de instrumentos de pancadaria já encomendados” (*apud* Cabral, 1997, p. 87). Após a aquisição, o conjunto passou a contar com bateria, “saxofone (alto e/ou tenor), banjo, pistom, piano, baixo-tuba (ou contrabaixo de cordas), o trombone de vara ou de pisto, a flauta, *miudezas* de percussão (pandeiro, afoxé, ganzá etc.) e o violão” (Fenerick, 2005, p. 46). O naipe da jazz band feminina supracitada parece dialogar, ainda que timidamente, com essa “cor nacional”, denotando um sinal de apropriação do jazz diaspórico à brasileira por parte dos músicos locais, podendo apontar para uma reformulação do padrão instrumental, a fim de, por um lado, com a incorporação da bateria, modernizar a execução de ritmos “folclóricos” e peças associadas à música de concerto, para agradar um público diversificado, ou ainda conquistar o aval de uma fatia da população ainda hesitante quanto às transformações sociais e culturais pelas quais passava a cidade.³⁰¹

Por outro lado, é curioso perceber que o único elemento percussivo nesta banda, além da bateria, seja o triângulo. Por se tratar da única nota a respeito dessa jazz band, não encontrei indícios de que outros instrumentos identificados com a população afro-brasileira tenham sido utilizados nesse conjunto, nem qual era exatamente o seu repertório. Em se tratando da questão de gênero, explícita na existência de uma orquestra feminina em plenos anos 20, percebo que sua formação aponta para uma possível busca, especificamente dessas mulheres, por mudanças no plano dos hábitos, ao demonstrarem interesse em um campo de trabalho eminentemente

³⁰¹ Parecia persistir a preferência de uns e outros pelas orquestras clássicas: “Tivemos ocasião de apreciar em a noite em a noite de 24, na rua dos Affogados n. 149 um excellente terceto composto do maestro Verdi Carvalho, professores Zeca Bello e Alberto Falcão, que faziam as delicias daquela noitada chic no citado predio. Ficamos deveras admirados do sublime effeito que produzia o pequeno numero de professores e estamos convictos de que equivalem mais do que as grandes orchestras de chocalhar e batuques” (Pacotilha, 26 dez. 1921, n.p; O Jornal, 27 dez. 1921, p. 4).

masculino, e por vezes malvisto pela fatia mais conservadora da sociedade: no caso maranhense, fração que além de fortemente religiosa, exigia que as mulheres prezassem pela moral e pelos bons costumes, não obstante as mulheres oriundas da classe trabalhadora, na Primeira República, “difícilmente conseguiriam se enquadrar [nesses] padrões de moralidade e comportamento”, pois “viviam em condições, às vezes, subumanas de vida tendo que se submeter às condições precárias de higiene e habitação, além de não terem a sua disposição uma gama de serviços que são essenciais para a sobrevivência digna de um cidadão” (Sousa, 2015, p. 131). Em contrapartida, mulheres em posições mais elevadas, devido às novas demandas urbanas, rompiam o ostracismo do lar para se tornarem figuras mais expostas à sociedade, por conseguinte, a relações sociais pautadas em concepções aparentemente contraditórias que lhes exigiam tanto o recato do mundo privado quanto a diversidade do mundo público (Sales, 2015, p. 87-88). Como tais valores eram repassados aos populares que de alguma forma conseguiram acessar instituições educacionais, o que inclui aquelas com oferta do ensino musical³⁰², e sendo Pedro Gromwell professor da então Escola de Aprendizes Artífices, as componentes do conjunto deviam ser submetidas a um rigoroso regime disciplinar, atuando na corda bamba da transgressão e da ordem.³⁰³

Diferente de áreas como o futebol, em que as mulheres, especialmente as periféricas, eram tão mal vistas que o governo federal precisou proibir o futebol feminino via decreto (Carvalho, 2009, p. 65), o machismo na prática musical exibia um quadro mais complexo, haja vista a música ter tido em São Luís, desde o século XIX, um papel crucial na educação das moças, evidentemente, desde que dentro dos parâmetros educacionais das “belas artes”, com instrumentos e repertório vistos como adequados para preparar uma mulher bem prendada. Ou seja, como ferramenta patriarcal de dominação e demarcação dos papéis de gênero dentro do campo musical. Digno de nota que uma das integrantes desta “orquestra feminina”, Zenaide Nascimento, a pianista, tenha começado seus estudos em música, por volta de 1922, na Escola de Bellas Artes (O Jornal, 5 ago. 1922, p. 1).

³⁰² Para mais informações acerca desse debate, cf. Salomão, 2016 e 2022.

³⁰³ Indicando essa postura pedagógica disciplinada, a nota informa que as garotas vestiam “uniforme branco, elegante, tendo por distintivo no braço direito uma *clave de sol* e uma abotoadura de metal branco” (Folha do Povo, fev. 1925, p. 2). Ademais, sobre a condição feminina nesse período, Abrantes (2015, p. 27) elucida que “o século XX foi apontado como o século da mulher, em que, deixando de ser a escrava do homem, obscura no fundo do lar, levantava a fronte e despertava, transpondo as barreiras do passado e descortinando o ‘século das luzes’”. Essa nova mulher, que ‘voava para a liberdade’, queria contar com a cooperação do homem polido para sua emancipação, e embora ainda ligado ao matrimônio, gozar os mesmos direitos do homem. Mas, essa emancipação era admitida até certo ponto, que não afastasse a mulher do lar e promovesse a inversão de papéis sociais e comportamento, virilizando-a”.

Nery Reis, a baterista do conjunto, era filha de Pedro Gromwell, se observando aí o aspecto familiar, de transmissão geracional do ofício musical. Dela e das outras integrantes não encontrei informações, mas deveriam transitar por zonas de contato, em escolas que ofertavam ensino musical, como o Liceu Maranhense, voltado para os filhos da elite, e outras instituições, a exemplo do Asilo de Santa Tereza³⁰⁴, Escola Modelo, Escola de Aprendizes Artífices, que, dentro de sua estrutura educacional programática, ofereciam instruções de música para os mais pobres, por meio das quais podiam praticar o domínio de instrumentos ‘populares’, como os de sopro, bateria e banjo, que também poderiam ser aprendidos com professores particulares. Já para as mais abastadas, além da imposição do piano, há registros de orquestras femininas de instrumentos de corda no Maranhão, como as do município de Carolina (**figura 47**³⁰⁵), formadas em grande parte por mulheres brancas, outras mestiças (?), a empunhar violinos, flautas e violões de variados tipos.



Figura 47 – Orquestra de cordas dedilhadas de Odolpho Ayres de Medeiros, ca. 1920. Acervo do Museu Histórico de Carolina. Colaboração: Daniel Cerqueira.

³⁰⁴ “Escola criada em 1855, cujo objetivo principal da sua fundação era acolher meninas pobres da província e educá-las para o emprego doméstico, desempenhando o papel profissionalizante. Esta escola recebeu, entre suas alunas, tanto meninas negras, filhas de mulheres libertas, como meninas órfãs oriundas de famílias marcadas pelo rebaixamento de um padrão socioeconômico elevado” (Cruz, 2022, p. 6).

³⁰⁵ Segundo informações coletadas do MHC, alguns dos integrantes desta orquestra com forte perfil familiar eram: Tibério Azevedo, Alípio Carvalho Ayres, Moacir Carvalho Ayres, Eurídice Carvalho Ayres, Noca, Antônia Lopes Medeiros, Camélia Carvalho Ayres, Odolfo Ayres de Medeiros, Nair Lopes Medeiros, Pradelina Lopes Medeiros, Magnólia Carvalho Ayres, Lolô Martins, Neusa Aquino Ayres e Ari Leitão.

Nesses primórdios do jazz maranhense, a ausência de registros de mulheres negras músicas poderia apontar tanto para o apagamento completo dessas personagens quanto para a repressão mais intensa para que mulheres racializadas ficassem longe da música, lhes sendo uma atividade inacessível pela força dos padrões sociais impostos. Discutirei isto mais detidamente no último capítulo, ao tratar da Feminina Jazz Band do Maranhão (FJBMA).

Em meio às buscas pelas atividades da JBO, localizei uma matéria do *Diário de S. Luiz*, 21 de fev. de 1925 (p. 1), em que a orquestra, dessa vez, é noticiada como “Jazz-Band feminino do Olympia”, anunciando-se que as garotas da trupe tocariam na “matinal carnavalesca, com dansas na sala de espera e distribuição de brinquedos às crianças”. Adiante, localizamos outro recorte (**figura 48**), dessa vez referente à primeira apresentação da jazz band feminina do Olympia (JBFO):



Figura 48 – Anúncio do Jazz-Band Femenino do Olympia. Pacotilha, 19 fev. 1925, p. 6

Segundo os dados do *Anuário Estatístico do Brasil* (Instituto Nacional de Estatística, 1937a, p. 738), especificamente sobre as diversões públicas no Maranhão, os efetivos de pessoal em teatros e outras casas de espetáculos, era a seguinte, em 1934: 6 músicos em meio a 44

profissionais (pessoal administrativo [29], operadores cinematográficos [7], maquinistas, eletricitas e operários [2]). Sendo 41 profissionais do sexo masculino e apenas 3 mulheres. Informações que, por um lado, dão uma noção da estrutura interna que dava suporte aos músicos; e por outro, demonstra também o predomínio dos homens nesses espaços, o que reforça a ousadia de mulheres músicas em adentrarem tais circuitos. Na possibilidade de algumas integrantes da jazz band feminina serem de cor, ainda mais ousado!

Além da JBFO, outra prova de que Pedro Gromwell se portou como difusor desse tipo de música em São Luís, visando aproveitar os bons ventos comerciais em voga, foi que em fins de 1925 o músico oferecia, conjuntamente, serviços de “orchestra Jazz-Band e orchestra infantil, sendo esta a unica no norte do Brasil” (Pacotilha, 5 dez. 1925, p. 2). Seria o caso de semelhante a jazz band feminina tratar-se de uma jazz band formada inteiramente por crianças? E pelo teor comercial da banda, seriam estas crianças negras?

Cabe uma última observação: como veremos no capítulo 5, um dos pupilos de Pedro Gromwell, o músico negro Adhemar Corrêa, integraria sua orquestra, entre 1912 e 1925, interrompendo suas atividades no grupo exatamente no ano de aparecimento da JBFO. Veremos que Adhemar ajudaria a organizar, nos anos 1950, a FJBMA, simbolizando novo episódio de protagonismo feminino nos fluxos históricos do jazzbandismo maranhense. Para não apressar a discussão, mas aproveitando um possível gancho entre os fenômenos, conviria, por enquanto, pensar na possibilidade de Adhemar ter presenciado a formação da JBFO e seu impacto à época (algo infelizmente difícil de medir, já que as fontes consultadas informam pouquíssimo sobre a existência desse grupo). Mas, independentemente disso, embora não tenha encontrado evidências de uma conexão direta entre os dois grupos femininos, separados temporalmente por pouco mais de duas décadas, talvez fosse justo cogitar algumas formas de intersecção históricas entre essas agentes. A primeira, indireta, conectaria a JBFO e a FJBMA a partir da relação entre Gromwell e Adhemar, já que o segundo foi aluno do primeiro, bem como seu admirador e parceiro de banda. Dessa ligação, se apresentaria uma conexão simbólica, ao justapormos esses conjuntos, situados em pontos distintos do tempo, em um processo sincopado (com suas idas e vindas em face dos contextos) de resistência das mulheres maranhenses (especialmente considerando os marcadores de raça e classe) através da música, especialmente a popular. Em havendo coerência nesse argumento, poderíamos, então, vislumbrar o vínculo entre as jazz bands femininas no plano histórico, em processos não-teleológicos de experiências de luta e agências femininas jazzísticas.

3.2 Surge a Jazz-Orchestra... e suas ramificações

O certo é que os anúncios dos jornais demonstram que as jazz bands continuaram se circulando ao longo da década de 1920 pelas principais casas de espetáculo da cidade. E com elas, as sensações ditas modernas fomentadas pelo espírito cosmopolita da época. Exemplo disso foi a passagem da Jazz Band Dacapo, “do Palace do Rio de Janeiro”, que se apresentou no Teatro Arthur Azevedo ao lado dos “dançarinos excêntricos” Los Peres e da “troupe imperial japoneza” The Yamagata (Pacotilha, 28 mar. 1925, p. 4). No mês seguinte, apresentou-se no City Club (situado em um “velho casarão á rua de Santanna, n. 12”), um “afinado jazz-band japonês, ultimamente chegado do sul” (Diário de São Luiz, 4 abr. 1925, p. 1). Assim, com o trânsito cada vez mais intenso desses conjuntos de fora e em existindo poucas (mas expressivas, é verdade, pelo tamanho da cidade) jazz bands locais (Jazz Band do Olympia e Jazz Band do FAC, por exemplo), é possível que os músicos mais novos se sentissem conclamados a adentrar aquele novo mercado de sons e performances: àquela altura, comercialmente promissor, com o qual seu grupo etário (masculino, mas, principalmente feminino) se identificava. Não por acaso, naquele efervescente ano de 1925 para o Maranhão³⁰⁶ ocorreu a estreia de outro importante conjunto musical: a banda Jazz-Orchestra, que foi “um dos pioneiros conjuntos de *jazz* do Norte do país” (Cerqueira, 2017, p. 331), chegando a atuar, formalmente, até 1927. A nível de informação, o grupo era formado pelo baterista Vital Prudêncio de Paiva (1901/1902-1992)³⁰⁷, o contrabaixista Raymundo Canuto dos Anjos (1880-1940), reportado como tenente – aparentemente por ter sido 2º tenente da 3ª brigada do 1º batalhão de artilharia (Diário do Maranhão, 14 jul. 1904, p. 1) –, depois como “capitão”, e proprietário da Barbearia 28 de Julho (Pacotilha, 18 jan. 1916, n.p.; O Jornal, 20 mar. 1917, p. 1), estabelecimento comercial localizado na Rua Rio Branco, anteriormente situado nas ruas de Santaninha, “canto com a Rua da Praia de Sant’Antonio”, e rua dos Remédios, “no mesmo canto” (Pacotilha, maio, 1901, p. 3; 28 jul. 1906, p. 2). Finalmente, aquele que se tornou a figura de proa do conjunto Jazz-Orchestra: o violinista Alcino Christovam Billio (1904-1929), que era noticiado como

³⁰⁶ A nível de conhecimento histórico, e para destacar o nível de ebulição político-social da época, vale pontuar que se pouco antes da aparição das primeiras jazz bands locais, as reverberações do Tenentismo no Maranhão resultaram no Golpe de 1922, no ano de 1925, em paralelo a essa sugestiva ascendência na difusão do jazz na capital, sucedeu a chegada da Coluna Prestes ao Maranhão. O movimento revolucionário encontrou expressivo número de simpatizantes na região, chegando a despontar como “o estado que melhor recebeu a coluna” (Lanna Júnior, 2022, p. 319), sobretudo nas cidades do norte. Além do já citado “Lênin da Mata”, a coluna contou também com o apoio de mais 250 soldados, entre eles, o jovem Euclides Neiva. O movimento foi, porém, desarticulado pelas forças de repressão.

³⁰⁷ Sobre Vital Paiva, ver capítulo 5, seção 5.5.3.

musicista, professor e funcionário federal (“Alcino Bílio”. *O Combate*, 23 set. 1929, p. 4).³⁰⁸ Zé Chegança, sobre um baile no Jazz-Orchestra Club, “Basta só a Orchestra do Bílio para o pessoal sentir os cabellos da perna baterem palmas. Até pernetas dança... e o ‘charleston’” (*O Imparcial*, 1 fev. 1927, p. 3). Embora não tenha localizado mais informações sobre o seu repertório, este não deveria ser tão distinto daquele que seria executado por uma das dissidências do conjunto, isto é, a Jazz-Odeon. Em 1928, *O Imparcial* anunciou que este conjunto “acaba de receber do sul do paiz apimentados tanguinhos e deliciosas walsas” (26 ago. p. 3).

Antes desses personagens se juntarem numa sociedade musical, é recorrente vê-los tendo contato mais próximo em festas religiosas nas principais igrejas da capital, como festejos dedicados à Santa Cecília, a “santa musicista”; e nos clubes esportivos e sociedades carnavalescas da cidade. Tendo iniciado sua vida musical aparentemente como “discipulo” de Pedro Gromwell (*Pacotilha*, 21 out. 1915, n.p.), com o qual contava em festividades regadas à “maviosa orquestra” e “petitosos pratos” para aumentar a boa reputação de sua a barbearia (*Pacotilha*, 18 jan. 1916), Raymundo Canuto, por exemplo, foi um dos sócios fundadores do Fenix Football Club, juntamente de outro futuro jazzbandista, noticiado também como (“zeloso” e “competente”) funcionário dos Correios e Telégrafos (e.g. *Pacotilha*, 4 ago. 1926, p. 4; *O Imparcial*, 10 jan. 1938, p. 2), Odylo Ribeiro (1900-1974). Canuto foi ainda sócio do clube carnavalesco Fidalgos da Folia³⁰⁹, e integrou outras sociedades de cunho beneficente³¹⁰.

³⁰⁸ Baseado nas memórias de músicos que foram contemporâneos de Alcino Bílio, Henrique Bóis (1987/88) chegou a afirmar que Alcino Bílio era encadernador do *Diário Oficial do Estado*. Um ofício direcionado ao Diretor do Tesouro Nacional, publicado n’*O Imparcial* de junho de 1927, indicava, porém, que Alcino trabalhava nas capatazias da Alfandega local, mesmo local do pai de sua esposa (ver **nota 324**), ofício que o mantinha a par da circulação de pessoas, mercadorias e informações desde a zona portuária da cidade.

³⁰⁹ No final dos anos 1920, o músico aparece como diretor deste clube, localizado na rua da Cruz. Curiosamente, na mesma nota, revelando as articulações comerciais por trás da defesa da modernidade musical, surgimento de bandas e clubes, se diz: “uma animada partida carnavalesca. Orchestra excelente. Musicas apropriadas. Sambas e ‘fox-trots’. Está abolida a valsa. Jazz-band não toca valsa. É proibido. ‘Jazz-band’ só toca coisa moderna. ‘Fidalgos da Folia’ é um club moderno” (*Pacotilha*, 26 jan. 1929, p. 8). Não deixa de ser curioso um músico barbeiro acumular a posição de diretor de um clube elitizado e de responsável por proporcionar justamente as diversões musicais ditas modernas para essa elite, aproveitando-se das suspensões sociais propiciadas pela carnavalização cultural.

³¹⁰ Os levantamentos em vários jornais mostram que Raymundo Canuto – ativo participante nas festas de São Benedito – também presidiu a Sociedade Beneficente Nossa Senhora dos Remédios; foi membro da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos (juntamente de José Ribamar Passos, futuro integrante da Jazz Alcino Bílio), da Irmandade do Senhor Bom Jesus da Coluna (local em que se rezaria uma missa de sétimo dia, após o seu falecimento no Anil), detalhe importante, já que além do “culto a um santo de devoção comum”, essas irmandades ao longo de sua história a defesa de motivos como a “adoção de medidas previdenciárias; proteção que para si buscavam determinadas classes sociais; realização de obras pias e caritativas; solidariedade e mútua assistência dos irmãos” (Moraes, 1995, p. 77-78). Além disso, Canuto pertenceu ao Clube Militar Beneficente Protetor da Guarda Nacional; por volta de 1928, ocuparia o cargo de vice-presidente da “sociedade recreativa familiar” Mensageiro do Amôr, localizada na rua Regente Bráulio (“antiga Palma”), n. 30, onde outro importante jazzbandista negro, o trombonista Paulo Moraes, ocupou a função de diretor musical (*O Combate* de 14 de

Filho de Anna Maria da Conceição (Diário do Maranhão, 31 maio, 1902, n.p.) e casado com Silvina Rosa da Silva (O Jornal, 20 mar. 1917, p. 1), Canuto, no auge de seus 47 anos, sendo portanto o mais velho do grupo Jazz-Orchestra, desde antes de assumir a música como uma de suas atividades auxiliares (de repente, até como forma de arrecadar alguma renda complementar, tendo em vista o crescimento de sua família entre as décadas de 1910 e 1920), viajava com certa frequência para a capital federal, desembarcando em terras cariocas em uma época na qual a febre dançante estava em alta tanto nos clubes da alta sociedade quanto nos salões da classe operária, formada em sua maioria por pessoas negras (Pereira, 2022). Como carnavalesco engajado e barbeiro, seu perfil parece se assemelhar com a trajetória de músicos negros como Adhemar Corrêa, que chegara a ser barbeiro na juventude; e a de Ursulino Thomaz do Sacramento (1863-1914), outro músico-barbeiro que fora exímio promovedor de “sambas” e “chinfrins” nas imediações da Fonte das Pedras e, no entanto, sócio de clubes dançantes “elegantes”, como o antigo Club Orpheo, situado na rua Direita. Personagens que Canuto provavelmente devia conhecer, ou ao menos ter ouvido falar bastante, não apenas pela proximidade laboral, com possíveis contatos em comum, mas também por viverem muito próximos.

É possível observar que Raimundo Canuto morou em vários endereços, que poderiam ficar próximos de seus locais de trabalho.³¹¹ Se tais mudanças seriam devido a questões de ordem econômica?³¹² Não é impossível. Mas o fato é que em vez de abandonar a música após rompimento com Alcino Bílio e Vital Paiva – dissidência que criaria duas outras bandas –, ele preferiu prosseguir nos negócios artísticos, traço do espírito cada vez mais competitivo que se alastrava entre os músicos, mas também de um mercado que parecia progressivamente promissor, dentro das circunstâncias sociais e econômicas postas.

agosto/1928, p. 2). Já nos anos 1930, Canuto surge como diretor da sociedade recreativa Excelsior Club, situado na rua José Bonifácio, n. 605 (O Imparcial, 21 maio, 1933, p. 5). Indícios que colocam as práticas associativistas e mutualistas como peças importantes para entender a circulação desses agentes.

³¹¹ No começo de 1920, Canuto residia na Rua do Mocambo, vizinha do Beco das Laranjeiras, onde vivia Alcino Bílio. Em novembro do mesmo ano, aparece morando na Rua do Marajá, n. 2, transferindo-se logo no ano seguinte para um prédio na Rua de Santaninha, n. 44, onde aparentemente se fixou por uns anos, abarcando o curto tempo de atividade na Jazz-Orchestra. Em 1927, ano de sua saída do conjunto, passou a residir na Rua da Praia de Santo Antonio, onde também aparenta ter morado por bastante tempo. No começo de 1937, encontrava-se instalado na Rua Jansen Muller, n. 301 (Pacotilha, 3 fev. 1920, n.p.; *idem*, 19 nov. 1920, n.p.; *idem*, 7 mar. 1921, n.p.; *idem*, 19 mar. 1927, p. 4; O Imparcial, 27 abr. 1937, p. 5).

³¹² Em 1923, Canuto assinou junto de outros barbeiros um abaixo assinado que regulava os preços dos serviços devido à “dificuldade de vida que atinge o nosso Brasil”, mas, claro, fazendo-o cuidadosamente “de acordo com a freguesia” (Pacotilha, 29 dez. 1923, p. 1). Detalhe bem mais recuado temporalmente, mas que me parece indicar como esses trabalhadores músicos buscavam se apresentar socialmente, apesar de sua situação econômica, é que Canuto aparece participando do sorteio dos “Armazens Teixeira” de uma “Calça e Palitot” (Pacotilha, 20 ago. 1907, n.p.). Não é incomum, inclusive, encontrar alguns desses músicos participando de jogos, sorteios, enfim, práticas que pudessem lhes retornar algum tipo de premiação.

O jornalista Henrique Bóis, em um artigo intitulado “Um instante para os maestros”, produzido, no final dos anos 1980, a partir de informações colhidas oralmente com músicos de jazz bands, notadamente Vital Paiva e Zé Hemetério, garante que:

A primeira Orquestra nasceu com o nome de ‘JAZZ E ORQUESTRA’, em novembro de 1922. Dela faziam parte: Zuza Ribeiro (pianista), Maxilino Maia (contrabaixista), Zeca Belo Soldado (flautista), Odilo Araújo Dias (flauta, piston e trompete), Alcindo Bilio (o famoso homem dos sete instrumentos), Francisco José Barbosa (clarinetista) e João Balbi (arranjador).³¹³

Prossegue o jornalista, afirmando que “a Jazz e Orquestra durou pouco tempo. Depois passou a se chamar Jazz Odeon. Por esta época, eles faziam o fundo musical para os filmes mudos, que o Cine Éden exibia”, seguindo, desse modo, “o exemplo do criador deste tipo de orquestra no Brasil, o Pixinguinha, que disputava com Ernesto Nazareth na sala de espera dos cines Palais e Odeon, onde respectivamente tocavam”. O texto, produto de uma louvável tentativa de rememoração da história musical urbana maranhense, estimulada pelo Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF) através da iniciativa “Os músicos da Velha Guarda” do Projeto Sexta às Seis³¹⁴, parece escorregar, contudo, em algumas informações.

A despeito do pequeno deslize em relação ao nome do conjunto, detalhe compreensível no exercício de resgate de uma memória oral descontínua e por vezes contraditória, a começar pelo ano de criação da jazz band, poderia afirmar, a partir dos jornais analisados, que a primeira banda local a assumir tal título foi a Jazz do FAC, assim batizada no início de 1924. Não há evidências, ao menos nos periódicos consultados, de que antes dessa data houvesse jazz bands são luisenses. Ao menos, não com esta denominação. Uma nota publicada n’*O Imparcial* em 1932 (22 nov. p. 6) sobre o sétimo aniversário da Jazz Alcino Bílio, banda que seria mais tarde integrada por alguns desses músicos, e que é invocada neste texto como uma espécie de mera reformulação dos conjuntos Jazz-Orchestra e Jazz Odeon, ou seja, uma continuidade desses projetos iniciais, reforça a interpretação de que a Jazz-Orchestra foi realmente fundada apenas

³¹³ BÓIS, H. Um instante para os maestros. *O Estado do Maranhão*. Caderno Alternativo. 19 abril 1987/88, n.p.

³¹⁴ Em fins de agosto de 2024, fiz mais uma tentativa de busca por esse material no CCPDVF. Localizei alguns registros, porém, mais informativos sobre as edições do *Projeto Sexta às Seis* que ocorreram nos anos 1990. Segundo a documentação, o Sexta às Seis foi iniciado em maio de 1987, sendo organizado e coordenado por nomes como Joila Moraes, Rosa Maria Ferreira Lima e Jeová França. O objetivo era divulgar e difundir a cultura popular maranhense, realizando a cada última sexta-feira do mês uma atividade (apresentação) de manifestações culturais da capital ou do interior. Os jazzbandistas foram incluídos logo na terceira atividade, em julho de 1987, sob o título de “Músicos de Orquestra” e descrita como “a velha guarda revivida pelos músicos de orquestra”. No ano seguinte, precisamente em setembro, voltou-se a convidá-los, ocasião em que se apresentaram com um conjunto batizado de Orquestra Maranhense, mudança nominal que me parece bastante significativa, no sentido de sublinhar uma marca de pertencimento regional.

em 1925. Porém, vale destacar que em outra matéria rememorativa, afirma-se uma vez mais que já havia uma jazz band na cidade em 1922.³¹⁵ Infelizmente, tal como ocorreu a muitas fontes preciosas para a pesquisa, as fitas que continham os depoimentos dos músicos, colhidos por ocasião do projeto, se deterioraram.³¹⁶ Mas supondo que, de fato, os músicos tenham afirmado que a Jazz-Orchestra surgiu em novembro de 1922, isto curiosamente coincidiria com o mês exato em que o Oito Batutas seguiram para Buenos Aires, quando a existência do conjunto já havia abalado fortemente o imaginário racial brasileiro, pois foi quando questões relacionadas à negritude, identidade nacional e o valor da música popular passaram a ser encarados e incorporados de maneira positiva, elevando o choro a “um papel central em nossa cultura até se consagrar, vinculado ao samba, como o símbolo da música popular brasileira, ao tempo em que se tornava compatível com o jazz, nova linguagem musical do sistema mundial” (Bastos, 2005, p. 180). Não obstante pesquisas mais recentes relativizem a ideia de que a noção de identidade nacional simbolizada na música popular mestiça tenha se iniciado a partir da década de 1920/30, recuando ao recorte da Primeira República³¹⁷ (o que, aliás, é observável nas sonoridades tocadas pela orquestra de Pedro Gromwell), pode ser que os jazzbandistas maranhenses entrevistados, diante da oportunidade de consagração memorialística, naquele momento, possam ter sido tentados a se colocarem dentro dos marcos oficiais do modernismo musical popular brasileiro, alinhando-se temporalmente aos Oito Batutas. Simples deslize ou estratégia para potencializar sua legitimação (tardia) como patrimônios vivos para a memória histórica da música popular maranhense e, quem sabe, tal como Pixinguinha e sua trupe, galgarem o patamar de símbolos de uma identidade local? Eis a questão.

³¹⁵ Em entrevista realizada pelo escritor Jorge Nascimento para o *Jornal Pequeno*, um músico não identificado afirma: “Depois da gerência do sr. Paulo Alves (?), foi inaugurada a Loja Rio Anil, a 12 de março de 1922, se não me falha a memória. Então, foi aí que o Jazz passou a ser exclusivamente das Lojas Rio Anil”. A pergunta, no entanto, foi direcionada à atuação da Jazz Alcino Bílio nos anos 1930. Como discutirei, a JAB apenas foi criada em 1929, então há desencontros memorialísticos. Apesar disso, chama atenção a insistência com 1922, ano da Semana de Arte Moderna e da consagração (com conflitos) como símbolos da identidade nacional dos Oito Batutas, após excursão pela Europa e Argentina, entre 1922 e 1923, quando assumem o nome Jazz-band os Oito Batutas ou Biorquestra Os Batutas (Martins, 2014; Coelho, 2013). Digno de nota ainda o fato de que, antes desses eventos, os Batutas excursionaram, entre 1919 e 1921, por São Paulo, Minas Gerais, Paraná, Bahia, Pernambuco e Recife, coletando e executando ritmos afroindígenas do Norte/Nordeste do país, o que, por um lado, já aproximava o público dessas regiões com a sonoridade cosmopolita da trupe de Pixinguinha. Por outro lado, tal identificação poderia advir do fato de que já havia uma tendência musical similar sendo simultaneamente desenvolvida nesses locais.

³¹⁶ As fitas continham também o registro das apresentações desses músicos. As fotos dessa empreitada igualmente se perderam. Informação colhida com o jornalista Henrique Bóis, em 25 de julho de 2024.

³¹⁷ Para esse tema, cf. ABREU, M. Histórias musicais da Primeira República. *ArtCultura*, 13(22). 2011. Acessível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/14016>. Acesso em: 9 out. 2025. Ou ainda: GOMES, A. de C; ABREU, M. A nova “Velha” República: um pouco de história e historiografia. Apresentação. *Tempo*, vol. 13, núm. 26, 2009, pp. 1-14. Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil.

Inegável que há algumas derrapagens informacionais no texto, a despeito deste dilema. Por exemplo, o suposto Maxilino Maia citado no artigo é provavelmente o já citado Marcellino Antonio da Silva Maya (1867-1935), músico negro, membro da SMM, que além de contrabaixista, foi violoncelista, compositor, regente e professor de música. Embora seja possível perceber nas fontes o contato próximo de Marcellino com alguns músicos de jazz bands, não encontrei indícios dele tocando em bandas deste tipo como músico fixo. O levantamento biográfico do APEM corrobora com esta percepção.³¹⁸ É imaginável que seu nome apareça nas memórias justamente por essa zona de contato entre alguns músicos de gerações anteriores ao aparecimento das jazz bands, distinção que, de início, poderia não ser tão simples de fazer, até porque músicos como Pedro Gromwell atuavam em várias frentes, sem contar a própria proximidade da JO com professores de formação erudita e semierudita. O mesmo fato se daria com a menção ao nome da pianista de formação clássica Zuza Ribeiro (Maria José Ribeiro Costa), que, vez ou outra, a partir de 1923, passou a atuar no Cine Éden: ponto de intersecção entre o erudito e o popular. É possível, então, que a fonte de Bóis, no caso, Vital Paiva, se referisse a esses nomes por terem dado suporte à JAB pontualmente.

No entanto, de fato, segundo as fontes consultadas, da Jazz-Orchestra derivaram outras duas bandas, resultado de conflitos aparentemente de ordem financeira³¹⁹, considerando que ser músico de jazz band, mesmo que por *hobby*, se tratava de uma atividade comercial ainda sem

³¹⁸ Informa o verbete: “Marcellino Maya, egresso da Casa dos Educandos Artífices com medalha de prata, foi um músico de prolífica atuação em São Luís no final do século XIX e início do século XX, tendo se apresentado ao lado de diversas gerações de músicos maranhenses. Atuou em diversos concertos pela antiga orquestra do Teatro Arthur Azevedo, além de reger grupos musicais em cinemas mudos e festejos religiosos, a exemplo da Festividade de Nossa Senhora da Conceição em Mocajutuba. Teve uma breve passagem como professor na Academia de Bellas Artes em Manaus, na qual foi professor de violino em 1899 a convite de Joaquim Franco. Foi regente e ensaiador da banda de música da Polícia Militar por mais de vinte anos, pela qual se aposentou em 1926. Na Escola de Bellas Artes, foi professor de harmonia e vice-diretor. Tomou parte em diversas bancas examinadoras de música do Liceu Maranhense, no qual foi professor de teoria musical, ao lado de Alice Serra Martins”.

³¹⁹ Em declaração de Raymundo Canuto dos Anjos, publicada no *Pacotilha* em 1927 (18 mar. p. 4), o músico alegava de seu desligamento “devido irregularidades que os mesmos [demais integrantes da banda] vinham praticando; faltas essas que não me convem trazer á publicidade. Acham-se, portanto, embolçados dos seus capitães”. Analisando a atividade das bandas de música em meio ao processo de modernização da cidade de São Paulo e dos indícios de uma nova cultura sonora, Moraes (2022, p. 12-13) indica que naquele “panorama incerto, aproximações, solidariedades e amizades conviviam com as disputas, rivalidades, desconfianças e despeitos”. O rompimento de relações entre os integrantes fundadores da Jazz-Orchestra, uma das jazz bands mais antigas da cidade, parece ter sido superado apenas por ocasião da morte de Alcino Bílio. Outro exemplo dessas dissonâncias no meio musical reside na nota publicada por Pedro Gromwell em que negava estar se mudando para o Pará, onde transitava com certa frequência. Tratava-se, segundo a nota, de uma “cavaçãozinha” de alguns ‘collegas’ que por (?) procuram arranjar freguezes”. Diz ainda, sugestivamente: “Aproveitando a ocasião, aviso aos meus illustres fregueses da capital e do interior do estado, que continuo a instrumentar musicas para orchestra, banda e piano. Tenho á venda grande quantidade de segunda mão. Aceito contractos para orchestra Jazz-Band e orchestra infantil, sendo esta a unica no Norte do Brazil” (*Pacotilha*, 5 dez. 1925, p. 2). Isto sugere que a árdua luta por sobrevivência unicamente através da música, exigia polivalências desses sujeitos, fomentando ainda acirradas disputas para ver quem se consagrava como pioneiro e, portanto, chegava primeiro na conquista de certas praças.

qualquer suporte sindical, de modo que “até 1930, as relações de trabalho entre os artistas estavam sujeitas às ações particulares, não só devido a uma quase ausência de código apropriado”, mas ainda “pelo fato de que as relações pessoais eram particularmente fortes na psicologia da profissão” (Barros, 2001, p. 53)³²⁰, o que poderia acarretar disputas e tensões no interior de bandas formadas por setores sociais bastante diversos: a Odeon-Jazz (fundada por Alcino Bílio e Vital Paiva) e a Maranhão Jazz (fundada por Raimundo Canuto dos Anjos). Esse desmembramento, aliás, chegou a reverberar na imprensa do Amazonas, a exemplo de uma nota sobre o ocorrido publicada no *Jornal do Commercio* (16 abr. 1927, p. 1), periódico de amplo alcance naquele estado e que vez ou outra noticiava sobre acontecimentos relacionados ao cotidiano de São Luís, captando, inclusive, as apresentações da futura Jazz Alcino Bílio (sobre a qual comentarei mais adiante) pelos clubes da fatia privilegiada da cidade (*Jornal do Commercio*, 3 maio, 1933, p. 1). Antes do rompimento, porém, aparentemente o conjunto Jazz-Orchestra chegou a possuir seu próprio clube carnavalesco, o Jazz Orchestra Club, onde vez ou outra podiam se juntar a outros músicos e ampliar sua formação, como o fez Alcino Bílio, certa

³²⁰ A despeito disso, considerando a existência da SMM, em meados de 1920, talvez já pudesse existir em São Luís alguma movimentação visando uma melhor organização da classe artística, ao menos entre aqueles atuantes em espaços mais estruturados, como o TAA e os Cineteatros, levando em conta o Decreto nº 4. 790/1924 que regulamentava a questão do direito autoral nos espetáculos teatrais e incluía a música em seu cálculo. Por outro lado, apenas com o Decreto-Lei nº 5.492/1928, conhecido como “Lei Getúlio Vargas”, é que haveria, de fato, regulamentação sobre a organização das empresas de diversões e a locação de serviços teatrais. Em todo caso, havia ainda a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), entidade de âmbito nacional, fundada por Chiquinha Gonzaga, em 1917 (Fenerick, 2005, p. 152), que no artigo 13 de seus estatutos sinalizava que esta poderia arrecadar “o ‘pequeno direito’, como ficou denominado o direito autoral relativo à música popular”; garantia, porém, que se restringia aos autores musicais: compositores com músicas registradas. Estes deveriam receber “300 réis por disco, 500 réis por disco duplo e 300 réis por rolo perfurado para pianos mecânicos”. Assim, “enquanto a propriedade intelectual de um autor seria honrada sem questionamentos, os direitos dos músicos que tocavam música, mas não necessariamente a escreviam, eram garantidos somente pelo cumprimento de obrigações específicas” (Hertzman, 2013, p. 180). Embora não tenha localizado informações objetivas sobre o repasse aos músicos maranhenses, nos anos 1920, no Rio de Janeiro, “a maioria absoluta dos funcionários teatrais recebiam menos de 200 mil-réis” (Gomes, 2004, p. 104). Analisando os dados dos *Boletins* da SBAT, Hertzman (2013, p. 178) observa que, entre 1917 e 1932, apesar do crescimento do repasse de pequenos direitos, a SBAT privilegiava os “homens de letras”, que recebiam os “grandes direitos” – traço da forte hierarquia sociocultural no âmbito teatral. Válido acrescentar que tanto na Lei 5.492 quanto no Decreto 18.527/1928, “‘artista’ era um termo flexível que se referia a qualquer uma de uma série de ocupações, desde músicos, pintores e compositores” (Hertzman, 2013, p. 179-180). No contexto maranhense, não por acaso, na Lei n. 1.228, de 6 de abril de 1925, responsável por “orça[r] a receita e fixa[r] a despesa para o exercício de 1925 a 1926”, precisamente na Tabela A, referente ao “Imposto de Industrias e Profissões”, não há a profissão de “músico”. O mais próximo disto é a categoria “violeiro” (profissional que deveria mesclar os ofícios de artesão e tocador de violão), ocupando a vigésima primeira e a vigésima sexta posições nas classes quanto às obrigações tributárias (de 10\$000 a 70\$000 em impostos) (Maranhão, 1924, n.p.). Importante notar que se a princípio a JO costumava atuar mais no Maranhão Hotel, não sendo possível saber em que condições e quanto os músicos recebiam para a função, Alcino e cia por vezes se apresentavam em circunstâncias mais propícias em termos de direitos ao artista, como os espetáculos da Sociedade Teatral de Amadores Maranhenses (STAM) (*O Imparcial*, 12 nov. 1928, p. 1). Sobre música e organização de classe, tratarei mais detidamente no capítulo 5. Para dados sobre valores de apresentações musicais ver: **tópico 5.3, nota 339** e o **Anexo E** deste trabalho.

feita, ao “arregimentar um pujante *team* de competentes musicistas. São 11 *batutas* de verdade” (O Imparcial, 5 fev. 1927, p. 2).

Observando as primeiras notícias das atividades da Jazz-Orchestra, reparei que, além dos clubes, o grupo costumava se apresentar como banda contratada nos bailes carnavalescos do Maranhão Hotel (e.g. O Imparcial, 20 fev. 1927, p. 6), onde alguns anos depois se apresentaria Little Esther. O hotel, que recebia subvenções do Estado para garantir seu funcionamento, foi fundado em maio de 1925 e era propagado na imprensa como “o primeiro estabelecimento, no genero, no Estado” (Pacotilha, 13 jan. 1930, p. 1), inicialmente de propriedade da firma Abreu & Reis, tendo Raymundo da Silva Abreu como um dos sócios, passando às mãos da Machado & Cavalcanti em sua reabertura, em fins de 1929. O hotel ficava situado na rua Desembargador Cunha Machado, n. 42 (depois n. 342), atual Rua de Nazaré, centro, no “ponto mais concorrido e higienico da cidade” (O Combate, 4 maio, 1925, p. 1). Repare o leitor que o empreendimento fora inaugurado no ano exato em que a Jazz-Orchestra começou suas atividades, levando a crer que seus integrantes aproveitaram a oportunidade de emprego em um espaço novo. Somado aos burburinhos que envolviam as novidades que se vendiam como “modernas”, de fato, aquele espaço despontava como propício para o contato com pessoas de várias procedências, que lá se instavam pela suposta falta de acomodações na área central – pessoas que se deslocavam do porto, ou outro ponto de acesso à cidade, até as dependências daquele novo alojamento.³²¹ Para que os leitores tenham uma melhor visualização do espaço, consta que as instalações daquele “empreendimento nobilitante” incluíam, originalmente, “vinte quartos amplamente arejados e todos com luz directa, confortavel mobiliario, satisfazendo ao mais caprichoso e exigente hospede”, além de cozinha, copa, uma “ampla” sala de refeições, dois “ótimos” banheiros, bilhares e serviço de bar (O Combate, 5 maio 1925, p. 4), onde se ofereciam aos hóspedes cervejas geladas de diversas marcas a 2\$000 a garrafa, charutos e “cigarros do Rio”, ou de outra marca qualquer, que saíam a 500\$: mesmo

³²¹ Por ocasião de seu primeiro aniversário, uma matéria no *Pacotilha* sugeria: “Dada a nossa crise de hospedagens para receber os numerosos hospedes que desembarcavam com frequencia em nosso porto, na epocha em que se o fundou, aquele utilisimo estabelecimento veio prehencher uma das nossas maiores necessidades, e tem prestado inestimaveis serviços a nossa terra” (“Maranhão Hotel”. *Pacotilha*, 1 maio, 1926, n.p.). O Maranhão Hotel também era um lugar onde várias pessoas faziam negócios ou utilizam suas dependências para fins diversos (artísticos, por exemplo). Local frequentado pelas “excelentíssimas famílias” – notadamente figuras da elite da cidade –, grandes comerciantes, empresários, políticos, funcionários públicos, jornalistas, acadêmicos, militares, e outras personalidades (nacionais e internacionais) que chegavam à cidade via transportes marítimos (paquetes Itaimbé, Itaquicé, Itagé, Commandante Ripper, Almirante Jaceguay, entre outros “procedentes do Norte”) ou aéreos. Em 1927, por exemplo, pousou na cidade o hidroavião Savoia 59 “Buenos Aires”, trazendo a bordo Bernardo Duggan, copiloto argentino, Eduardo Olivero piloto italiano e Ernesto Campanelli, mecânico italiano, que lá ficaram hospedados (“A passagem do ‘Buenos Aires’ por esta capital”. *Pacotilha*, 10 jul. 1927, n.p.). Importante destacar que muitas notícias indicavam os conflitos envolvendo patrões e funcionários do empreendimento.

valor de um copo de leite; e ainda xícara de café a 100\$, além de doces, frios, sanduíches e outros aperitivos (Pacotilha, 3 maio, 1926, n.p.). Por tudo isso, se diz que o hotel “nada fica a dever aos congeneres no Paiz”, possuindo, inclusive, “lugar destinado á musica” (O Combate, 5 maio 1925, p. 4), que é onde se pode imaginar que permaneciam os aparelhos fonográficos tocando cotidianamente e, em ocasiões mais especiais com direito à dança, onde ocorriam as atividades de bandas como a Jazz-Orchestra, podendo-se imaginar que dali ecoavam os sons que preenchiam o ambiente.

Importante dizer que a JO tocava também em festas religiosas, públicas e privadas (“Vida Religiosa – Santa Cecília”. Pacotilha, 29 dez. 1926, p. 4), dado importante para apreender seu lugar e circulação no tecido social da cidade, bem como as razões pelo crescimento de seu apelo popular.

Um dos efeitos do gradativo aparecimento da JO e de outras jazz bands, com uma procura cada vez maior por instrumentos musicais e acessórios, foi o surgimento da loja de artigos musicais Casa Ribamar (posteriormente, Casa A Ribamar), inaugurada em agosto de 1926, de propriedade do comerciante Raymundo Salazar Matos Almeida e localizada originalmente no Beco da Sé, número 6, que oferecia, no início, “cordas para rabecão, violino e violão. Palhetas para saxophone, clarineta e requinta, recebeu e vende por preço de reclame ao alcance de todos”) (“Musicos, alerta!”, O Imparcial, 5 de agosto de 1926, p. 2), passando depois a ampliar seu estoque, comercializando instrumentos para jazz bands (**figura 49**). Em 1928, quando de sua reinauguração e transferência para a rua Magalhães de Almeida (n. 2B), a banda contratada para tocar no evento foi a “orquestra do apreciado professor Bilio”, que foi assistida por “regular numero de pessoas” (“Casa Ribamar”, O Imparcial, 4 de março de 1928, p. 6), o que já demonstrava, por um lado, uma diversificação do mercado musical da cidade, aquecido pelo número crescente de bandas e de novos clubes dançantes, depois, é possível notar uma preferência especial pelos grupos liderados por Alcino Bilio, indicando a demarcação de sua relevância sociocultural, por consequência o emprego de jazz bands prestigiadas para maximizar reputações dos mais variados tipos.

A mãe de Alcino Billio, Carmina Billio, ao completar seu centenário, lembrou que o conjunto musical do filho “foi muito aplaudido em todas as apresentações aqui na capital, chegando a excursionar por outros Estados”. Não é impossível que por conta da idade, Carmina possa ter confundido as atividades de alguma banda liderada por Alcino com a Jazz Alcino Billio, fundada após a morte do músico em questão, justamente porque se refere a “um conjunto de jazz que tomou o seu nome”. Contudo, também recorda que “numa dessas excursões, quando

se encontrava em Fortaleza”, Alcino, “ao sair de um concerto tomou um copo de chopp, do que veio a adoecer para alguns dias. Depois morreu”.³²² Carmina não chega a comentar se Alcino Bílio viajara para tocar ou apenas para assistir a uma apresentação. Possuidor de instrumento fácil de transportar em uma viagem desse tipo, não admiraria que o violinista estivesse em atividade, antes da fatídica tragédia. Cerqueira (2007, p. 331), por sua vez, informa que Bílio fora àquela cidade para “atuar em um concerto da orquestra de Silva Novo³²³, como primeiro violino”. Impossível saber se Alcino teria tocado também com alguma jazz band maranhense na mesma época, o que teria antecipado o trânsito de conjuntos locais naquela região.



Figura 49 – Anúncio da Casa A Ribamar. Entre os produtos vendidos, “baterias para jazz”. O Combate, 20 jun. 1951, p. 3.

Tal como Alcino Bílio, embora seja possível perceber que alguns músicos de jazz bands foram bastante prestigiados nos textos jornalísticos, percebo que houve um gritante apagamento da imagem desses sujeitos nos periódicos, impressão que se agrava quando se põe em comparação com as matérias sobre política, futebol, crimes e outros *fait divers* do cotidiano da urbe. A despeito de ter encontrado caricaturas de alguns desses músicos no livro *A Festa dos Sons* (1972) – ao que parece, feitas a partir de fotografias de arquivos particulares –, de todos os jornais pesquisados na HDB, as primeiras e raras pistas iconográficas que surgem sobre

³²² A MÃE de 1963: D. Carmina festeja seu centenário este ano. *Jornal Pequeno*, 12 maio 1963, p. 1.

³²³ Segundo informações coletadas na *Revista do Instituto do Ceará*, reproduzindo mensagem por ocasião da inauguração, em 1972, de uma rua em homenagem a este músico, Euclides da Silva Novo nasceu em Maceió, Alagoas, em 1889, vindo a falecer no Rio de Janeiro, em 1970. Músico originalmente militar, cursou flauta no Instituto Nacional de Música, tendo sido aluno de Antonio Francisco Braga. Euclides tocava também cavaquinho. Tornou-se mestre de música do Colégio Militar do Ceará, em 1919. Por volta dos anos 1920, Silva Novo fundou a Orquestra da Escola de Música Carlos Gomes. No ano em que conheceu Alcino Bílio, por ocasião da inauguração, em maio, da estátua de José de Alencar, chegou a organizar “um orfeão de 8.319 participantes, cinco bandas de música com 160 músicos, além da Orquestra da Escola Carlos Gomes” (Andrade, 1972, p. 303). Alcino pode ter sido atraído por esse momento de aumento da popularidade do maestro, bem como pelas possibilidades de trabalho e legitimação em palcos cearenses.

jazzbandistas locais se referem às homenagens dedicadas a Alcino Bílio, após a sua morte (figura 50).

Saudade

A memória de ALCINO BÍLIO, 30
d'a do seu passamento

Lá nos páramos do infinito,
lá... além do cosmos, rutila a
estrella do genio que foi o artis-
ta ALCINO BÍLIO.



Nos recantos sidereos do cos-
morama celeste, como alma
evoluída na arte dos sons mu-
sicaes,—elle tocará o hymno da
viagem da alma, ingressando
nas profundezas das creações
de Deus. O desaparecimento
do seu espirito da convivência
do lar, do convívio dos seus
amigos e colegas de arte, dei-
xou um sulco de estremecimen-
to, de dor e de saudade.

—No palco da sociedade mu-
sical, não fará mais vibrar pelas
cordas do seu violino, a melodia
rítmica dos seus risos e me-
lopeias!

—Em holocausto a Deus e
aos santos, não abrirá também
os psalmos da devoção dos
crentes, com a modulação sua-
ve do seu violino, em commu-
nhão aos canticos em rythmos
harmoniosos

—Deste antro sem luz, par-
tiste alma boa.

—Esquece os grilhões que
algemavam e tolhiam o teu
aperfeiçoamento.

—D'aquí desta feira de vaidade,
terás os seus reflexos, mas
não oxidarão os teus olhos por-
que são d'alma.

—No desabrochar da flôr da
mocidade, elevou a tua alma
simples á ressurreição em novas
esferas de luz.

—Aqui ficaram chorando amar-
gores, despetalando coroas de
saudades, três cordas de teu
coração:—tua mãe, tua esposa,
e tua filha. Soluçando dores na
afflicção infinda, aquella pleiade,
abraça o firmamento e maldiz a
estrella—lyra branca que esta-
lou a corda do seu coração, dei-
xando-a mergulhada em peti-
las de fel.

Corações amargurados, não
o choreis.

Deixae-o voejar pelos sóes,
cada qual mais admiravel e...
seus maravilhosos aspectos e
divinas magnitudes

—Deixae-o admirar aquellas
luminosas paragens em que espí-
ritos elevados se confundem
com a luz sublime do amor e o
suave aroma das flores do per-
dão,

—Relembramos hoje, trigesí-
mo dia do seu passamento, o
seu ultimo adeus ao palco da
vida.

—Manhã sombria; agonia de
sol; rolar de estrellas apagadas
na treva, a briza perfumada
ciciando baixinho, annunciava a
aproximação de um cortejo
funebre, trazendo o corpo do
artista ALCINO BÍLIO!

— Uma romaria premia-se,

num mundo de harmonias em
seus humidos olhos; os sinos
echoavam sons plangentes, con-
vidando á orar.

—O cortejo seguia...

—O ministro da sua religião,
com a cruz abria caminho á últi-
ma morada d'aquelle corpo.

—Uma marcha funebre, em
suave melodia, acompanhava o
espirito de BÍLIO.

—Em conjuncção, o aroma
das flores se evolava sideral-
mente, numa prece.

—E quando o sol d'aquelle
dia effuscava-se no horizonte e
o céu recamava-se de novas
estrellas, no campo santo jazia
o corpo de um incomprehen-
dido.

—Ao pé da cruz, ajoelhado,
o coração de uma mãe, gemia
entre espinhos de sangue, na
magua roxa da saudade.

—Accelta, pois, na minha pre-
ce, a saudade sincera da tua
irmã em Jesus.

S. Luiz, 22 de Outubro de
1922.

LUIZA ALMEIDA

Figura 50 – Homenagem a Alcino Billio. O Combate, 22 out. 1929, p. 4.

A rigor, prevalece uma mistura de nostalgia, romantismo e religiosidade nas notas litúrgicas à memória de Alcino Bílio, saudando a “genialidade” e a habilidade musical do artista. A representação do “gênio” era recorrente na vida daqueles artistas que conquistavam respeitabilidade social. Contudo, ao longo da vida, observo que, diferente do que vivenciou Pedro Gromwell, nenhuma fotografia de Alcino Bílio ou das bandas que compôs mereceu ganhar as páginas dos jornais, dificultando o reconhecimento de seus demais integrantes. Seria indício do ambíguo lugar social e do valor cultural contraditório dispensado ao músico popular totalmente ligado ao jazz em São Luís?

Com o avanço da pesquisa, percebi que a fotografia de Alcino Bílio reproduzida nos jornais, geralmente em razão do aniversário de óbito do músico, não apenas era sempre a mesma, como pertencia ao acervo familiar do artista (de repente, a partir de uma cópia sob

guarda de sua esposa, Neuza Billio³²⁴, que realizava missas em memória do marido falecido), não sendo fruto de algum flagrante laborioso de Alcino Bílio, isto é, não representava uma cena cotidiana, profissional, mas uma cópia de um registro pessoal, captado no auge da juventude do músico, como se pode observar nas fotografias abaixo (**figura 51**).



Figura 51 – Violinista Alcino Christovam Bílio. Cortesia de Alcenita Bílio, sobrinha de Alcino Bílio. Colaborador: Daniel Cerqueira.

Tiradas com algum tempo de diferença³²⁵, somando-se à montagem do monumento fotográfico, evidencia-se na primeira imagem, com evidente propósito artístico, a necessidade de demarcar, em pleno século XX, o cultivo de adereços e etiquetas burgueses de origem europeia, como o uso da bengala, chapéu, gravata, o conjunto branco, sem contar a pose, a seriedade, o corte de cabelo de Bílio, elementos estes que tentam reforçar a imagem principesca, galante, polida, distinta e elegante do sujeito, apresentado quase que de maneira angelical. Na segunda fotografia, quando aparentemente Alcino Bílio estava mais velho, embora não mais sobressaia a aparência aristocrática, ainda assim, permanece a representação bem cuidada e

³²⁴ Neuza Dorotéa Gomes da Costa era filha de Raimundo Nascimento Gomes da Costa, noticiado como “porteiro da nossa alfandega” (“O Dia Familiar”. Pacotilha, 6 jun. 1922, n.p.).

³²⁵ Endereçadas a parentes de Alcino (o que reforça seu teor fabricado, monumentalizado), no verso da primeira foto indica-se a data de 06 de novembro de 1926, quando o músico já havia completado 22 anos (já que nascera em 1 de julho de 1904). Não se indica, no entanto, a idade de Alcino nesta foto. Também não consegui informações que indicassem se a data de envio coincide com a de confecção do documento. No verso da segunda foto, distintamente, informa-se que Alcino possuía 23 anos, ou seja, fora tirada em algum momento de 1927: ano de ruptura com a Jazz-Orchestra e início de suas atividades na Odeon Jazz.

“fina” do músico. Os anversos e versos dessas fotografias (**figura 52**) me parecem registros fundamentais para perceber mais claramente a tentativa de demarcar, na apresentação pública desse personagem/indivíduo (representação que também mirava numa posteridade), sua origem social, uma suposta proeminência econômica, sugerindo ainda seus hábitos, comportamento, aparência, gostos refinados/distintivos. Evitando negligenciar seu caráter artificial e sua historicidade, em uma dimensão superficial, a fonte é importante, desse modo, para sabermos mais sobre a aparência de Alcino Bílio, especialmente sua condição econômica, cor e fenótipo. Noutro nível, de forma problematizada, serve como dado relevante para melhor compreensão da composição social e étnico-racial das primeiras jazz bands maranhenses, a fim de buscar entender como se dava a penetração social dos conjuntos de jazz, quem, como e por que os músicos eram tratados da forma que eram tratados pelas narrativas das fontes impressas.



Figura 52 – Versos das fotografias de Alcino Bílio. Cortesia de Alcenita Bílio. Colaborador: Daniel Cerqueira.

Observo que os jornais passam a impressão de que Alcino Bílio possuía uma reputação ilibada. Nos textos, predominam o carisma e o talento do músico, qualidades que poderiam não ser necessariamente infundadas, mas que provavelmente eram ainda mais intensificadas nos textos por conta da já mencionada “cultura do elogio”, do cavalheirismo performado pela “sociedade civilizada” em seus espaços de sociabilidade; envolvia também a amizade firmada entre músicos e jornalistas interessados na vida cultural da cidade (especialmente aquela fração boêmia, entre os quais havia aqueles que vislumbravam na música ‘moderna’ um sinal de progresso via arte, de elevação moral/cultural da cidade, o que lhes proporcionava também algum lucro simbólico³²⁶), além de qualquer coisa envolvendo o espírito mutualista, de

³²⁶ Se como indica Gouveia Neto (2021, p. 222) possuir noções musicais funcionava, em São Luís, como elemento de diferenciação social para aqueles em diálogo com os códigos da elite, unir-se à comunidade que elogiava as ações de músicos de boa aceitação popular era adentrar num jogo de legitimação partilhada. Ao analisar a relação de camaradagem entre “os cronistas de Momo” – fração que pertencia, no contexto da “república dos doutores”

solidariedade com o músico popular, muitas vezes tido como ‘amador’ em comparação a cultuadas figuras da música clássica maranhense ou mesmo aqueles músicos populares que conseguiram galgar alguma posição de prestígio através de uma rede de contatos ou simplesmente integrando-se a bandas vinculadas à instituições (públicas ou privadas, civis ou militares) socialmente reconhecidas e bem estabelecidas, a partir das quais os músicos tinham mais possibilidades de incorporar à sua biografia a aura de “músicos sérios”, “profissionais”, posto que dentro de estruturas que lhes davam uma função social condizente com os ideais de disciplina, civilismo, organização e trabalho.

Em relação aos dados biográficos, é possível afirmar que Alcino Bílio nascera em uma família de músicos. Era filho de Carmina Rosa de Menezes Billio (1863-196?), amante de música e violonista, e Ignácio de Loyola Alcebiades Billio (ca. 1860-1924), que segundo os dados do APEM, foi “professor de música, arranjador e compositor de danças de salão”, ganhando popularidade por atuar em “bailes de carnaval, *soirées* dançantes (o antepassado das atuais boates) e clubes recreativos”.³²⁷ Entre fins do século XIX e início do XX, tornou-se pioneiro em liderar conjuntos musicais nos navios a vapor que percorriam os portos do Estado. Em seguida, tornou-se mestre da Banda do 5º Batalhão de Infantaria (atualmente, 24º Batalhão de Infantaria) e professor de música na Escola de Aprendizes Marinheiros, expressivas posições de poder para um músico popular, tanto economicamente quanto do ponto de vista de um *status* positivo entre as elites. Além disso, Ignácio advinha de uma família de origem portuguesa, que gozava de boas condições financeiras. Os Arquivos da Freguesia da Paróquia Nossa Senhora da Vitória da Igreja Catedral da Sé indicam que era filho de José Maria Billio Júnior, paisagista e advogado; e neto de José Maria Billio, vindo do interior de Portugal³²⁸, dados que colocam Alcino Bílio em uma posição privilegiada se comparado aos seus demais parceiros de banda.

ao “baixo clero do jornal” (Coutinho, 2006, p. 134) – e os demais agentes carnavalescos, Moraes (2019, p. 41), invocando Sérgio Buarque de Holanda, argumenta que essa “cordialidade plena” não pode ser reduzida a “simples promoção ou bajulação” entre os sujeitos envolvidos, mas, sim, reflexo de uma “ética de fundo afetivo e personalista”. Não deixa de ser interessante o fato de Buarque (2014, p. 177) falar da cordialidade como um traço sentimental brasileiro que se tornou “fórmula”, “defesa”, “disfarce”, para fins de proteção; isto é, em seu termos, uma espécie de “peça de resistência” diante da impessoalidade civilizatória [ao modo europeu/ocidental], típica do cenário urbanizado, mas também um “viver nos outros”. Adicionaria que convém pensar nas variações desse mecanismo de defesa considerando, dessa vez, as diferenças raciais, de classe e cor, e outras distinções sociais historicamente construídas. Quero dizer, nos diferentes usos, efeitos e significados que a mesma prática poderia ter para um músico maranhense como Alcino Bílio, socialmente branco, e um musicista não-branco de jazz band.

³²⁷ Informações disponíveis em: <https://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/132>. Acesso em: 2 out. 2023.

³²⁸ Segundo essa documentação, o bisavô de Alcino Bílio, José Maria Billio, era natural da Villa de Moura, localizada no então Bispado de Beja (atual distrito de Beja), na sub-região do Baixo Alentejo, Reino de Portugal. Veio para São Luís em 1817. Possuía 29 anos na época do documento, ou seja: nasceu entre 1804 e 1805. Sua esposa era Rita Joana Marques, natural de São Luís, com 18 anos (nascida entre 1814 e 1815) (Códice n.º 5608, de 12/11/1833 - Caixa 181). Agradeço a Daniel Cerqueira pela partilha destes dados.

Vale adicionar que seu progenitor fora simpático de uma tradição republicana alinhada aos valores modernos da *Belle Époque*, chegando a participar ativamente de um ritual cívico patrocinado pelo governo do estado, em 1910, chegando a elaborar composição que saudava a figura de Manuel Beckman, invocando em seus versos “uma atmosfera de evolução social e cultural”, voltando-se, assim, ao ideal de progresso/modernidade irradiado pela capital federal, diferentemente da perspectiva nostálgica cultuada pela “tradição ateniense” (Sousa, 2019, p. 416-417).

Personagem exemplar de como o jazz foi vivenciado em São Luís, fato é que Alcino Bílio acabou se tornando uma figura bastante popular em sua curta vida musical, peso simbólico que acabou se potencializando justamente com sua morte precoce. Além da irônica coincidência histórica que ronda a morte do jazzbandista (afinal, cabe notar que Alcino Bílio faleceu justamente no ano da Crise e posterior Quebra da Bolsa de Valores de Nova York, fenômeno que, no cenário internacional, demarcaria o fim da euforia econômica do primeiro pós-guerra, bem refletida, no plano musical, pelo espírito da *Jazz Age*, tão logo dando início à *Swing Age*), a nível local, a própria descrição de seu enterro, que, segundo *O Combate*, “foi muito concorrido”, contando com a participação de “considerável numero de seus amigos e colegas”: longa lista de pessoas e famílias que este jornal fez questão de citar nominalmente, contando ainda com a participação da banda do 24º BC e com a cena de vários músicos carregando seu caixão³²⁹ (*O Combate*, 23 set. 1929, p. 4), me parece despontar como divisora de águas na prática do jazz maranhense, pois como tentarei explorar mais adiante, uma vez integrante de uma rede de solidariedade e de compadrio tecida no campo musical de uma cidade, à época, de pequenas proporções, o que incluía sujeitos de variadas condições sociais, negros, pardos, brancos e mestiços, e uma vez tendo acumulado prestígio social entre as classes populares e entre as elites (nesse último caso, não apenas pelo seu carisma, mas possivelmente também por sua aparência física, representação social e repertório cultural), minha hipótese é que a trajetória artística de Alcino Bílio se tornou exemplar para muitos jazzbandistas que vislumbravam nessa prática cultural uma forma de conquistar alguma dignidade em uma sociedade que, mesmo que negasse, ainda era caracterizada por uma rígida hierarquia social e pelo preconceito de cor, algo que indivíduos racializados situados dentro e fora da cultura dominante, a exemplo dos artistas,

³²⁹ Por outro lado, apenas muitos dias depois o fato ganhou as páginas de um periódico carioca, merecendo não mais que uma curtíssima menção n’*O Jornal*, na seção destinada às “Informações de Outros Estados” (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 9 nov. 1929, p. 14).

estudantes, escritores e intelectuais, experienciavam de maneira particular e reveladora da dinâmica das práticas racistas em São Luís do Maranhão neste contexto.³³⁰

Com sua fama em ascensão dramaticamente interrompida, o impacto popular do nome de Alcino Bílio, sua memória e legado seriam reclamados pelos músicos locais, que se apropriariam do nome do músico falecido³³¹, a curto prazo como símbolo de camaradagem de uma classe artística, de honra e tributo ao finado, mas também, com o passar do tempo, enquanto tática para administrar em seu favor a memória de Alcino Bílio e, enfim, não apenas manterem viva a lembrança do músico, mas em um nível mais profissional, a médio e longo prazo, unirem o peso do nome do falecido aos seus agenciamentos musicais para ampliar seu campo de influência.

Observando a contrapelo esses registros, noto que se, por um lado, a figura de Alcino Bílio, em pouco mais de quatro anos de atividade musical profissional, não ascendeu a um lugar de prestígio análogo aos de personagens vinculados à SCAM (Sociedade de Cultura Artística³³²) e à SMM, como Pedro Gromwell (este último legitimado pelo circuito erudito), apenas circulando uma fotografia sua de maneira póstuma nos periódicos, com a desperta necessidade de rememorar sua imagem, de representa-lo como um jovem gênio, por outro, não tive notícias de que a imagem de seus demais companheiros de banda, nem vivos nem mortos, tenham sido publicizadas. Até agora, não localizei nenhuma fotografia de Raimundo Canuto dos Anjos. Já com Vital Paiva tive um pouco mais de sorte, mas a partir de documentação pessoal. Em momento oportuno, falarei mais a respeito desse importante jazzbandista negro maranhense. Vale adiantar, porém, que a própria aparência de Vital Paiva, sempre tratado com cavalheirismo pelos jornais, que o chamam de “senhor”, foi algo que só tive acesso mediante o

³³⁰ Ilustrativo disto, um texto do *Diário de S. Luiz*, que denunciava a exclusão de uma estudante no Colégio de Santa Teresa, tratando a discriminação racial sob viés moral, oferece indícios de como operava o racismo em São Luís nos anos 1920: “Uma das partes do Brasil em que o preconceito de raça predominou e viveu intensamente foi sem duvida, o Maranhão. Ainda hoje, não é raro assim, nas praças publicas, como nos bailes, nas recepções, nos estabelecimentos públicos ou particulares a palavra ‘negro’, atirada como insulto [...]. Quantas relações sociaes ou familiares não têm sido cortadas aqui por motivo desse preconceito caricato e grotesco! Homens de elevada compostura moral, de muito saber, de muita competencia têm sido frequentemente feridos na sua austeridade, na sua altivez, porque são mestiços! A confraternidade do trabalho, a compreensão nitida dos deveres civicos e sociaes, os faustos gloriosos de nossa história patria, em que figuram brilhantemente negros e mestiços ao lado de brancos, a cultura literaria e scientifica de nossa terra, representadas por innumerous homens de cor, que se collocam, sem favor, ao lado de brancos nativos; o crusamento constante de brancos e negros, tudo isso ainda não teve força sufficiente e bastante para, de vez, matar esse preconceito que tão graves desavenças e desgostos há causado no nosso meio social (“Pela instrucção”, *Diário de S. Luiz*, 7 de abril 1922, anno III, n. 82).

³³¹ Nome, aliás, incluído, três anos após sua morte, na lista de “figuras de merecimento no scenario artístico” elaborada pelo escritor José Ribeiro de Sá Valle (1932, p. 26), membro da Academia dos Novos.

³³² Criada em 1948 (um ano depois do encerramento da SMM) pela pianista e professora Lilah Lisboa, a SCAM foi uma das primeiras organizações musicais de São Luís. Base do que seria, mais tarde, a Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM), ou Escola de Música Lilah Lisboa (Cerqueira, 2019).

acervo de seus familiares. Nenhuma matéria, entre 1920 e 1950³³³, sugeria seus traços fenotípicos ou dão indícios de que era um homem de cor. É como se uma lógica parecida com aquela que fazia Pixinguinha ser invocado como “brasileiro” operasse nesse sentido sobre músicos racializados, ainda mais os populares. Concordo com Carvalho (2009), quando, ao examinar os fragmentos sobre a história do futebol ludovicense, este conclui que “os jornais locais são bem diferentes dos jornais paulistas e cariocas, nos quais eram explícitas as interdições, a discriminação e os preconceitos relativos aos afrodescendentes, a partir de meras convenções sociais ou normas de clubes” (Carvalho, 2009, p. 206).

As pesquisas que tratam da relação entre jazz, raça e modernidade nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, especialmente nos anos 1920, demonstram um quadro de discursos e representações, não obstante ambíguos e polifônicos, explicitamente racista, de tal sorte que se pode observar de maneira igualmente explícita como tais imaginários raciais – sobre as musicalidades negras em si, mas também sobre os próprios praticantes negros (brasileiros ou estrangeiros) e músicos brancos – transbordam para o campo das sociabilidades. A narrativa dos jornais maranhenses sobre esses personagens parece ocultar o dado racial colocando no lugar, em formato de publicidade laudatória, uma imagem triunfalista, “meritocrática” dos músicos, mas também de uma espécie de fraternidade racial, de harmonia social que (supostamente) se traduziria na prática de jazz band e se estenderia aos locais “de maior nível” onde atuavam. Ou seja, essa lógica comportamental dissimulada, representação do clima ordeiro de certos clubes, podia dizer respeito muito mais aos limites impostos pelos espaços da alta sociedade são-luisense.

³³³ Em meio às pesquisas no acervo digital da BPBL, localizei uma fotografia de Vital Paiva no *Correio do Nordeste*, já nos anos 1960 (ver **Anexo B**), onde se vê o baterista, “num dos grandes clubes da capital”, ao lado de figuras da alta sociedade são luisense como o desembargador, natural do Piauí, Tácito da Silveira Caldas (1915-2006), à época ligado ao Tribunal de Justiça, outrora advogado do Sindicato dos Músicos (Diário de São Luiz, 29 jun. 1945, p. 1), e Antonio Moraes Correia (1919-1994), natural da Paraíba e pertencente à fração dos grandes empresários atuantes na cidade. Um dos filhos de Antonio Correia, Jozias Benedicto, recorda dos negócios de seu pai e família com o mercado norte-americano pelos navios dos Moreira Correia, por meio dos quais escorria a carnaúba, “[...] matéria prima para tanta coisa antes da descoberta do plástico, até para os discos em 78rpm que levavam em seus sulcos as vozes do momento. Carmem Miranda; Frank Sinatra [...]”. Relembra ainda do tempo em que o pai morou em Nova Iorque, para fazer um curso na Columbia University, e de sua vida noturna por bares como The Copa [Copacabana Nightclub?], The Jazz in Harlem [Harlem Opera House?] e Village [Village Vanguard?]. Embora fuja ao recorte do trabalho, a fotografia, confrontada com essas informações, ajudam a vislumbrar melhor com quem alguns desses músicos mais prestigiados se relacionavam: seu poder econômico, formação cultural, influência social, gosto musical e outros marcadores como gênero e raça. Para o texto de Jozias Benedicto, ver: <https://krudu.blogspot.com/2015/01/antonio-severiano-de-moraes-correia.html>. Acesso em: 29 mar. 2025.

3.3 Breve interlúdio: mitos, emblemas e sinais dos tempos jazzísticos em São Luís?

Foi em fevereiro de 1929 que uma rara apreciação do jornalismo maranhense sobre a história do jazz foi publicada no jornal *Pacotilha*. É verdade que no ano anterior, o mesmo jornal, aproveitando-se das informações internacionais proporcionadas pelo sistema telegráfico da Agência Americana, publicara um texto de um correspondente estadunidense daquela entidade, identificado como Teddy Brown, em que este descrevia os hábitos culturais da “black town”, referindo-se à cidade do Harlem, caracterizando-a como “completamente negra”, ao ponto de dar “a impressão de uma África, que fosse para aqui transportada [...]”, contando com “[...] *cabarets*, onde todos dansavam, desde a proprietária até os cosinheiros e os serventes, numa atmospheria fumarenta e carregada do perfume particular que emana dessa raça de especie humana” (Pacotilha, 21 abr. 1928, n.p.). Por seu turno, sem recorrer ao mesmo tom cinematográfico, a crônica/crítica não assinada de 1929, nomeada “O ‘jazz’: sua origem – razão do seu êxito”, arriscava uma breve síntese da trajetória do gênero nos Estados Unidos, de sua gênese até sua migração para as capitais do norte daquele país, alegando se basear nas pesquisas de James Johnson, “o americano [...] que se dedicou ao estudo da musica negra”. O texto não cita de qual obra exatamente teria tirado as informações que irá utilizar mais adiante, nem fornece detalhes sobre o autor, dificultando, à primeira vista, sua identificação. Uma vez descartada a autoria do músico homônimo, que não produziu estudos a respeito do tema, embora tenha sido personagem importante na história do jazz, restou-me supor que, provavelmente, se tratava de James Weldon Johnson (1871-1938), escritor e ativista dos direitos civis americano, líder da NAACP (National Association for the Advancement of Colored People), tendo participado ativamente do movimento *Harlem Renaissance*.

James W. Johnson foi autor de livros como *The autobiography of an ex-colored man* (*A Autobiografia de um Ex-Homem de Cor*), inicialmente publicado em 1912 e republicado em 1927 – fonte essencial, segundo o *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, para analisar a formação da cultura musical negra da época. Trata-se da história de “um homem sem nome, mestiço, nascido no estado da Georgia alguns anos depois do fim da Guerra Civil Norte-Americana, que se tornou um talentoso pianista e compositor de *ragtime*” (Bonciani, 2019, p. 450), posição social que lhe deu uma visão especial dos conflitos raciais nos Estados Unidos, ao tempo de sua experiência de dupla consciência. Além de *The autobiography...*, James Johnson publicou ainda *The Book of Negro American Poetry*, em 1922, *Self-determining Haiti* (ca. 1920), e *Black Manhattan*, em 1930. Nesse meio tempo, lançou também, em 1925, *The*

Book of Negro Spiritual e, no ano seguinte, *The Second Book of Negro Spirituals*. Um internacionalismo negro, em termos musicais e intelectuais, parece, portanto, fluir tacitamente, pela circulação de ideias, naquele texto do *Pacotilha*.

No primeiro parágrafo do escrito (*Pacotilha*, 14 fev. 1929, p. 4), se alude que James Johnson “nota a diferença fundamental entre os cantos negros religiosos e os profanos”, e adiante que “a abolição da escravatura restituiu a liberdade às mãos e aos pés que assim exprimem, comenta o sr. Johnson, a alegria de viver; e simbolicamente libertados das correntes, os pés e as mãos se sacodem, em expressivo júbilo”, o que sugere que a referência-base da crônica pode ter sido um daqueles últimos livros supracitados. Ou ambos. Aparentemente, a resenha indicava haver quem se interessasse pelo assunto no Maranhão, passados alguns anos desde o mergulho definitivo da capital maranhense nos fluxos do jazz diaspórico, ou melhor, em contexto de proliferação do fenômeno pela zona metropolitana. Significava também que os jornalistas buscavam e tinham acesso a esse material importado, ainda não traduzido. Ou na melhor das hipóteses, se informavam com quem tinha esse acesso.

Mas por que abordar esse assunto naquele momento e não antes? Haveria, de fato, alguma relação com a circulação do jazz na cidade? Significaria este pequeno vestígio o aumento de aficionados daquele estilo musical no Maranhão? Ou melhor, de interessados em estudos mais profissionais sobre as origens do gênero?

Seja como for, era a oportunidade de quem podia pagar 200 réis para ler aquela folha diária de se deparar com os mitos em torno da origem do gênero musical. Mitos que tinham seu fundo de verdade e destacavam o protagonismo dos músicos pretos, como no trecho: “Pianistas negros iam de albergue em albergue pelas margens do Mississippi e tocavam sem rythmo umas musicas originaes, applaudidos com entusiasmo pelo auditorio. Assim nasceu o jazz”. O cronista pontua que algum tempo depois, “o piano foi julgado insufficiente e a elle se juntaram campainhas, businas de automovel, panelas, etc.”. No pacote mitológico, entrava também a suposta explicação acerca da origem do nome que batizava o estilo musical: “O negro Handy compoz o ‘Memphis blues’, o primeiro trecho do Jazz, que Jasbo Brown cantava e dançava numa taverna de Chicago”, enquanto “os espectadores, electrizados gritavam: ‘Bis, Jasbo, bis Jas, bis Jas’. Do Jas (Jasbo) surgiu o nome da musica, com pequena alteração graphica: e essa musica estranha transpoz as fronteiras”. Dedicando-se a analisar os sentidos atribuídos a essa narrativa lendária em meio ao seu processo de circulação global, Giller (2024, p. 151) observou, com base nos levantamentos de Alan Merrian e Fradley Garner (1968), que o mito surgiu na imprensa, em 1919, primeiramente na *Music Trade Review*, periódico de Chicago, proliferando-

se por outros suplementos, tais como o *Current Opinion* e o *New York Telegraph*. De fato, a lenda não é evocada por Johnson em *Autobiography...*, embora esboce sobre o sucesso do *ragtime* e o *cakewalk*, inclusive fora dos EUA, levando a crer que realmente a lenda apenas surgiria depois da circulação da versão impressa da palavra “jazz”; isto é, entre 1913 e 1915 em diante. Apenas 5 anos depois do nascimento do mito, a figura de Jazzbo Brown reaparece na imprensa brasileira, precisamente no jornal carioca *A União*. No ano seguinte, a lenda chegaria ao nordeste, sendo reproduzido pelo periódico *A Imprensa*, do Ceará. Reforçando o trânsito dessa figura emblemática pelos jornais do Norte/Nordeste, poderia acrescentar sua aparição no *Diário de Pernambuco* (“O Jazz-Band”. p. 1) e no amazonense *Jornal do Commercio* (“Diversas”. p. 5), respectivamente em 11 de março e 25 de abril de 1926. Giller (2024) argumenta que “independentemente da veracidade dessa etimologia”, no caso, ‘Jazzbo’, isto sugeria “que a origem da palavra ‘jazz’ [estava] relacionada à evocação de um som primitivo e ancestral”. Com o que vimos anteriormente, isto já não deve ser novidade para o leitor. Apenas quero sublinhar que, a despeito de suas variações, as constantes imagens racistas presentes nos textos sobre Jazzbo (negros como bêbados, irracionais, comicamente engenhosos) acabaram cuidando por construir, no campo discursivo e simbólico, uma rede de correspondências transatlântica, forjando uma mediação conectada do jazz calçada em termos racializantes.

O texto do *Pacotilha*, embora integre essa cadeia discursiva dialógica e carregue a marca da fascinação pelo primitivismo, até por conta de sua fonte-base, sublinha adiante o protagonismo negro, atenuando o tom depreciativo. Também por conta da fonte, lá pelas tantas da crônica, após falar sobre a estrutura empresarial que passou a dar suporte ao jazz, referindo-se a editores musicais, fabricantes de instrumentos “especiaes para essa dança”, além das “sociedades que organizam as pequenas orquestras, os proprietarios das salas de baile e os vendedores de discos phonographicos” – indo, portanto, além do romantismo folclorista –, o cronista sem nome comenta que assaltava essa cadeia comercial da cultura de massa “o receio de que o jazz seja uma moda passageira, destinada a desaparecer em breve”. Porém, conclui: “Mas esse temor não parece, até agora, muito justificável. Há quem diga: infelizmente...” (Pacotilha, 14 fev. 1929, p. 4).

O entendimento de que fazer música ia além da mera existência dos músicos me parece clara na leitura do cronista, que, naqueles tempos de gradativas mudanças na forma de escuta/consumo de discos (Gonçalves, 2006, p. 43), escolheu destacar este aspecto da indústria musical como parte da “razão do êxito” do jazz para os seus leitores. Depois, a incredulidade do autor quanto ao “óbito” iminente do jazz, apesar das vozes dissonantes que iam na direção

contrária, como sugestivamente frisou. Os dois comentários ganham um interessante sentido considerando seu contexto exterior: com o avanço dos influxos iniciais da sociogênese conectada do jazz maranhense, que, além de viabilizar os divertimentos noturnos/mundanos na capital, relacionava-se ao comércio de aparelhos sonoros, discos e instrumentos musicais, e que também dependia de estrutura: salões, contratantes, público, para continuar nutrindo as bases de sustentação das transformações ensejadas.

Como já expus, essa forma de apreciação do jazz foi atípica na imprensa maranhense³³⁴, o que pode ter a ver com a própria historicidade da formação da crônica de música no jornalismo local, uma vez que, em geral, “a dinâmica da crítica musical no Brasil foi mais lenta e restrita” do que na Europa, tendo, até o início do século XX, “importância residual” num meio jornalístico que, em idos do XIX, ainda estava marcado “fortemente pelos conteúdos político-partidário e de postura elitista” (Moraes, 2019, p. 38). Acerca de conteúdos político-partidários, é preciso lembrar que os jornais maranhenses, embora dedicassem espaço para a crônica carnavalesca e a publicidade dos ambiente de lazer, eram verdadeiros campos de batalha entre diferentes *facções políticas*.

À revelia de não ter localizado um conjunto de textos da mesma estirpe, o que me interessa é propriamente um possível diálogo, no campo de possibilidades que se abre a partir dos não-ditos, entre o conteúdo daquele livro resenhado no *Pacotilha* e a realidade sociorracial em São Luís naquele momento. Ao menos em relação a *The autobiography...*, como afirma Bonciani (2019), o “ex-homem de cor” de Johnson transitava entre os mais diferentes espaços e demonstrava “sua artificialidade, como uma invenção histórico-social que pode ser desconstruída pela potência da música e da consciência negras”. Ao estabelecer uma comparação da obra de Johnson com o conto “O homem célebre” de Machado de Assis – pioneiro, aliás, em notar a gênese daquelas mudanças no jornalismo carioca que possibilitariam, por exemplo, o surgimento da crônica carnavalesca e da crítica musical (Moraes, 2019, p. 30-40) –, o historiador pontua ainda que os personagens do escritor carioca “cruzam

³³⁴ Muito tempo depois, o *Pacotilha: O Globo*, que integrava os Diários Associados, republicou uma reportagem do jornalista maranhense Nonnato Masson (1924-1998), que, à época, passara a trabalhar no *Jornal do Brasil*, sobre o encontro de Louis Armstrong e Pixinguinha, e outros nomes da música brasileira no Palácio das Laranjeiras, Rio de Janeiro, em 1958. Mais do que a cobertura de um evento, Masson, seguindo a linha narrativa canônica da bibliografia clássica do jazz, oferecia uma breve síntese biográfica do músico afro-americano, com o propósito de demarcar a ascensão desse músico (e do jazz) de sua infância pobre em Nova Orleães ao sucesso internacional, com viagens pelo mundo todo (em boa medida, vale lembrar, financiadas pelo programa *Jazz Ambassadors*, comandado pelo Departamento de Estado dos EUA). Situado em outro contexto editorial e socioeconômico, o efeito dessa republicação fazia com que Masson praticamente narrasse aos seus pares da “colônia”, os encontros transculturais ainda restritos à “metrópole”.

frequentemente a linha de cor, mas, no Brasil, essa é uma linha menos visível, que muitas vezes se confunde com a linha social”.

Um número expressivo de “homens célebres modernos”, principalmente jazzbandistas, situados entre o erudito e o popular, começava a se espalhar progressivamente pelos ambientes festivos da cidade, aproveitando as chances das “novas redes musicais” insurgentes (Moraes, 2022, p. 76). E com essa penetração, novos ângulos, percepções, e novo termômetro de tensões ante a linha de cor em São Luís do Maranhão.

3.4 Rastros e rastilhos da Jazz Alcino Bílio: novos elementos no concerto da história

As recordações dos primórdios do jazz maranhense são quase unânimes no foco que dão à Jazz Alcino Bílio, que se tornou uma das mais populares da cidade e até do estado, acionando outros conjuntos e personagens desse universo musical a partir desta banda. O compositor João Batista Lopes Bogéa, por exemplo, recorda que

O primeiro jazz que eu conheci foi o Jazz Alcino Bílio, Seu Alcino Bílio era o dono do jazz, não o conheci tocando, parece que já tinha falecido. Sei que a orquestra era composta (quando conheci) por: Roque, Vital, Carlos Eduardo, Lauro Boicauva Leite. Recordo-me que me afirmaram que para entrar naquele jazz, era obrigado fazer um teste-apresentação com partitura e tudo mais, a direção do jazz era por demais exigente (Reis, 2001, p. 135-136).

Por enquanto, vale dizer que situação similar à da JO ocorreu à banda Jazz Alcino Billio (JAB), em termos de memória fotográfica. Bastante elogiada pela imprensa local e em outras regiões do Norte, esse conjunto surgiu em 1929, estrategicamente propagado como “o unico authentico no Maranhão, em muzicas norte-americanas” (O Imparcial, 5 fev. 1930, p. 4), a princípio como homenagem à memória do músico Alcino Billio, falecido naquele ano. Foi primeiramente composta por Vital Paiva, na bateria, Mário Menezes, no piano, logo substituído nessa função por José de Ribamar Passos (1906-1965), alcunhado de “Chaminé”, que também tocava acordeom; e num movimento de inclusão de músicos vindos de outras cidades maranhenses, no papel de regente da banda, estava o saxofonista caxiense Paulo Almeida (1909-1952), conhecido como Paulino Almeida, que começou a visitar São Luís em meados dos anos 1920, atraído pelo carnaval da cidade, sendo noticiado como o “primeiro saxofonista do Norte” (Pacotilha, 22 dez. 1934, n.p.). Com o passar do tempo, a JAB foi ficando maior e mais diversificada, no sentido de ter entre seus músicos contratados mais figuras nascidas em outros municípios, como o saxofonista vianense João Pereira Balby (1914-2004) e o saxofonista

Hélcio Jardim Brenha (1937-2019), natural de São Bento. Outros membros da banda foram: Othon Gomes da Rocha³³⁵, saxofone; José Araújo Fernandes, trompete; Américo [Coutinho], trombone; Mário Menezes, piano; José Beleza, banjo; Clemente Muniz e Osvaldo [Marques?] no violino (depois Lauro Leite (1914-1962)) e Roque Azevedo, no rabecão/contrabaixo (Grupo Nuclear Universitário, 1972, p. 27). Os relatos memorialísticos incluem ainda os nomes de José Ribamar Balby (irmão de João Balby), Jofran Moraes Filho (filho do músico José Alípio de Moraes Filho), J. Ribamar Sales Ribeiro, João Parma Neto, Raimundo Corrêa, Salvandia (?), César, Haroldo, Antônio de Souza, Carlos Coelho, Nélcio Maranhão, Severo, Manoel Gomes da Costa (conhecido como Dirico), Calixto, Geraldo, Batistão, Júlio Neves, Jocelyn [Galileu] Costa, irmãos Mendonça, João “Seu” Nunes, Raimundo Benedito “Seu” Nem, Benedito Santana [de Carvalho] (Pita), Vital Waldemar (“Coxo”).³³⁶

A JAB se destacava nas propagandas recreativas dos jornais maranhenses. Foi muito atuante naquele período e um dos mais requisitados nos eventos – inclusive religiosos, dado relevante para pensar as formas de apropriação do jazz em São Luís e sobre o qual me debruçarei em momento oportuno. Por ora, para se ter uma noção do prestígio social da JAB, os integrantes desse conjunto tiveram de montar uma banda 1 e uma banda 2. Assim, podiam excursionar por outros municípios, enquanto o “time dois” fazia shows em São Luís, oferecendo mais sinais de trânsitos e intercâmbios jazzísticos pelo Maranhão. Graças à longevidade e influência do conjunto – as fontes mostram que atuaram juntos até por volta de 1960/70 – os relatos posteriores fornecem indícios importantes para se ter uma ideia do impacto da existência da JAB no público e de mais detalhes acerca de sua trajetória: locais onde tocava, integrantes, trânsitos e repertório:

[...] estes eram os sucessos de nosso Jazz; isto é, êxitos permanentes: Amor sem dinheiro – música e letra do Sinhô (samba); Rio Maxixe, de L. Hillier; Já começa – samba carnavalesco, de A. N. Caldas; O mundo melhor de Pixinguinha (samba-enredo), de Jair, Evaldo e Velha; Antigamente era assim (marcha-rancho) de Zé Ketí e Taranto; Vamos Cantar (marcha), de Cristóvão de Alencar e Newton Teixeira, com a particularidade de que esta composição era a de preferência do ex-Interventor Paulo Ramos; Atire a Primeira Pedra de Ataulfo Alves e Mário Lago. Nosso êxito de caráter

³³⁵ Dados do APEM: “Othon Rocha nasceu em 1904 na cidade de Coelho Neto. Teve relevante atuação como regente e organizador de bandas, começando por sua cidade natal com a “Lira Joaquim Nunes”. Em Coroatá, trabalhou na “Renascença Coroataense” por volta da década de 1930. Trabalhou na Estrada de Ferro São Luís - Teresina, e na década de 1960, foi professor e regente da banda da Escola Técnica Federal, atual Instituto Federal do Maranhão (IFMA). Faleceu em 1967. Apesar de ter composto muitos dobrados para as retretas das bandas que dirigiu, boa parte de suas danças de salão para piano solo foram preservadas graças à doação de seu álbum para o padre João Mohana (1925-1995) na década de 1950”. Em: <https://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/147>. Acesso: 6 fev. 2023.

³³⁶ NASCIMENTO, J. Alcino Bílio e a vida. Trepidante do seu famoso jazz. *Jornal Pequeno*, 10 out. 1992, p. 3.

internacional era o fox-trot F. D. R. Jones (Sing Out The News) de Harold J. Rome³³⁷, em homenagem ao presidente norte-americano Franklin Delano Roosevelt. Nossos sucessos maranhenses eram de autoria de José Ribamar Passos, Paulo Augusto Almeida, com Amor do Artista (valsa), Serenata (seresta), Ponta de Cigarro (valsa), São José de Ribamar (choro) e Antonio Joaquim de Souza com a grande marcha “Concita”, êxito inesquecível no Carnaval de 1939.³³⁸

O depoimento ajuda a imaginar a sonoridade da JAB. Sinaliza ainda que esses músicos não se limitavam a apenas reproduzir os sucessos ditados pela indústria cultural, mas, tentavam se realizar também como compositores: composições cuja aceitação aparentemente dependia da reputação do músico compositor e da própria banda executora, cuja popularização, na falta de consagração fonográfica, dependia do alinhamento com o “repertório nacional”. Esses e outros “cacos” de memória despontam como achados relevantes para reconstituição das atividades dessas bandas. Necessário, porém, ter cautela para que tais descobertas não induzam a recair numa narrativa hagiográfica dessas trajetórias. Nesse sentido, longe de querer exaltar a memória desses personagens, ao lidar com esse resgate, chama novamente atenção o fato de não haver registros fotográficos dessa e de outras jazz bands nos jornais. Embora o ato de tirar fotografias fosse quase um evento na época, soa um tanto contraditório que uma das jazz bands mais populares não tenha sido digna de um registro sequer nos jornais. Como demonstrei adiante, algo que não ocorria com atrações vindas de fora do estado e mesmo com certos músicos da cidade e de outras regiões do Maranhão.

Estampada com a fotografia do falecido Alcino Bílio, uma matéria publicada n’*O Imparcial* (25 fev. 1933, p. 2) sobre as novas aquisições da banda, sublinhava os hercúleos esforços dos “moços pobres” em conseguir instrumentos musicais novos, pois “sem disporem de recursos, não trepidaram em promover festas, enfrentando mil dificuldades, a fim de adquirirem o necessario para a compra de um novo instrumental”. No anterior, outra matéria indicava que Vital Paiva, “incentivado por diversos cavalheiros da nossa sociedade, acaba de adquirir, por intermedio da casa ‘A Ribamar’, um instrumental novo, de um nickelado chic, para seu conjunto”, destacando-se mais uma vez que o grupo era “constituído por moços pobres,

³³⁷ Canção satírica escrita em 1938, gravada e lançada no mesmo ano por Ella Fitzgerald, acompanhada por Chick Webb e sua orquestra (Decca Records, 1938). Foi interpretada também por Judy Garland em *blackface* no musical *Babes on Broadway*, de 1941. Disponível para escuta em: <https://www.youtube.com/watch?v=VRwXZp6WqS0>. Acesso em: 5 nov. 2025.

³³⁸ NASCIMENTO, J. Alcino Bílio e a vida. Trepidante do seu famoso jazz. *Jornal Pequeno*, 10 out. 1992, p. 3. Aliás, sob comando de Paulo Almeida, a JAB tocava, ainda, sambas como “Maria” (Comp.: Ary Barroso e Luiz Peixoto/Inter.: Sílvio Caldas/Acomp.: Orquestra Victor Brasileira), “Vou pro Maranhão” (Comp.: Ary Barroso/Inter.: Sílvio Caldas/Acomp.: Orquestra Victor Brasileira), “Arrasta a Sandalia” (Comp.: Baiaco, Aurélio Gomes/Inter.: Moreira da Silva) e “Batente” (Comp.: Almirante/Inter.: Bando dos Tangarás) (*O Imparcial*, 31 jan. 1931, p. 2 e 23 jan. 1933, p. 4).

na sua maioria operários e chefes de família”, se diz ainda, exaltando estrategicamente os hercúleos e heroicos esforços, que se não fosse por insistência do proprietário do conjunto (Vital), “o ‘Jazz Alcino Billio’ já haveria desaparecido” (O Imparcial, 31 ago. 1932, p. 5). Como se vê, a imprensa chegou a noticiar desde pelo menos agosto de 1932 que a banda se empenhava em atualizar suas ferramentas de trabalho, empreendendo várias apresentações nos clubes elitizados para poder custear a “aquisição de seu novo instrumental, já encomendado” (“Sociedade”. O Imparcial, 17 set. 1932, p. 2). No fim de outubro daquele ano, a campanha da banda lhe rendera uma soma de 1.448\$000 (O Imparcial, 28 out. 1932, p. 3). Uma vez almejado o objetivo, *O Imparcial* noticia como isto era razão para uma celebração (devia ser sinônimo de luxo e motivo de alguma comoção pública), merecendo, inclusive, uma cerimônia de batizado celebrada “por um dos freis do Convento do Carmo, servindo de paranympho o sr. Paulo [Claudio da] Silva, arrendatário dos serviços do Departamento de Couros da Madre Deus, e a sua filha Iracy Silva”. A nota informa que o conjunto completo de instrumentos (7 ao total: “saxophone, baixo-tuba, piston, trombone-vara, violino, banjo e bateria” (O Imparcial, 25 fev. 1932, p. 2)) custou “mais de 7 contos de réis”, de repente, valor calculado já com a fração da tributação sobre instrumentos musicais: quanto a isto, não achei dados relativos aos anos 1930, mas segundo a Lei n. 1.228, de 6 de abril de 1925, o percentual de impostos cobrado sobre o valor de “instrumentos musicais e seus pertences” era de 4%, o mesmo dos “objectos chirurgicos, dentarios, physicos, mathematicos, chimicos e opticos e peças avulsas de qualquer qualidade para os mesmos”, o que poderia sugerir uma circunstancial escala de valores, de repente por conta do metal. De toda forma, o fato é que “mais de 7 contos de réis” era um valor bem expressivo, considerando quanto deveria ganhar um músico da capital na época.³³⁹

³³⁹ Não localizei informações sobre esses valores nos anos 1920. Uma nota sobre o pagamento de serviços do Sindicato dos Músicos Profissionais de São Luís indicava o valor de Cr\$ 707,00, sem oferecer detalhes de que tipo de serviço foi contratado. Seria a contratação de uma banda? Para visualizar uma possível escala de valores, na lista, depois desse serviço, o produto mais caro é um “relógio caravela”, no valor de Cr\$ 600,00 (O Imparcial, 20 nov. 1944, p. 3). Na década seguinte, após atualização da tabela de preços referentes a serviços musicais, indicase que um músico deveria receber por vespéral, isto é, por apresentação no período da tarde, o valor de Cr\$ 60,00. Já quando se tratavam de *soirées*, à noite, deveriam receber a quantia de Cr\$ 80,00 cada (O Combate, 8 jun. 1951, p. 4), mas sem indicação da duração do trabalho e se este era o valor bruto repassado ao músico. Localizei a tabela de valores do ano subsequente (ver **Anexo E**), onde se indica a classificação dos ambientes (1ª e 2ª classes), a variação de preços de acordo com a natureza e perfil social da festividade; o percentual (15%) que era repassado a cada músico em cima do valor total, isto é, de Cr\$ 12 a Cr\$ 52,50; as durações dos trabalhos (de 4 a 5 horas, em média, com 30 minutos de descanso). Jornadas longas e baixa remuneração. Vale acrescentar que esses eram valores para músicos associados, podendo ser mais baixos para aqueles não-associados. Importante observar que, em São Luís, um gênero de primeira necessidade como arroz, entre o começo e o final da década de 1920, custava entre 600/700\$ e 1.000\$ o kg; a dúzia de ovos, 1\$500; o kg de farinha, variou de 400 para 800\$ (Pacotilha, 21 maio, 1920; Pacotilha, 17 nov. 1928). A partir dos anos 1930, com o decreto presidencial n. 19.357, que regulava o preço dos alimentos, iguarias como arroz podiam custar entre \$700 e \$1400. Considerando que entre fins de 1920 e início de 1930 um jogo de cordas para rabecão custava incríveis 12\$000, para violino, \$900 e violão 800\$ (O Imparcial, 17 ago. 1926, p. 4), ou mesmo uma simples palheta Lefevre para saxofone custava em média

Em uma nota publicada no *Folha do Povo* de 1 maio de 1925 (p. 2), acerca do saldo de gastos da Sociedade Musical daquela temporada, diz-se que uma “bateria americana” custava 738\$000. Também se informava que a SM recebeu 670\$000 pelo aluguel do instrumento, o que demonstra o quão caro, mas também o quão lucrativo poderia ser ter uma bateria em São Luís naquele contexto.³⁴⁰ Por isso mesmo, a relação dos músicos com os seus instrumentos deveria ser quase religiosa, de manutenção, transporte, uso. Eram verdadeiros símbolos de poder, tanto econômicos, quanto simbólicos. O que justificaria a falta de registros fotográficos de momentos assim? O interessante é que não muito tempo depois, noticiou-se que a banda renovou mais uma vez seu naipe instrumental, dessa vez enfatizando-se que os equipamentos, entre eles, piston, saxofone, violino, baixo, “além de bateria com [pratos?], do último estylo usado pelos [jazz bands?] norte-americanos”, vindos direto “dos Estados Unidos da América do Norte” e que seriam exibidos nas lojas A Pernambucana, depois estreados em um baile no Casino Maranhense (O Imparcial, 15 abril 1933, p. 2). Desde fevereiro, no entanto, a banda vinha inaugurando as novas aquisições (O Imparcial, 25 fev. 1933, p. 1). Assim, a trupe da JAB conseguia ir além de outra figura emblemática, Pedro Gromwell, sobre quem chegou-se a noticiar que “acaba[va] de receber de S. Paulo, um novo Jazz-band, que fará a estréia desse club [no caso, o Club Jazz-Band], nessa noite de folias” (Pacotilha, 17 out. 1925). Para Vital e cia, a estratégia de estreitar instrumentos importados – recurso publicitário que, para a época, devia surtir grande efeito no público ávido por novidades – advinha desde os tempos em que Alcino Bílio estava vivo, quando ele e orquestra (provavelmente a Odeon Jazz), em apresentação que dividia as atenções com os números “excêntricos” do mágico alemão Arthur Cylke, além da novidade sonora do “Litrophone Vasconcellos”, chegaram a inaugurar “um mavioso saxophone, que acaba de chegar de Paris”, no Ponto Chic³⁴¹, bar-restaurant comandando por Leoncio Castro (O Imparcial, 30 dez. 1928, p. 1; O Combate, 13 set. 1928, p. 1).

1\$000/1\$500, segundo tabela de preços da Livraria Universal pertencente à Ramos D’Almeida & Cia, situada na Praça João Lisboa (O Imparcial, 15 jun. 1930, p. 1), tem-se uma noção da grande dificuldade que deveria ser tentar viver de música à época, ainda mais adquirir instrumentos musicais importados num período em que reverberava reclamações quanto à carestia de vida.

³⁴⁰ Para se ter uma noção aproximada de como poderia ser este instrumento: alguns meses depois de publicada a prestação de contas da SMM, *O Combate* publicou uma nota de Adelman Corrêa anunciando a venda de instrumentos musicais, entre os quais estavam “[...] um par de caixas, um bombo, [...], um par de pratos [...], dois pares de timbales, um bombo novo, um par de castanholas, um par de pandeiros [...]” (“Instrumentos e musicas”. O Combate, 30 set. 1925, p. 4).

³⁴¹ Como o Ponto Chic, outros espaços comerciais, restritos à “fina flor da sociedade”, e que a JAB se fazia presente eram a Sorveteria Cristal; e ainda, localizado na rua Afonso Pena, n. 47, o Café Sport, “retiro aprasível. O mais agradável no genero. É ali que ao som de um belo jazz podemos apreciar, desde o mais fino café, às geladinas cervejas, pois nisso são exímios” (A Peroba, 14 abr. 1934, p. 3). A propósito, em São Paulo, Moraes (2022, p. 39) nota que com o ritmo acelerado do século XX, sobretudo a partir dos “frementes anos 20”, a ambiência ‘equilibrada’ dos cafés foi cedendo lugar a uma nova cultura musical e comportamental, processo mal visto pelos

Interessante notar a presença de um representante de uma ordem religiosa católica, constituindo uma espécie de apoio solidário/caridoso. Havia essa relação beneficente: uma rede que dava suporte ao músico popular: como vimos no caso de Raymundo Canuto, que tinha longa relação com as Irmandades Religiosas, poderia surgir dessa ligação direta (ou, de repente, indireta, por meio de amigos e familiares que possuísem essa aproximação com as ordens). Importante ter em conta uma vez mais a íntima relação entre Igreja e Estado naqueles tempos (Ribeiro, 2003).

Logo após comprarem seus novos instrumentos, a JAB realizou uma apresentação no Lítero, feita “em seu benefício”, devendo significar que o motivo da festa era o de angariar recursos para a banda (Imparcial, 16 maio 1933, p. 2). No contexto paulistano: “como para os artistas populares a sobrevivência era muito instável, a mobilidade era um imperativo que os obrigava a circular por vários ambientes, práticas e gêneros” (Moraes, 2022, p. 12-13), o que, em São Luís, devia ser uma situação elevada à máxima potência. Também por isso, buscava-se lugar cativo em espaços como o Casino Maranhense, onde a banda poderia faturar, em média, 100\$000 por apresentação (“Declaração”. O Imparcial, 2 dez. 1932, p. 2), ou mesmo no TAA, espaço onde, embora pudessem faturar menos por apresentação, era propício para fechar contratos para temporadas e atividades consecutivas, articulando-as ainda com apresentações paralelas, com contratantes com condições e dispostos a investir faustamente em suas festas dançantes. Nessas ocasiões, só no TAA, a banda poderia levantar a bagatela de mais de 600\$000 (O Imparcial, 7 jan. 1936, p. 6), o que quer dizer que a JAB se tornou uma banda de luxo com o avançar dos anos 1930, considerando os valores indicados anteriormente (ver **nota 339**).

3.4.1 Entre os sacolejos do mar e da terra: retornando aos sons do Cais da Sagração

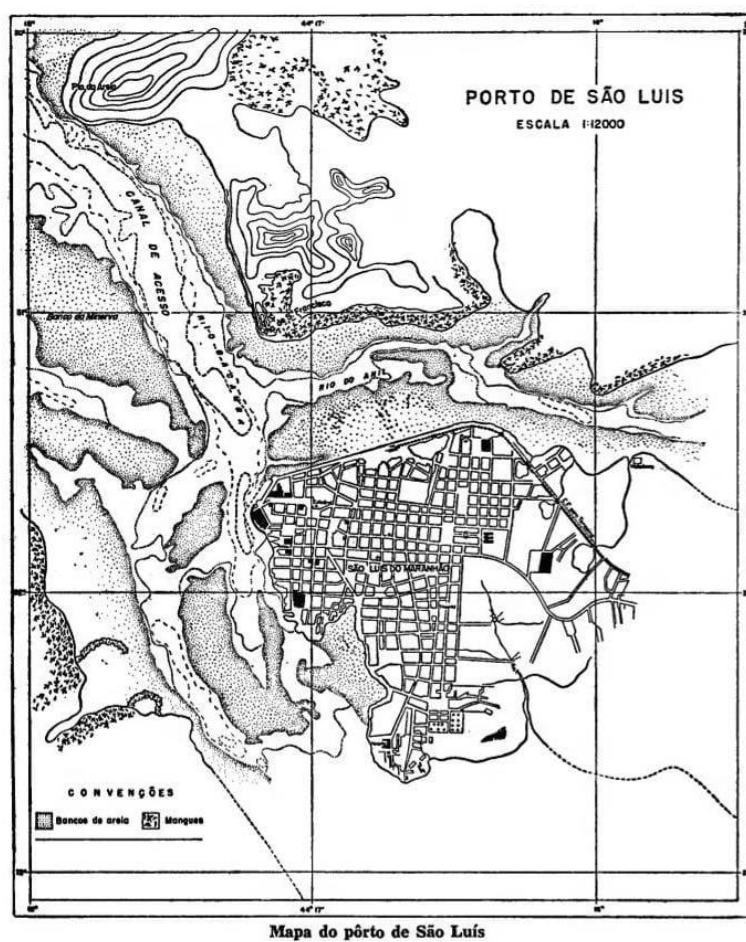
Como vimos, semelhante aos demais conjuntos musicais, os palcos da Alcino Bílio se concentravam, a priori, no centro antigo da cidade: área que, como tenho demonstrado, despontou como epicentro das atividades das jazz bands são-luisenses – algo compreensível, por ser o marco inicial da cidade e por sua proximidade do terminal portuário/Cais da Sagração (ver **mapa 5** e **figura 53**³⁴²). É interessante imaginar que, por volta do mesmo período,

mais conservadores, que percebiam jazz (música e dança) e bebida alcoólica como símbolos combinados da decadência moral. Em São Luís, locais como o Ponto Chic e o Café Sport, aparentavam equilibrar a adesão ao moderno defendendo, no entanto, a preservação dos “bons costumes”.

³⁴² Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/fotografias/GEBIS%20-%20RJ/MA9872.jpg>. Acesso em: 28 jul. 2026.

riverboats, verdadeiros palcos em alto-mar que proporcionaram a proliferação dessa prática pelas regiões ribeirinhas dos EUA e além (cf. Howland, 2005), o que nos faz recordar da importância dos portos para permutas transatlânticas. Ao estudar os “jazzes” no contexto de Salvador, o espaço portuário, como bem analisa Silva (2014), despontou como espaço propício para o intercâmbio cultural com turistas, facilitando o contato com as novidades de além-mar, como, por exemplo, no caso musical, aparelhos tecnológicos (fonógrafos, gramofones), e ritmos atlânticos que precederam o jazz (*ragtime*, *cake walk*) e dele derivaram (*fox-trot*), além de ritmos caribenhos, europeus, difundidos por partituras e orquestras que as tocavam nos navios. Aliás, o microcosmo do porto, como sublinha Bono (2013, p. 17), denotou peça-chave na formação e proliferação do jazz pelo contexto latino-americano, através da interconexão New Orleans – Golfo do México – Cidades portuárias do Caribe; algo com o qual concorda Menanteau (2008, p. 26), analisando que o porto de Valparaíso foi o principal meio de transmissão do formato jazz band no território chileno, por volta de 1924. Caso também do porto de Havana, Cuba, por onde se podia comprar discos de artistas afro-americanos através dos marinheiros estadunidenses (Dellanoy, 2002, p. 45).

No estado vizinho, Belém, a navegação de cabotagem possibilitou novas formas de acesso às informações sobre os acontecimentos nos polos econômicos e culturais mais influentes, bem como contatos e circulação de músicos – “que nunca [fizeram] parte da tripulação e sempre [viajaram] de carona com a única obrigação de tocar a bordo” – além de boêmios, “que muitas vezes se improvisava[m] em músico[s]” (Salles, 2005b, p. 75); figuras que, muitas vezes, conseguiam acesso mais facilitado a esses meios de transporte por conta de sua proximidade com os marinheiros (especialmente, segundo Salles, aqueles da Escola de Aprendizes, mais notadamente músicos da instituição, devo supor). Essas embarcações, portanto, podiam despontar como verdadeiros microcosmos de conexões, circulação de ideias e permutas multiformes, processos, digno dizer, que, não muito diferentemente do que acontecia em terra firme, ocorriam rodeadas por conflitos de raça, classe e gênero, como mostra Paião (2022), concentrado em águas amazônicas.



Mapa 5 – Mapa do porto de São Luís. Mattos, D. N. de. “Traços Essenciais da Geoeconomia do Vale do Itapecuru”. In: Azevedo; Mattos, 1950, p. 61.



Figura 53 – Cais da Sagração, antigo porto de São Luís, 1957. Fotografia: Tibor Jablonski. Acervo digital IBGE.

Aos músicos são-luisenses deviam se apresentar oportunidades similares. Retomo a menção dos trabalhos realizados por Pedro Gromwell e sua orquestra, bem como outras bandas que atuavam nos vapores (**figura 54**), para cravar a importância das companhias de navegação fluviais, que faziam a conexão intermunicipal:

Uma das grandes evocações de João Boneco é com relação às festas de São José de Ribamar. Deixemos com ele a palavra:

– A festa de Ribamar não é a que conheci, meu amigo. Naquele tempo íamos para a vila nos navios-gaiola “Brasil”, “Vitória” e “Caxias”. No interior dessas embarcações, as orquestras do professor Pedro Gromwell, do Barguim [seria o maestro Bangoim?], do Paulo Moraes (este com seu trombone de vara infernal) animava a viagem toda. Dançávamos o tempo todo e não faltava cerveja, cachaça, guaraná Sissi, rum e tiquira de Morros. Era uma beleza (Bógea, 1988, p. 171).



Figura 54 – Um vapor maranhense no começo do século XX. A Revista do Norte, out. 1901, p. 36.

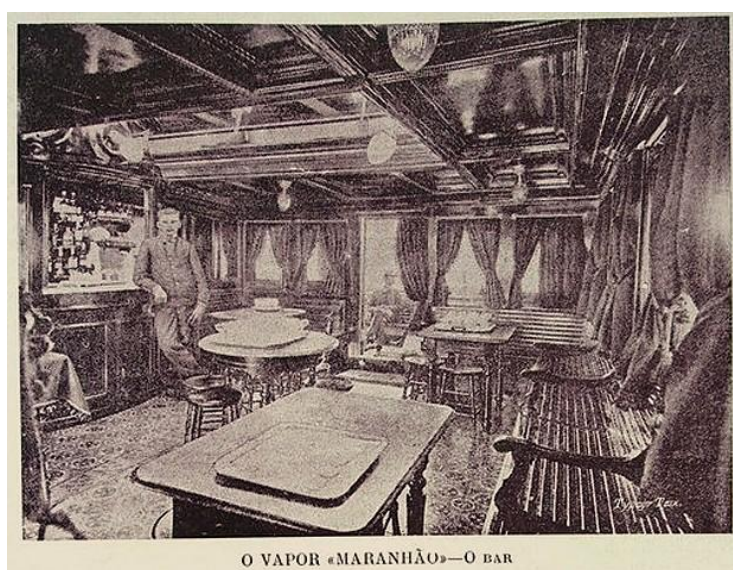


Figura 55 – Vista interna de um vapor maranhense: “O Vapor ‘Maranhão’ – O Bar”. A Revista do Norte, jun. 1906, p. 159.

Além dessas conexões inter-regionais, poderiam ocorrer ainda contatos transnacionais, e aqui reside novamente a importância de São Luís ser uma rota costeira, cuja posição estratégica de seu porto atraía fluxos comerciais globais, despontando como ponto propício para a circulação/ancoragem dos Lloyds nacionais e estrangeiros, por exemplo. Em termos de conexões transnacionais, havia companhias como a *Hamport & Holt Line*, que conectava São Luís a Nova Iorque e Pará (Pacotilha, 3 fev. 1923, n.p.). Empresas como a *Booth Line* – proprietária, aliás, do vapor que transportara o grupo de BMB para a Exposição de Chicago, em 1893 (cf. Cabral, 2025, p. 8-9) – interligava o porto de São Luís a Lisboa e Londres, incluindo ainda como seus destinos a cidade costeira de Le Havre (França), Madeira (Portugal), Belém e Manaus. Nos anos 1930, também é possível perceber conexões com Nova Orleães, através do vapor “Boniface”, que transportava cargas da Europa com escala no Ceará e seguia para a capital da Luisiana (“Avisos marítimos”. O Imparcial, 16 out. 1932, p. 7).

Novamente, n’*A Carta da Ilha de São Luiz do Maranhão* (mapa 6) de Justo Jansen, observei os fluxos das rotas de navegação da *Booth Line*. Vale retomar esta fonte, aproximando agora a lupa e diminuindo a escala para uma melhor visualização dessas correntes, a um só tempo, fluviais e culturais; humanas e não-humanas:



Mapa 6 – Fluxos transatlânticos na Carta da Ilha de S. Luiz do Maranhão de Justo Jansen (1912). Biblioteca Nacional Digital/Fundação Biblioteca Nacional.

Com base no mapa acima, eram elas: (New York e Tutoya), Loyd Brasileiro (Pará e Ceará), Telégrafo Submarino (Pará e Ceará), Companhia de Navegação a Vapor Bahiana (duas linhas/rotas), Companhia de Navegação a Vapor Maranhense (duas linhas/rotas: uma sentido Pará, outra Ceará); Hamburg Südamerikanische (Lisboa, Havre [Comuna francesa da Normandia]; Anvers [Antuérpia, Bélgica]); Linha de navegação fluvial a vapor. Neste ponto, cabe invocar o olhar *cis-atlântico*, que percebe “lugares mais claramente transformados por suas ligações atlânticas: cidades e vilas portuárias” (Armitage, 2014, p. 214), o que me permite enfatizar a importância do Cais da Sagração, apesar de todos os atropelos que rondam a história de construção deste porto (traço, aliás, das contradições de um projeto modernizador que vinha se arrastando desde meados do século XIX³⁴³), como canal de transmissão do jazz em São Luís. A despeito dos problemas que passaram a assolar este ponto da cidade em meados do século XX³⁴⁴, além de ser um espaço que acumulava episódios de transporte de artistas do Brasil e do mundo, e de artefatos/*commodities* musicais de circulação global, o escoamento de produtos vindos do terminal portuário também alimentou o perímetro comercial do centro antigo, formando uma malha que serviu de circuito alternativo de trabalho para as jazz bands timbiras³⁴⁵, viabilizando ainda o abastecimento do comércio musical local, que, por sua vez, propiciava a manutenção dos conjuntos, exemplo disso: quando foram transportados pelo vapor inglês “Stephen”, pertencente à *Booth Line*, os novos instrumentos importados que seriam revendidos pela Casa A Ribamar (O Imparcial, 10 jun. 1933, p. 5), sem contar letras e peças musicais que, a partir dos anos 1930, poderiam circular pela cidade através do jornal “Modinha Popular” e do “Album Popular” revendidos pelo estabelecimento.

³⁴³ Para uma discussão sobre este tema, cf. GERMANO, N. *et al.* Cais da Sagração: O Processo de Modernização da Cidade de São Luís no século XIX. [Anais...]. 2011. II Simpósio de História do Maranhão Oitocentista, Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, Maranhão, 2011.

³⁴⁴ Em visita ao Maranhão, em julho de 1950, o geógrafo Dirceu Lino de Mattos, endossando a ideia de outro autor de que a “decadência” do estado se devia ao estado de ineficiência do porto, observou o seguinte: “O porto de São Luís, considerado em face do seu ‘hinterland’, está ótimamente localizado, pois a ele confluem os grandes rios navegáveis do Estado, particularmente o Mearim, com seus grandes afluentes Pindaré e Grajaú. Ademais, devido à sua posição em relação à linha da costa e aos ventos dominantes, o seu ancoradouro, tanto quanto o seu canal de acesso ficam abrigados contra a ação das vagas. O problema essencial e que tem desafiado quantos procuraram e procuram resolve-lo e o do entulhamento, intenso em ambas as baías que ladeiam a ilha do Maranhão [...]. Os navios estacionam ao largo por não poderem atracar aos cais. Passageiros e mercadorias precisam ser transportados até os navios por pequenas embarcações. O mecanismo de embarque e desembarque encarece os produtos, pois requer uma mão de obra relativamente numerosa e uma perda de tempo e de energias consideráveis. Cabe lembrar, ainda, que nenhum outro ponto da costa maranhense oferece condições propícias para o estabelecimento de um bom porto. São Luís é o único sítio acolhedor em toda essa costa e da solução do seu sistema portuário depende a economia de um extenso e potencialmente rico interior” (Mattos, 1951, p. 60 e 62).

³⁴⁵ Novamente, os relatos memorialísticos narram o seguinte: “Nesta época a febre do Jazz era como as radiolas e discotecas da data presente para todos os lados que se passava lá estava o ‘Jazz Alcino Bílio’ – nas Lojas da Rua Grande (Osvaldo Cruz), Lojas Pernambucanas, Bazar dos Irmãos Nahuz, Loja do Povo, 4.400, Casa Mouchereck (?), Valentina Maia, no Ponto Chic, do pranteado Leôncio Castro e Sorveteria Laundo (?)” (cf. NASCIMENTO, J. Alcino Bílio e a vida. Trepicante do seu famoso jazz [republicado]. *Jornal Pequeno*, 10 out. 1992, p. 3).

Em sua tese, ao insistir acertadamente no argumento de que estas duas instâncias, mundo do trabalho e âmbito das práticas culturais populares, são inseparáveis, Carolina Martins (2020, p. 297) observou a circulação de boieiros, identificados como cablocos, mestiços e negros, circulando, entre outros espaços, pelos portos da cidade. Em meio às buscas por vestígios que apontassem as formas pelas quais o jazz penetrou em São Luís desde o porto, localizei uma nota que denunciava um uso algo inusitado para o “elegante alpendre que o município mandou levantar no cais de desembarque”, construído, a priori, para “livrar os passageiros ou as pessoas que ali vão [...] de caustico banho de sol”, vindo, porém, a transformar-se “em salão de baile...!”, pois “[...] catraieiros, mendigos e mulheres desocupadas formaram um samba infernal ali”; festim que só teve fim “porque os dansarinos com a soalheira das 15 horas, cansaram-se e dispersaram a festa. A policia não compareceu...” (O Jornal, 28 ago. 1918, p. 4). A cena faz recordar da intensa circulação dos populares naquele ponto projetado pela camada dominante para ser um catalisador da modernização da cidade e de sua abertura para o mundo; faz imaginar ainda que muitos desses populares (entre os quais, descendentes de trabalhadores livres e escravizados, como “[...] marinheiros, carregadores, estivadores, oficiais da construção civil, de marcenaria, de barbearia [...]”, mas também cozinheiras, lavadeiras e comerciantes (cf. Pereira, 2006, p. 38)) ávidos por novidades, e portanto, abertos aos ritmos que lhes soassem interessantes para somar na dinâmica de suas folganças, poderiam estar ali por perto, fazendo seus sambas e toadas, ao mesmo tempo acompanhando a chegada de personagens e sonoridades afroatlânticas em São Luís, assim como, talvez, captando o longínquo ressoar da música de orquestras/jazz bands atuantes dentro dos vapores, onde outros populares, agora em alto-mar, poderiam não só ouvir melhor a música executada, rompendo as limitações da escuta doméstica de seus gramofones, como balançar mais livremente os corpos ao som do repertório moderno, alimentando, de repente, a ânsia pela continuidade daquela experiência em terra firme.

3.4.2 Jazzbandismo inside the door (again!): adentrando outros clubes

Em meio às buscas, foi possível encontrar a fotografia (**figura 56**) de um conjunto musical tocando no Grêmio Líteo Recreativo³⁴⁶ em 1935. Não há informações na fonte de qual banda seria, apenas local, data e de que se tratava de uma festa carnavalesca. Percebo que a

³⁴⁶ Agremiação fundada em 1931 pela fatia portuguesa da cidade que andava desejo por um espaço de trocas culturais. A sede inicial ficava localizada na Praça João Lisboa, nº 114, em frente à Igreja do Carmo, no centro da cidade de São Luís e contava com “salas de leitura, bilhares e jogos de salão, além da promoção de bailes”. Por volta de 1939, a sede seria transferida para a Rua do Sol, nº 55 (Macedo, 2021, p. 42; 44).

banda apresenta configuração de uma *big band*, contendo ao todo 16 integrantes, sinal de uma nova fase do jazz no Maranhão, podendo ser observado o uso de vários tipos de saxofones, trompetes, acordeom, percussão, contrabaixo, banjo (?), voz (inserção de um *crooner*). Logo atrás do conjunto, à esquerda, perto da faixa com a bandeira do Brasil, questiono se poderia ser um piano. Não gratuitamente, nesse período, passou-se a reportar que a JAB “é hoje o que mais imita o ritmo Norte Americano e que é adaptado na escola nova dos Jazz” (Pacotilha, 22 dez. 1934, p. 3).

Nessa fotografia, de Magnolia dos Santos³⁴⁷ (**figura 56**), pude fazer o reconhecimento, com algum esforço, dos músicos Vital Paiva (bateria), Roque de Azevedo (contrabaixo), João Balby (sax soprano?) e José de Ribamar Passos (?) (acordeom), ação possível graças à comparação com outros registros e cruzamento de dados. Com o reconhecimento de ao menos quatro integrantes fixos e a grande recorrência da presença da JAB nos bailes do Lítero entre 1933 e 1935³⁴⁸, há bons indícios de que a fotografia abaixo seja, de fato, da Jazz Alcino Bílio:

Outras pistas que indicam se tratar de fato da JAB encontram-se nas memórias do músico Hélcio Brenha (2002), que ao narrar seus primeiros contatos com esse conjunto em suas idas ao Cine Éden – onde assistia a quase duas horas de apresentação musical da banda, das 14h às 15h45, sendo sucedida pelas chamadas sessões vesperais (exibição de filmes) –, chega a mencionar os nomes de Vital Paiva, “baterista e dono da Orquestra”, Roque de Azevedo, “no contrabaixo, que tocava seu instrumento como bem poucos, pois chamava muita atenção com seus breques, rodando o instrumento, acompanhado de uma gostosa gargalhada”, Haroldo Possas de Souza, “que tocava violão tenor elétrico e banjo”. Prossegue o músico: “Tinha também Dr. Oton no sax-alto e clarinete e Juarez Vieira no sax tenor. No piano e sanfona tinha outro diretor da Orquestra que tinha quase 2 metros de altura, de apelido Chaminé”. Havia ainda um pistonista chamado Pita, descrito como “subtenente reformado da Aeronáutica e Batistão

³⁴⁷ Magnólia dos Santos Lima (1932-2015) foi pianista e aluna de Lilah Lisboa de Araújo. Na biblioteca da Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM) consta um documento (um trabalho escolar) sem data específica com relatos manuscritos em que esta oferece dados biográficos e memorialísticos sobre a música maranhense da primeira metade do século XX. A foto em questão integra este trabalho, podendo, portanto, fazer parte de seus documentos pessoais. Como Magnólia não informa a fonte, suponho que a fotografia pode ter sido retirada de alguma matéria de jornal ou oriunda do acervo de outrem.

³⁴⁸ O que pode ser comprovado nos seguintes anúncios: “‘Soirée Rouge’ – Approxima-se o dia 05 de outubro em que os portugueses comemoram a proclamação do regime republicano [...]. O Jazz Alcino Bílio, executará músicas novas e a sede será feericamente iluminada, segundo estamos informados, assim como de que a directoria pede às exmas, senhoras e senhoritas o traje vermelho; e cavalheiros o branco a rigor” (O Imparcial, 25 set. 1935, p. 2); “Está provocando o maior interesse em nossa sociedade, a noticia do ‘reveillon’ à fantasia, que se realizará no Lítero, na noite de 31 do corrente [...]. Em desempenho a um programma escolhido a capricho, composto das mais modernas musicas para o Carnaval de 1936, tocarão o ‘jazz band’ ‘Alcino Bílio’, um dos melhores conjuntos musicas do meio” (O Imparcial, 22 dez. 1935, n.p.).

funcionário da Alfandega e jogador de futebol”; Júlio Neves, “oficial reformado do Exército”, no trombone de pisto; Lauro Leite no violino, além de algumas personagens inéditas: “no pandeiro Piché que também cantava e, ainda, Bicudo que tocava pandeiro e bongô” (Brenha, 2002, p. 10), que bem podem ser os dois integrantes localizados na parte frontal do palco, à frente da seção de sopro, contando ainda com o apoio de nomes como Carlinhos (2º sax tenor), Giovani (4º tenor) e Antônio Gonçalves, o “Bagebinha”, ora no terceiro sax alto ora no segundo tenor. Essa formação, segundo Brenha (2002, p. 28), teria se mantido até o final dos anos 1950.



Figura 56 – A Jazz Alcino Bilio (?) no carnaval do Grêmio Littero Recreativo Português, 1935. Magnolia dos Santos, s.d.

Outras informações importantes nas recordações do músico e que fortalecem esta tese é de que a JAB chegou a ser exclusiva do Grêmio Littero Recreativo Português (**figura 57**), e de que geralmente nesse clube os integrantes se vestiam com *summer* branco (smoking e paletó branco), calça preta e gravata borboleta, semelhante aos músicos da referida foto. Porém, mais útil do que comprovar a identidade da banda no registro supracitado é uma análise a partir de seus elementos. Banda composta por negros, mulatos e brancos adentrando outro espaço elitizado.



Figura 57 – Frente da sede social do clube (Centro) e Festa junina no GLRP. Álbum do Maranhão, 1950, p. 142; Revista Athenas, n. 30, agosto de 1941, p. 36.

Para tentar captar um pouco da dinâmica desses ambientes, recorro novamente aos fragmentos literários. Iniciemos pelas dependências do Casino Maranhense pelo olhar da voz narrativa, eivada de realismo, criada pela romancista Maria da Conceição Aboud:

Ah! Poéticas e sempre iguais noitadas do “Casino Maranhense”! Inúmeras janelas arejando o salão, dando para sacadas de ferro onde os namorados gostam de conversar. Mesas cobertas de papel crepon, enfeitadas de flores artificiais. Cada mesa com seu dono: Uma de Dr. Fulano, outra de seu Cicrano, aquela lá do deputado Beltrano... Chão sem cêra, especado durante o Carnaval, para aguentar os pulos dos foliões... “Casino Maranhense”, que já assistiu dansar mocinhas que hoje são velhas e entre cujas paredes, muito romance começou... Músicos empiriquitados no estrado, dominando tôda a sala, conhecendo todo mundo... Músicos sem batuta e sem bons instrumentos, mas com “Chaminé” ao piano, tocando e gingando o corpo e “Lauro”, fingindo cantar em inglês, os foxes, que a orquestra executa [...]. A orquestra atacou uma valsa e poucos pares pingaram no salão [...]. A festa arrastou-se sempre igual. Somente as músicas variavam. [...]. (Aboud, 1951, p. 36-39).

Mais distante temporalmente, mas também remetendo-se aos anos 1950, adentramos os salões do Grêmio Littero Recreativo, guiados, dessa vez, pela perspectiva de uma personagem feminina criada pela escritora Arlete Nogueira, que nos conta:

As crônicas sociais anunciavam uma grande festa no Grêmio Littero, em benefício do Asilo de Mendicidade. Iam eleger nessa noite a moça mais elegante de São Luís [...]. Os degraus da escada do clube pareciam curtos demais, porque minhas pernas queriam mais altura. Subi-os ofegante, o pensamento desnortado. Dei com um salão com muita luz e muita gente. Olhei rapidamente tudo, sem ver propriamente nada. [...]. Na toalete algumas moças fumavam; outras, descalças, descansavam os pés dos sapatos fechados. Outras, de saias suspensas, ajeitavam as anáguas que lhes melhoravam a silhueta. Os assuntos eram sempre os mesmos: modas, namorados, amigas [...]. Nesse instante, um conjunto formado de piano, violino, rabecão e outros instrumentos começou a tocar. Era um samba muito em voga que acordou os sentidos

e impulsionou os ânimos. Houve uma geral expansão de alegria e entusiasmo [...]. Alguns pares já abraçados deslizavam pelo salão. Notei um jovem que falava roçando a boca num rosto feminino [...]. Um gorducho eufórico com uma mulher espalhafatosa davam um verdadeiro *show*. Um rapaz requebrava com uma pequena vivaz. Um homem de olhos cínicos e vermelhos dançava com uma mulher aparentemente indiferente aos seus maliciosos pensamentos. Uma sequência de pares singulares. Senti simpatia por todos eles [...]. Sentia-me inundada de uma estranha alegria (Cruz, 1994, p. 31-34).

Em outro momento do mesmo romance, a personagem indica que “a festa tinha começado com marchas de carnaval, mas agora tocava um bolero que me sensibilizava muitíssimo. Era como se de alguma região abissal me chegasse algo. Certas músicas têm essa capacidade: despertar o que está guardado, quieto” (Cruz, 1994, p. 46). O impacto sensorial das músicas tocadas pelas orquestras, destacado pela personagem, não deve ser desprezado, considerando que, à época, este efeito deveria ser bastante marcante sobre o público, vez que era uma das poucas oportunidades de divertimento urbano. Afastando qualquer naturalização, é de se considerar que essa forte presença feminina apontasse para a projeção desse grupo social na momentânea suspensão das regras que lhes eram impostas, vislumbrando na música um fim e um meio para achar formas de quebrar normas sociais. Os músicos deviam ter plena consciência do impacto de suas performances no público ávido por essas múltiplas sensações, assim como consciência de que pelo crescimento dos frequentadores, e pela concorrência, tinham de testar coisas novas, inclusive, e isto é algo perceptível na formação da (provável) formação da JAB na foto acima, aumentar sua massa sonora, seu apelo performático e dançante, e também incluir a voz. A propósito, a despeito desse raro registro ter sobrevivido, até o momento não o encontrei como clichê nos jornais, podendo ter sido guardado em arquivos pessoais.

Seria preciso aguardar algumas décadas passarem, e com elas, suponho, o aumento de uma necessidade de rememorar nostalgicamente a “era de ouro” dos embalos musicais na cidade e no estado – e com isso as bandas, que, então, passariam a ser identificadas como “velha guarda” da música popular maranhense – para que registros fotográficos do período áureo das orquestras ganhassem as páginas dos jornais, a exemplo da fotografia a seguir (**figura 58**), retirada no réveillon do Casino³⁴⁹ onde se atesta a diversidade racial e a, ainda tímida, mas

³⁴⁹Agremiação fundada no primeiro decênio do século XX (1911). Um de seus presidentes foi o farmacêutico (formado pela Academia de Medicina da Bahia), compositor, flautista e estimulador dos empreendimentos musicais em São Luís, João Victal de Mattos (1863-1925), com quem o pai de Alcino Bílio chegou a trabalhar, especificamente na tipografia de sua farmácia, a Pharmacia e Drogaria João Victal de Mattos & Irmão (Mohana, 1974, p. 104; Cerqueira, 2020). Algumas das músicas impressas nesta tipografia, datadas da primeira e segunda décadas do século XX, circulavam através dos *Almanaks Maranhenses*, publicação anual e gratuita, editada na tipografia desta farmácia (Ávila, 2022, p. 205-211).

significativa, presença de mulheres nos conjuntos de jazz, nesse caso, na condição de cantoras. Diz a matéria: “na gravura vemos o imortal do violino Lauro Leite [...] ao lado de Roque Simplício de Azevedo, o ‘Colored’, que tocava rabecão e vibrava quando acompanhava Luz Del Fuego e outras estrelas de cartaz quase nuas”. Logo de início, o anglicanismo e a racialização se encontram no uso de expressões como “colored”, aparentemente usadas para pessoas de cor mais escura em lugares de algum destaque, como as artes, eufemizando o uso do “negro” ou “preto”. Tanto que a expressão não torna a aparecer na matéria, quando informa constar na fotografia também “Paulinho de Almeida, saxafonista (sic) destacado do passado”; “José de Ribamar Passos, o ‘Chaminé’, que anos depois fazia milagres no piano da Maroca na rua 28 de Julho, esquina com Saúde e Vital Prudêncio de Paiva, baterista que provocava muita vibração dos dançarinos”. Prossegue o cronista: “temos ainda o sax-tenor João Balbi, Sérvulo Souza, que tocava banjo; João Neto, do piston, e Antônio Joaquim de Souza, o Mago do Trombone, além da cantora integrante da família Alcino Billio”.



Figura 58 – Jazz Alcino Bílio, réveillon do Casino Maranhense, 1934. Jornal Pequeno, BPBL, Suplemento, 9 jul. 1995, p. 6.

Além do fator racial, surge novamente a questão de gênero, pois julgo bastante sugestivo o silenciamento do nome da cantora. Quanto a isso, demonstra-se não apenas que o mundo do

jazz maranhense seguia uma lógica patriarcal, dominado por homens, mas também que algumas mulheres, não obstante as pressões para afastá-las do mundo da música (mais fortemente do domínio de instrumentos musicais para fins de divertimento popular), não satisfeitas em atuar apenas como audiência nos bailes (o que, na década de 1920, vale dizer, simbolizava significativa mudança nos costumes), mas, além disso, se dispuseram a romper estereótipos de gênero (vide a Jazz Band Feminina dirigida por Pedro Gromwell), ou, na possibilidade bastante remota de poderem atuar como instrumentistas profissionais, seguiam o exemplo das cantoras da “Era do Rádio” de sua predileção, assumindo a posição de poder enquanto vocalistas desses conjuntos.

3.4.3 Proceder *jazzy* sob as ribaltas do TAA. Ou, dupla performance nos palcos da civilização – contatos e legitimações em recintos grades

Observei que a JAB, nesse segundo afluxo do jazz maranhense, era uma das poucas bandas locais que aparece possuindo um piano, instrumento típico nas jazz bands afro-americanas e em alguns conjuntos de choro, o que, talvez, tenha se configurado como uma ferramenta a mais para a sua consagração nos meios da elite, mas também de sua imagem/poder simbólico perante os populares. O piano, em São Luís do Maranhão, era um poderoso símbolo distintivo desde os oitocentos. Diferente de lugares como o Rio de Janeiro, era um instrumento caro e inacessível para as classes menos privilegiadas e pobres, ainda que tenha havido momentos pontuais de comercialização deste instrumento em idos do século XIX (Gouveia Neto, 2021), bem como, por conseguinte, a existência de consertadores e afinadores deste instrumento, e até fabricantes e locatários espalhados pelas imediações do centro antigo, e mesmo alguns nos arrabaldes (Gouveia Neto, 2021, p. 151-153). Esse comércio prossegue no começo do século XX, pelo que mostram alguns dos periódicos analisados nesta pesquisa. No entanto, passado o episódico, mas expressivo aquecimento econômico fomentado pelo contexto da Primeira Guerra Mundial (Viveiros, 1964, p. 220-221), nos *instáveis anos 20* vividos no Maranhão, as condições para adquirir um piano deviam ser ainda mais complicadas. Na verdade, se é possível perceber, desde o final do século XIX, o acesso de músicos pobres do Rio de Janeiro ao piano, como o sambista Sinhô – evidentemente, em condições bastante distintas daquela das classes altas (cf. Cunha, 2015, p. 64; 93; 97; 219) –, no Maranhão, essa distância parece ter sido bem maior, a despeito das tentativas, nos oitocentos e início do século XX, de aproximar as classes menos favorecidas do instrumento, como foi o caso da Casa de

Educandos Artífices³⁵⁰, de onde saíram músicos negros influentes, como os já citados Cincinato Ferreira de Souza (1868-1959) e o contrabaixista Marcellino Maya, e ainda o flautista Sérgio Augusto Marinho (ca. 1826-1864); do Azylo Santa Teresa (Silva, 2013, p. 73) e da primeira Escola de Música pública do estado, vigente entre 1901 e 1904, e dirigida por Antônio Carlos dos Reis Rayol (1863-1904), de onde foi egresso o jazzbandista Pedro Gromwell. Desse modo, embora fosse possível que houvesse músicos negros advindos de uma geração anterior às jazz bands com acesso ao instrumento, como sugere uma repreensão contra os “chinfrins” publicada no *Pacotilha*, em janeiro de 1884, que mencionava uma “musicada rasgada, infernal, de **piano velho**, realejo e violão [...]” (*apud* Lima, 2014, p. 64, grifos meus), aparentemente as problemáticas condições econômicas da primeira metade do século XX podem ter sido um dos fatores que contribuíram para dificultar ainda mais o acesso dos pobres a esse instrumento. Afora o fato de que, ao contrário de instrumentos como o violão, por ocasião da Primeira Guerra Mundial, os pianos encareceram ainda mais (Jansen, 1976, p. 82).

Evidentemente, longe de juízos de valor simplistas, não que a aparente ausência do piano diminuísse a relevância do jazzbandismo maranhense, podendo sugerir, ao contrário, um traço de que tipo de sonoridades tomavam a cidade naqueles tempos. Além disso, trata-se de um cálculo que envolve menos capacidades ou tendências culturais supostamente predispostas e mais as desigualdades sociais postas, problema que poderia se reproduzir entre as camadas pobres. Basta pensar que esse estado de coisas fazia com que José Passos – que, segundo uma matéria do *Diário de São Luiz* de 1948, além de músico, trabalhava como Fiscal de Rendas do Tribunal de Contas do Estado do Maranhão (Cerqueira, 2019, p. 177) – fosse um dos raros pianistas atuantes em jazz bands na época. Afora o emprego público bem remunerado, José Passos, também conhecido como “Chaminé”, era um músico socialmente branco que transitava entre os meios populares e elitizados, atuando como pianista do Theatro-Cine Eden e ainda como membro da diretoria da SCAM, a partir de 1955. Por volta de 1939, a JAB estreou um Piano Brasil (**figura 59**) na Casa A Ribamar, que por sua vez, recebia o instrumento por intermédio da Fabrica Nordelli, distribuidora geral do instrumento. A Nordelli alegava: “reconhecendo as grandes dificuldades financeiras, que assola presentemente todos os ramos de negocios resolveu estabelecer o mínimo preço de 4:500\$000” por um Piano Brasil. O instrumento, de posse da JAB, foi inaugurado estrategicamente na redação do jornal *O Imparcial*, oportunidade em que tocaram as canções “Charmaine” (valsa), “I Feel Song

³⁵⁰ Para um maior aprofundamento sobre a história desta instituição, cf. Castro, 2007; especificamente a respeito da Banda da CEA do Maranhão cf. CASTELLANOS, S. L. V. A banda de música na Casa dos Educandos Artífices no Maranhão (1841-1889): da prática escolar à prática cultural. *Cadernos de Pesquisa*, p. 1-29, 24 Mar 2025.

Commin'on” (fox) e “Boneca de Pixe” (samba). A nota aproveitava para enfatizar que o instrumento havia sido comprado na Casa A Ribamar, afinal o incipiente mercado musical também dependia desses momentos raros para se sustentar através da propaganda, já que não existia uma crítica especializada nos jornais. Fala-se ainda que o instrumento, “é, de facto, um producto de fina sonoridade e que, pelas suas qualidades harmonicas, está sendo apreciado pelos mais entendidos na arte musical” (O Imparcial, 23 mar. 1939, p. 1). Novamente, nenhuma fotografia acompanhou esta matéria, ainda que o que estivesse em jogo fosse a exibição de um instrumento caro, símbolo de refinamento e status de “boa música” aos ouvidos dos ditos neoatenienses.³⁵¹



PIANOS “BRASIL”

Pelo preço de 4:500\$000

A Fabrica Nordelli, distribuidora geral dos Pianos Brasil, reconhecendo as grandes dificuldades financeiras, que assola presentemente todos os ramos de negocios resolveu estabelecer o minimo preço de 4:500\$000.

A Fabrica de Pianos Brasil, está apta a fazer qualquer concerto ou reforma geral de qualquer marca de Piano.

Informações com seu distribuidor neste Estado -- **RAYMUNDO ALMEIDA** -- RUA JOAQUIM TAVORA N.º 358 — MARANHÃO
(CASA RIBAMAR)

Figura 59 – Anúncio dos “Pianos Brasil”, instrumento utilizado pela JAB. Pacotilha, 24 maio, 1935, p. 5.

Além de carregar o nome de Alcino Bílio – que se tornou uma espécie de símbolo onomástico de poder, representante quase que de uma “nobiliarquia” musical –, a JAB se diferenciava, portanto, ainda pelo uso do piano, outro símbolo de poder, reforçando a imagem da banda como “moderna”, contribuindo para a sua aceitação e estabelecimento em espaços restritos, como os clubes da alta sociedade e o Teatro Arthur Azevedo.

³⁵¹ Ver informações sobre o piano no Maranhão em: SILVA, P. F. da. *Uma história do piano em São Luís do Maranhão*/ Paula Figueirêdo da Silva. - 2013. 188 f. E ainda: Cerqueira, 2019.

Na estrutura do circuito musical de São Luís do Maranhão, na primeira metade do século XX, o TAA ocupava uma posição particular. Nesse ambiente frequentado pela elite ilustrada da cidade, erguido em tempos de opulência econômica oitocentista, os artistas contratados – façanha possível uma vez aceitos pelas frações abastadas – podiam obter melhores soldos e, como continuidade de processos de diferenciação e hierarquização sociais advindos do século XIX³⁵² –, elevação de seu status profissional e artístico.

A valorização da JAB e de seus integrantes parece ter aumentado progressivamente ao longo dos anos inclusive por terem ocupado este espaço. Segundo balancete de um espetáculo realizado no Teatro Arthur Azevedo e publicado n’*O Combate* (03 mar. 1952, p. 3), a Jazz Alcino Bílio, tendo o músico Chaminé como representante, recebeu por sua apresentação no dia 20 de fevereiro de 1952 uma quantia de \$ 1.300,00, afora os custos com o transporte do piano (\$ 200,00) até o local e afinação do instrumento (\$ 100,00). Enquanto isso, todo um grupo de Bumba Meu Boi recebia a pequena soma de \$ 250,00. Na semana anterior, em outro espetáculo nas dependências do TAA (**figura 60**), a “Orquestra Chaminé” (provável reconfiguração da JAB, com outros músicos), recebeu o montante de \$ 1.650,00, enquanto o BMB, apenas \$ 500. Na ocasião, o simples deslocamento do piano “dos bastidores para a plateia” custou \$ 300, diferença maior em relação ao pagamento do Boi, considerando a receita do evento que ocorreria dias depois. Não obstante as variáveis de tempo de apresentação e número de pessoal, tais valores parecem ser um retrato da escala de valorização cultural, traduzida comercialmente, entre uma música vista como “moderna” e “refinada”, ainda que “popular”, e as expressões tradicionais negromestiças tidas como ‘folclóricas’, ‘exóticas’. Com isso, não quero dizer que o jazzbandista maranhense vivia às mil maravilhas, como explorarei adiante. De fato, raramente um músico vivia só da música, e como, na ausência de um consumo fonográfico interno da produção musical autoral, somada a uma estrutura de trabalho que dependia de uma ampla rede de apoio, por vezes de grande despejo de energia e dinheiro (compra e manutenção de instrumentos, aquisição de vestuário apropriado, aquisição de partituras e discos, entre outros meios de informação musicais), além de explorações diárias, nessa primeira fase do jazz maranhense, o músico que almejava respeitabilidade e alguma estabilidade dependia dos capitais que giravam a partir dos estabelecimentos frequentados pela elite local, o que lhe impunha jogar o jogo das normas desses espaços, que poderiam ser bastante

³⁵² Recorrendo novamente ao estudo de Gouveia Neto (2021, p. 132) sobre este período: “[...] havia uma diferença entre o tipo de música e de compositor que era ouvido no teatro e o que era executado pelos instrumentistas e estudantes de música nos bailes e nos saraus familiares”, sendo o primeiro mais simples e o segundo “mais sofisticado”, uma vez que “exigia mais estudo e uma orquestra com um mínimo de habilidade para executar peças”.

rígidas.³⁵³ Analiso que não apenas essas classificações, no fim, expressão da mentalidade distintiva, dos juízos culturais e de valor das elites, mas também o próprio contraste financeiro (revelando uma concepção de trabalho) e a lógica de organização desses espetáculos, criavam uma série de barreiras para o diálogo entre as práticas.

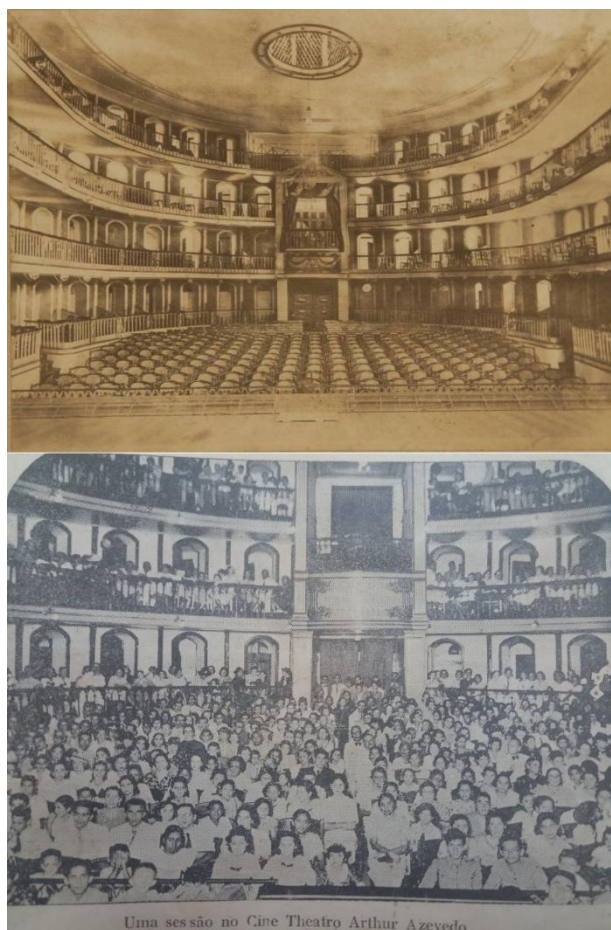


Figura 60 – Salão do Teatro Arthur Azevedo. Gaudêncio Cunha, 1908 (2008); Revista Athenas, BPBL, fev. 1939, p. 1.

Situação distinta ocorria entre as jazz bands locais mais prestigiadas e as atrações viabilizadas pela burguesia são-luisense, em sua incansável cruzada de “elevação cultural” e equiparação com os grandes centros, no afã de que, ao passar uma boa impressão a essas

³⁵³ Uma matéria publicada no *Pacotilha* em 11 de abril de 1922 ironizava o que percebia como lógica arcana e antipopular por trás dos novos regulamentos do TAA, reinaugurado naquele ano. Embora o texto não reproduza *ipsis litteris* as novas regras, o autor deixa algumas pistas: “[...]. Que se proibissem os bailes, banquetes, reuniões políticas, eleições e outras coisas no teatro, vá. Mas proibir que lá se façam sessões literárias, conferências, concertos no ‘foyer’ não se compreende. Não há dúvida que o resultado das medidas que aparecem no orçamento do estudo sobre o teatro será ficar a nossa casa de espetáculos transformado em raridade pública para inglês ver [...]”. Eram regras evidentemente insustentáveis, ainda mais num contexto carente de diversões urbanas direcionadas ao “escol social”. Não localizei nem nos jornais nem no acervo do NMPTAA esse novo regulamento. A matéria do *Pacotilha* fornece, porém, uma boa pista da dinâmica comportamental exigida nesses ambientes à época, mesmo em situações mais festivas.

companhias de teatro ligeiro, a reputação da cidade ecoasse com bons tons pelo Brasil e pelo mundo afora. Para ficarmos nas trupes nacionais, em novembro de 1930, a companhia da atriz portuguesa radicada no Rio de Janeiro, Aurora Aboim, visitou São Luís, apresentando-se no Teatro Arthur Azevedo acompanhada de sua Orchestra Jazz Brasil, cujos integrantes eram Francis Cartie, José Antonio Lopes, Alpeniano de Oliveira, João Paula Torres, Walfridio Ferreira e Jorge Gonçalves (O Imparcial, 12 nov. 1930, p. 4). Tempos depois, foi a vez do retorno da Companhia Marquise Branca, dirigida pelo ator espanhol Affonso Moreira, marido da atriz Albertino Brasileiro (Marquise Branca), natural de Pernambuco, que se apresentaram juntamente de jazz bands pelo Norte do país. Em São Luís, foram acompanhados pela Jazz Alcino Bílio, que com eles tocou uma série de sambas (Pacotilha, 20 maio 1937, n.p.). Curiosamente, foi nessa ocasião que se fez a primeira menção a um “samba maranhense”, composto por Paulo Almeida com letra de Ribamar Pereira³⁵⁴ (Pacotilha, 5 jun. 1937, p. 5). Logo no ano seguinte, aportou em São Luís a Lyson Gaster & Jazz Band, companhia paulista de variedades criada nos anos 1920, liderada pela atriz de origem espanhola Agostinha Belber Pastor (1895-1970) (vulgo Lyson Gaster) e seu marido, o ator e cantor italiano Alfredo Viviani (1898-1983). A Lyson Gaster fazia parte do rol de companhias que “apesar de fundadas numa determinada cidade, como São Paulo ou Rio de Janeiro, tinham um caráter itinerante, mambembeando por todo o país” (Bessa, 2012, p. 259). Na oportunidade, a trupe paulistana apresentou uma comedia intitulada ‘A Filha de Napoleão’ “e como complemento do espectáculo uma revista fantasia em 12 quadros”. A cobertura d’*O Imparcial* informava ainda que o

³⁵⁴ Noticiado elogiosamente na *Revista Vida Doméstica* (fev. 1932, n.p.) como “nome consagrado nas letras nacionais”, “advogado de renome, jornalista brilhante, poeta e ‘conteur’”, que “[viv]ia, a sua vida romantica, em S. Luiz”, José de Ribamar Pereira era filho de Alcides Pereira, “outro nome de bello relevo na jurisprudencia e nas artes”. Lembro o leitor que Ribamar Pereira chegou a ocupar o cargo de “assistente judiciário ao proletariado maranhense” (O Imparcial, 17 dez. 1929, p. 3. Vide **nota 174**), além de ter sido vice-presidente da Associação dos Cronistas do Maranhão. De tez branca, Ribamar Pereira parece despontar como aquelas figuras boêmias da elite são-luisense que se sentiam, do alto de seus privilégios de raça e classe, atraídas pelas culturas negras, notadamente as urbanas, “modernas”; partidário de uma “boemia civilizada”: arquetípica de uma “cultura nacional miscigenada”, “popular”, de modo que, vez ou outra, Pereira fazia parceria com os músicos da cidade, contribuindo com as letras das canções – parceria muito bem-vinda aos músicos que com isso acrescentavam mais dividendos ao seu capital social. Essa aproximação pode ter ocorrido tanto nas *soirées* dançantes e “festas de arte”, como também nos eventos religiosos, onde Ribamar, reportado ainda como “baritono amador”, entoava ladainhas e outros cânticos sacros – ocasiões em que podia ser acompanhado por músicos. Indício de como apreendia as existências negras, encontrei um poema seu n’*O Imparcial* intitulado “Negro”, cujos versos, escritos por ocasião do 13 de maio, reverberavam, em nome da apropriação cívica e patriótica da data, a ideologia da mestiçagem, a suposta fraternidade racial; uma visão trágica dos racializados, cuja sina teria despertado a condescendência dos brancos, para os quais a abolição seria prova de sua misericórdia e valores morais elevados: “Negro! – teu soffrimento doloroso/Que inspirou sempre a nossa compaixão/Foi o grande factor victorioso/Dessa cruzada santa – a Abolição/Sob o ferrête ignominioso/Da mais impiedosa escravidão/13 de maio foi o glorioso/Farol que te guiou á Redempção/ Hoje, que essas algemas se quebraram/E, como um elo de fraternidade/O Branco e o Indio ao peito te estreitaram/Ainda repercute, alem, nos ares/Teu grito precursor da Liberdade/Na tragedia dantesca de Palmares” (O Imparcial, 13 maio, 1927, p. 1).

“festival, que será realizado em homenagem aos músicos do Maranhão, terá o concurso do ‘Jazz Alcino Billio’, o brilhante conjunto musical maranhense, que obedece a batuta do maestro José Passos” (O Imparcial, 4 fev. 1938, p. 4).

A propulsão dos contatos com artistas do Brasil e do mundo proporcionados pelo esquema empresarial, artistas, patrocinadores, enfim, a malha economicamente mais favorecida que vislumbrava no TAA o ambiente mais propício para receber certos espetáculos e vender uma boa imagem da cidade, possibilitava, naquele espaço que se instituiu como refinado (diferenciação ansiada e partilhada com os seus assíduos frequentadores) oportunidades raras para os jazzbandistas locais, pois, a despeito de seu talento, gozavam de pouquíssimas chances de fazerem seus nomes chegarem ao conhecimento de artistas estabelecidos. Flagrante da conexão com agentes do circuito do jazz paulistano, ocorreu quando anunciou-se que “por motivos imperiosos” José de Paula Avellard, o saxofonista da Lyson Syncoped Jazz, conjunto que acompanhava a Companhia Lyson Gaster, e que atuava “sob a direção magistral do competente maestro Carlos Ostronoff, o mágico do teclado” (O Imparcial, 28 dez. 1937, p. 8), deixaria a trupe, seguindo, após as apresentações em São Luís e Teresina, “para a Capital do paiz” (Pacotilha, 8 jan. 1938, p. 1). Exibindo uma fotografia do músico, prossegue, então, o *Pacotilha*, em tom otimista: “Com a saída de Paula Avellard, ha probabilidades de Paulino Almeida, o querido saxophonista maranhense integrar o ‘Lyson Syncoped Jazz’”.

*

Em mais essa situação de contato, que posicionava a música, pelas oportunidades da indústria do entretenimento, como ferramenta de superação do isolamento regional, raça, gênero e sexualidade falavam alto, até pela demarcação do lugar das mulheres nessas *experiências jazzy*. Isto fica claro na nota que descrevia as dançarinas da companhia Lyson Gaster (**figura 61**), direcionada evidentemente ao público masculino: “Seleccionado e attrahente corpo de bailarinas, composto de oito endiabradas ‘girls’, nos trarão á mente reminiscencias de ‘Foliés Bergere’ e de New-York”; “Morenas ‘côr de canela’, e as ‘platinum blonde’, quando surgirem sob as gambiarra, attrahirão a atenção da platêa, com os seus movimentos synthetics” (“Artes & Artistas”. Pacotilha, 28 dez. 1937, p. 2).



Figura 61 – Dançarinas da Companhia paulistana de “revistas e sainetes” Lyson Gaster. Pacotilha, 28 dez. 1937, p. 2.

O historiador Tiago de Melo Gomes (2004), ao articular problemáticas referentes às dimensões raciais, de classe e sexualidade à sua discussão acerca das políticas cotidianas de gênero no campo do teatro musicado carioca de 1920, observou que tais temas se imbricavam justamente na figura da “mulata”, que, a partir de uma representação erotizada, geralmente fabricada pelos homens letrados brancos, poderia invocar, a um só tempo, sua versão de identidade nacional, obcecada pela ideia (racista e sexista) de miscigenação, criando uma espécie de rima contraditória, ambígua e dissonante com suas representações sobre a modernidade, uma vez que as mesmas críticas que poderiam ser direcionadas aos novos costumes propagados pela ideologia da vida moderna (e não deixa de ser revelador que o escritor maranhense Humberto de Campos, posicionado entre os *Novos Atenienses*, apareça no estudo de Gomes (2004, p. 248-249) como exemplo do alastramento pela imprensa carioca de uma visão aversa aos hábitos modernos, notadamente envolvendo raça, gênero, sexualidade e classe nos salões dançantes³⁵⁵), eram, por vezes, igualmente remetidos às práticas “retrógradas”, “incivilizadas” e “pré-modernas” dos afro-brasileiros. Recordo os leitores que

³⁵⁵ Questão que fica ainda mais interessante articulada com as elaborações de outros escritores/intelectuais maranhenses que influíam, desde os grandes centros do país, no debate sobre identidade nacional (colocada em termos de tradição *versus* modernidade: no fim, expressão de projetos de estado; de relações entre classes, portanto, raciais). Penso aqui em Coelho Netto (ver **nota 175**) e em Graça Aranha: por exemplo, em *O Espírito Moderno*, 1924 e, sobretudo, em *A Viagem Maravilhosa* (1929), no qual se sugere, em dado momento do diálogo entre os personagens Zézinho, Filipe e Men (o caipira) acerca da “brasilidade”, que haveria por trás do consumo reificado do jazz pela classe dominante branca estadunidense o interesse em manter os negros excluídos dos lugares de poder e decisão, ou seja, ainda segregados, restritos ao campo das artes, enquanto que no Brasil, pela miscigenação racial o quadro seria todo outro.

quando a Companhia Nacional de Operetas e Revistas Cruzeiro do Sul, a “Bataclan brasileira”, veio se apresentar em São Luís, em 1924, houve vozes que se levantaram contra a exibição da companhia, criticando veementemente seus supostos quadros de nudez. A análise de Gomes (2004) se completa ao analisar o impacto da figura de Josephine Baker; isto é, sua contribuição para a associação, a partir dos palcos parisienses, da “cultura negra” à modernidade. Voltamos às “Morenas ‘côr de canela’” que trariam a São Luís “reminiscências de ‘Foliés Bergere’ e de New-York”, remetendo-se aos espetáculos protagonizados por Josephine Baker e outras “vênus de ébano” do período. Mesmo considerando os termos problemáticos, moralizantes, racistas e sexistas, em que se davam o consumo das plateias, justamente em uma discussão de raça, classe e gênero, me pergunto onde estavam as jazzbandistas ou as *girls* maranhenses, considerando os raros, dispersos e descontínuos indícios nos jornais de suas existências. Ou será que mesmo esses espaços, em torno dos quais havia intensa disputa de significados, lhes eram terminantemente proibidos? Por outro lado, mesmo em bandas formadas só por homens, será que não havia um filtro racial operante com base na cor dos integrantes e, por conseguinte, no significado atribuído às suas performances? E mais: como essa hierarquia se comportava diante da presença de artistas de fora, advindos de outros contextos de racialização? Qual seria a dinâmica das concepções de negritude e branquitude, na São Luís da época, considerando a origem desses personagens? O que isso teria a dizer sobre o lugar social dos trabalhadores músicos locais? Em que medida o prestígio nacional e internacional de artistas de fora ligados à “cultura negra” os auxiliava em suas lutas por inclusão, ou favorecia a sua exclusão?

3.5 Outras conexões nortistas: aos de fora, tudo. Aos de dentro, as sobras?

Ao recordar das diversas jazz bands com as quais tocou em São Luís, Hécio Brenha (2002, p. 33) chama atenção para o fato de que todas as bandas, àquela altura, se utilizavam do nome “jazz”. O palpite de Brenha (2002, p. 33) para explicar este fenômeno era o seguinte: “Acho que [isto se deu] por influência da Jazz Band Acadêmica de Recife, que se ouvia muito por intermédio da Rádio Jornal do Comércio”. De fato, como analisa Saldanha (2007, p. 152), mal a Jazz Band Acadêmica de Pernambuco havia sido criada e a PRA-P (Rádio Clube de Pernambuco) logo tratou de disponibilizar à trupe de Capiba os seus microfones, o que fez com que a banda logo se tornasse um sucesso, “ficando inicialmente conhecida por todo o Norte e Nordeste e posteriormente, por todo o Centro-Sul do País”. O impacto da sonoridade desse conjunto no meio musical maranhense, porém, foi além das ondas do rádio. O jornal *O Combate*

noticiou que a banda visitou São Luís no dia 29 de fevereiro de 1932 vindo juntamente da Embaixada da Estudantal de Recife, que vinha com o objetivo de “angariar donativos para a construção de um albergue de estudantes pobres – Casa do Estudante – naquela prospera capital nortista” (O Combate, 29 fev. 1932, p. 4). Os integrantes assim foram noticiados: diretor – Lourenço Barbosa (o músico de origem paraibana Capiba, curiosamente reportado nesta nota pelo apelido de “Capote”); vice-diretor, Vicente Andrade Lima; José Alves Casado, Luís Alves Casado, Teófilo de Barros, Homero Freire, Eraldo Altin e Valter Oliveira. O fato de terem anunciado a jazz band significa que vieram para tocar, trazendo os instrumentos apropriados, no entanto, não encontrei notícias sobre a muito provável primeira apresentação daquele conjunto na cidade. Mas, em abril daquele ano, o conjunto voltaria a visitar São Luís do Maranhão, dessa vez para realizar uma série de apresentações. Vindo a bordo do vapor Baependy procedente de Belém do Pará, a jazz band chegou dia 7 (quinta-feira), apresentou-se no dia seguinte, primeiramente, nas dependências do Maranhão Club, onde “perante numerosa assistencia, o ‘jazz’ executou varios numeros do seu repertorio, sendo os musicistas muito applaudidos” (Notícias, 10 abr. 1932, p. 5). O jornal *O Combate* (8 abril 1932, p. 4) detalhou melhor qual foi o programa musical do conjunto: I get the blues when it rain – fox trot; Conflito sino-japonez – Marcha de Homero Freire; Valsa Verde (Valsa de Lourenço Barbosa. Cant. por Vicente Andrade); What do I care (fox trot); Sinto falta de você (Samba cant. por Walter de Oliveira); Missa de Maio (Rancheira); Gosto, mas não é muito (marcha); Be careful with those eyes (fox cant. por Valva Altino); Sonhei (samba cant. por Vicente Andrade); Rock me to sleep in your arms (valsa); O caminho é perigoso (marcha de Capibe. Cant. por Walter); Azulão (cantado por Vicente Andrade (acomp. por Ivan Tavares); Reminiscencia (valsa em violão por Ivan Tavares); La comparcita (tango pelo grupo tipico); Adeus Analha (Homero e Casado); Choro de Filhinho por Homero Freire; Sonny Boy (fox blue pelo Jazz Academico); I’m still caring (fox. Cant. por Evaldo Altino) e Canção pr’a inglês ver.

No sábado (dia 9) e no domingo, promoveram duas apresentações no Casino Maranhense, fazendo dois shows na segunda: um “chá dansante, na séde do Maranhão Clube e uma audição do ‘Jazz Academico’, no salão de palestra do Maranhão Hotel, às 14 horas” (Diário da Tarde, BPBL, 11 abr. 1932, p. 4). Além disso, o grupo pernambucano se apresentou na sede do Sirio Brasileiro, por ocasião de um “festival sportivo”, especialmente “dedicado aos acadêmicos da Embaixada, que ora nos visita, e no qual tomarão os mais importantes clubs locais” (Notícias, BPBL, 10 abr. 1932, p. 5).

Interessante notar que os jornais maranhenses não apenas repercutiram bastante as atividades da Jazz Acadêmica de Pernambuco como fizeram questão em estampar várias matérias com a fotografia do conjunto, adotando uma postura bastante distinta da que destinavam às jazz bands são-luisenses, que a exemplo da JAB, trazia entre seus membros pessoas negras, mestiços e mulatos de origem pobre. Importante destacar que a banda pernambucana, ao contrário, era formada por músicos brancos oriundos da alta classe média recifense. Observo que o ocultamento desses sujeitos racializados poderia ocorrer não pelo fato isolado de serem negros, já que em outras ocasiões pessoas negras apareciam nas reportagens (jogadores de futebol, criminosos, trabalhadores braçais, praticantes de religiões de matriz africana, artistas e personalidades estrangeiras), mas possivelmente por um conjunto de fatores. A começar pela raridade dos registros fotográficos em ambientes musicais, que poderiam ser impossibilitados devido a dificuldades técnicas no manuseio do equipamento em meio aos bailes (receio de que os brincantes pudessem danificar a aparelhagem, a falta de acesso dos fotógrafos aos espaços de lazer elitizados, ou mesmo a falta de interesse em fazer tais registros³⁵⁶). Porém, embora fossem raros, observei que esses registros, quando existiam, não estampavam notas, matérias ou crônicas no período em que as bandas estavam ativas. Meu palpite é que o apagamento da imagem nos jornais de jazzbandistas racializados, que vislumbravam na sua posição social/ascensão ocupacional através da “música moderna” a possibilidade de proliferar uma visão/imagem positiva de si, em contraposição ao pensamento racista da época, poderia estar interligado a outras camadas de silenciamento e dissimulação que motivavam a indisposição (consciente ou inconsciente) dos editores/redatores/diretores quanto à publicização de material fotográfico dessas bandas: um interesse limitado pelos *mundos do jazz maranhense*, interessando-se muito raramente em abordar com maiores detalhes a atividade dos músicos, mais raramente ainda falar sobre suas trajetórias e de, nesse sentido, enveredar para a crônica musical – sintoma, por sua vez, do (sub)valor cultural associado aos músicos populares da cidade em geral, mas mais fortemente negros: fator, por seu turno, que me parece ser reflexo da tendência colonizada por trás do complexo de inferioridade dos setores privilegiados da sociedade da época: complexo este baseado no pretexto da decadência cultural; ideologia que trançava posturas racistas semiocultas e hierarquizações estéticas nas quais a “música de massa”, por mais requisitada que fosse nos

³⁵⁶ Pontuo isto baseado no depoimento a mim concedido via *Instagram* por Uziel Azoubel, filho e responsável pelo acervo do fotógrafo Dreyfus Nabor Azoubel (1919-2002) – considerado o primeiro fotojornalista nascido no Maranhão –, em abril de 2023. Curioso como mesmo em jornais bastante interessados na força das imagens na transmissão de seu conteúdo, como *O Imparcial* (Pinto, 2007), verifiquei a mesma situação.

bailes dançantes, por maior que tenha sido a fascinação calcada em certo resíduo do espírito da *Belle Époque* sobre essas bandas nos anos 1920, não estava à altura de *representar* o Maranhão. Por isso, um ou outro músico “genial”, uma ou outra banda “brilhante” eram exaltados em textos, mas não o conjunto total que compunha um fenômeno que se proliferava pela cidade. Ao que parece, a partir desses flagrantes jornalísticos, as jazz bands locais atuavam num lugar ambíguo, de significado movediço: preenchiam o vácuo dos divertimentos modernos fora do espaço doméstico, eram bajuladas na medida em que se tratavam de um recurso mais barato de lazer musical ‘moderno’, funcionavam como símbolos de uma tentativa de equiparação com as “cidades desenvolvidas”, sugerindo que eram vistas como peças de valor posição na arquitetura da Atenas timbireense, não obstante fossem indispensáveis para a vida cultural da cidade e fossem tomadas como símbolos de uma mestiçagem social/cultural urbana.

3.6 Fluxos além-Maranhão: diásporas internas, modernização dissonora e trajetórias sonorizadas de outros brasis

A gente vive lendo nos artigos de fundo que este é um país em formação. Não há nada assente. O amanhã nega o hoje, o hoje o ontem, existe um desequilíbrio enorme entre praia e sertão, povo do norte e povo do sul, a língua, os costumes e o tipo se vão modificando aqui de um jeito e lá de outro. Ao isolamento colonial sucedeu um período de portas abertas que de cinquenta anos para cá vem sendo cada vez mais intenso. As relações de cada região destacada com o estrangeiro são mais íntimas do que a das várias regiões entre si. (MACHADO, A. de A. *Cavaquinho e Saxofone: solos (1926-1935)*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1940, p. 64).

O homem está na cidade/como uma coisa está em outra/e a cidade está no homem que está em outra cidade/ [...] cada coisa está em outra/de sua própria maneira/e de maneira distinta/de como está em si mesma. *Poema Sujo* – Ferreira Gullar.

A historiografia do jazz norte-americano, desde os estudos clássicos, costuma enfatizar a importância das migrações internas na história do desenvolvimento dessa prática cultural e de suas consequências do ponto de vista não apenas musical, mas também político e social nos Estados Unidos. Se por um lado, no caso do jazz afro-americano, tornou-se um tropo comum narrar sobre o deslocamento de trabalhadores rurais de um sul segregado para um norte industrializado, supostamente livre, no caso do jazz brasileiro, esse é um aspecto ainda não problematizado a contento: suponho que pelo maior foco que se deu à influência de músicos transeuntes oriundos do centro-sul, historicamente associados à imagem de “modernos”, sobre audiências nortistas/nordestinas tidas como “atrasadas”. Uma análise social do jazz diaspórico no/do Brasil, feita a partir da periferia, não pode prescindir de uma breve apreciação a respeito.

Uma nota publicada no periódico amazonense *Jornal do Commercio* considerava a Jazz Alcino Bílio “uma das mais completas orquestras do Norte do Brasil” (29 mar. 1946, p. 4), informando-se ainda que do grupo já haviam saído músicos que compuseram “os melhores

conjuntos do Rio de Janeiro e S. Paulo. Tais como ‘Chiquinho e seu ritmo’, ‘Carioca’³⁵⁷ e sua All Star’, ‘Milionários do ritmo’ e muitos outros”, indicando com isso o trânsito desses músicos para o sudeste do país. Pude localizar uma notícia referente à mudança do saxofonista Jofran Moraes para o Rio de Janeiro, onde atuaria na jazz band do Cassino do Copacabana, provavelmente alguma formação da pioneira Orquestra Jazz Band Pan American do Cassino Copacabana. Mais tarde, o jazzbandista seria alçado à funcionário (seria como músico?) da Rádio Tupi naquela cidade (“Despedidas”. O Imparcial, 19 dez. 1944, p. 5; “Viajantes”. Pacotilha: O Globo, 12 fev. 1952, p. 2). Convém observar que em torno da JAB, tomada como personagem coletiva, posto que a instituição “banda” angariava capital simbólico importante para o músico individual, se construiu uma rede de movimentos: de músicos que saíam do interior para a capital do estado atraídos pela oportunidade de se profissionalizar trabalhando nos clubes da cidade, mas também de poderem atuar em conjuntos celebrados, como no caso da Jazz Alcino Bílio; da capital para outros municípios, já munidos dessa “legitimidade urbana” local e, de maneira mais individual, da capital para o sudeste do país. No início de um processo de expansão do jazz por São Luís e pelo Maranhão (fenômeno que analisarei mais detidamente no próximo capítulo), não só músicos, mas também aqueles virtuosos mais “solitários”, como Carlos Magno Silva, identificado como “pianista de ‘jazz’”, “que sempre soube distinguir-se em nosso meio artístico”, pois possuidor de uma “technica admiravel”, que, uma vez seguros de participar daquela tendência migratória, embarcavam nos vapores rumos a praças desconhecida, por vezes retornando e servindo de canal de proliferação das novidades e experiências vividas (Notícias, 21 fev. 1934, p. 5; Notícias, 12 out. 1933, p. 8).

Se é possível observar o trânsito desses músicos por cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, entre os anos de 1920 e 1930, especialmente nesta última década, contexto no qual os movimentos migratórios estavam direta ou indiretamente ligados aos impactos socioeconômicos do projeto eugênico fundamentado na mestiçagem – ideologia que, inclusive, atravessava o teor da nova política de industrialização nacional (Lei de 2/3), dispositivo que “reservava o mercado de trabalho brasileiro aos nacionais” (Guimarães, 2002, p. 133), já entre os anos de 1940 e 1950 os efeitos migratórios dessa política reverberaram ainda mais intensamente. Aliás, como evidencia Fontes (2008), centrando-se no exemplo de São Paulo, o

³⁵⁷ Sobre o Maestro Carioca, líder deste conjunto, ver: <https://dicionariompb.com.br/artista/maestro-carioca/>; Sobre Chiquinho: <https://dicionariompb.com.br/artista/maestro-chiquinho/>; Já, sobre Djalma Ferreira: <https://dicionariompb.com.br/artista/djalma-ferreira/> (Acesso em: 6 ago. 2025). Deste último destaco o fragmento: “Em 1945, [Djalma Ferreira] formou o grupo Os Milionários do Ritmo. De 1946 a 1950, excursionou com o conjunto pela América do Sul se apresentando na Argentina, Uruguai, Chile, Bolívia e Peru onde, em Lima, inaugurou a casa noturna Embassy”. Fica a questão se jazzbandistas maranhenses atuaram nessas turnês.

intervalo de 1940/50, com a vertiginosa industrialização e aumento das promessas de melhoria na qualidade de vida sob os auspícios do projeto de modernização nacional, foi de ascensão no número de trabalhadores migrantes nordestinos, incluindo maranhenses, naquela região, resultando em um fenômeno complexo, repleto de dificuldades, desde o percurso desses sujeitos até a chegada em seu destino (em contraste, a propósito, com a experiência de imigração europeia; chegando a ser comparada, exagerada, mas sugestivamente, com os tempos escravistas). No entanto, tal processo foi também permeado por estratégias, agenciamentos, tensões e solidariedades entre os migrantes, numa dinâmica por vezes ordenada, não obstante repleta de idas e vindas em termos de movimento migratório, estimulada por questões de ordem econômica, porém, igualmente moldada pelas táticas desses trabalhadores, responsáveis por criar intrincadas redes sociais e laços comunitários em seus movimentos. Ainda no caso de São Paulo, o trânsito migratório dos operários nordestinos foi um fenômeno repleto de contradições, tendo drásticos impactos políticos, culturais e sociais, inclusive em termos étnico-raciais, uma vez que tal processo despertou condutas excludentes, preconceituosas, xenofóbicas e racistas. A homogeneização dos migrantes, os discursos racializantes, que os associavam ao estereótipo de “primitivos”, as piadas e representações racistas (quase como um *menestrelismo* à brasileira³⁵⁸), os burburinhos quanto à proibição, ou mesmo disciplinarização do fluxo desses migrantes, dilapidavam o discurso da democracia racial, sublinhando as divisões sociais veladas na Terra Brasilis. Não por acaso, “analistas, como Nina Rodrigues, destacaram a presença negra e mestiça no norte que, com sua ‘inércia e indolência’, se contraporia a cada vez mais dominante e empreendedora presença branca no sul do país (Fontes, 2008, p. 75). Tratava-se de um longo movimento, que tivera início no século XIX, com a grande seca de 1877, passando por Canudos (1890), desembocando entre os 1920-30 na construção do nordeste como “o espaço do agrário, das vicissitudes das secas, do sertão, do tradicionalismo, do fanatismo religioso, da violência

³⁵⁸ Num fluxo migratório anterior, por ocasião da Revolução Constitucionalista, Weinstein (2022, p. 269-270) recorda da reutilização por parte do advogado paulista Paulo Duarte da imagem da “cartola na Senegâmbia”, primeiramente invocada pelo modernista Oswald de Andrade para se reportar à Ruy Barbosa em seu *Manifesto Pau Brasil*. Nessa reciclagem, Duarte se referia aos negros nordestinos que chegavam a São Paulo designados a postos gerenciais como “negros de Dakar, cartolas à cabeça e os pés [descalços] no chão, convictos duma alta posição de ‘citoyen français’”. A imagem racista, arrisco, quase nos lembra dos europeus ridicularizando os revolucionários haitianos por estes se apropriarem do conteúdo da Declaração dos Direitos Humanos e dos símbolos de poder franceses; lembra ainda as representações dos negros norte-americanos nos *Minstrels Shows* e nas caricaturas. Se, nos EUA, os negros sulistas por ventura eram tomados como menos civilizados que os que habitavam o Norte, como bem demonstra Weinstein (2022, p. 261), em seu afã por uma noção de modernidade branqueada, as elites de São Paulo encaravam os negros paulistas aliados da revolta como “menos inferiores”, portanto superiores às suas “contrapartes negras de outros lugares do Brasil”. Assim, o jazzbandista saído de regiões como o Maranhão, se em seu local de origem podia ser visto como “menos negro”, no eixo Sul-Sudeste, além de racializado, era nordestinizado, tendo que lutar pelo estatuto de “moderno” para não amargar situações violentas de exclusão e preconceito.

do cangaço, enfim, daquilo que é oposto à ‘modernidade’” (Fontes, 2008, p. 75). Pela ótica do binarismo colonial, subjacente à modernização brasileira, à ‘brasilidade [arcaica e negromestiça] nordestina’ se oporia a ‘brasilidade [moderna e branca] do centro-sul’. Tais construtos identitários, no fim, expressões das desiguais disputas de poder regionais, no entanto, não bloquearam os fluxos migratórios, o que ensejou, por exemplo, o desenvolvimento de um associativismo nordestino em terras sudestinas, que incluía espaços de lazer como clubes dançantes, associações carnavalescas e conjuntos musicais. Não objetivo me debruçar sobre esse processo, mas apenas demarcar o impacto desses movimentos a nível nacional, sublinhando o teor mais conectado e diversificado na elaboração dos circuitos recreativos/sócio-musicais, e, acima de tudo: os limites e contradições dos projetos de nação, bem como as dissonâncias sociorraciais a eles subjacentes – fatores bem simbolizados, aliás, na complexa dinâmica (em termos de raça, classe, gênero e região) da Era do Rádio (Davis, 2009), cujas promessas de sucesso atraíam músicos maranhenses.

Feitas essas considerações, ressalto uma vez mais o aspecto individual nas empreitadas migratórias dos jazzbandistas maranhenses, pois não encontrei notícias de que as viagens mais dispendiosas fossem feitas como excursões dos conjuntos³⁵⁹, sendo mais comum observar o trânsito de músicos que, a certa altura de suas trajetórias, planejavam migrar para aquele que era o centro cultural e econômico do país, o Rio de Janeiro, a fim de elevarem a um patamar mais alto suas carreiras e, possivelmente, gravarem seus registros e se legitimarem como compositores³⁶⁰ – algo que o contexto maranhense desestimulava, tanto em termos de composição quanto na inventividade estética do instrumentista. Ou seja, ao que parece, mesmo aquelas jazz bands que alcançavam o status de mais populares da cidade, não conseguiram excursionar em conjunto pelo sudeste, embora representassem, a nível regional, significativa mobilização dos músicos pobres oriundos do interior do estado: muitos dos quais depositavam no ofício musical a esperança de transformação de vida, ainda mais se imaginarmos como esses sujeitos impactavam o cotidiano das pessoas, numa época de alta no consumo dos ritmos

³⁵⁹ Uma rara exceção, apesar de não se tratar de uma jazz band, foi a apresentação, em 1928, de Pedro Gromwell e sua orquestra, formada por outros “professores maranhenses”, no salão nobre da Academia de Comércio do Rio de Janeiro, por ocasião das comemorações de adesão do Maranhão à Independência, com patrocínio do Centro de Propaganda do Maranhão (cf. “A Festa do Maranhão”. O Jornal, RJ, 28 jul. 1928, p. 6), entidade instalada na rua 7 de Setembro, n. 19, reportada como “patriótica associação, que visa cuidar de todos os variados interesses maranhenses na capital da República” (O Imparcial, 6 jul. 1929, p. 4), tendo como presidente e secretário o jornalista Cândido Mendes (1895-1962) e o escritor e jurista Antônio Carvalho Guimarães (1886-1974).

³⁶⁰ Este foi o caso de Clemente José Muniz (1912-1965). Algumas de suas composições, feitas em parceria com outros compositores, tais como Pedro Caetano, foram gravadas por grandes nomes da Era do Rádio, como Orlando Silva, Orlando Dias, Quatro Ases e um Coringa, entre outros. Para escuta desses fonogramas, acessar: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/61036/undefined>. Acesso em: 13 ago. 2025.

dançantes e em que as bandas eram fundamentais para os divertimentos se realizarem. Justamente alguns desses músicos do interior, que talvez tenham desenvolvido esse “espírito migrante” ao virem para a capital, vindo depois a percorrer outras localidades do estado, tentaram se estabelecer em outras cidades do país. Exemplo disso foi o saxofonista Paulo Almeida.

Nascido em Caxias e de origem pobre, chama atenção a informação d’*O Cruzeiro* (19 jul. 1952) de que “menino ainda” Paulo Almeida (1909-1952) “já organizava sua ‘orquestra’” (provavelmente, no início dos anos 1920), indicando o impacto das novas modas musicais sobre a população mais jovem, mesmo nos rincões do Maranhão. Não podendo, entretanto, “àquela época infantil enfrentar os grandes salões” da cidade, nomeadamente o Casino Caxiense, a União Operária e o Centro Artístico de Caxias, conta-se que Paulo Almeida criou formas alternativas de praticar o instrumento, fosse pelo prazer de tocar ou mesmo a fim de obter alguma renda e, sobretudo, conquistar ouvintes: meio necessário para os músicos populares pobres conseguirem que seus nomes se legitimassem por meio do boca a boca popular. Na falta de recursos, era necessário criar maneiras de ser atrativo, para competir com as atrações profissionais contratadas nos centros onde ainda não podia entrar. Montar um palco improvisado no Largo da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, edificação construída por mão-de-obra escravizada no terceiro quartel do século XVIII, e que despontava como ponto de concentração de populares em datas festivas religiosas e profanas, foi uma das escolhas do músico. Por lá, como que imitando a diversidade performática dos espetáculos de variedades, Paulo Almeida além de tocar com a sua orquestra, especialmente nos Sábados de Aleluia, contava piadas, causos e sátiras direcionadas ao cotidiano da cidade: o chamado Testamento de Judas. Através das memórias de Libânio da Costa Lobo (2003), que compartilha com outras narrativas memorialísticas a tendência de exaltar o virtuosismo desses músicos, também como forma de glorificar a própria cidade de que é oriundo (nesse caso, Caxias), ficamos sabendo que depois de anos de intensa atividade musical no Maranhão, onde começou a construir alguma fama, entre 1930/1940, a partir de sua participação na JAB de São Luís, Paulo Almeida se transferiu para o Rio de Janeiro, “em busca de pão e de maior campo de ação” (Lobo, 2003, p. 85), isto é, por questões de sobrevivência e realização técnica e profissional.

O músico parece ter escolhido um momento propício para fazer o traslado, pois, à época, surgira a Associação Maranhense, agremiação fundada em 1951 pelo político Antonio Dino (1913-1976), então filiado ao PSD (Partido Social Democrático), com o objetivo de “elevar a cultura, proporcionar recreação, fazer assistência social, promover a propaganda do Estado e

incentivar o conagraamento da Colônia aqui radicada” (Última Hora, 22 set. 1951, p. 3). A princípio sediada na Rua Resende, número 109, centro do Rio de Janeiro, a “colônia maranhense”, movimentava um público expressivo, possibilitando o trânsito, contato e influência de (muito provavelmente) frações abastadas da sociedade maranhense no meio carioca, oferecendo assistência, por outro lado, àqueles com alguma necessidade. Possibilitava ainda o acesso a lugares de prestígio da então ex-capital da República, como o Teatro Carlos Gomes, o auditório da Associação Brasileira de Imprensa e o Liceu Literário Português. Em suas efemérides e recreações artísticas (como a Festa da Arte), eram convidados tanto artistas maranhenses desconhecidos quanto aqueles já estabelecidos na cena carioca, como no caso de Dilú Melo, além de personalidades políticas, da alta classe média e figuras burguesas (nacionais e estrangeiras). Para os jazzbandistas maranhenses, sobretudo os músicos de maior destaque, que deveriam ter o Rio de Janeiro como itinerário final, pois atraídos pelas promessas de ascensão social que as travessias do jazz à brasileira ofereciam, a AM era uma oportunidade de migrar e ter algum suporte para sobreviver na cidade, dado o alto padrão dos custos de vida e desigual concorrência com os músicos já estabelecidos, especialmente cariocas cujas experiências de intercâmbio e acesso eram mais longevas.

Ao dissertar sobre a tentativa da jazz band Escumilhas, conjunto belenense, de se estabelecer no Rio de Janeiro, Vicente Salles (2023, p. 633) aponta que o conjunto não conseguiu enfrentar a grande concorrência na então capital da República. Para músicos maranhenses que se aventuravam sozinhos a tentar ingressar neste mercado, imagina-se, seria ainda mais hercúleo. Paulo Almeida, por exemplo, apesar de suas habilidades o terem levado a integrar a Orquestra Chiquinho e seu Ritmo (cuja passagem aparentemente foi captada e celebrada pelo público são-luisense quando a banda apareceu atuando no filme *Astros em Desfile* (1942) (Grupo Nuclear Universitário, 1972, p. 36), acabou tendo um triste fim em terras cariocas: diz-se que morreu com o instrumento em mãos, sendo encontrado na rua, na Praça Tiradentes, em frente ao Teatro Carlos Gomes (Lobo, 2003, p. 85).

Já a vivência de um de seus conterrâneos e parceiros de ofício, João Balby, foi um tanto distinta. Fundador da banda Lyra de Prata em Viana, João Balby foi integrado à trupe da JAB em fins dos anos de 1930. Uma vez habituado a um ritmo mais urbano de trabalho, Balby iniciaria uma trajetória musical bastante significativa fora do Maranhão, chegando a fazer parte da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF), tocar em orquestras da TV Tupi e ser eleito pela *O Cruzeiro*, de 1960, como o terceiro melhor sax alto do Brasil.³⁶¹ A atuação de

³⁶¹ BALBY, R. “João Balby: o músico e compositor”. Jornal *O Renascer Vianense*, nov. 2023.

Balby no sul do país começou, porém, ainda nos anos 1940, período em que estava atuando como músico (especificamente como solista de sax-alto) no quarteto contratado pelo navio da Companhia Costeira Itaimbé, que fazia a linha Belém-Porto Alegre. As viagens costeiras passavam pelo porto de Santos, São Paulo, onde Balby estabeleceu trocas com músicos locais e conseguiu trabalhos *freelance* naquelas imediações. Logo em seguida, se estabeleceu no Rio de Janeiro, sendo contratado pela orquestra Maby Paiotele em Petrópolis. Ao lado do trombonista Oscar Milani, compôs a Orquestra Cassino Guarujá, sob a regência do maestro Orlando Ferri. Em seguida, integrou a orquestra do violinista Domingos Ricci. De volta a Santos, por volta de 1945, tocou com a orquestra do maestro pernambucano Clóvis Mamede³⁶², com quem pode ter gravado os fonogramas “Swing do Peru” (composição de Ciro Sousa; interpretes: dupla Joel e Gaúcho); “Bahia Rainha da Lenda”, “Que Bom” (interpretado por Gilberto Alves).³⁶³ Foi na orquestra de Mamede que João Balby teve oportunidade de trabalhar ao lado do saxofonista norte-americano Booker Pittman, figura que por muito tempo integrou a orquestra de Romeo Silva (criador da pioneira Jazz Band Sul Americano), passando a viver no Brasil por volta de 1936, fato que o tornou, na visão de Zuza Homem de Mello, “o mais forte símbolo do Jazz americano no Brasil, depois que retornou à ativa nos anos 50” (1987, p. 280). Ainda segundo Zuza Homem de Mello, nesse período

floresceu entre nós uma apreciável quantidade de orquestras nos moldes das big bands americanas, ou seja, naipes de saxofones, trompetes e trombones com uma seção rítmica de piano e bateria, contrabaixo e guitarra, além do indispensável crooner. Foi ouvindo as emissoras de rádios americanas, durante a Segunda Guerra Mundial, que se formaram grandes band-leaders dos anos 40: Fon Fon (considerado o mais exigente e talentoso deles todos), Zaccarias, Peruzzi, Severino Araújo, Walter Guilherme e Sílvio Mazzuca, que tocaram nos mais festejados bailes, nos casinos, gravaram discos, e, sem dúvida, cultivaram com seus principais solistas o Jazz correspondente à época, isto é, da era do Swing. Dezenas de músicos profissionais que se identificaram com o Jazz atuaram nessas e muitas outras orquestras brasileiras de intensa atividade na década de 40 (1987, p. 280).³⁶⁴

³⁶² Possivelmente, João Balby foi acompanhado nesse trânsito por seu irmão, José Ribamar Balby, que iniciara como flautista em Viana. Isto porque, segundo Raimundo Balby, é dele o solo de sax-tenor que abre a canção “Busto Calado” (78rpm, 1952, Star) interpretada por Carmem Costa. Ribamar devia integrar, portanto, a Orquestra Star, responsável pelo acompanhamento da cantora neste disco. Válido chamar atenção para o fato de que Carmem Costa gravou canções de Clóvis Mamede, entre 1940-1950. Essa proximidade entre *crooners* e maestros poderia simbolizar uma proximidade também de seus músicos contratados, o que pode ter reunido os irmãos maranhenses em meio aos trabalhos no sudeste do país.

³⁶³ Fonogramas disponíveis para escuta em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/60950/clovis-mamede-e-sua-orquestra>. Acesso em: 16 ago. 2025.

³⁶⁴ Nesse circuito, outro jazzista maranhense que merece destaque é o saxofonista Célio de Jesus Muniz (1939-2020), natural da Baixada Maranhense, de São Vicente de Férrer, e que posteriormente integraria a orquestra de Sílvio Mazzuca, tocando ao lado de Paulo Moura (sax) e Wagner Tiso (piano). Célio Muniz era um músico migrante cuja família transitava entre os municípios de Viana, Cajari, Penalva e Monção. Foi nesta última cidade que começou sua vida musical, primeiramente pelo interesse nas músicas de orquestras como a de Severino Araújo, emitidas pelo rádio do pai, José Mariano Muniz, que conseguia sintonizar com muitas dificuldades; depois,

Trajetória um pouco similar à do músico mestiço Hécio Brenha. Nas palavras do jornalista d’*O Globo* Péricles de Bastos, inseridas na contracapa do disco *I Love Sax – Hécio Brenha, o brejeiro* (CID Luxo, 1993), a história do músico maranhense Hécio Brenha “se confunde com a trajetória de outros gigantes da música instrumental brasileira”, pois, “assim como Pixinguinha, Luiz Americano, Severino Araújo, Jacob do Bandolim, entre outros, Hécio Brenha despertou muito cedo para o fantástico mundo da música”. A afirmação, com o tom laudatório que as propagandas costumeiramente empregavam, posicionava o instrumentista maranhense não apenas ao lado de célebres personagens da história do choro brasileiro, como o aproximava de nomes como Pixinguinha e Luiz Americano, que representam, entre outras coisas, as primeiras experimentações de jazz e música brasileira; figuras cujas carreiras foram expressivamente impactadas pelos trânsitos internacionais quando de suas atuações em jazz bands. Além disso, o texto de Bastos traz informações biográficas importantes sobre o músico maranhense. Hécio Jardim Brenha (1937-2019), era natural de São Bento, município que dista 300km de São Luís, localizado na Macrorregião Norte do Estado, especificamente na Microrregião da Baixada Maranhense, tal como seu conterrâneo Paulo Almeida, iniciou a trajetória musical ainda criança, por volta dos sete anos de idade, destacando-se no cavaquinho nos concursos culturais do estado, como a Feira de Amostras de Jovens Talentos Musicais realizada em São Luís – evento que proporcionava aos artistas locais oportunidade para uma melhor visibilidade. Mais tarde, como integrante do coral do Seminário de Santo Antônio, refinaria seus conhecimentos musicais³⁶⁵, que utilizaria para aprender alguns dos instrumentos de sopro que se popularizavam com as jazz bands, a saber: saxofone e clarinete. Aos 13 anos já

adquirindo noções musicais por ocasião de atividades de um missionário americano, que o ensinou teoria musical e o fez ter acesso a instrumentos, integrando-o numa banda. Com a partida do missionário, Célio Muniz juntou-se aos músicos mais velhos de Monção com quem passou a tocar na região e em outras localidades como Pindaré, para onde iam auxiliados pelo transporte animal (jumentos), sem o qual seriam inviáveis os trânsitos para comunidades mais distantes. Em meados dos anos 1950, chegou a São Luís, vindo a morar na rua e na chamada Zona do Baixo Meretrício (ZBM), local boêmio que, à época, concentrava intensa atividade musical. A migração de Célio, primeiro para o Rio de Janeiro e depois para São Paulo, foi possível graças à passagem, vindo de Belém, do Circo Garcia, que chegou à cidade necessitando de alguém que preenchesse a vaga de seu saxofonista (falecido em Belém). Uma vez em São Paulo, Célio pôde integrar as orquestras de Oscar Milani e da cantora Maysa, chegando a tocar também com Jair Rodrigues, Milton Nascimento e no programa *Fino da Bossa*. Se os primórdios do jazz no Brasil se relacionam com um processo de profissionalização dos músicos brasileiros, importante destacar que Célio foi o primeiro a obter a carteira profissional de trabalho pela OMB (nº do registro 0001), no final dos anos 1960. Relato, fontes/documentação concedidas por Alê Muniz, filho de Célio, via *WhatsApp*, entre 31 março e 2 de abril 2024.

³⁶⁵ Semelhante, aliás, ao ocorrido com o músico Raimundo Nonato Rodrigues de Araújo (1936-2010), natural de Itapecuru-Mirim, município repleto de quilombos e igrejas católicas, situado no começo da microrregião conhecida como Norte Maranhense, distante 118,5 km de São Luís. Embora seja recorrente a evocação do músico como líder do grupo Nonato e Seu Conjunto, fundado em 1963, Raimundo Nonato iniciou-se profissionalmente como músico popular na Jazz União – banda formada por Joaquim Araújo (sax alto), Zé Saruê (banjo), Mundico Cardoso (sax alto), entre outros –, oportunidade em que pôde praticar os saberes musicais que adquirira tocando harmônica na Igreja Matriz de Nossa Senhora das Dores.

tocava nos bailes populares. Antes dos 18 anos, segundo Paulo Bastos, Hércio se tornou “o primeiro saxofone da tradicional banda maranhense, o Jazz Alcino Bílio”, e que, “buscando ampliar as suas perspectivas artísticas profissionais”, mudou-se, no final dos anos 1950, para o Rio de Janeiro, onde, semelhante ao seu conterrâneo João Balby, pôde integrar diversas orquestras, a exemplo das orquestras do Teatro João Caetano, da Rádio Tupi e Rádio Mayrink Veiga. Em seguida, integrou a Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros Militar do Rio de Janeiro, fundada por Anacleto de Medeiros, em 1896 (Cerqueira, 2017). Até o final dos anos 1960, a experiência fonográfica de Hércio Brenha, semelhante à de outros instrumentistas migrantes maranhenses que galgaram algum espaço de prestígio, ocorreu na condição de músico de grandes orquestras, conjuntos-baile ou como acompanhante de cantores populares importantes. Apenas em idos de 1970 é que emergiram as primeiras gravações nas quais era protagonista. Embora fujam ao recorte do trabalho, vale a pena mencioná-las para fins de conhecimento. São elas: os choros “Sangue Maranhense”, em homenagem à terra natal, “Chofrevo”, “Henriqueto” (homenagem ao pesquisador e músico Henrique Cazes), “Boite sem Luz” (de autoria e dedicada ao músico cego Zé Pedro, banjoísta natural de São Bento, Maranhão), “Uma noite no Vivará”; frevos (“Um Jardim nas Brenhas”), além de sambas (“Chego Lá”), sambas-canção (“Longe de Ti”) e forrós (“Cavalo Nervoso”, “Cavalo Domado”, “Chulé do Jacaré”, “Forró do Chapéu Virado”, entre outras (Brenha, 2002, p. 81-83).

Posicionado em outra condição artística, ciente de sua trajetória e das lutas de seus pares no Maranhão, na velhice, após 50 anos de carreira, Brenha produziu uma raríssima contribuição para as histórias do jazz maranhense. Trata-se do livro de memórias *Histórias de um pioneiro musical*, publicado com recursos próprios em 2002.³⁶⁶ Através dos acordes memorialísticos de Brenha, é possível acessar detalhes sobre o cotidiano dos jazzbandistas maranhenses, além dos trânsitos do músico por Montevideu, Argentina, Peru, África do Sul, bem como seus retornos ao Maranhão, onde estimulou tramas que aproximavam músicos de diferentes procedências, como por exemplo a Orquestra Rio Mar, que surgiu da “ideia de fazer uma integração com músicos do Rio de Janeiro e Maranhão” e que foi “composta por vinte e três figurantes”

³⁶⁶ Após um ano de buscas, o acesso a esse material se deu em 18 de abril de 2024, através da família Carvalho, na figura de Fernando Carvalho, proprietário da obra, que era próximo de Hércio Brenha. Além do livro, Fernando Carvalho me emprestou CDs com gravações do músico. As músicas, entre as quais “Sangue Maranhense”, foram digitalizadas (17 faixas ao todo) e adicionadas ao banco de dados da pesquisa. Curioso notar a relação desses músicos com suas memórias artísticas, por vezes confiando a um seleto grupo de amigos e familiares suas vidas/trajetórias, no sentido de proteger (?) suas biografias, de construir uma comunidade protetora de suas histórias, não encontrando, por outro lado, reverberação mais ampla, tampouco o interesse de editoras de razoável porte em publiciza-las, traço de uma condição bastante privada da circulação desses relatos e do valor cultural (e comercial) atribuído a esse material, em decorrência da desimportância imposta à história desses sujeitos. Agradeço aos Carvalho pela colaboração.

(Brenha, 2002, p. 116-117), 8 do Rio (Charutinho e Ferreira, nos trompetes; Armando e Borginhos, nos teclados; Moacyr Avelar, crooner; José Carlos Brenha, na percussão e Juarez Muniz, no saxofone alto) e 15 de São Luís (Nogueira, Raimundo Mendonça e Totó, pistons; Isaias e Padilha, trombones; Antonio Carlos e [capitão] Néo [apelido de Manoel Pereira de Sousa, atualmente, ex-comandante da Banda de Música da PMMA] saxofones; Ernani Azevedo (filho do jazzbandista Roque Azevedo) e José Benedito, nas tubas; Maneco, Monteiro, Fernando, João da Vera Cruz, Vicente e Neto, ritmistas; José Horácio e Denise Sabrino, cantores; que chegou a se apresentar em quatro bailes e duas matinês carnavalescas no Clube Jaguarema.

É preciso pontuar que boa parte desses músicos que se destacava passava por orquestras tidas como de “primeira categoria”, existindo também aquelas rotuladas como de “segunda classe”, o que já pressupunha em minha leitura o reflexo de uma divisão social, pois, como bem lembra o músico Arlindo Carvalho (1954-), tais classificações se referiam à “importância e o meio social onde os músicos viviam e exerciam suas outras atividades”³⁶⁷, e nesse caso, a JAB conseguiu alcançar o alto nível dessa hierarquia, caindo nas graças da alta sociedade e, portanto, gozando de certo prestígio social – fato que como comentado anteriormente cuidou de construir certa fama em torno do grupo, convertendo-o em uma espécie de porta para acessar espaços de poder, lucros financeiros e respeitabilidade social, ao passo que significava também oportunidade de profissionalização musical, na medida em que pesava sobre os integrantes do conjunto a demonstração de que dominavam tecnicamente seus instrumentos, valendo-se do virtuosismo e do cosmopolitismo como formas de poder.

³⁶⁷ Raciocínio desenvolvido pelo músico em um de seus trabalhos universitários.

4 AMPLIFICAÇÕES DE UMA ECOLOGIA MUICAL: SINTOMAS E RIZOMAS JAZZÍSTICOS NA TERRA DAS PALMEIRAS

4.1 Sinais sonoros dos tempos: proliferação da *jazzmania* e seus impactos urbanos

Eu queria que a senhora tivesse conhecido o Anil do tempo do velho Camilo e de D. Lina, que moravam ali na Rua da Estrada, naquela casa bonita da esquina com O Beco de São Benedito. Era outra coisa. O velho e a velha gostavam de festas. Davam baile o ano inteiro, do pé para a mão. E vinham músicos de São Luís tocar até de manhã (MONTELLO, J. *Janelas Fechadas*, 4. ed. São Luís: Edições CCJM, 2022, p. 82).

No bar LADY, haverá durante os festejos, jazz-band, pau de sêbo, briga de gallo, etc. começando o samba às 2 horas e terminando á meia-noite (“Festa no Anil”. O Imparcial, 8 nov. 1928, p. 3).

Talvez, a fala saudosista da personagem de Josué Montello que abre este capítulo evocasse os carnavais de outrora, de um Anil dos “velhos e bons tempos”, quando o Rio Anil era limpo e as orquestras, como parte inegociável dos Assaltos, invadiam as casas juntamente dos foliões. Como se naqueles tempos, isto é, em idos da década de 1930, a então Vila do Anil estivesse mergulhada em um irreversível marasmo: argumento nostálgico que a própria narrativa, adiante, cuida de desautorizar, quando se menciona um grande baile de carnaval que seria dado na casa de um tal Maneco Azevedo. “E há quem diga que a festa do Maneco Azevedo vai meter num chinelo o Carnaval dos Lunáticos, do Lítero e do Cassino Maranhense”, comenta o velho Anastácio, vendedor de jornais matutinos que bem poderia ter sido inspirado no Anastácio real, conhecido comerciante da Avenida Casemiro Júnior que revendia suplementos como *A Revistinha* por aquelas imediações (Pacotilha, 10 set. 1920, p. 4). Enfim, o fato é que se tratava do personagem perfeito para explicitar a força dos boatos na proliferação das notícias pela cidade. Não por menos, da boca de Anastacio sai a notícia de que viria até mesmo pessoas do Rio de Janeiro para o carnaval do Anil. Para enfrentar, porém, os bailes da alta sociedade, seria necessário mobilizar um elemento fundamental, sem o qual as chances de sucesso na disputa diminuía drasticamente, e o personagem Anastácio, como que bom sabedor dos afetos populares, não se faz de rogado ao revelar a arma secreta: “Fala-se que a orquestra do Alcino Bílio já foi contratada” (Montello, 2022, p. 165).

A JAB adentrou os anos 30 como principal representante da dita modernização musical em São Luís do Maranhão, adotando diversas estratégias para sua legitimação, como manter-se exclusiva do Casino Maranhense, local que lhe proporcionava aproximação com figuras de poder e prestígio nacionais e internacionais, como quando tocou em uma festa oferecida à oficialidade inglesa da corveta Britania Scarborough (“His magesty ship ‘Scarborough’”. O

Imparcial, 11 fev. 1938, p. 1). Composta por sujeitos de condições sociais variadas, se tornou um exemplo para outros músicos populares; agente coletivo importante na reconfiguração instrumental das bandas, de suas expectativas de profissionalização, alimentando um circuito musical heterogêneo, possível também graças ao auxílio dos marginalizados urbanos³⁶⁸, que aproveitavam as novas demandas impostas para que se sustentasse o mundo artístico do jazz na cidade.

Hélcio Brenha recorda que “no Maranhão adotava-se chamar o Jazz de fulano de tal e não a jazz de orquestra” (2002, p. 33), recordação que parece sugerir a aceitação e circulação de uma noção masculinizada das bandas, que eram encaradas, a um só tempo, como sociedades comerciais e cooperativas. Entre as bandas que o saxofonista menciona, além da Jazz Alcino Bílio, estavam o Jazz Vianense, “dos irmãos Mendonça”, o “Jazz Maranhão, do Presidente do Sindicato dos Músicos, Apolinário dos Anjos”, o “Jazz Independência, de Custódio e Santinho do Piston”, “Jazz Guarany, de João Carlos, pai da cantora Alcione”, “Jazz Ubirajara, de Zé Velho e Choop” e “Jazz Vera Cruz, de Brazilides” (2002, p. 33). Uma lembrança que se remete ao intervalo de 1930/1950:

[...] teve o Jazz União, que era muito bom, também, ainda teve o Jazz do Maestro João Carlos de Nazareth; outro jazz que fez sucesso naquela época foi o Jazz Vianense, inclusive fui **padrinho** deste jazz, que tinha dentre seus músicos: Zé Emetério, Luís

³⁶⁸ Representante dos trabalhadores invisíveis que davam suporte para a estrutura do jazz na cidade, destaco José Araújo Moraes (1905-1987?), natural de Alcântara e filho de João e Ursulina Araújo. Lopes Bogéa indica que José Araújo tinha em torno de 75 anos quando da escrita de seu livro, e o descreve como “pardo, franzino, lábios carnudos, cabelos encaracolados e estrábico, vesgo ou zarolho, como define a plebe os que portam este tipo de defeito visual” (Bogéa, 1988, p. 268): “[...] Voltando à liberdade [depois de ser preso], José Araújo passou a viver de carretos e mandados sendo que uma de suas especialidades, nessas novas tarefas, era a de conduzir instrumentos musicais das orquestras para as residências, onde se realizavam bailes ou ladainhas” (Bogéa, 1988, p. 268-269). “Dava gosto de ver o ‘Paulo Moraes’ [apelido de José Araújo, em referência ao trombonista] carregando os instrumentos musicais, com uma imponência tamanha que até parecia que ele era dono ou maestro da orquestra. Ele gostava de contar cascatas e dizia a Deus e o mundo que era integrante do famoso Jazz do Alcino Bílio. O que se sabe mesmo é que ele ficava ao lado da orquestra até o final dos bailes ou ladainhas para depois transportar os instrumentos de volta a sede ou acompanhar os músicos em alguma seresta, após alguma tocata de pompa” (1988, p. 269). Outro desses sujeitos marginalizados foi Marcelino de Moraes Filho, nascido em junho de 1920. Conta Bogéa que “Já rapaz, Marcelino foi servir o Exército, tendo sido enviado para o então Território do Acre (hoje Estado), com o número 125 de sua corporação. Com a eclosão da 2ª Guerra Mundial, nosso personagem foi mandado para a frente de batalha, onde alcançou o posto de 1º. Sargento. Passada a guerra, Marcelino retornou à vida civil e foi trabalhar na Estrada de Ferro do Acre. Não se pode precisar se Marcelino ficou lelé da cuca em consequência dos horrores que deve ter presenciado nos campos de batalha. [...]. Logo que chegou ao seu torrão natal, Marcelino passou a viver de pequenos mandados, sendo frequente encontra-lo com caixas e instrumentos musicais dos grandes ‘jazzes’ da época, que levava para residências ou clubes onde se realizariam as festas. Foi por essa época que Marcelino recebeu o apelido pelo qual ainda hoje é conhecido: ‘Secretário’. A alcunha, Marcelino recebeu do grande mestre Prof. Lauro Bocaiúva Leite, bamba do violino e um dos mandões do Jazz de Alcino Bílio. Mestre Lauro Leite (pai do poeta laureado Lauro Bocaiúva Leite Filho e do noticiário Fernando Leite) dizia que a alcunha se ajustava bem a Marcelino, porque ele era bastante ligeiro e eficiente nas tarefas que o incumbiam” (Bogéa, 1988, p. 301). Tais personagens, como ensina Howard Becker (2010), são fundamentais para a sustentação dos chamados “mundos da Arte”.

Carlos, Cândido e outros tantos amigos que não me recordo no momento (Reis, 2001, p. 135-136, grifo meu).

Válido ressaltar que, a exemplo de outras regiões, o fenômeno da proliferação das jazz bands compunha um quadro mais amplo de transformações estruturais pelas quais passava a cidade de São Luís. Se nos primeiros anos de 1920, as jazz bands atuavam num contexto de cosmopolitismo musical, com o impacto da subida ao poder de Getúlio Vargas, especialmente após a promulgação da Constituição de 1934, que reconhecia e legitimava sob termos legais o seu governo e, posteriormente, com a instituição da ditadura estadonovista, em 1937, a existência dessas bandas ganhará novos significados, especialmente a partir da institucionalização do samba carioca.

Por essa época, começam a se proliferar as rádios pela cidade, iniciando nova fase das sonoridades urbanas, ou de “audições coletivas” (Gonçalves, 2013, p. 120), em São Luís³⁶⁹, o que poderia ter relação com o aumento populacional, que entre 1920 e 1935, foi de em média 32%.³⁷⁰ Tal mudança, a propósito, não passou despercebida d’*O Imparcial*, que em um artigo intitulado “O Jazz e o Radio”, acertadamente questionava: “Podia o jazz ter-se desenvolvido tão rapidamente sem o auxílio do Broadcasting?”, argumentando-se a seguir que “apesar das divergências de opiniões sobre o assumpto, podemos dizer que em geral o jazz se tornou uma musica muito popular. Não ha duvida que este typo de musica deve o seu sucesso principalmente ao Broadcasting” (*O Imparcial*, 30 jun. 1931, p. 4). Assim, a matéria, além de mencionar as adaptações sonoro-perfomáticas em tempos de nova fase de reprodutibilidade

³⁶⁹ “Em janeiro de 1930, a Casa Auto victor, situada na Praça João Lisboa, inaugurou um serviço de alto-falante com o objetivo de projetar artistas locais. Em maio de 1932, a Rádio Clube do Maranhão, melhor equipada, conseguiu transmitir notícias de interesse de comerciantes, músicas, discursos, conferências, resoluções oficiais, notícias mundiais e concertos do Violão Club. Em maio do mesmo ano, a Radiotelephonia iniciou transmissões em ondas longas para o litoral e o sertão. Nos idos de 1938, fonógrafos faziam propaganda de casas comerciais em estridentes alto-falantes, abusando dos transeuntes da Praça João Lisboa. Um deles chegou a repetir oito vezes por dia o Hino Nacional. A chefia da Polícia, a pedido do Interventor Federal, mandou encerrar os reclames comerciais ao som do hino. A febre de retransmissores proporcionou o festival, ‘Vespéral dos Speakers’, no Cinema Éden, com dança no salão nobre ao som do Jazz Alcino Bílio, projeção de filme, brinde oferecido por bazares à senhorinha vencedora do concurso e a presença dos speakers” (Lacroix, 2020b, p. 253).

³⁷⁰ Segundo os dados do *Anuário estatístico do Brasil* (1936, p. 64), a população de São Luís que era de 52.929, em 1920, passou para 64.069 em 1930 e 70.272 em 1935. Este salto poderia ter impactado na dinâmica da comercialização dos aparelhos radiofônicos na capital. Em setembro de 1938, por exemplo, foi inaugurada a Radio City, estabelecimento situado na rua Oswaldo Cruz, n. 253 (depois n. 153), de propriedade da firma França & Cia, contando com apresentação da JAB. Entre as suas especialidades, o empreendimento destinava-se “ao concerto e venda de material de radios, de todas as marcas, e commercio de radios ‘Stewarth Warner’ [...]” (Pacotilha, 23 set. 1938, n.p.). Por essa época, localizei muitos anúncios de revenda de rádios no *Pacotilha*, *Imparcial* e *O Combate* desta e de outras marcas, de 5, 7 e 10 válvulas, “por preços módicos” ou “de ocasião”. Outro indicio é que, tempos depois, a Casa A Ribamar também começaria a comercializar rádios RCA Victor e passaria a contar com uma oficina para consertos desses aparelhos, o que, claro, não significa, vale ressaltar, amplo e facilitado acesso por parte dos mais pobres.

técnica ante a aparelhagem de gravação, chegava a uma conclusão que sugeria, senão massiva popularização, já que ainda custava caro possuir um aparelho radiofônico, ao menos maior alcance do jazz (a nível nacional, e, portanto, local) via programação radiofônica, além de maior diversificação dos ouvintes citadinos.

O aumento do impacto do rádio sugeria mais acesso à eletricidade, que, por sua vez, viabilizava não apenas a difusão de sons radiofônicos, mas também amplificação do som dos instrumentos musicais. Exemplar disso, uma matéria publicada em agosto de 1936 na primeira página d'*O Combate* louvava a “criação maravilhosa” do “sr. Francisco de Assis”, reputado como “ilustre e inteligente patricio”, e que teria convidado os redatores daquele suplemento para assistir à exibição, que ocorreria na sede da associação carnavalesca Os Lunáticos, de uma invenção sua. O equipamento, “o qual, adaptado a instrumentos de cordas, faz estes aumentar, assombradoramente, o som”, modificando, com isso, “em grande escala o sistema de orchestra”, fazia com que “apenas um violino, acompanhado de banjo, bateria e violão, ligados por meio de correntes ao aparelho da criação do sr. Francisco de Assis, [equivalesssem] por todo um jazz”, concluindo que se tratava “[da] eletricidade, influenciando aos instrumentos de cordas”. No ápice de seu deslumbramento, o autor da matéria prossegue, sem poupar elogios, afirmando que o artefato prometia “revolucionar os meios musicas do mundo”, tornando obsoletos “os instrumentos de grande peso, como o baixo-tuba, etc.” (“A eletricidade e os instrumentos de cordas – simplificado o sistema do Jazz”. *O Combate*, 4 ago. 1936, p. 1).

O primeiro teste do “adaptador electrico” de Manoel Francisco de Assis, de fato, foi realizado em fins de julho daquele ano, na residência de um senhor chamado Almir Valente, morador da rua da Inveja, n. 351. A matéria não apenas revela que Francisco, para se proteger de tentativas de roubo intelectual, acorreu para registrar a patente do invento³⁷¹, descrito como uma união de “varios instrumentos de cordas, proporcionando, em conjuncto, uma deliciosa harmonia musicada”, como também que, decorrente da exibição do artefato no clube d'Os Lunáticos, seria instalado um conjunto batizado de Jazz Electrico – quer dizer, uma jazz band que utilizaria e propagaria o invento de Manoel Francisco. Dias depois da demonstração naquele clube, a Jazz Electrico se apresentou ao lado da Jazz Itamarati numa *soirée* dançante na rua dos Afogados (“Festas”. *O Combate*, 15 ago. 1936, p. 3). Não achei mais nenhum vestígio que comprove a continuidade deste empreendimento, tampouco que Manoel Francisco

³⁷¹ Em nota de protesto publicada no *Pacotilha*, Manoel Francisco, que assina como 1º sargento da Armada, denunciava a tentativa de apropriação de seu invento, “já registrado no Departamento Nacional da Propriedade Industrial no Ministerio da Agricultura do Rio de Janeiro, protocollado com o n.º 1500 e registrado sob o termo n.º 16.348 de 22 Janeiro de 1936, conforme documentos em meu poder” (*Pacotilha*, 2 maio 1936, n.p.).

tenha conseguido o tal sucesso mundial com o seu invento. Apesar da criação de uma “jazz band especial”, equipada com a invenção sonora, também não parece que tal sistema de amplificação se popularizara na cidade, ao menos não naquele período, mas não deixam de ser rastros importantes, que sugerem, por um lado, uma São Luís enquanto palco de investidas inovadoras³⁷², apesar das depreciações econômicas e guerras políticas que minavam esse potencial, e, por outro, o desenvolvimento de novas formas de escuta na capital maranhense.³⁷³

Não é à toa que nessa nova mudança na paisagem sonora da urbe, precisamente em 3 de novembro de 1936, publicou-se no *Diário Oficial do Estado do Maranhão* o Decreto n.º 205, que revogava o *Código de Posturas* de 1893 – ação que foi levada a cabo pela administração do então prefeito municipal e engenheiro civil José Otacílio Saboya Ribeiro, no entendimento de que o código vigente estava “obsoleto e não mais [satisfazia] as necessidades reclamadas pelo progresso da cidade”, progresso este que, semelhante a outras capitais brasileiras, “poz à disposição das cidades elementos inteiramente [novos?] para os quaes é necessário crear legislação” (*apud* Selbach, 2010, p. 97).

Em outras palavras, passada uma década desde a aparição das primeiras jazz bands locais, aparentemente as tentativas de regulação do cotidiano da cidade ainda sofria influência de normas de comportamento do século XIX, passando toda a década de 1920 e os primeiros anos da década de 1930 lidando com os resquícios da lógica de controle social aos moldes oitocentistas. Estamos falando de quatro décadas (relativa e condicionalmente) ordenadas por disposições da República Velha. Como analisou Martins (2020, p. 146-156), entre a edição do Código de Posturas de 1866 e o de 1893, inúmeros editais da Câmara e da polícia, que atualizavam as investidas de comando sobre o proceder da população e a forma de acesso à cidadania, foram publicados. De maneira similar, até 1936, também foram publicados editais de posturas, lei e portarias, por vezes, em nome da Secretaria da Prefeitura Municipal e do

³⁷² Jornais como o *Pacotilha* faziam questão de estampar suas páginas com essas criações, usando-as como evidências de que a “gloriosa Athenas, berço da litteratura nacional, de onde sahiram incontestaveis luminaires nas nossas letras, não se tem salientado, somente, nessa face da mentalidade humana”, caso dos irmãos Luís e Manoel Assunção, que haviam fabricado “com um esmero admirável” um saxofone (“instrumento de um formato assaz difficil a sua confecção”), utilizando-se de “regular quantidade de prata”, recebendo um tratamento específico, até chegar a “um formato idealizado pelos proprios auctores e que, effectivamente, marcou um progresso consideravel nesse genero de instrumentos musicaes” (*Pacotilha*, 4 maio, 1935, p. 5).

³⁷³ A nova mudança na cultura sonora urbana da capital, agora mais intensa, fica explícita na figura do velho major João Cândido, personagem montelliano que serve de contraste quanto ao comportamento social desde o campo das sensibilidades auditivas: “Em 1931, quando por ali voltara, [João Cândido] tinha ficado apenas dois dias, na Rua Grande, no desconforto de um quarto de hotel, por estar em obras o seu sobrado. Logo regressara à fazenda, atordoado com a zoadia em seu redor. Não tinha mais idade e paciência para aturar tanta confusão. Doíam-lhe nos ouvidos as buzinas dos automóveis. As carroças estrondavam nos paralelepípedos do calçamento. Parecia-lhe que toda gente falava aos gritos. Num café do Largo do Carmo, sentiu-se zozzo com o bater das xícaras [...]. Agora, pelo jeito o tumulto urbano era bem maior” (Montello, 1981a, p. 246).

Serviço Municipal de Higiene e Assistência Médica. No entanto, essas regulações, em grande medida, se fundamentavam no código de 1893. É como se por anos e anos a fio ao longo das primeiras décadas do século XX se mantivesse o interesse do Estado, evidente no código de 1890, em conter “as ações praticadas pela população subalterna, ex-escrava, ainda considerada ameaçadora e perigosa pela minoria branca”, quando não proibindo “batuques, ajuntamentos e tocatas” pelas ruas da cidade, exigindo “licença da Intendência para realização de qualquer espetáculo ou divertimento público” (Selbach, 2009, p. 31).

Atendo-se ao cenário de proliferação do jazz em Porto Alegre, precisamente em idos da década de 1920, Vedana (1987, p. 16) recorda que “nessa época a seresta estava proibida pela polícia e se um conjunto de músicos fosse flagrado tocando, era prisão na certa!”. Não é gratuito que a atuação das bandas que acompanhamos no capítulo anterior se concentrasse em espaços privados. Por outro lado, e esse é um aspecto que aparentemente passou despercebido em importantes análises que se debruçaram sobre esses códigos (Carvalho, 2005; Selbachs, 2009), apesar de focadas em amplos fatores da vida urbana, as sanções de 1936 parecem indicar condutas musicais indisciplinadas quanto às normas do regime sonoro da São Luís civilizada. Não por acaso, sobre a questão musical, na sexta seção, prosseguindo o tema “Do sossego e tranquilidade pública”, sob pena de multa entre 20\$000 (vinte mil reis) a 100\$000 (cem mil reis), tornava-se expressamente proibido: “4) Tocar ou ensinar musica, com pancadaria, depois das 22 horas, sem licença da municipalidade excepto nos locais permitidos” (*apud* Selbach, 2010, p. 212), o que parece ser um forte sinal de proliferação na cidade de instrumentos de percussão (bateria, pandeiro, tambores, entre outros) e de professores neles versados, e por outro lado em investidas de controle de seu uso, o que significava, no fim, a imposição de restrições a uma cultura musical vista de soslaio por parte da sociedade e pelos poderes públicos. Desse modo, como parte do projeto de higienização sonora da cidade, se iniciava a tentativa de ordenamento e contenção dos sons e sociabilidades musicais praticados pelos subalternos.

Logo adiante, sobre as Aferições, na quarta seção, artigo 411, parágrafo quarto do novo *Código de Posturas*, se diz: “§ 4.º- a eguaes exigências sujeitam-se aqueles que se utilizarem de *jazz-bands*, ou orchestra de pancadaria como meio de propaganda” (*apud* Selbach, 2010, p. 228). As “eguaes exigencias” diziam respeito à necessidade de se obter licença da municipalidade, havendo pagamento de taxa, tempo e horário determinados para realização de anúncios sonoros, o que incluía o uso público de alto-falantes e as transmissões das estações de rádio, como expresso no parágrafo terceiro da seção. Para garantir o cumprimento do novo

regime sonoro-comportamental, visando a assepsia e o regramento dos costumes também no campo das práticas musicais urbanas, a multa era de 50\$000 (mesma quantia cobrada dos espaços de lazer eventualmente irregulares, de acordo com o Art. 420 da seção de Divertimentos Públicos (Selbach, 2010, p. 230)) para quem descumprisse essas determinações. Além de representar o impacto sonoro da proliferação das jazz bands pela capital, transgredindo ainda mais a moderação acústica/perfomática fomentada pela estrutura dos ambientes privados, e de, no sentido econômico, significar que muitos conjuntos eram contratados para maximizar a atratividade comercial de negócios variados, e até mesmo como ferramenta de propaganda política³⁷⁴, extrapolando os limites de sua função eminentemente artística (ao menos nos termos eruditos de certo grupo de músicos maranhenses e de espaços mais elitizados), chamo atenção para o fato de o texto distinguir “jazz-band” e “orquestra de pancadaria”. Aparentemente, toda jazz band era uma orquestra de pancadaria em potencial (pelo fato de, em sua maioria, possuírem, um baterista e algumas vezes instrumentos percussivos associados ao samba e a outros ritmos afrodiaspóricos), mas nem toda orquestra de pancadaria era uma jazz band, podendo ser indício de outra formação instrumental com percussões, no entanto sem bateria norte-americana, o que poderia denotar outro repertório e performance. Mais à frente, nessa mesma seção, o novo *Código de Posturas* proibia ainda: “12) Realizar batucada em qualquer parte das zonas central, urbanas e suburbana, exceção feita aos festejos carnavalescos, na época própria” (*apud* Selbach, 2010, p. 212). Outra coisa curiosa é que mesmo que as festas privadas regadas a jazz bands não fossem tratadas pelos jornais da mesma forma que as “batucadas” (pois o elogio às bandas era também um elogio aos patrocinadores de tais festas), vez ou outra, especialmente a partir de fins de 1920, quando se tratavam das diversões das camadas mais pobres, o sentido *chic* de termos como “jazz”/“jazz band” começava a dar lugar a algo negativo, voltando a ser sinônimo de imoralidade, barulho e confusão.³⁷⁵ Bem diferente,

³⁷⁴ Embora não fosse uma novidade exclusiva das jazz bands, o valor simbólico enquanto “música moderna” parece ter atualizado essa prática, cada vez mais interessada, por parte de figuras influentes da alta sociedade, políticos e comerciantes, em vender e *se vender* como representantes do progresso, do “novo” em seus campos de atuação. E a mudança instrumental era a forma concretizada, em imagem e som, desse suposto avanço. Em meio às pesquisas, localizei composições dedicadas a figuras da elite, políticos e poderosos. Vale dizer que isto não era exclusividade do contexto maranhense. No Acervo de Discos e Partituras do Instituto Histórico e Geográfico (IHGB) há composições de bandas como Carlos Pastor e seu Jazz Band, que faziam odes à figura de Getúlio Vargas com as marchas: “Getúlio” e “Às urnas”, de Armando. Em: <https://www.ihgb.org.br/noticiario/234-numero-259.html>. Acesso em 8 out. 2023.

³⁷⁵ “Hontem á noite na pensão Lusitana, antiga rua XXX, ‘o tempo fechou’ feio. Desde cedo que o Manoel Vieira e o Gilberto de tal estavam lá, divertindo-se com as ‘borboletas’ que lá residem. Depois, mais tarde, os dois arrumaram um samba com guinchos, sapateados e matracados, num ‘jazz-band’ ensurdecedor” (O Imparcial, 10 dez. 1926, p. 3). Assim, o ‘samba’, “nome genérico para diferentes tipos de chiffrins e batuques”, descrevendo muito mais “o caráter da festa, o ‘typo’ dos seus frequentadores, os locais em que as reuniões ocorriam e sua propensão a degenerar em criminalidade” (Gato, 2018, p. 255), não uma forma musical, encontrava o “jazz/jazz

portanto, da acepção positiva associada aos “excessos ordeiros” praticados nos “carnavais elegantes” que ocorriam nos ambientes de lazer frequentados pelas camadas altas.³⁷⁶ Voltarei a este tema nas seções a seguir. Adianto apenas alguns exemplos.

Na coluna dos “Casos Policiais” d’*O Imparcial* (19 abr. 1927, p. 6) uma crônica satiricamente intitulada “Vinho, Jazz, Riso, Amor e... Sangue” – referência a *Vinho, Jazz, Riso e Amor*, filme exibido no Cine Eden no ano anterior, com direito a “soirée chic” regada a jazz band (Pacotilha, 6 fev. 1926, n.p.) –, parece insinuar que a associação da população negra de São Luís com o jazz, quando fora das regras de sociabilidade e de comportamento ordeiros dos espaços elitizados, facilmente descambava para uma (sempre iminente) conotação pejorativa, preconceituosa, atravessada pelo estigma racial que punha racializados, e, por associação, seus espaços de trocas e vivências, a música e danças nestes cultivadas, como naturalmente tendentes ao vício e à violência.³⁷⁷

Sugestivo que os rastros da apropriação do jazz pelas classes populares surja justamente nas colunas policiais, como no caso de um conflito ocorrido em uma festa “nas proximidades do ‘Outeiro da Cruz’, ao Caminho Grande”, precisamente na residência de José Nicolau, onde, segundo o cronista, com o exagero recorrente e estratégico, “o producto liquido da canna de assucar, corria como sangue na matança dos innocentes ou na noite de S. Bartolomeu”. Protagonizaram o conflito um “Raymundo de tal, vulgo ‘Pé do Norte’ e Mundiquinho, “um pretinho todo mettido a coisa, com fumaças de capoeira” que se puseram a brigar “por causa de uma pretinha, afamada **dansadeira de fox**, a rainha do samba” (O Imparcial, 7 jul. 1929, p. 6, grifo meu). Em uma camada, a contrapelo, a nota deixa rastros da importância dos

band”): outra expressão imprecisa, ambivalente, com sentidos de fundo racializado; num avizinhamento simbólico concernente às tramas, enlaces e lutas no plano diaspórico.

³⁷⁶ Como no caso do Casino Maranhense, reportado pelo *Pacotilha* (14 jan. 1937, p. 2) como “clube prestigioso no seio da sociedade maranhense, desfrutando das sympathias do nosso mundo elegante [...]”. A matéria, paga e com direito à entrevista, destacava as promessas do presidente do clube, Sr. Neves Filho, que garantia: “[...] Vae ser uma cousa estapafurdica, parafusica, estrambolica, espequilhondifica, **jazzbamdica**, tudo emfim, que fôr confusão, barulho, pandemonico, o diabo” (grifo meu).

³⁷⁷ Diz a crônica: “No tambor de mina da Maximiana, domingo, no João Paulo, o tempo fechou feio, leão, leão... Já alta noite, como na canção, e a festança no auge. O producto liquido da canna de assucar, corria como sangue na Matança dos Innocentes ou na noite de S. Bartholomeu. Já muita gente estava de não dizer nem cachorro. E o Cajapió, um mulato mettido a ‘bamba’, com fumaças de capoeira, era um dos mais ‘lavados’. Estava ‘certinho’ mesmo. Não dava mais nada. ‘Promptinho’. Outro, que também não era dos melhores, era José Silvino Gomes, ex-cabo da Força Pública. As paginas tantas, por causa duma pretinha, afamada dansadeira de punga, a rainha do samba, o Cajapió fez uns passes na frente de José Gomes, assim, uma amostra de ‘rabo de arraia’ combinado com a ‘tesoura’. O José Gomes, porém, que nunca viu ‘visagem’, bateu a mão num litro de canna capim que estava intacto, em cima de uma mesa e fincou-o na cara do cantador, bem na caixa do catharro. Foi ahi que o ‘tempão’ fechou, 16! E mais tarde, quando a policia chegou, o Cajapió estava como morto, sangue como o diabo! Ninguém dizia que o mulato escapava. Nem a mão de Deus Padre [...]”.

agenciamentos dançantes das mulheres negras de São Luís – fundamentais no processo de acomodação do jazz diaspórico na capital – e ainda questões de gênero e sexualidade.

Em outra camada, se por um lado as representações positivas, não obstante ambíguas, das músicas “ruidosas” e “sincopadas” nos locais frequentados pela alta sociedade apontavam para o tipo de performance e conduta dos músicos, em seu esforço para manter sua identidade musical mesmo sob a pressão do juízo moral da audiência e dos contratantes, expressando um jogo de apropriações que não se encerrava no campo discursivo, por outro, justamente porque o sentido social da música se modelava aos locais onde era tocada, como era executada e usufruída pelo público, e sobretudo, pelo fato de todos esses fatores combinados apontarem para a expressão de formas de existência conflitantes com as imposições civilizatórias da classe dominante, é que o que era símbolo de modernidade nos cinemas, clubes, teatro e lares dos privilegiados, tornava a denotar algo vicioso, desregrado, primitivo e imoral quando desfrutado por negros, ainda que os próprios subalternos também o tomassem por “moderno”, não obstante timbrassem essa modernidade a seu favor. Em suma, à medida que o “jazz” era usado e abusado pelos populares, certa fração das classes mais favorecidas parecia recordar, a contragosto, das, outrora atacadas, raízes negro-africanas do ritmo afrodiaspórico e, portanto, de sua identificação com as práticas da população de cor da cidade. Daí o fato dessa fatia retomar, vez ou outra, a sua postura recalcada ao invocar os termos “jazz”, “jazz band” como equivalentes à barulho, ruído e confusão (leia-se, “selvageria”). Este recalque, como bem observou Carlos Sandroni (2012, p. 223-224), ao analisar o processo de transformação do samba carioca, se relacionava a fatores sociais e estéticos: aspectos que, justapostos, diziam respeito à tentativa de determinados setores da sociedade em controlar socialmente a população negra e de rejeitar/inferiorizar suas práticas culturais.

4.1.1 Performando na mira da vigilância sonora II: improvisos nos (des)compassos de um novo regime

Vimos que, em janeiro de 1938, a companhia paulistana Lyson Gaster fez uma apresentação no TAA. Momento de trocas com os integrantes da JAB. Situação que, como discutido anteriormente, era facilitada por essas zonas culturais de poder da elite local. Uma das apresentações dessa companhia, que veio à cidade de São Luís acompanhada de sua Lyson Syncoped Jazz, foi dedicada a nomes como José Faustino, Flávio Bezerra “e seus auxiliares” (Pacotilha, 31 jan. 1938, n.p.). No mês seguinte, o nome de José Faustino, “o digno chefe de

Polícia”, tornaria a aparecer, dessa vez em uma festa do “conceituado” Rex Club, onde “se fez acompanhar do dr. Flavio Bezerra, sr. Arthur Neves, dr. Farias e bacharelendo Ophelio Leitão e outras pessoas de destaque” (O Imparcial, 19 fev. 1938, n.p.), com direito a apresentação da JAB. Nesta seção, quero explorar um pouco mais essa relação.

A proximidade da recém-fundada jazz band maranhense com a chefatura de polícia advinha desde os tempos do já comentado Zenóbio da Costa. Mais do que o terem por perto, controlando e vigiando a dinâmica das sociabilidades nos bailes, como vimos no caso das jazzes/orquestras lideradas por Pedro Gromwell, ao acompanharmos as atividades da JAB, observamos que, por vezes, a banda partilhava espaços de festividade vigiada com conjuntos oficiais, a exemplo da tocata que fizeram no FAC juntamente da jazz band da Força Pública do Estado, ali presente por autorização de Zenóbio (O Imparcial, 2 fev. 1930, p. 1). Esse detalhe já serve para destacar os prenúncios de proliferação daquele novo formato musical, sendo adotado inclusive pelas bandas oficiais, e a tentativa de conjuntos civis comerciais, como a JAB, em anexar ao seu portfólio moral o fato de estarem presentes nessas oportunidades de convivência entre alta burguesia, políticos e polícia, ampliando suas possibilidades de legitimação social.

Não custa lembrar que desde que assumira seu posto, Zenóbio iniciara o que o *Pacotilha* batizou de “campanha de saneamento moral”, fazendo, inclusive, visitas a clubes “em hora em que não havia começado o polvo a distender os seus tentáculos”, a fim de reprimir a prática dos jogos de azar. Já, o futuro chefe de polícia, Flávio Bezerra, que sucederia a José Faustino no posto, escandalizou um repórter d’*O Imparcial*, ao proibir terminantemente que Marquise Branca, da companhia homônima, “dançasse o samba e se exibisse no ‘maxixe’”; polêmica típica daqueles tempos, em que imperava, por um lado, com expressiva força em lugares como São Luís do Maranhão, a perseguição ao samba³⁷⁸, e por outro, das camadas médias urbanas na

³⁷⁸ Ao analisar milhares de processos-crime disponíveis no Tribunal de Justiça do Maranhão, entre os anos de 1880-1929, Martins (2020, p. 200) observou que o samba, em comparação com o BMB, despontou como prática bem mais perseguida no Maranhão neste período, realidade igualmente diferenciada do contexto carioca, como analisado pela autora em diálogo com Hertzman (2013), que, por sua vez, relativizou a perseguição do samba naquele contexto – onde, curiosamente, o jazz alcançou grande sucesso, a despeito das dissonâncias com as alas nacionalistas da sociedade. Para o caso maranhense, esses dados me parecem interessantes para pensar o significado social do jazz, especialmente para a população pobre são-luisense, ao longo do recorte analisado (1920-1950), considerando se tratar de um contexto em que bumbas e sambas sofreram, entre fins do XIX e meados do século XX, trajetórias diferenciadamente oscilantes de aceitação social. Tais violências, em meu ponto de vista, podem ter, por um lado, estimulado ainda mais as condições para uma aproximação dos populares do jazzbandismo, adotado em certos âmbitos, mais ou menos dissimuladamente, como forma/condução de lazer dançante mais aparente, pois uma vez aceito (com ressalvas, claro) pelos “guardiões da civilização”, poderia driblar esse tipo de repressão, e, por outro, em resposta estratégica, não-passiva, esse movimento tático possibilitaria uma apropriação/adaptação do jazz por parte dessa população subalterna por força de suas tradições e costumes em comum. Darei sustentação a essa hipótese nas seções seguintes.

defesa pela institucionalização do samba e acobertamento das dissonâncias raciais sob a bandeira da brasilidade.³⁷⁹ Não bastasse a repressão sonora pública instituída pelo *Código de Posturas* de 1936, Bezerra baixaria uma portaria que limitaria ainda mais a liberdade de atuação das bandas em espaços comerciais: “III – As irradiações internas de vitrolas ou radiolas, orquestras e outras, deverão obedecer ao horário que será organizado pela Policia, logo que esta tenha conhecimento das casas que as desejam fazer” (O Imparcial, 19 jun. 1941, p. 4).

Talvez fosse por isso que naquele baile realizado nos salões do FAC, em celebração à Miss São Luís, Maria de Lourdes Leão, a JAB tenha preferido iniciar os trabalhos executando uma lenta valsa que levava o nome da felizarda (composição autoral que expressava muito sobre as táticas de inserção social desses conjuntos, o conteúdo e a forma de algumas de suas criações), podendo ter sido essa a estratégia performática adotada em toda a apresentação (O Imparcial, 2 fev. 1930, p. 1), para evitar repreensões e perda de pontos morais com as autoridades. Postura adotada também pelos proprietários de clubes e sociedades que precisavam de licença para funcionar, caso contrário, não podiam abrir suas portas – o que significava, por conseguinte, grandes prejuízos para os músicos. Mas, no caso da JAB, evitar perder pontos podia não ser suficiente, naqueles tempos turbulentos, cujo perfil repressor assumira nova faceta com o acenar do Estado Novo. Era preciso ir mais além naquele jogo com o poder. Ganhar a afeição e, de repente, a amizade das autoridades. Se possível, mostrar (ou seria construir?) isso publicamente. Misturado a isso, certo código de conduta eivado da moralidade católica, valores caros a muitos desses agentes. Nada gratuito, por exemplo, que quando a filha de Flávio Bezerra, Ritta Bezerra, faleceu, o músico José Passos, fez questão de que se anunciasse, “por si e pelo ‘Jazz Alcino Billio’”, que lhe estavam enviando suas sinceras condolências.

À medida em que as experiências *jazzy* são constitutivas da sociogênese do jazz no Maranhão, assim também, esse conjunto de experiências – e neste ponto me aproprio mais uma vez das elaborações de Thompson (1998, p. 203-266), dialogando ainda com a leitura de Gilroy (2010), Kelley (1994) e Scott (2013) – eram matizadas por uma cultura/gramática política própria, uma forma de etiqueta tática relacionada com o que poderíamos chamar de economia moral jazzbandista. Sobre esta economia moral, desenvolvo uma compreensão mais completa

³⁷⁹ Não à toa, escreve o repórter, com um argumento que bem poderia abarcar seu entendimento sobre as jazz bands: “O samba, o maxixe, o sambinha, o tango são propriedades nossas e de que presentemente muitos nos orgulhamos. São musicas e dansas restauradas, socializadas, pela nossa cultura literaria que incessantemente remonta aos filões de ouro da nossa nacionalidade, ás raízes do nosso nativismo, á seiva bruta dos nossos sentimentos [...]. O violão que era um instrumento condenado á estima dos travadores de esquina, aos amantes lamechas, aos farristas incorrigíveis das noitadas alegres, fez sua entrada solemne nos salões da alta sociedade [...]. Criaram-se as orquestras typicas cujo fim é fazer propaganda das musicas nacionais [...]” (O Imparcial, 1 jun. 1937, p. 2).

a respeito no capítulo final deste estudo, em que ofereço mais subsídios acerca das condições materiais dos trabalhadores músicos negros. Em parte, essa etiqueta, que respingava nas formas e performances musicais, se expressava nas mais diversas práticas dos *sujeitos sociais jazzbandistas*.³⁸⁰ Poderíamos dizer que esse fenômeno apresentava, em dada medida e por razões cumulativas, marcas de uma relação de continuidade e ruptura com determinadas forças e tradições culturais legadas pela própria trajetória de formação do campo musical no Maranhão: a exemplo da dependência das estruturas do poder eclesiástico, face do vácuo fomentado por uma lógica deficitária e intermitente da vida útil das instituições de ensino musical públicas e privadas; o não desenvolvimento de fatores econômicos que forjariam as condições necessárias para um consumo musical mais dinamizado e autônomo³⁸¹; as funções sociais atribuídas às diversas práticas musicais que se amalgamavam no interior da razão de ser do formato orquestral [base das jazz bands], que modelavam ideologicamente os músicos com alguma formação; a concentração de poder nas mãos de uma elite senhorial, oligárquica e coronelista, e finalmente um dado que acometia propriamente o estrato social mais pobre, de onde muitos desses artistas saíam: o assédio dos aparelhos repressivos do Estado que espreitavam, sobretudo desde o pós-abolição, o viver/lazer urbano populares, mirando especialmente naquelas práticas festivas que ao arregimentar pessoas nos espaços públicos e privados entravam no radar como possíveis focos de ameaça à ordem imposta.

³⁸⁰ Assim denominados por inspiração na noção de “sujeitos sociais festeiros” elaborada por Martins (2020) ao tratar dos boieiros e de sua circulação por diversos espaços de sociabilidade festiva em São Luís. Nesse raciocínio relacional, é interessante considerar que a figura do músico profissional/jazzbandista desponta como aquele que procura a todo custo se integrar a uma concepção de entretenimento atrelada ao mundo do trabalho, tentando (para evitar as investidas repressivas da classe dominante) performar/ocultar (em alguns casos, até aderir) uma postura de dissociação e distanciamento do festejar popular – por exemplo, os bumbas. Por outro lado, num sentido inverso, mas ainda em diálogo com outras táticas populares, é possível pensar a situação desses sujeitos de entremeio integrados a espaços com universos organizacionais diversos, tanto participando dos momentos de sociabilidade, organização e mobilização popular, circunstâncias nas quais observam a possibilidade de afrouxar ou mesmo abandonar momentaneamente o seu *discurso público* e dar vazão ao seu *discurso oculto* (Scott, 2013, p. 28 e 31), quanto, sob a aparência de modernos e disciplinados, satisfazer os caprichos dos privilegiados para obter vantagens estratégicas. Consciente jogo de cena, se trataria de uma tática partilhada e comunicada por agentes atuantes em outros campos de batalha, a exemplo da trajetória do multi-instrumentista paulistano Esmeraldino Salles (cf. Siles, 2023), ou do sambista Sinhô. Desse modo, os jazzbandistas maranhenses compartilhariam com esses sujeitos racializados da construção de um arsenal de estratégias, de condutas e atitudes suíngadas, até porque “o senso de pertencer a mais de uma esfera cultural e o hábito de se medir pelo olhar do Outro são estruturais nas culturas latino-americanas e, em especial, na constelação que se entende pelo Atlântico Negro”, despontando a representação, a boemia e a folgança “como mecanismos para se libertar de amarras sociais impossíveis (Cardoso, 2022, p. 229).

³⁸¹ Abro aqui um parêntese para comentar um pouco sobre a história pregressa do campo musical maranhense, pois, de acordo com Dantas Filho (2013a, p. 58), remetendo-se ao período imperial: “em São Luís, havia um mercado de música apoiado na importação de óperas e peças teatrais, que não chegou a se consolidar”, o que impossibilitou o desenvolvimento de “mudanças capazes de reflexos significativos na atividade musical” da capital maranhense, fazendo “convergir todo o eixo da ‘vida musical’ para a esfera da Igreja”.

Como as bandas também se tornaram símbolos de poder e prestígio, somado a todo esse quadro, o que se tinha era uma relação (assimétrica) de interdependência, em termos de validação moral/social, entre os conjuntos musicais e os poderes civis, eclesiásticos e militares. Significa que este espaço de visibilização, que vinha sendo construído muito antes das jazz bands existirem, mas que vinha ganhando uma dimensão específica entre os anos 1920-30, com a multiplicação desses conjuntos e as novas condições urbanas que se ensejavam, constituía terreno instável, impreciso, onde esses agentes, que insistiam na música por razões variadas, elaboravam suas cartadas para manter-se em atividade; projetar-se no tempo na condição de existências sonorizadas.

Isto nos recorda, tal como vimos com o caso das bandas lideradas por Pedro Gromwell no capítulo anterior, ao alinhamento estratégico das jazz bands com a classe política e a força policial, manobrando-se dentro dos “foros da civilidade”. Vimos de maneira sintética quem foi Zenóbio Costa. No caso de José Faustino dos Santos e Silva (1884-1963), ele se tornou “capitão em março de 1922 e major em abril de 1930”. Logo depois da Revolução de Outubro de 1930, “teve seu nome indicado, entre outros militares, por Juarez Távora, para ocupar a interventoria federal do Piauí, após a deposição de Humberto de Areia Leão, causada por um levante em janeiro de 1931”. Anos depois, “em dezembro de 1936, recebeu a patente de tenente-coronel”³⁸², quando se tornou chefe de polícia em São Luís, sucedendo o tenente-coronel Oswaldo Ferreira de Carvalho, por sua vez, antecedido pelo capitão Julio Veras. Faustino tornou-se governador do Pará em 1946/47, depois disso não localizei mais informações sobre sua vida. Novamente um homem branco, louvado pela imprensa, que reforçava sua virilidade; militarização e disciplina, a fim de fazer cumprir suas “medidas asseguradoras da ordem e tranquilidade publica [...]” (O Combate, 25 nov. 1936, p. 4). Assim que chegou em São Luís, vindo do Rio de Janeiro, no vapor “Brazilian Clipper” (Pacotilha, 19 out. 1936, p. 1) para assumir o cargo, a pedido de Paulo Ramos, *O Combate* fez questão de acentuar seu perfil tecnocrata, lembrando os leitores de suas atividades também como engenheiro civil e militar, atuando na “construção da Estrada estrategica de Cruz Alta, e, sobretudo, o celebre traçado ferroviario de Piquete a Itajubá” (O Combate, 20 out. 1936, p. 1).

Autoproclamando-se defensor da democracia liberal, questões referentes à “construção de um edificio social, de segurança e tranquilidade publica [...]; metodos de trabalho” e às “ligações”, este último aspecto relacionado à “colaboração de todos com as autoridades”, de

³⁸² Informações coletadas do verbete biográfico: “SILVA, José Faustino dos Santos e”, no sítio da FGV/CPDOC. Disponível em: <https://www18.fgv.br/CPDOC/acervo/dicionarios/verbetes-biografico/silva-jose-faustino-dos-santos-e>. Acesso em: 22 jul. 2025.

maneira que “o povo [procurasse] *por todos os meios* auxiliar a Policia, informando, procedendo bem e cumprindo as determinações das autoridades” (O Combate, 11 dez. 1936, p. 1, grifos meus). Em nota, assinada por Faustino, informava-se que a “Chefia de Policia está devidamente aparelhada para garantir a ordem no Estado, anular qualquer tentativa de subversão e punir a quem quer que pense pratica-la” (O Combate, 21 ago. 1937, p. 4). Suas práticas incluíam a “repressão da vadiagem e da medicancia; policiamento nos bondes e nos cinemas; [...] cadastro dos hotéis, pensoes, casas de commodos e hospedarias; policia de costumes; frequencia de menores ás casas de jogos e bebidas; [...] fiscalização dos jogos de azar; [...] vigilancia ao meretricio nos seus varios aspectos” (Pacotilha, 25 nov. 1936, p. 1).



Figura 62 – Coronel José Faustino dos Santos e Silva, chefe de polícia, entre 1936 e 1938/39. O Imparcial, 30 out. 1938, p. 1.

Em 1937, Flávio Bezerra assumiu o cargo temporariamente, enquanto Faustino estava no Rio de Janeiro. A respeito das “Intrucções sobre o Carnaval”, além do controle dos dias e horários do uso de máscaras, bebidas alcoólicas, obrigação de licença para blocos, ranchos, grupos e cordões; “nem bailes carnavalescos com entradas pagas, nem cabaret, embora gratuitos, poderao funcionar tambem , sem a licença da policia”; o ponto XI da portaria recaía sobre a censura de “canções e standards” entoados pelos clubes, blocos, ranchos, cordões “e outros agrupamentos carnavalescos”, que deveriam ser antes inspecionados pelos agentes situados na 1ª Delegacia Auxiliar (Pacotilha, 11 jan. 1937, p. 1). As medidas pareciam ecoar, por um lado, as regulamentações do Decreto 16590, de 1924, que previa a censura às diversões públicas – medida que, aliás, acabou desembocando, para fins de controle social, na própria confecção de registros dos artistas (Bretas, 1997, p. 76). Por outro lado, a nível local, a

constituição estadual de 1935, em sua seção destinada à ordem econômica e social, que sinalizava para a criação de uma comissão de censura no estado, já mirava em “objetos, figuras, gravuras ou retratos, bem como a publicação ou circulação de boletins, livros, folhetos, jornais e revistas, e a exibição de peças teatrais e fitas cinematográficas” (Coutinho, 2009, p. 121), tão logo recaindo também sobre as canções executadas nos clubes.

Faustino seria sucedido por Flávio Bezerra nos anos 1940: nome geralmente associado à repressão que travou contra o BMB e outras expressões populares negromestiças do Maranhão. Como indicado no começo desta seção, repressão que atingia com forma e intensidade específica aqueles artistas integrados às práticas mais massificadas de “música negra”, como as jazz bands. É interessante retomar a portaria baixada por Bezerra recordando do que prescrevia A Lei das Contravenções Penais, também de 1941. Além da repressão à mendicância e à vadiagem, em seu Capítulo IV, de título “Das contravenções referentes à paz pública”, esta lei trazia alguns dispositivos que poderiam afetar tanto as formas de performar o jazz no sentido do *fazer*, da atitude musical, quanto, em termos extramusicais (mas que influíam na constituição social) na experiência urbana dos músicos e de seu público. Por exemplo, na seção “Provocação de tumulto. Conduta inconveniente”, dizia em seu Art. 40. que era proibido “Provocar tumulto ou portar-se de modo inconveniente ou desrespeitoso, em solenidade ou ato oficial, em assembléia ou espetáculo público, se o fato não constitue infração penal mais grave”. Já, quanto às “Perturbação do trabalho ou do sossego alheios”, precisamente no Art. 42 (referente à “Perturbar alguém, o trabalho ou o sossego alheios”), listavam-se os itens: I – com gritaria ou algazarra; II – exercendo profissão incômoda ou ruidosa, em desacordo com as prescrições legais; III – abusando de instrumentos sonoros ou sinais acústicos”. A pena para essas contravenções era de “prisão simples, de quinze dias a três meses, ou multa, de duzentos mil réis a dois contos de réis”.

Era nesse cenário de asfixia político-social (e contra ele) que o jazz maranhense prosseguiria se proliferando pelo Maranhão adentro. E afora.

4.2 Balanços modernos em terra de caboclo: o jazz nos sertões do Maranhão

São Luís parece ter saído na frente de outras capitais maranhenses, em termos de lazer musical urbano, pois possuía alguma infraestrutura recreativa que vinha sendo construída desde o século XIX e que atraía artistas transeuntes de outras regiões. A propósito, denotando talvez o marco inicial da proliferação do jazz para outras localidades do Maranhão, não muito tempo

depois de criada, em novembro de 1924, o *Diário de São Luiz* anunciou que a Jazz do Olympia faria uma apresentação na cidade de Rosário, no dia 21 daquele mês, por ocasião do aniversário de um tal coronel Heraclito Nina (20 nov. 1924, p. 1), o que de certa forma dialoga com o debate da seção anterior, no sentido de pensar as articulações das bandas frente à influência (e pressão) dos poderes econômico, político e repressor na figura de chefes de polícia, burguesia, oligarcas, coronelato. Posteriormente, com o aparecimento da Jazz Paulo Almeida, exatamente no ano de criação da JAB, notei o trânsito desta banda também por outros municípios do estado:

Aproveitando a oportunidade o maestro Paulo Almeida inaugurou uma excelente orchestra sob a sua competente direcção, fazendo ouvir o novo e completo jazz-band. A festa, na maior cordialidade e animação, prolongou-se até às 5 horas da manhã de hontem"; "animado baile na residencia do coronel Eugenio Barros que, com a sua exma esposa não pouparam esforços em obsequiar o grande numero de pessoas presentes, fino elemento de nossa sociedade caxiense ("Caxias". O Combate, 3 abril 1929, p. 4).

Segundo as memórias sobre essa época, a JAB “fez várias excursões a Teresina, Belém do Pará e quase todos os interiores do Estado do Maranhão”. Além disso, visitou ainda “Parnaíba, Campo Maior, Periperi, bem como outros municípios, tudo isto no decorrer da década de 40”. O “bem como outros municípios” poderia indicar regiões vizinhas ou fronteiriças daquele estado. E mais: “Inauguramos várias outras lojas, como sejam em Pedreiras, Caxias, Bacabal, Rosário etc.”.³⁸³ As informações do relato batem com as notícias sobre a passagem da JAB por Ribamar³⁸⁴, Rosário³⁸⁵, Pedreiras³⁸⁶, Caxias³⁸⁷, São Luís

³⁸³ NASCIMENTO, J. Alcino Bílio e a vida. Trepidante do seu famoso jazz (entrevista republicada). *Jornal Pequeno*, 10 out. 1992, p. 3.

³⁸⁴ Exemplo das atividades da JAB nesta região, quando ainda era uma vila, foram as duas *soirées* embaladas pela trupe por ocasião dos festejos de Santa Teresinha e que ocorreram nas dependências do “Nortista Club”, uma “sociedade recreativa” (O Imparcial, 1 out. 1930, p. 2).

³⁸⁵ “A sociedade rosariense aguarda com anciedade as duas soirées blanches, que serão levadas a effeito nas noites de 26 e 27 do corrente, na residencia do cirurgiao dentista dr. Alvaro Cutrim. Para maior brilhantismo dos alludidos saraus foi contractado o afinado ‘Jazz Alcino Billio’, o mais perfeito conjunto musical de S. Luiz” (“Pelos Municípios”. O Imparcial, 18 jul. 1930, p. 6). Dias depois, informava-se que a jazz band chegaria à cidade no “trem de sabbado” (O Imparcial, 25 jul. 1930, p. 2).

³⁸⁶ “Seguiu para Pedreiras, a tomar parte nos festejos de São Benedicto, conhecido jazz Alcino Billio” (Jornal do Commercio, Manaus, 10 dez. 1932, p. 1); “Sob a patrocínio das afamadas ‘Lojas Rianil’, viajarão para Pedreiras, no proximo dia 30, em excursão artistica, os famosos ‘milionarios da musica’ que integram o jazz Alcino Billio Brito. Em Pedreiras, o harmonioso conjunto musical realizará diversas tocatas, tendo ocasião de se apresentar com todas as suas 16 figuras, fazendo o lançamento de seu vasto e escolhido repertorio. O ‘Jazz Alcino Billio’ tomará parte, tambem, na ‘Festa da Primavera’, que vai ser realizada em Pedreiras” (Diário de São Luiz, 28 ago. 1946, n.p.).

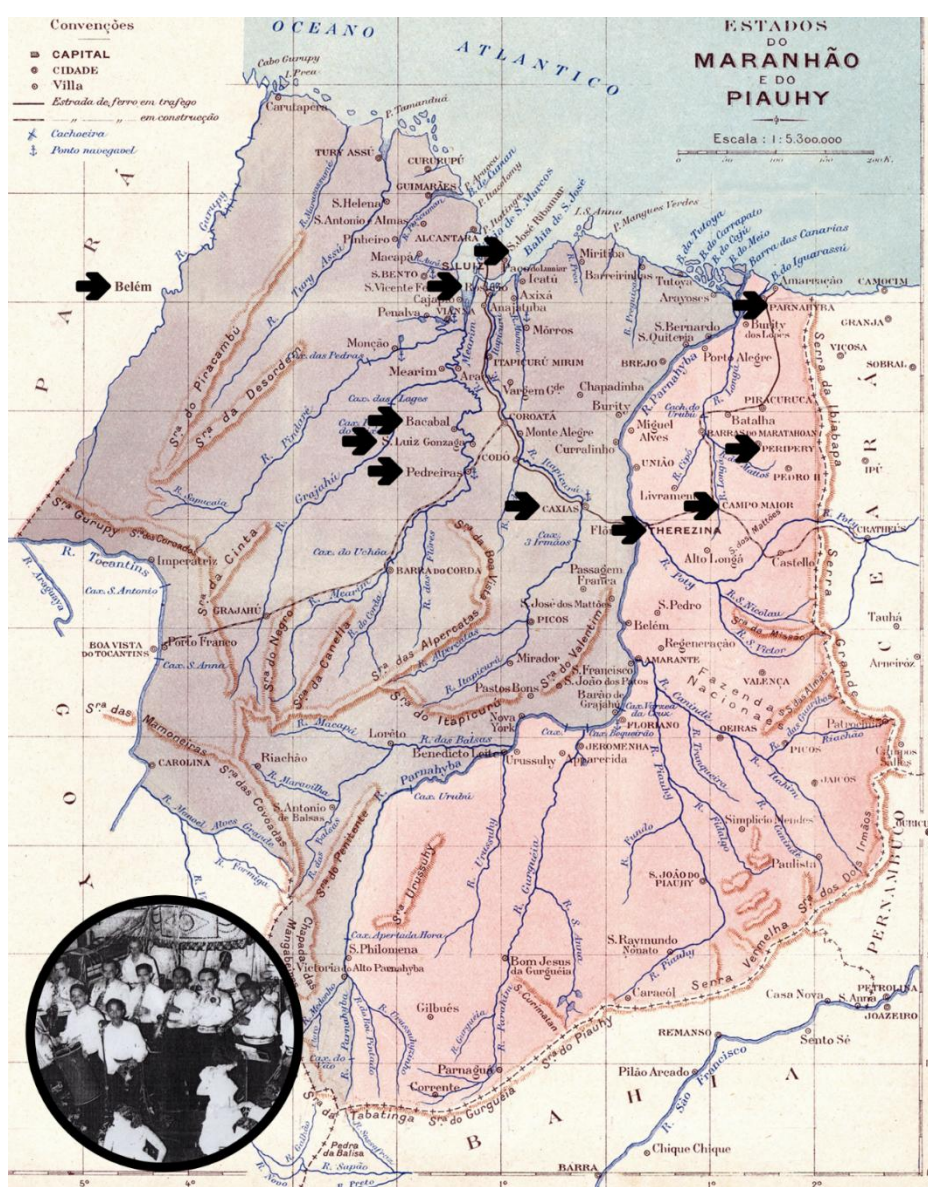
³⁸⁷ “Afim de tomar parte nas tradiccionaes festas que em honra a S. Benedicto estão se realizando na prospera cidade de Caxias, seguirá para aquella localidade, no expresso de amanhã, o apreciado ‘jazz-band’ Alcino Billio, que conduzirá excellent repertorio de musicas modernas” (O Imparcial, 5 ago. 1930, p. 3).

Gonzaga³⁸⁸, entre 1930 e 1940. Se os contratantes fossem generosos, presumo que pagariam as passagens do conjunto, que, a depender da classe, via trem, variavam de 15\$000 a 9\$900 (Rosário), ou 44\$000 a 69\$700 (Caxias) (Maranhão, 8 out. 1938, p. 3). Pode ser que outras capitais que disputavam o lugar de “municípios da música” tenham se adiantado a criar suas jazz bands por ouvir dizer do que acontecia em São Luís, sucedendo algum tipo de aceleração nesse processo a partir do contato direto com as bandas, com o efeito específico da exibição de suas técnicas ao vivo. Em paralelo a essas movimentações musicais intermunicipais, já por volta de 1928, o mercado de música impresso são-luisense, representado pela Casa A Ribamar – que àquela altura estava recebendo toda semana “sambas, fox-trots, valsas, marchas, tangos argentinos, canções etc”, isto é, “as ultimas novidades musicaes para piano e orchestra”, justamente devido ao “contracto que fez com todas as casas editoras do Sul”, passara a enviar “musicas, methodos e cordas pelo correio para o interior” (“Musicas novas!”, Pacotilha, 20 jun. 1928), oferecendo para os músicos dos municípios vizinhos a possibilidade de acesso mais rápido e mais barato daquele repertório e de técnicas de como executá-lo.

Excursionar para outras localidades (**mapa 7**³⁸⁹), além de possíveis ganhos materiais, culturais e subjetivos (imaginando-se o impacto desses deslocamentos na vida desses trabalhadores, que seguiam rumo a locais que, talvez, ainda lhes fossem desconhecidos, e cujos traslados eram feitos em circunstâncias especiais, na condição de músicos metropolitanos) podia, possivelmente, ampliar suas redes de contato, talvez auxiliar na relativização das fronteiras sociais delineadas pelos costumes e tradições de certas localidades, maximizar a “aura” moderna que lhes “concedia” poder e autoridade, mas, acima de tudo, instituir um território musical negro transfronteiriço no Maranhão.

³⁸⁸ “O Jazz Alcino Billio segue, pelo horário de hoje, para Pedreiras, onde vai tomar parte nos festejos que ali se estão realizando em honra a São Benedito. Terminada a sua missão em Pedreiras, o harmonioso conjunto irá até S. Luís Gonzaga, onde passará alguns dias (O Imparcial, 22 nov. 1932, p. 1).

³⁸⁹ Disponível em: <https://www.brasil-turismo.com/maranhao/mapa-antigo.htm>. Acesso em: 15 dez. 2025.



Mapa 7 – Trânsitos da Jazz Alcino Bílio pelo Maranhão e além. Montagem sobre Mapa do Piauí e Maranhão, 1923. In: Geographia - Atlas do Brasil e das cinco partes do mundo. Conforme o Atlas do Brasil do Barão Homem de Mello e Dr. F. Homem de Mello. 2ª Parte - Os Estados do Brasil. Rio de Janeiro: F. Brigueit, 1923. Concepção: Antônio Carlos Araújo. Elaboração: Isac Sadhrack.

4.3 “De Cajari para a capital”: retroalimentação de um contágio musical

Chegou à cidade no sábado seguinte, já noite enluada, com os lampiões acesos nos cantos das ruas. Entrou pela rua da Mirititua, para subir pela Rua Direita, passando por trás da Igreja do Carmo, e então alcançar o Largo de Santa Quitéria. Perto da Rua Direita, ouviu o som de uma orquestra: dançava-se no palacete do Antônio Onofre. (MONTELLO, J. *A Noite sobre Alcântara*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978, p. 97).

Simultaneamente, o trânsito de bandas são-luisenses para outras cidades e regiões do Maranhão se acentua, entre fins de 1920 e início da década seguinte, provavelmente devido ao aumento da concorrência comercial na capital, mas também pelo aumento da demanda de divertimentos públicos e privados de teor “moderno” nessas outras regiões. Imaginando-se que

nessas regiões distantes de São Luís, onde as possibilidades de lazer eram bem menos variadas em relação à capital, com menos urbanização, aparatos eletroeletrônicos e menos circulação de capital, a presença de jazz bands poderia constituir oportunidades valiosas de divertimento, despontando como momentos de suspensão circunstancial da dura vida cotidiana.

Nos jornais, dos indícios de bandas originadas em outros municípios a Jazz Vianense, radicada em São Luís, se destaca. Comentarei um pouco sobre este conjunto no capítulo 5. Interessa, por ora, observar que esses trânsitos e contatos sugerem que não é possível entender o fenômeno do jazz em São Luís desconsiderando os músicos migrantes de outros municípios.

Não à toa,

Vita Prudêncio de Paiva, o baterista e cantor da primeira orquestra criada neste século no Maranhão, do alto dos seus 85 anos traz muitas recordações deste tempo. Conta Vital de Paiva que os batutas de São Luís, quase em sua maioria, eram filhos da cidade de Viana. Uma ironia que Zé Emetério, também natural da Baixada Maranhense, aproveita para fazer um trocadilho perfeito: ‘Os músicos de Viana são os vianenses da música da velha guarda’³⁹⁰.

Após discorrer sobre um “concurso com músicos e cantores de nosso ‘hinterland’” promovido pela Rádio Timbira, em novembro 1948, o *Diário de São Luiz* recordava que era “sabido que o interior tem sido, em todas as épocas, celeiro de bons músicos”, e que “a prova disto é que o nosso melhor conjunto orquestral, o jazz ‘Alcino Bilio’ é formado, na sua quase totalidade, de elementos vindos de Viana” (*Diário de São Luiz*, 2 nov., n.p.), o que reforça a informação colhida pelo jornalista Henrique Bóis, à época, isto é, entre 1987-88.

Ou seja, mesmo com a centralidade político-econômica de São Luís enquanto capital, o mundo do jazz metropolitano não sobrevivia mediante a atuação restrita de instrumentistas nascidos e fixados em São Luís, antes sendo sustentado pela existência de músicos transeuntes de outros municípios, atraídos por empreitadas em prol da integração regional e pela busca de melhores condições de vida; migrações que resultaram num impacto recíproco entre as regiões. Não gratuitamente, ao procurar pelos rastros das práticas musicais urbanas na *Revista Athenas* (RAT), posto que foi periódico alinhado ao discurso, ao mesmo tempo de modernização do Maranhão e de odes às tradições greco-timbirenses, entre 1930-1940³⁹¹, pude rastrear jazz

³⁹⁰ BÓIS, H. Um instante para os maestros. *O Estado do Maranhão*. Caderno Alternativo. 19 abril 1987/1988, n.p.

³⁹¹ A *Revista Athenas* era editada pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), sendo dirigida pelo escritor e professor Nascimento Moraes, alinhado ao governo Paulo Ramos. O suplemento representava o esforço do governo tecnocrata de deslocar, para fins políticos, o discurso-imagem da “tradição ateniense” para a propaganda em prol da exaltação da evolução técnica, industrial e laboral do Estado (Costa, 2016, p. 77). No sentido cultural, segundo Barros (2007, p. 32), a RAT foi um “periódico que visava ser a confirmação das ‘gloriosas tradições’ que seu próprio nome sugere. A noção de cultura por ele veiculada aponta especialmente para

bands maranhenses não de São Luís, mas de outros municípios, escolhidas, talvez, justamente na tentativa de sublinhar a ideia de que o progresso, em forma de música, também havia alcançado os sertões do Maranhão. Importante ter em conta o crescimento populacional que atingia essas regiões, entre 1920 e 1940, notadamente Bacabal, Caxias, Codó, Pedreiras. Enquanto em São Luís, essa progressão chegava ao patamar de 61,7% (52.929 para 85.583), outras localidades apresentavam variações entre 54,7% (no caso de Caxias, que passou de 50.446 para 77.874 habitantes) e 326,1% (situação de Bacabal, que saiu da marca de 9.484 habitantes para 40.415³⁹²), transformações demográfico-econômicas que possibilitaram ao *hinterland* maranhense comercializar com estados como Goiás, Pará e Piauí (Ribeiro Júnior, 2021, p. 157-158), dados que, somados aos contatos possíveis através da Estrada de Ferro São Luís-Teresina, das águas do Itapecuru, Mearim e Pindaré, sem contar a introdução do transporte aéreo³⁹³, podem ter tido algum impacto no universo das práticas musicais nessas regiões e suas vizinhanças.

Se na jazz band de Cururupu se pode perceber músicos mulatos, na jazz band de Carolina (**figura 63**) percebe-se a predominância de pessoas brancas, passando a aparência de se situarem em outro patamar econômico pelas roupas, postura e instrumentos, diferenciações econômicas que recordam as classificações que eram dadas em São Luís às bandas como sendo de primeira e segunda categoria. A nota fala em “um dos ‘jazz’”, fazendo crer que havia outros conjuntos deste tipo naquela cidade localizada no sertão maranhense. Diferente da Turuna Jazz, noto maior presença de indivíduos negros e mestiços nessa banda. A exibição dos instrumentos demonstra certa ostentação de objetos que eram não apenas símbolo de um investimento

uma tradição que valoriza a Europa. Ao mesmo tempo, essa revista se constituirá num dos principais porta-vozes das tradições maranhenses identificadas com o mundo popular e negro”. Meu palpite é que o jazz/as jazz bands, por todo o seu acúmulo de significados diaspóricos, aparece como artefato representativo dessa operação aglutinadora no discurso da revista.

³⁹² No caso de Carolina e Cururupu, em destaque devido às origens das jazz bands das fotografias a seguir, vale apenas informar que, entre 1940 e 1950, Carolina saiu de 19 677 para 25 813 habitantes, e Cururupu, de 28 956 para 33 818 (IBGE, 1952a, p. 51; IBGE, 1952b, p. 13).

³⁹³ Refiro-me especificamente à Carolina, pois, como indica Netto (1979, p. 74), entre 1930 e 1940, “O ‘Correio Aéreo Nacional’, revivendo nos seus pilotos-pioneiros e descobridores a epopeia dos heroicos bandeirantes e sertanistas tradicionais, abria a nova rota do Tocantins, encurtando as distâncias de Carolina com os municípios vizinhos e também com os grandes centros do país. [...] Aparece o Cinema. Sua gente gozava das conquistas da ‘civilização’ buscadas nos grandes centros e trazidas por suas constantes visitas e contactos com os meios destacados por onde passeavam. [...] Os anos que se seguiram a 1.940 foram bons para o desenvolvimento do município pois, mantendo linhas regulares de navegação aérea com muitas cidades do País, o aeroporto de Carolina possuía um movimento que se rivalizava com o de São Luís (até certo ponto) pelo número de aviões pequenos: Táxis-Aéreos ou Teco-Teco, que faziam ligação com os garimpos sobretudo no Estado de Goiás de ‘quartzo’ ou ‘Cristal de rocha’, que surgiram na época da guerra e cuja produção era exportada para as nações aliadas, sendo a maior parte para os Estados Unidos”.

financeiro, mas também sinônimos de progresso ao se inserir nos novos padrões de divertimento urbano.



Figura 63 – Jazzes do Sertão Maranhense: Turuna Jazz e Jazz de Cururupu. Revista Athenas, maio, 1941, p. 17; p. 20.

A propósito, se àquela altura, São Luís contava com número crescente de jazz bands, por que o silêncio da RAT? Seria por que, naquele momento, era mais impactante informar, não apenas em nível estadual, mas nacional, o alcance do ‘progresso’ nas cidades mais remotas do interior do Maranhão? Seria novidade maior as evidências da extensão (tardia) dessa modernização musical para além da capital, onde não mais era uma surpresa tal como na década de 1920? Seja como for, esses vestígios fotográficos repercutiam como símbolos de uma resposta dos outros municípios à influência e diálogos com o jazz, aparentemente para comprovar que essas regiões não haviam ficado para trás na “corrida armamentista” musical daqueles tempos. Tais rizomas jazzísticos regionais fomentaram o interesse de compreender a abrangência desse fenômeno para além, mas em integração, ao contexto metropolitano. Assim, a partir dos levantamentos, cataloguei mais de 100 jazz bands em atividade, mais fortemente

entre 1920 e 1950, com algumas pouquíssimas chegando até os anos de 1960 e 1970, como demonstrado na seguinte tabela:

Tabela 3 – Relação de Jazz Bands Maranhenses, entre 1920 e 1960

NOME	PROCEDÊNCIA	PERÍODO DE ATIVIDADE	FORMAÇÃO
Jazz do FAC	São Luís	1924 -?	Possíveis integrantes: Pedro Gromwell (violino), Ignacio Billio, Marcellino Maia (Contrabaixo), Antonio da Costa Ribeiro (flauta), Manoel R. de Freitas, Jamil Gedeão, Antonio Garcia, Annanias Conceição (fagote), Acrísio Cortezia, José Lima, Francisco Barboza (clarinete), Manuel Pereira (saxofone), José Araújo (saxofone), José Madeira (piano), Alfredo Catanhede, Eduardo Aguilar, Newton Sampaio (violino) e Dionizio Monteiro
Jazz Band do Olympia	São Luís	1924 -?	Pedro Gromwell (violino), Oswaldo Marques (violino), Antonio da Costa Ribeiro (flauta), Manoel R. de Freitas, Jamil Gedeão, Antonio Garcia, Annanias Conceição (fagote), Acrísio Cortezia, José Lima
Jazz-Orchestra	São Luís	1925-1927	Alcino Bílio (violino), Vital Paiva (bateria) e Raimundo Canuto dos Anjos (piano)
Odeon Jazz	São Luís	1927 ³⁹⁴ -1929	Alcino Bílio (violino), Vital Paiva (bateria), José Passos (piano) e Paulo Almeida (saxofone)
Maranhão Jazz #1 ³⁹⁵	São Luís	1927-1929	Raimundo Canuto dos Anjos (piano), Odilon Araújo Dias (diretor), Mario

³⁹⁴ Uma nota do *Pacotilha* de agosto de 1928 (p. 4) informa que Alcino Bílio tocou num baile no Club das Flores acompanhado da “Orchestra Jazz”. Como tempos antes, noticiou-se que a “Jazz-Odeon” tocara no mesmo clube (O Imparcial, 23 jun. 1928, p. 6), fica a dúvida se se tratava da Odeon Jazz, sendo, portanto, um equívoco jornalístico, ou se poderia ser uma formação efêmera cujo nome lembrava a de sua primeira banda, a Jazz-Orchestra.

³⁹⁵ Conjunto musical que dizia aceitar “contractos para bailes, ‘matinés’, chas dansantes, etc. Garantindo pontualidade e preços modicos [...]” (“Maranhão Jazz”. *Pacotilha*, 25 mar. 1927, p. 2). Importante notar a repetição desse nome em outras bandas, em possível investida simbólica de disputar a “representação” do Estado desde o seu nome, algo recorrente em outras regiões do país. Seria esta, então, uma estética que se pretendia regionalista? Patriótica?

			Menezes (secretário), João José de Las Heras, Newton Sampaio, José Sant'Anna
Maranhão Jazz #2	São Luís	1933-?	Pedro Neves [Silva?] (sax)
Jazz Barbosa	São Luís	1932-?	Odylo Ribeiro (clarinete), Gener Silva ³⁹⁶
Jazz Bello Horizonte, rebatizado de Jazz João Pessoa, “em homenagem ao pranteado brasileiro que deu a vida pela causa revolucionária no paiz” (O Imparcial, 10 dez. 1930, p. 6)	São Luís	1930-?	Sr. Melchiades T. de Almeida (direção), Raimundo T. da Silva
Jazz Alcino Bílio	São Luís	1929 – ca. 1970.	Grupo 01: João Balby (saxofone), Paulo Almeida (saxofone), José Fernandes Araújo (pistão), José Passos (piano), Roque Azevedo (contrabaixo), Oswaldo Marques (violino), Vital Paiva (bateria), Joca Parma Neto (piston), Edson (sax-alto) e Sérvulo Souza “Benzinho” (banjo)
			Grupo 02 (ca. 1933-): Paulo Almeida (saxofone), José Gonçalves Martins (saxofone, trompete), Manoel Gomes da Costa (saxofone) [...]
Jazz Paulo Almeida	São Luís	1934-?	Paulo Almeida (saxofone), Luiz de França (trompete), Jocelyn Costa (bateria), Adalberto Vieira (baixo), Americo Coutinho (trombone), Antonio Santos (banjo), Clemente Muniz (violino), Carlos C. Ferreira (saxofone). Agenor Barbeiro (banjo). Carlito (piano)
Jazz Paulo Moraes	São Luís	ca. 1927-?	Paulo Moraes (trompete, trombone, saxofone) [...]
Jazz do prof. Odilo Dias ³⁹⁷	São Luís	ca. 1927-?	Odilo Dias (pianista?) [...]

³⁹⁶ Identificado como “conhecido musicista contrerrâneo [...] e elemento de influência nos meios desportivos locais” (Pacotilha: O Globo, 31 maio, 1954, p. 3).

³⁹⁷ Noticiado também como Odilon Araújo Dias (1900-1966). Em 1927, provavelmente um investimento para a Maranhão Jazz, fundada naquele ano por Raymundo Canuto dos Anjos, este músico recebeu “1 caixa pancadaria ‘Jazz’” vinda de Belém no vapor “Itaúba”. Foi enviada por um sujeito chamado Abillio da Fonseca (Comércio e

Jazz Mendonça	São Luís	ca. 1955-?	Irmãos Mendonça (de Viana) [...]
Jazz Brazil	São Luís	ca. 1937-?	Odylo Ribeiro (regente e clarinetista), José Arauto Fernandes (pistão), Ignacio Santos (contrabaixo), João Souza dos Anjos (banjo), Lysyppo Grommwell (saxofone), Pita Ferreira (trombone), Melchisedeck Corrêa (pandeiro) e Joaquim Santos (bateria)
Jazz Vianense ³⁹⁸	Viana/São Luís	1940-1956	José Roque (bateria), Josemar Silva (voz e pandeiro), Osmar Reis (trombone), Gregório Sousa (pistão), Osvaldo Costa (violão), Raimundo Leite (contrabaixo), Severo Sousa (sax), Valter Brenha (sax); Seu Nunes (sax), Ozias Mendonça (sax), Benedito (pistão), Benedito “Garça” Silveira (banjo), Concita Moreira (piano), João (trombone) e Raimundo (pistão).
Turuna Jazz	Carolina	1937-?	Direção de Raimundo Maxixe (saxofone mi b) e Alziro Pereira (trompete); João Maxixe (trombone), Alipio Carvalho (clarineta), Sebastião Barros (banjo), Moacyr Carvalho (violino) e João Pinheiro (bateria); Raimundo (pistão).
Jazz Libertador	São Luís	1931-?	Fundado pelo sargento Adhemar Souza. “[...] constituído por seis saxophones, de diversos tamanhos, um banjo e um marimbon” (O Imparcial, 25 mar. 1931, n.p.).
Jazz Liberdade	São Luís	-	Canarinho? (*radialista)
Jazz Zig-Zag	São Luís	1937-?	-
Americano Jazz	Carolina	1930/1940-?	Cristóvão Lopes e José Moreno (diretores)
Jazz de S. José de Ribamar	São José de Ribamar	ca. 1937-?	-

Navegação. O Imparcial, 16 mar. 1927, p. 7). As buscas nos jornais paraenses indicaram que Abílio da Fonseca integrava o Centro Musical do Pará, desde pelo menos 1916, e trabalhava também com a venda de artigos musicais no “antigo estabelecimento de musicas e instrumentos Casa Mendes Leite, á travessa 7 de setembro, 7”, rebatizado de Casa Abílio da Fonseca, empreendimento que recebia “por todos os vapores [...] magnificas produções musicas de todos os generos, para todos os instrumentos, edições nacionais extangeiros, tendo sempre á venda uma colleção completa de novidades musicas dos melhores centros artísticos” (Estado do Pará, 14 fev. 1918, p. 4). Havendo qualquer insatisfação com o mercado musical local, outra possibilidade de acesso a informações musicais disponíveis nas lojas comerciais de Belém poderia ser por intermédio da Livraria Bittencourt, que disponibilizava “sortimento completo em methodos, musicas dançantes e clássicas para piano, violino, canto, orchestra, etc.”, situada na rua João Alfredo, 41. Os envios se davam via correio, ao custo de 2\$000 por cada música (“Novidades musicas”. Pacotilha, 14 jun. 1928, n.p.).

³⁹⁸ Lembrar que havia outras orquestras em Viana por volta de 1940/50, como a banda São Benedito, integrada por Capão, Zé Piteira, Antônio Reis, Juarez, Diobede, Gregório, Carlos Mendonça, Júlio Piolho, Mundico de Vitória, Garça, Zé Fugido e Zé Campelo.

Maranhão Jazz	Carolina	1932-?	Alfredo Aquino Maranhão (saxofonista e diretor), Carlito Maranhão, Auto Pereira Lima, Cristóvão Lopes, Manoel Mineiro e João Pinheiro (bateria).
Jazz 8 Batutas	São Luís	ca. 1938-?	-
Jazz do 24º BC	São Luís	1933 ³⁹⁹ -?	-
Jazz do Ribamar Donatino	São Luís?	1934-?	-
Jazz da Força do Poder Público	São Luís	1929-?	Coronel Zenóbio da Costa (comandante)
Jazz da Polícia Militar do Maranhão	São Luís	1938 ⁴⁰⁰ -?	-
Jazz Guarany ⁴⁰¹	São Luís	ca. 1928-?	Paulo Moraes (saxofone e direção).
Jazz Operário	São Luís	ca. 1934 - ca. 1946-?	-
Jazz Bandeirante	Monção	1950?-?	Irmãos Bastos
Jazz Santana de Zé Martins	Arari	ca. 1960-?	José Gonçalves Martins (tuba), Manoel Tambor (banjo), Benedito Sapucaia (bateria), Adelmo (percussão), Jaime (sax), Seu Bina (sax), Paidegão (trombone), músico desconhecido (trompete)
Jazz Satellite	São Luís	ca. 1935-?	-
Jazz Carlos Gomes	São Luís	1931-?	Maestro Luiz Mendonça
Jazz Band colosso ⁴⁰²	São Luís	ca. 1939-?	Domingos Gomes Coqueiro (saxofone e direção)
Jazz da União Caixeiral	São Luís	ca. 1930-?	-
Magnifico Jazz	Carolina	ca. 1930-?	Cristóvão Lopes e José Moreno (diretores)
Jazz de Cururupu	Cururupu	ca. 1930/40-?	Liberalino Pinto de Miranda (regente)

³⁹⁹ Data da primeira aparição da banda do exército com a alcunha “jazz”. A mudança poderia dizer respeito à inclusão de músicas populares no repertório da banda, com ênfase em *fox-trots*, sambas e valsas. Como se pressupõe a partir do programa de uma retreta em comemoração ao novo (ilegível) na Praça Deodoro: Primeira parte - “Foi na onda” (marcha), “É peso” (samba), “Tristeza não pagam dividas” (samba), “Eis Nova York” (fox). Segunda parte: “Lamentos d’alma” (valsas), “Good Bye” (marcha), “Até amanha” (samba), “Broadway Baby Dolls” (fox), “Praga” (samba). Terceira parte: “Para me livrar do mal” (samba), “Hand you nithe paradise (fox), “Gargalhada” (marcha), “Uma farra que eu fiz” (samba) e “Sonhando” (valsas) (“As retretas”, O Imparcial, 2 jan. 1933, p. 2). Com o avançar da década, é possível observar a ênfase em sambas, maxixes e dobrados, sobrepujando os estilos norte-americanos, com espaço, inclusive, para as composições de músicos conterrâneos, exemplo de Paulo Moraes (composições “Meu destino”, “Aldenora Almeida”, valsas) e Othon Rocha (“O Japy”, dobrado) (O Imparcial, 16 abr. 1939, p. 4).

⁴⁰⁰ Primeira aparição nos jornais da banda da PM com o nome de “jazz” (O Imparcial, 11 ago. 1938, p. 1), ou seja, passados pouco mais de um século de sua fundação: a banda nascera junto da instituição, como previsto na Lei Provincial n.º 21, em junho de 1836 (Grupo Nuclear Universitário, 1972, p. 38-39).

⁴⁰¹ Conjunto que, nos jornais, oferecia seus “serviços artísticos para bailes, ladainhas, chá dançante, recepção. Ótimo repertório em músicas modernas” (O Imparcial, 4 jan. 1930, p. 4).

⁴⁰² Formado por “15 figuras” sob o comando do músico codoense Domingos Coqueiro (O Imparcial, 4 fev. 1939, p. 8), que, devido a esse trabalho, se mudaria para a capital, em 1942 (Machado, 1999, p. 207).

Jazz Band da Aliança dos Cegos ⁴⁰³	Rio de Janeiro/São Luís*	1930-?	José Ramos da Silva (trombone)
#1 Jazz Independência	São Luís	1940/1950-?	Victório (diretor)
Jazz do Professor José Pereira	São Luís	ca. 1958-?	José Pereira
#2 Jazz Independência	Pinheiro	ca. 1960-?	Waldir França, Miguelzinho, Constantino, Chiquinho de Gino, João Botão, Chiquinho Oliveira, João Oliveira
Jazz São Benedito	Pinheiro?	1960/70-?	José Santana Amorim (trompetista e regente)
Jazz/Orquestra dos Irmãos Soares ou Jazz Band Santo Inácio	Pinheiro	ca. 1940/50-?	Wadir Matos, Waldir França, Inácio Pessoa (trombone), José Raimundo Soares Martins (sax), *Weiter Pessoa, Edésio Castro, Inacio de Onofre (bateria), Heitinho Pessoa (banjo), Belírio Benedito do Rosário (saxofone tenor), Parmenas Soares (saxofone), Lourenço Soares (saxofone), Arlindo Soares (trompete), Mário Pereira/Maciel Bezerra (bateria), Zeca Soares (piston), Júlio Soares (tuba), Roque (pandeiro) e João Pessoa (banjo), Colozinho (pandeiro)
Jazz/Orquestra de Pinheiro (anexo)	Pinheiro	ca. 1940/50-?	Inácio Pessoa (trombone), *Weiter Pessoa (aparentemente, tocava instrumento de corda)
Jazz Pinheirense	Pinheiro	ca. 1950/60-?	Heiter Pessoa (bateria), Bigodinho (piston, pandeiro), Felipe Pessoa (trombone), Gaudêncio Oliveira (violino), Fernando Pessoa (banjo) e José Tomé (piston) ⁴⁰⁴
Jazz-band Lázaro e seu conjunto	-	ca. 1950/60-?	Lázaro Ribeiro (regente)
“Jazz-Band local de Chapadinha”	Chapadinha	ca. 1949-?	-
“Jazz-Band local” de Ribamar	São José de Ribamar	ca. 1937-?	-

⁴⁰³ “O nosso talentoso conterraneo, sr. José Ramos da Silva, diplomado pelo Instituto dos Cegos do Rio de Janeiro e fundador da Aliança dos Cegos, de que é operoso e infatigável propagandista, offereceu-nos um exemplar da linda e sentimental valsa *Amor que nasce*, de sua autoria, e na qual revela as suas habilidades como musico, tocador de trombone do grande *jazz band* daquela utilisima instituição” (O Imparcial, 2 jun. 1930, p. 1). Por ocasião de ações em São Luís em prol desta instituição, *O Combate* esclarecia que a Aliança se situava na capital federal. Uma matéria do jornal *A Crítica* (RJ, 7 jun. 1929, n.p.), informava que a organização fora fundada em 1929, após ruptura de José Ramos e outros com a instituição A Liga, dissidência que envolveu a necessidade dos internos em acessar ferramentas de trabalho e instrumentos musicais para a sua jazz band, com o fito de melhorar suas receitas. A sede provisória da Aliança localizava-se na Estrada Marechal Rangel, 155, Estação Madureira. Afora seu “director tecnico”, José Ramos, sua diretoria era integrada ainda por José Soares do Amaral, Ademar Norton Murat, Francisco Calixtrato Ribeiro, Guilherme Ribeiro e Guilherme Schubert. O caso de José Ramos é aqui mencionado no sentido de evidenciar circulações e agenciamentos conectados por parte dos subalternizados, exemplificados por seu protagonismo, primeiro enquanto músico/pessoa com deficiência vivendo em tempos de eugenismo – não obstante o posterior incentivo migratório de trabalhadores nacionais (via Decreto 19.482/1930) – depois, como fundador e integrante da jazz band daquela instituição, e os ecos dessas ações no Maranhão.

⁴⁰⁴ Agradeço a Sandra Mendes pela busca e confirmação das informações referentes às jazz bands pinheirenses.

Jazz de Lourenço Carvalho	São Luís	ca. 1955-?	Lourenço Carvalho ⁴⁰⁵
Jazz Sebastião Pinto	São Luís/Itapecuru*	ca. 1950/60-?	Sebastião Pinto (regente), Benedito Gomes Coqueiro
Jazz Lyra de Prata #1	Urbano Santos	-	-
Jazz Lira de Prata #2	São Luís	1934-?	Odilon Araújo Dias, João Balby Neto (diretores)
Renato Balby e sua orquestra	Penalva	1960-?	Renato Balby (sax alto), Sérvolo Melo (trombone), Benedito Sousa [Canhoto] (pistão), Antonio Ferreira [Loção] (tuba), Carlinhos Moraes (bateria), Pedro Gama Filho [Sarapari] (banjo) e José Muniz [Borêgo] (pandeiro)
Jazz Band Pensilvania	São Luís?	1932-?	-
Jazz Ribamar	Penalva	ca. 1950-?	-
Jazz Suçuarana	Penalva	1940-1950	José Maia (trombone), João Mendes (sax tenor), Benedito Canhoto (pistão), Juarez Balby (sax alto), José Anchieta (pistão), Benedito de Santinha (bateria), Lourenço Boi-de-Baixa (tuba), Benedito Carcafole (banjo) e José Borêgo (pandeiro)
Jazz Band Jadhiel	Caxias	ca. 1930-?	-
Jazz Sertanejo	São Luís	ca. 1934/35-?	Professor Júlio (regente), José S. Sales (direção). Naípe instrumental: “dois violinos, duas armonicas, três violões, dois banjos, acompanhados de uma batucada de tamborins e pandeiros” (A Peroba, 9 fev. 1935, p. 2).
Jazz da Vitória	São Luís	1945-?	-
Jazz Da Lua	São Luís	1937-?	“[...] primoroso conjunto de dez figuras catadas, como se diz, a ponta do dedo, entre os nossos melhores musicistas” (Pacotilha, 26 jan. 1937).
Jazz/Orquestra Santa Cecília	Paço do Lumiar (possivelmente)	ca. 1952-?	Composta por “musicistas do Interior da Ilha” (Pacotilha: O Globo, 29, maio, 1952, p. 3): José Florencio (maestro), Diomar (pistão), Bernardino (clarinete), Zé do Panca (trombone), Alvaro (bateria) e Salvador (pandeiro) – Cajú (representante comercial/empresário)
Jazz São José	São José de Ribamar	ca. 1938-?	-
Jazz Aliados	São Luís / São José de Ribamar	ca. 1931-?	[Djalma? Francisco?] Trinta
Jazz do Ribamar Donatinho	São Luís	ca. 1934-?	Ribamar Donatinho...

⁴⁰⁵ Aparentemente, foi Estatístico do Quadro Único do Estado (Diário de São Luiz, 21 jul. 1946, n.p.) e ainda auxiliar do delegado e da direção técnica da Federação Maranhense de Desportos (FMD) (Diário de São Luiz, 12 nov. 1947, p. 3).

Jazz de Isaac Almeida	Coroatá	ca. 1937/42-?	Isaac Almeida (maestro)
“Jazz local”	Coroatá	ca. 1948-?	-
Violeta Jazz	Carolina	1930-?	Direção de José Moreno
Jazz Tupinambá ⁴⁰⁶	São Luís	ca. 1951-?	João José Ferreira (maestro), Moacir Neves (voz)
Jazz Copacabana	São Luís	ca. 1950-?	José dos Santos Jacinto, Benedito Mendonça, Aguinaldo, Pitoca ⁴⁰⁷ , Osmário, Tenente Calixto, cantor Horácio Cordeiro/Roberto Müller
Jazz Continental	São Luís	ca. 1956-?	-
Jazz Boa Viagem	São Luís	ca. 1950-?	Moacir Neves, Vital Paiva [...]
Jazz União #1	São Luís	ca. 1930-?	Pedrinho Neves (saxofone), “maestro japonês”
Jazz União #2	São Luís	1937-?	José Maria Ribeiro, José Billio (diretores)
Jazz União #3 ⁴⁰⁸	Itapecuru-Mirim	1950-?	Joaquim H. Araújo (clarinete), Lázaro Ribeiro (sax alto), João Galo e Zé de Saruê (banjo), Mundico Cardoso (sax alto), Seu Dico Nogueira (sax), Cláudio Cordeiro Mendes e Mistol (trombone), Ludovico e Fabrício (piston), Bento e Miltão (tuba), Manoca e Luís Correia (bateria), Raimundo Nonato Rodrigues de Araújo (harmônica, instrumentos de sopro)
Jazz União do 24 BC	São Luís	1930/31-?	Djalma Trinta (musicista e dirigente)

⁴⁰⁶ Giller (2013, p. 148) observou essa mesma tendência de adoção de nomes indígenas nas jazz bands do interior do estado do Paraná (Tamoio, Tupi, Tupã, Guarani e Tupynambá Jazz Band). No Maranhão, pelo que observamos no nome dos grupos (Jazz Tupinambá, Tabajara, Turuna, Ubirajara, Guanabara, Suçuarana, e outras bandas que se valeram do nome Guarani), parece haver o indicativo de uma estética “nativista afro-brasileira”; algo que não era exclusivo das bandas, verificando-se o mesmo nos times de futebol (Tupan, Guarany, Ubirajara, Humaitá), outro provável indício da intersecção entre música e esporte. No caso das jazz bands, seriam não apenas referências aos indígenas *per se*, mas a uma tendência nacional à época sustentada na ideia de “música sertaneja”? Somado a isso, importante ter em conta a força das culturas indígenas no Maranhão (sem esquecer, é claro, das violências que estes sofriam em nome da modernização), e o contraste com o nome de outras bandas.

⁴⁰⁷ Apelido de “Domingos Rocha Alves [...]”, aos 60 anos, reformado do Exército, é um dos músicos que emergiu das bandas da Polícia Militar para os bailes de Carnaval [...]” (Bóis, 1987/88, n.p.).

⁴⁰⁸ Segundo Bezerra (2015, p. 38), na década de 1950, o clarinetista Joaquim Araújo, tio do músico Nonato Araújo, futuro líder da Nonato e Seu Conjunto, “recriou e liderou a banda Jazz União, que valoriza um ritmo praticamente desconhecido no Maranhão, porém aquele som afro-americano ecoou por Itapecuru e cidades vizinhas. Muito se diz que a inspiração do conjunto foram as *big bands* da década de 1930”.

Jazz do Luiz de Iriá	Pinheiro	ca. 1950/60-?	Luiz de Iriá
Jazz José Martins	Arari	ca. 1935-?	José Martins
Jazz José Barbosa	São Luís	ca. 1936-?	José Barbosa (clarinete)
King Jazz ⁴⁰⁹	São Luís	1953-?	João Martins (sax-alto), Silvio Mendes (sax-alto), Ubirajara (sax-alto), Janay (piston), João Paulo (piston), Antonio Rodrigues (trombone), Baiano (contrabaixo), Raimundo Alves (bateria) e Cunha (piano).
Jazz 14 de Julho	Caxias	1939-?	José de Ribamar e Silva (maestro); Antonio Pereira Lima (maestro/regente).
Jazz-Band da Euterpe Carimã	Caxias	ca. 1920-?	Alfredo Belleza (trombone), Josias Belleza (saxofone). Composição: violino A e B, soprano e alto bemol (saxofone), clarinete, piston, piston, trombone, contrabaixo de metal, bateria, xilofone, pandeiro, flauta e flautim (O Imparcial, 27 jul. 1929, p. 4)
Jazz Banda Rádio Ribamar ⁴¹⁰	São Luís	1953-?	-
Jazz Rosariense	Rosário	ca. 1935-?	Antonio Jansen (dirigente)
Feminina Jazz Band do Maranhão	São Luís	1948/1951-1955	Maria Santana (bateria), Euzita (cabaça), Canjoca (cabaça), Maria da Glória (tuba), Anunciação de Maria (banjo), Helena Nogueira (clarinete), Chinesina, Lizete Sá Ribeiro (sax), Nadir Corrêa (sax) e Benedita

⁴⁰⁹ Vale observar que, depois da JAB, esta foi a segunda jazz band que localizei que possuía um pianista em sua formação. Sua estreia, cabe acrescentar ainda, contou com a intervenção da família Aboud, precisamente dos políticos e industriais César Aboud (1910-1996) e Alberto Aboud (1922-1980), sendo realizada no antigo conjunto residencial do I.A.P.C (Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Comerciantes), núcleo de formação do atual bairro do Filipinho. A organização da apresentação foi idealizada pelos dirigentes da Associação Recreativa do Filipinho (“‘King Jazz’, um conjunto que orgulha o Maranhão”. O Combate, 12 dez. 1952, p. 3), num provável efeito do movimento de proliferação das bandas juntamente da expansão urbana da cidade.

⁴¹⁰ Conjunto “com 14 elementos interpretando os maiores sucessos em mambo, rumba, samba e marcha” (Pacotilha: O Globo, 4 fev. 1953).

Orchestra/Jazz Femenina	São Luís	1925-?	Pedro Gromwell (maestro/regente), Zenaide Nascimento (piano), Glaucia Santos (banjo), Maria da Gloria Silva (saxofone soprano), Joanna Silva (sax contralto), Maria Antonia Silva (flauta), Enedine Silva (contrabaixo), Nery Reis (bateria) e Cecy Cantanhede (triângulo)
Orquestra Jazz O Guarany	São Luís	ca. 1940/50-1970?	João Carlos Dias Nazareth (maestro, vários instrumentos, pistão), Ubiratan Nazareth (pistão), Sotero (baterista), Mestre Bimba (rabeção), Clóvis (banjo), Zé Pinheiro (saxofone), Arnoldo (cantor), Antenor (pistão) ⁴¹¹ , Adhemar Corrêa (saxofone); Hélcio Brenha (sax alto, clarinete), Alcione (pistão, trompete), Apolinário dos Anjos (?) (banjo)
Jazz 4 de Março	Rosário	ca. 1950-?	-
Jazz Tabajara	São Luís	ca. 1950-?	-
Jazz Band Canário	Cajapió	ca. 1950-?	-
Jazz Ubirajara	São Luís	1940/1950-?	Zé Velho e Choop
Jazz Band Joel Lima	Arari	1932-?	Joel Lima (regente da banda Guarany) (cf. O Imparcial, 8 out. 1932, p. 2; 18 abr. 1930, p. 4)
Jazz 28 de Julho	Caxias	1930/40?-?	-
Jazz do Eurides	São Luís	ca. 1933-?	Eurides [Martins?], (viola?)
Orchestra Santa Cecília/Jazz Band Adelziro Campos	Morros	ca. 1929-?	Professor Adelziro Campos (O Imparcial, 20 nov. 1929, p. 2)
Jazz Guanabara	São Luís	1938-?	Zé Banana (maestro, baterista), Sargento Negrão (?) (trombone) (cf. Correio do Nordeste, 31 mar. 1965, p. 5)
Jazz de Brazilizio Silva	São Luís	ca. 1934-?	Brazilizio (Augusto?) Silva
Jazz Iraquitã	São Luís	ca. 1960-?	-

⁴¹¹ Informações coletadas com Ivone Nazareth por ligação, em 6 jun. 2024. Posteriormente, alguns desses nomes foram confirmados, via *Whatsapp*, por Maria Helena Nazareth, em 25 jul. 2026.

Jazz Athenas ⁴¹²	São Luís	1930/1940-?	Miguel Archanjo Macedo (dirigente e organizador), José Ribamar “Ratinho” (saxofone e direção)
Jazz Itamarati	São Luís	1936-?	-
Jazz Electrico	São Luís	1936-?	-
Jazz Sempre Viva	São Luís	ca. 1930	Antonio Ribamar Cruz (“carpina da prefeitura e baterista” (O Combate, 2 dez. 1935, p. 3)
Orchestra do Athenas Club	São Luís	1934-?	Americo Coutinho (trombone), Luis Magno (pistão), José R. Souza (saxofone), Agripino Correia (clarinete), Lauro Leite (violino), Cyro Neves (tuba), Chicó (banjo) e José Souza (pancadaria)
Jazz Irajá	São Luís	ca. 1950-?	Murilo de Araújo Lima ⁴¹³
Jazz Araçagi	São Luís	ca. 1958-?	Maestro José Pereira dos Santos
Jazz Vera Cruz	São Luís	1940/1950-?	Brazilides Chaves da Silva (diretor)
Orquestra Jazz Maranhão	São Luís	1933-?	1ª formação: Pedro Neves/Pedrinho (sax), Luis Lima (trompete), José Ribamar (clarinete), Julio Neves (trombone), Oswaldo Marques (violino), Ignacio Santos (contrabaixo), Valentim Santos (banjo) e Benevides Cabral (bateria); 2ª: Pedro Neves (sax), Luiz de França (trompete), Raimundo Nunes (marcador), Julio Neves (trombone), Lauro Leite (violino), Antonio Santos “Quilometro” (banjo), Ernani Aires (bateria) e Miguel Bezerra (cantor/tenor); 3ª: Raimundão (tuba), Julio Neves (trombone), Apolinario dos Anjos (banjo), Lauro Leite (violino), José Ribamar Pereira “Crepe Sola” (bateria), Luiz de França (pistão), Pedro Neves (sax alto), Mascote (pandeiro)

⁴¹² Reportado como “afinado e aplaudido conjunto pertencente á cadeia do Sindicato dos Musicos...” (O Imparcial, 6 ago. 1940, p. 2).

⁴¹³ Noticiado como morador da Camboa (Pacotilha, 16 out. 1938, p. 2), bairro predominantemente negro de São Luís, próximo do atual bairro da Liberdade, considerado atualmente o maior quilombo urbano da América Latina devido ao fato de seus moradores serem oriundos de regiões quilombolas de outros municípios.

Jazz Amilar ⁴¹⁴	Povoado Tapera / São Francisco do Maranhão	ca. 1950	Amilar Costa Ferreira (violão, cavaquinho)
Jazz Sambentuense	São Luís	ca. 1950	Augusto Ciriaco Rocha (diretor)
Jazz América	São Luís	ca. 1950-	-
Jazz de Reliquia Valente dos Santos	Cruzeiro de Santa Bárbara / São Luís	ca. 1950	-
Orchestra/jazz-band Paulista	Vila de Flores/Timon	ca. 1928	Leandro Archangelico do Registro Civil (rabeça), Jorge Defensor Perpetuo do Brasil (flauta), Bernardette João dos Campos Lourdes (flautim), Francisco Xavier de Paula (taboca) e Antonio Cypriano Evaristo (bombo com guizos)
“Jazz Band Sertanejo”	São Luís	ca. 1933-	Fulgêncio Pinto (diretor); formado por “armônica, violão, cavaquinho, pandeiro, maracá e réco-réco”, reportado como “conjunto original em todos os aspectos” (O Combate, 31 jul. 1933, p. 4)
Jazz/Banda Mirim do Colégio Conceição de Maria	São Luís	1960-?	-
Jazz Independente	São Luís	ca. 1950-?	-

Fontes: Pacotilha, O Imparcial, O Combate, Diário de São Luiz, Folha do Povo, Notícias, Pacotilha: O Globo, Diário do Norte, A Voz do Norte, Tribuna do Povo, Tribuna, A Peroba, O Tempo, O Dia, A Notícia, Notícias, Correio do Nordeste.

Os dados acima demonstram o movimento e o grau de penetração do formato jazz band no Maranhão. Em termos totais, mais de 60% dos conjuntos eram oriundos de São Luís, havendo aqueles que se radicaram na capital, como a Jazz Vianense e a Jazz de Sebastião Pinto, afora a possibilidade de outros conjuntos terem sido fundados em São Luís por músicos

⁴¹⁴ Essa jazz band foi encabeçada por Hamilar Costa Ferreira, violonista que mais tarde lideraria o Regional Ribamar, conjunto pertencente à Rádio Ribamar, atuante a partir de 1950, com Hildebrando Ferreira (violão) e Hércio Brenha (clarinete) (Brenha, 2002).

migrantes, como Domingos Coqueiro. Aqui, vale uma observação: pode ser que muitas jazz bands tenham sido arranjadas para certas apresentações em tempos de alta demanda com músicos que não tinham necessariamente vínculo exclusivo com clubes e conjuntos mais seletos, e que por isso não assumiam um nome, sendo essa uma possível razão de muitas notas publicitárias serem imprecisas, fazendo vagas menções a “afinados/maviosos jazzes”. Outra coisa é que, ainda nos anos 1930, as fronteiras entre “orchestras” e “jazz-bands” prosseguiam tênues, uma vez que os jornais, por vezes, utilizavam ambas as formas para se referirem aos conjuntos. Portanto, pode ser que muitas “orchestras” sem nome de batismo e com atividade irregular compusessem a paisagem sonora jazzbandística da época sugerida na tabela acima. Em todo caso, observo que a multiplicação e proliferação das bandas, iniciada ainda em meados de 1920, se acelera a partir de 1930, havendo resquícios em 1950 e, em menor grau, em 1960.

Pondo em diálogo o comportamento das ocorrências para o termo “jazz” nos jornais na HDB, apesar das limitações desta ferramenta, e as datas em que as bandas começaram a surgir, apesar de a quantidade de jazz bands atuantes por década ser um dado de natureza distinta (portanto, não necessariamente coincidente) daquele referente à intensidade de atividades dessas bandas, por período, captadas pelos jornais, parece ter havido, de fato, uma curva crescente com expressiva intensidade na década de 1930, despontando essa década como de *boom* desse fenômeno no Maranhão. Outra congruência entre esses dados se refere à década de 1940, que, a tirar pelo comportamento de ocorrências n’*O Imparcial* (ver **tabela 1**) se harmoniza com o número mais diminuto de bandas surgidas nessa década, como demonstrado na tabela acima. Por outro lado, se a curva relacionada às atividades noticiadas nos jornais disponíveis na HDB tende a declinar, nos anos 1950, o número de bandas surgidas nesta década foi tão expressivo quanto nos anos 1930. Já os anos 1960, de fato, se confirmam como década de gradativa diluição desse fenômeno musical. Ou seja, é possível que entre a segunda metade e o final da década de 1950, as jazz bands tenham passado por um momento de forte instabilidade até, enfim, irem rareando (o que explicaria o lamento do cronista radiofônico Ribamar Santos ao falar de uma “Orquestra Fantasma”, para ironizar a carência das rádios locais em termos de qualidade no acompanhamento instrumental, causada, segundo ele, pela falta de “charangas” do porte da Jazz Vianense (O Combate, 9 jun. 1956, p. 2)).

Enfim, os esquemas a seguir⁴¹⁵ oferecem uma visualização gráfica dessa dinâmica:

⁴¹⁵ As 4 figuras abaixo foram elaboradas com o auxílio da IA generativa Claude Opus 4.8, da Anthropic. Posteriormente, as figuras foram estilizadas por Isac Sadhrac.

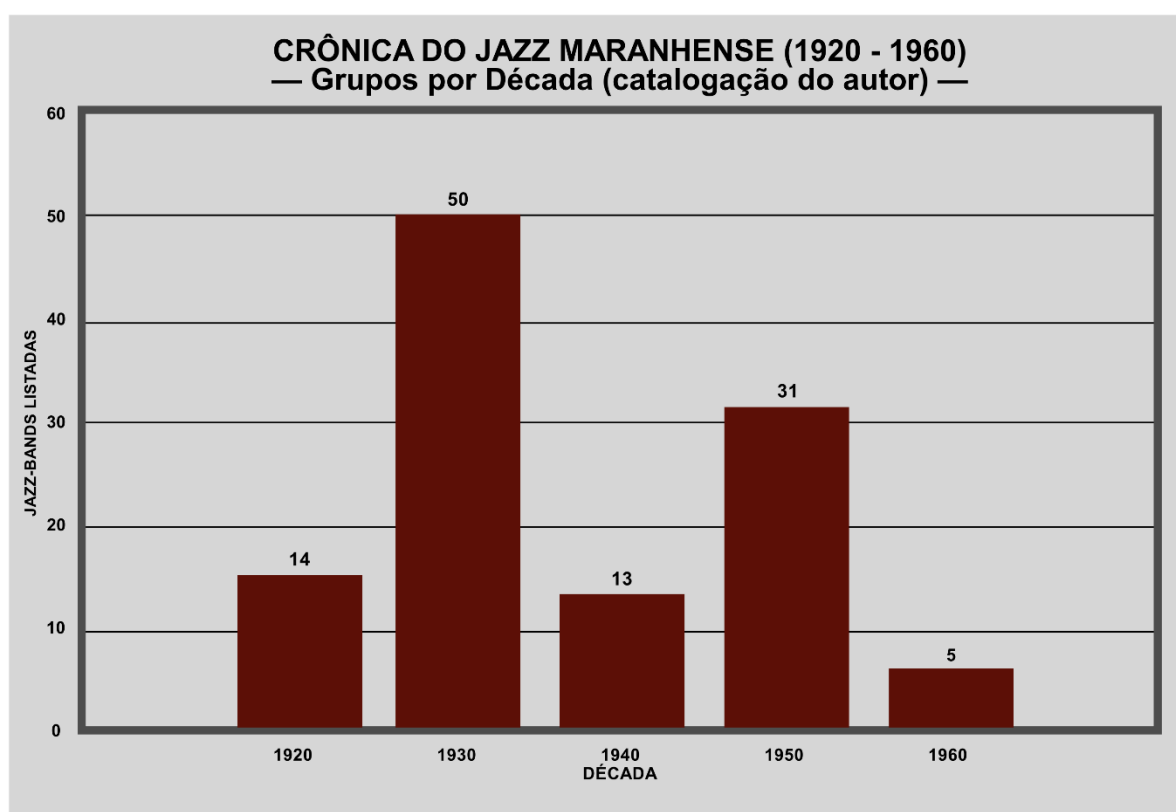


Figura 64 – Gráfico 1: Número de Jazz Bands formadas por década (1920-1960). Elaborado com Claude Opus 4.8, em 1 jul. 2026. Estilização: Isac Sadhrac.

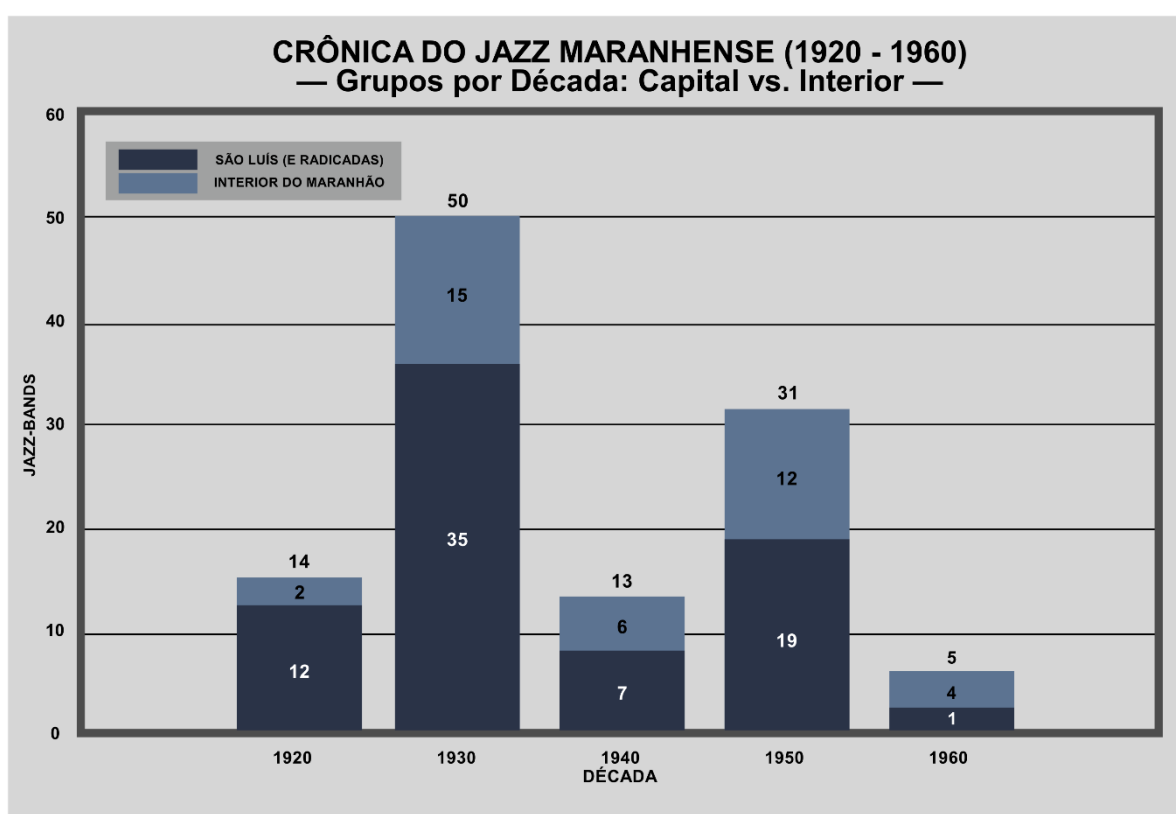


Figura 65 – Gráfico 2: Expansão das Jazz Bands por região e período (1920-1960). Elaborado com Claude Opus 4.8, em 1 jul. 2026. Estilização: Isac Sadhrac.

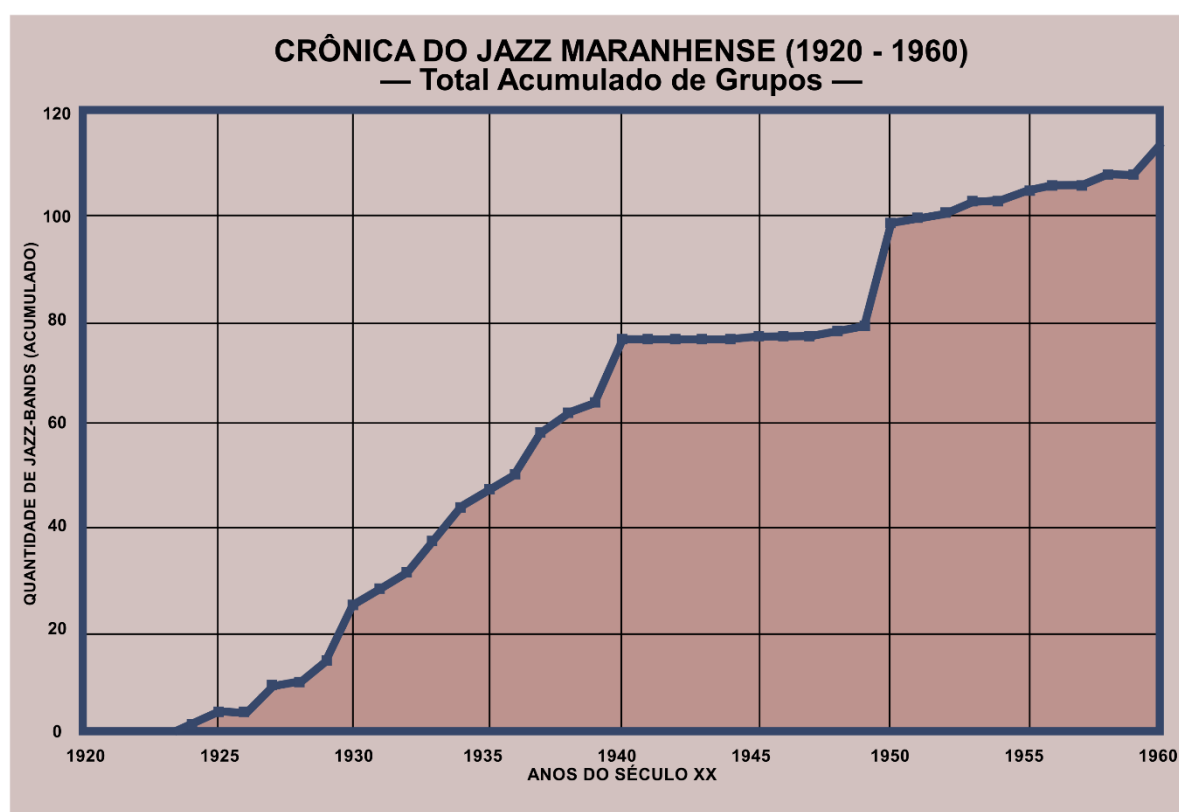


Figura 66 – Gráfico 3: Quantidade de Jazz Bands (acumulado), entre 1920 e 1960. Elaborado com Claude Opus 4.8, em 1 jul. 2026. Estilização: Isac Sadhrac.

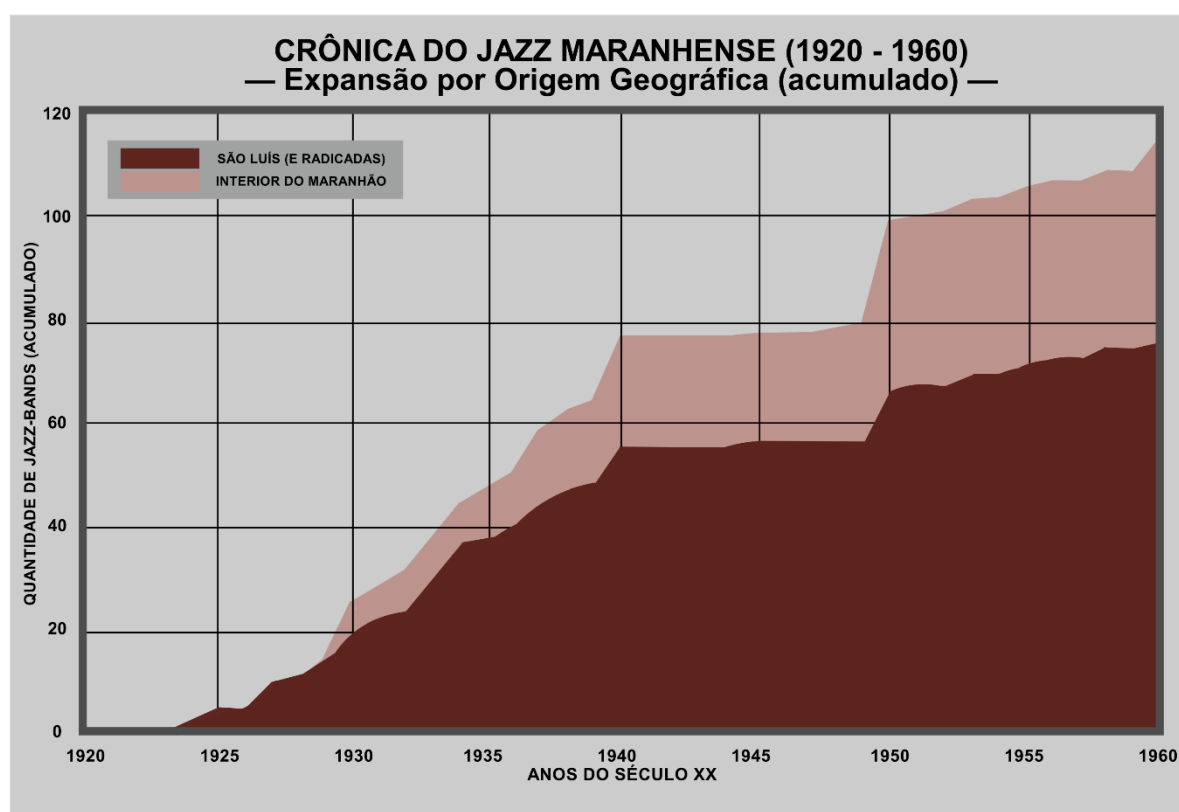


Figura 67 – Gráfico 4: Expansão das Jazz Bands por origem geográfica (1920-1960). Elaborado com Claude Opus 4.8, em 1 jul. 2026. Estilização: Isac Sadhrac.

Em suma, como se pode perceber, os gráficos 1 e 2 (**figuras 64 e 65**) apresentam, em termos numéricos, de que maneira, a partir dos dados coligidos referentes ao aparecimento das jazz bands no Maranhão, pode ter ocorrido a dinâmica de expansão desse formato musical no estado, no intervalo em foco, despontando São Luís, de fato, como principal protagonista desse fenômeno – não obstante, tal posição, no compasso das disparidades inter-regionais, tenha sido garantida também pela presença de trabalhadores músicos migrantes mais ambiciosos (em termos artísticos e econômicos), que vislumbravam no equipamento de lazer urbano e outros espaços profissionais da capital a sonhada oportunidade de fazer um usufruto ainda mais comercial de suas habilidades. Não obstante valorizados em termos simbólicos/comunitários nos seus contextos de origem, muitos desses músicos, atravessados por uma nova mentalidade, mas, sobretudo, por necessidade, pressão de um progresso assimétrico e, de repente, pela expectativa de uma vivência mais autônoma e menos socialmente hierarquizada, rumavam em direção a São Luís. Se por um lado, em diálogo com os gráficos 3 e 4 (**figuras 66 e 67**), seria possível inferir que a balançante sobrevida desse formato musical, nos anos 1960, se deveu à tímida remanescência desse fenômeno nos interiores do estado, quantitativamente intensificada em toda a região nos anos 1950, por outro, parece que o arrefecimento do jazz foi quase simultâneo nas diversas regiões em algum momento entre 1950/60: como se, nesse ponto, estas estivessem sendo regidas por andamentos e orquestrações interdependentes, acelerando ou retardando, se adensando ou esvaziando, em um movimento de crescendo/decrescendo mais ou menos sincronizado, e que a capital maranhense, devido a diversos fatores históricos, se portasse como um dos (embora, não o único, nem isolado) metrônomos-regentes-guia desse processo.

Quanto ao aparente *boom* nos anos 1950, é importante considerar que entre 1940 e 1950 a população maranhense cresceu 28,18% (IBGE, 1952b, p. VI), dado relevante para pensar a dinâmica de divertimentos urbanos da época. Nesse sentido, cabe questionar, para além dos números, que impactos podem ter havido, do ponto de vista das relações sociais e das configurações no campo musical urbano. Arriscarei alguns palpites a partir das fontes.

A começar pelo aspecto social do mundo musical de São Luís, que protagonizou esse processo, seria plausível cogitar que o aumento vertiginoso do número de bandas, em alinhamento com a multiplicação dos clubes (sobre os quais abordarei mais adiante), pode ter alimentado progressivamente o espírito competitivo entre os conjuntos, postura estimulada pelas exigências dos espaços de trabalho, público e imprensa. Para se ter uma noção, o jornal *O Tempo*, identificado como “jornal independente e de acção popular”, trouxe para as suas

páginas por ideia do jovem repórter Miguel Silva (vulgo Pacífico Júnior), que assinava a seção voltada para o carnaval neste suplemento, o “Concurso dos Jazz”, com a (supostamente) única finalidade de atestar o nível de “valor dos nossos jazz-bands” (O Tempo, 13 fev. 1931, p. 4). Diz-se que o concurso “teve, no meio musical, grande repercussão” (O Tempo, 16 fev. 1931, p. 4), contando com a liderança da JAB nas apurações iniciais. O conjunto, porém, foi ultrapassado pela Jazz União do 24º BC, com um placar final de 108 votos a 96. Estava posto o ringue.

Uma crônica carnavalesca provavelmente escrita pelo próprio Pacífico Junior, indicava que este, “tendo sido informado de que o Jazz Alcino ia desafiar o Jazz União (JU) para uma disputa de peças novas, em ocasião oportuna, e lugar ainda não determinado, transmitiu a notícia a Djalma Trinta, chefe do conjuncto”. Algumas páginas adiante, o jornal explicava que integrantes da JAB, entre eles Vital Paiva, Roque Azevedo e “Bemzinho”, haviam se deslocado até a redação do jornal, localizada na praça João Lisboa, n. 37, a fim de “tocarem diversas peças que obtiveram sucesso no carnaval que findou” e lançarem o desafio à Jazz União, a princípio marcada para o sábado, “na sede do ‘White Club’, á rua 7 de Setembro n. 376, ou em outro lugar que o ‘Jazz União’ determinar” (O Tempo, 18 fev. 1931, p. 8). Talvez por conta do próprio perfil editorial d’*O Tempo*, diferente dos jornais da “grande imprensa maranhense”, percebo neste episódio uma, ainda que tímida, visibilização da fala/enunciação dos músicos. Assim, voltando à crônica inicial, o texto informava que Djalma Trinta, líder da JU, repassou ao seu companheiro de banda, o músico Pedro Neves (Pedrinho), o convite para o desafio, obtendo a seguinte resposta deste: “– O Jazz União não engeita parada, não ‘bambeia’, nunca correu da arena em outras ocasiões, calcule agora em que o meio musical em S. Luiz representa uma força de vontade”. Estaria insinuando que a situação dos músicos estava mais competitiva e, por isso mesmo, mais exigente, não obstante precária? Ou aludia provocativamente ao nível dos novos jazzbandistas que surgiam?

Mais adiante, se diz: “por essa resposta”, conclui o cronista, satisfeitíssimo com a rinha jazzbandística, “vê-se claramente que o Jazz União está disposto a aceitar qualquer desafio que lhe queiram fazer” (O Tempo, 18 fev. 1931, p. 5). Aparentemente a disputa musical não ocorreu, pois, no dia seguinte, publicou-se uma nota informando que Djalma havia proibido o conjunto de participar do duelo. Tudo não passara de um blefe? Pelo sim ou pelo não, em uma cidade habituada a torcer fervorosamente por seus times, blocos e bumbas, embarcar nos duelos performáticos através da imprensa era uma ótima maneira de atrair mais público em tempos de crescente concorrência comercial no mundo festivo.

De outra forma, abria-se a oportunidade para uma resistência coletiva nos marcos das tentativas de consolidação de um circuito musical/dançante popular urbano, em que a competição performática (no seu duplo sentido, musical e social) só fazia sentido dentro de relações de solidariedade, redes de apoio, novas condições materiais e de acesso; ou seja, laços coletivos e transformações socioculturais que modificassem o estatuto do músico popular maranhense. J. Moreira, colaborador do *Pacotilha*, estava atento a esse processo, suas razões de ser; sobre as forças a favor e contrárias, as condições dos músicos diante dessas dissonâncias sócio-políticas e o que poderia isto poderia resultar:

Temos aqui em S. Luiz numerosos rapazes conhecedores de musica. Alguns já conquistaram nome como violinistas, flautistas, saxofonistas, e são conhecidos da nossa sociedade. Outros, modestos e retrahidos fecham-se em casa, nos gabinetes e se comprazem em tocar para si ou para um numero restricto de pessoas da mais intima relação de amizade. Em outros Estados temos visto em franca prosperidade organizações de moços, estudantes, commerciaros, que vencem, galhardamente, as vicissitudes do tempo e se notabilizam como modelares conjuntos musicaes. Os proprios collegios, syndicatos, agremiações trabalhistas têm a sua ‘charanga’, emancipando-se completamente das imposições de estranhos. Taes iniciativas têm dois objetivos: de ordem financeira e de ordem cultural. Proporcionando meios de vida aos que se dedicam á musica, abrem, simultaneamente, um campo vasto aos estudos da musica, possibilitando o desenvolvimento de cultura artistica. Apareça, pois, o iniciador. A idéa se transforme em acção e as difficuldades que parecem tão fortes diminuirão ante a força construtora da vontade. É, todavia, lamentavel que innumeros talentos artisticos se estiolem entre quatro paredes de um gabinete podendo dar azas aos seus conhecimentos em interesse proprio e do renome cultural do Maranhão (“Flagrantes”. *Pacotilha*, 13 set. 1938, p. 3).

O crescimento do número de jazz bands – que ocorria curiosamente em um novo momento de aquecimento econômico circunstancial do estado⁴¹⁶ – significava a proliferação de músicos profissionais ou semiprofissionais, professores e alunos de diferentes origens sociais, embora a esmagadora maioria fosse formada por homens.⁴¹⁷

⁴¹⁶ Sobre isso, nos informa Tribuzi (1981, p. 27): “Só nos últimos anos da década de 1930 e, sobretudo, durante a II Guerra Mundial, circunstâncias externas voltam a reanimar relativamente a Economia Maranhense, graças ao incremento da demanda do algodão, dos tecidos e do babaçu, repetindo-se o surto de 1917-1923, pelas mesmas circunstâncias, e beneficiando o Estado pela valorização dos mesmos produtos [...]. Cessado o conflito e a contingência favorável de preços internacionais, a economia refluí aos níveis medíocres até a década de 1950, enquanto vai-se acentuando a decomposição do parque têxtil pela queda da qualidade da produção algodoeira e, sobretudo, pela ineficiência tecnológica e econômica dos equipamentos (os mesmos implantados na década de 1890) que o empresariado mantivera obsoletos apesar das circunstância favorável das duas guerras, preferindo aplicar os vultuosos lucros daquele período em inversões imobiliárias no Sul do País”.

⁴¹⁷ Uma personagem interessante e que complexifica essa questão de gênero nesses decursos bifurcados do jazz maranhense foi Luiza Gomes, reportada n’*O Globo* como “mulher-homem”. Rotulada como “figura popular e exótica”, por isso apelidada de “Luiza Homem” por seu “hermafraditismo” (*Diário de São Luiz*, 9 mar. 1948, p. 6), conta-se que Luiza Gomes de Oliveira tomava parte nas “festas que se realizam no Anil e Jordôa, sempre como componente das orquestras, cantando e tocando pandeiro”. Sugestivamente, em vez de abrir espaço para a própria Luiza contar sua história, o periódico optou por procurar Celso Silva, violonista próximo de Luiza, que alegava conhecê-la “desde pequenina”, afirmando que “na realidade, Luiza Gomes ha mais de 6 annos anda com vestes

Esse fenômeno pode ter gerado impactos no mercado de instrumentos musicais em todo o estado. No ano de 1935, por exemplo, segundo a *Estatística Geral do Estado* (Estado do Maranhão, 1938, p. 127-163), indica-se que, em relação à importação interestadual, o número referente à “quantidade” em “artigos para música” chegados pelo porto da cidade foi de 271, dos quais 31 eram oriundos do Distrito Federal e 240 de São Paulo, custando um total de 6.159\$000. Quanto aos importados internacionais (via Alfândega), foram 13, dos quais 12 eram de origem francesa, saindo a um custo de 1.672\$400. Especificamente em termos da carga de instrumentos musicais chegados pelo fluxo interestadual, foi, ao total, de 346, saindo pela bagatela de 46.105\$900. A respeito de informações quanto à procedência, o documento é incompleto, apenas indicando que da quantia total 164 veio da Bahia (6.018\$000); 22 da cidade do Rio de Janeiro (8.852\$000) e 3 do Paraná (10.770\$000). Instrumentos importados somam 26, vindos todos da Alemanha (6.180\$000), enquanto da França entraram 12 artigos musicais. Comparando com esses números, em 1938, quanto à importação de instrumentos musicais pela via interestadual, a documentação indica que foram 21 “volumes”, totalizando 38.113\$600; internacionais, foram 3 (4.293\$100); artigos de música: 2 e 5, respectivamente, que saíram a 3.747\$1900 e 3.388\$?00 (Maranhão, 1939, p. VIII; XIII). Pouco tempo depois, novamente em termos de volumes, surgem somente 17 instrumentos, comprados a 24.576\$300 de outras capitais, e 1 (640\$000) vindo de fora do país. Artigos para música, inexpressivos 2, a um custo de 1.735\$000 (Maranhão, 1942, p. XXVIII; XXX; XXXIII). No ano posterior, o número de instrumentos musicais chegados via importação interestadual sofre uma baixa: 15 volumes, nos quais 13 advieram de São Paulo e 2 do Rio de Janeiro, no valor total de Cr\$ 31.704,90. No entanto, sobe o volume de artigos de música (5), a Cr\$ 6.407,20. Em termos de importação internacional, com os EUA liderando a procedência dos produtos, aponta-se a aquisição de 15 instrumentos e 4 pianos (Departamento Estadual de Estatística, 1943, p. 70; 72; 87; 90; 106). Os dados da Balança Comercial referente ao ano de 1944 para importações interestaduais não

masculinas” e que “suas tendencias foram sempre essas”. A reportagem diz ainda que Luiza “com muita intelligencia, usa sempre paletot com os respectivos bolsos [...]”, e segundo Celso, “Ella flirta, tira ‘linhadas’, faz declarações amorosas, ‘pinta o sete!’”. Revela a matéria: “O mais interessante é que ella faz questão de pagar cervejas aos companheiros, ceder lhes cigarros, enfim [...]” (O Globo, BPBL, 4 ago. 1939, p. 8). Bogéa (1988, p. 183) fornece mais descrições sobre Luiza, afirmando que ela era “filha natural da Vila do Anil, nesta capital”; “fumava muito, deliciava-se com a aguardente e puxava a chamada ‘erva do diabo’”. Usava “o cabelo cortado à la garçon (moda masculina); sapato tênis de couro igual”; “tocava violão, não tivesse ella própria o corpo deste instrumento. Além disto, era exímia cantora e dava preferência à companhia de rapazes do que as colegas do seu sexo. Consumia a maior parte do dia nas bodegas, quitandas, botequins e terreiros de macumba ou reuniões de batuques. Estes locais eram o encanto de sua existência, a razão de seu viver”. “Por outro lado, Luísa não dispensava uma navalha ‘Solingen’, que era a sua arma predileta, com que dispersava seus agressores e punha em desabalada até mesmo volantes da Polícia Militar do Estado [...]. E pelo fato de causar distúrbios diariamente, recolhiam-na, não raras vezes, a um dos xadrezes da Central de Polícia, por ordem do Delegado da Vila do Anil”.

informam volumes, mas a massa (kg) e os valores dos produtos, indicando, em comparação com a situação em 1942, tendencialmente, quase o dobro da cifra gasta com instrumentos (1 628kg a Cr\$ 62.130,20) e quase o triplo com artigos musicais (409kg a Cr\$ 18 461,00). (Departamento Estadual de Estatística, 1945, p. 87-88). Aparentemente, a situação econômica mais favorável vivenciada no estado ao longo e no imediato segundo pós-guerra sobre a qual nos fala Tribuzi (1981, p. 27), embora possa ter aquecido o comércio musical local, não o produziu de forma contínua, estável.

Já, em 1955, segundo dados fornecidos à Assembleia Legislativa pelo governo Eugenio de Barros, do Partido Social Trabalhista (PST), especificamente na seção de “Importação Internacional”, o Maranhão adquirira, em 1954, 88kg em instrumentos musicais, sendo 25 destes oriundos da Alemanha e 63 da Tchecoslováquia. Como no caso anterior, estes instrumentos importados deveriam ser direcionados, em grande medida, para os que tinham maior poder econômico – na certa instrumentistas de perfil erudito, mais voltados para o mercado musical europeu. Se na estatística de 1935 a diferença entre importados e nacionais já era grande, dessa vez a diferença foi ainda mais discrepante, se comparado com a quantidade de instrumentos advindos das “Importações Interestaduais”, cujo total, em kg, foi de 18 074, totalizando uma soma de Cr\$ 1 681 707. Quanto à procedência, o Distrito Federal aparece em primeiro lugar, de onde se importou 6 623 kg em instrumentos – o que podia ter a ver com a centralidade econômica da nova capital federal. Em segundo, aparece São Paulo (5 105kg) e em terceiro lugar Pernambuco (3 985kg). Se o Rio de Janeiro aparece em segundo lugar nas estatísticas de 1935, dessa vez já não mais desponta nem como opção nas relações comerciais em termos de instrumentos musicais. Os demais nesse ranking são: Santa Catarina (773kg), Paraná (735kg), Rio Grande do Sul (478kg), Pará (290kg), e, por fim, Ceará (85kg) (Maranhão, 1955, p. XXIX-XXXII; XXXVIII-XXXIX e seg.). Arriscado supor se teria havido o barateamento de instrumentos na época, já que os dados não indicam que instrumentos eram esses e o valor de cada um. No entanto, se relacionados com a tabela anterior, parecem, de fato, indicar um fluxo ascendente de aquisição instrumental que seria utilizado por músicos e orquestras populares, dando suporte material (em termos de ferramentas de trabalho) ao momento de ápice de atividade jazzbandística no estado.

Outro detalhe importante é que a partir dos anos 1930, com o estabelecimento dos serviços aéreos da *Panair* em São Luís, que fortalecia a conexão dos ilhéus aos portos nacionais de norte a sul, mas também às Antilhas, Guianas e Estados Unidos (O Imparcial, 3 mar. 1931, p. 1), e, portanto, possibilitava a circulação de informações (via correspondências), produtos e

peças em menor tempo, algumas notas jornalísticas passam a destacar a chegada de partituras não apenas via vapores, mas também através do transporte via aviões, o que poderia se estender aos instrumentos e outros produtos.⁴¹⁸ Por tudo isso, não me parece gratuito, dessa vez em termos simbólicos, que, por intento estratégico de Paulo Almeida e Josias Beleza, tenha se cogitado promover um concerto no TAA com 20 saxofonistas locais, entre eles, os músicos negros Adhemar Corrêa e Othon Rocha (*Pacotilha*, 10 maio, 1936, p. 5), a fim de celebrar “em nossa terra [a] definitiva consagração” deste “instrumento da moda, apreciado na Europa e adorado nos Estados Unidos, onde, como aqui, se fez alma das orquestras, vibrando nos milagres dos sons” (“O dia do saxophone”. *Pacotilha*, 28 abr. 1936, p. 2).

É importante pontuar que em meio a uma estrutura existencial precarizada, sustentada pelas contradições do capitalismo dependente, com uma indústria de entretenimento que aticava aqueles sujeitos interessados em música a se arriscar nessa seara, mas, por outro lado, com muitos deles tendo de se deparar com condições objetivas muito aquém do ideal para viabilizar o sonho da profissionalização musical; de se tornarem músicos modernos e prestigiados; com dificuldades, às vezes, até para se sustentar, quem dirá para adquirir/manter instrumentos novos e de qualidade, o caminho do crime apresentava-se como sedutor para alguns mais ousados (ou desesperados). Assim, ainda sobre a questão dos instrumentos musicais, a partir desse período entre fins de 1920 e início de 1930 em diante, tornam-se mais ou menos recorrentes nas colunas policiais situações conflitantes envolvendo seu furto; atos, por vezes, cometidos pelos próprios músicos. Um exemplo foi o ocorrido a Alberto José Bezerra, “musicista reformado do 24 BC, residente á rua Jacintho Maia, n.º 275” que prestou queixa contra Antonio Ribamar. O *Pacotilha*, que bem poderia em outras oportunidades tê-lo (re)apresentado como um “apreciado musicista”, mas que, com o mesmo tom utilizado para demarcar os marginais e desordeiros, o noticiou como “o larapio [...] vulgo ‘Tonico’”. Diz-se que Antonio “fazia parte do ‘jazz-band’, do sr. Alberto Bezerra, aproveitando-se da liberdade que tinha na casa, deste, para praticar o furto”. O objeto furtado era “um prato da philharmonica do queixoso, no valor de 40\$000” (*Pacotilha*, 8 out. 1929, p. 1).

Um salto temporal nos leva ao episódio envolvendo o músico João José dos Santos, “conhecido por ‘Canario’”, tido por alguns como um “segundo Paulino” (*Pacotilha*, 2 nov.

⁴¹⁸ É o que sugere uma nota no *Pacotilha*, ao anunciar as atividades do recém-fundado clube Águia de Prata: “Um afinado Jazz executará as mais recentes novidades do Carnaval deste anno, chegadas pelo ultimo avião” (8 fev. 1935, p. 3). Em outro recorte, se diz: “Pelo hydro-avião de amanha, chegarão as ultimas novidades no genero, do Rio, S. Paulo e Pernambuco” (*O Imparcial*, 29 jan. 1933, p. 4). Por fim, ao anunciar sua fundação, os membros do conjunto Jazz Brasil comunicaram que fariam “brevemente a sua inauguração, dependendo da chegada do resto do instrumental, que chegará no avião de 4ª feira” (*O Imparcial*, 6 jan. 1937, p. 4).

1934, p. 3). João José alegara à Permanência da Central de Polícia que “fôra vítima do furto de um saxofone no baile de Feliciano Almeida, no Apeadouro”. Dissabor similar viveria Apolinário Souza dos Anjos, então presidente dos Sindicatos dos Músicos e integrante da Orquestra Jazz Maranhão, que se dirigiu à Central de Polícia para informar às autoridades “que no intervalo do baile do clube carnavalesco ‘Dragão da Folia’, roubaram um saxofone, tipo americano”, e que “o referido instrumento pertencia à orquestra do clube em aprêço” (Diário de São Luiz, 1 fev. 1949, p. 6).

Por fim, voltando aos anos 1930, cito o caso de Raymundo Gregorio Pacheco, residente da Roma Velha (mesmo bairro de Pedro Gromwell), “por ter este se apoderado de uma bateria pertencente ao queixoso” (no caso, o jazzbandista Raymundo Canuto dos Anjos), “não tendo até o momento feito a devolução do objecto em apreço” (O Imparcial, 27 abr. 1937, p. 5). Não localizei notícias de que Gregorio tenha feito a devolução, mas possivelmente, sim, para evitar a prisão. Curiosamente, seu nome tornaria a aparecer na coluna policial no mês seguinte, sendo noticiado, dessa vez, como “residente em Roma Nova, 18”, mas no papel de vítima, pois ludibriado pelo músico Chicó – provavelmente o mesmo integrante da Jazz/Orchestra do Athenas Club (ver **tabela 3**) – “residente no Alto Paraizo, que, após se apresentar com Gregorio, teria “recebido os cobres do mesmo, porém não pagou a parte que cabia ao queixoso”. Certamente, isto estava longe de ser uma questão de karma, representando muito mais o desencadear de uma série de conflitos estimulados pelas condições econômicas de boa parte dos músicos. Se havia essas cacofonias, o cotidiano musical da cidade também contava com episódios solidários, como quando um senhor identificado como Valeriano Pinheiro achou um bocal de saxofone pertencente a “um musicista” que “sem duvida vinha de alguma tocata, quando deixou cair, por distração a peça do seu mavioso instrumento”, perdendo-a nas imediações do “canto da rua S. João com a praça da Fonte das Pedras”, e achou por bem devolver a peça ao seu dono por intermédio dos redatores d’*O Imparcial*, recebendo como prova de agradecimento (e do valor da peça) a quantia de dez mil réis das mãos do músico (O Imparcial, 16 dez. 1929, p. 4). De maior envergadura, vale mencionar um festival que contou com “cinco afinados ‘Jazzs’”, realizado no Jazz União Club em favor do baterista Jocelyn Costa (Notícias, 5 abr. 1934, p. 3); aquele dedicado a José Ribamar Souza (cognominado Ratinho), saxofonista e líder da Jazz Atenas, realizado na sede do Athenas Club, onde fez-se ouvir “três afinadas orquestras” (Pacotilha, 13 e 15 dez. p. 5), e ainda o festival subsidiado pela sociedade recreativa Tenente da Caverna em benefício do músico José Linhares, que era saxofonista,

contando com a participação da Jazz Brasil, liderada por Odylo Ribeiro (O Imparcial, 6 jan. 1937, p. 5).

Reitero que as décadas de 1960 e 1970 surgem como residuais, não como principais para a minha análise. Entretanto, não deixam de representar a ruptura gradual com esse formato musical popular, isto é, sua influência e utilidade nos divertimentos em diversas regiões do Maranhão. A partir desses dados, algumas observações: em termos numéricos brutos, o protagonismo de São Luís, concentrando um total de mais de 50% das bandas. Embora o aparecimento das jazz bands não tenha suscitado um imediato “toque de finados” para as “orquestras típicas”/“regionais”, uma vez que, até meados de 1920, não era incomum encontrar esse tipo de coletivo musical dividindo espaço com as jazzes em clubes, cinemas e teatros da cidade, e embora pudesse haver uma linha tênue entre essas formações, haja vista estarmos falando de adaptações, a procura e, portanto, a existência de grupos marcadamente “regionais” (por exemplo, o conjunto Typico Atheniense, ou mesmo as chamadas orquestras de pau e corda: requisitadas especialmente nas ditas “Festas Matutas”), de fato, parecem ter enfraquecido com o avançar dos anos 1930 (ponto alto na virada de chave na proposta musical/de orquestração das bandas; aliás, não mais restringidas aos arranjos suaves, comum na proposta erudita), ainda que se ouvissem alguns de seus acordes “tipicamente regionais” nas rádios ou por meio de orquestras de trupes transeuntes, como a dos cearenses d’Os Irmãos Curingas, sinal da consolidação, naquele novo contexto de urbanização, da hegemonia jazzbandista em São Luís.

Não é o objetivo dimensionar o fluxo ascendente ou decrescente referente aos demais municípios, mas pensar nas diversas temporalidades de impacto no jazz a depender das regiões, não apenas quanto a sua posição geográfica e desenvolvimento econômico, no caso de Caxias e Pinheiro, mas também levando em consideração as convenções musicais estabelecidas, hábitos e costumes dos habitantes dessas regiões. Em muitos lugares, como Itapecuru, o processo de interpretação e adaptação cultural do jazz se daria apenas a partir de 1960, ocorrendo sincronicamente à formação de outras formas de orquestração, mais identificados com o padrão eletrificado dos conjuntos de baile. A mescla de músicos mais velhos e mais novos, bandas com estética visual e sonoridade ao estilo Jovem Guarda e, no entanto, com configuração instrumental legada pelas jazz bands, evidenciam, primeiro, o peso do sentido de profissionalização e técnica que as jazz bands carregavam, alcançando a posição de “tradição musical”, como autoridades do campo; depois, que o processo de obsolescência dessa cultura musical se deu numa dinâmica de transformação do mercado musical e da gradativa importação de aparelhagens eletrônicas no estado, não sob os tons nostálgicos da ideia de decadência.

Com exceção de Timon, que já dava indícios de resposta a essa influência musical por volta de 1928, outras capitais aparentemente só reagiram à nova tendência no final dos anos 1930, início de 1940. Não se pode descartar alguns fatores: primeiro, em relação à aquisição de partituras, mas, sobretudo, instrumentos necessários para formar uma jazz band, o que dependia muitas vezes da ação do mecenato. Depois, não é de todo descartável haver alguma apreensão quanto à adoção da configuração “jazz band”, haja vista nem todos os músicos serem a favor da imediata mudança, habituados a certas tradições musicais. Ao menos no Rio de Janeiro, os músicos sindicalizados que tocavam em filarmônicas consideravam os músicos de jazz bands (em clara postura de disputa de mercado) como amadores, longe do patamar dos padrões eruditos (Esteves, 1996).

Quanto às conexões intermunicipais, que podem ter sido cruciais para essa nova encruza do jazz maranhense: em levantamento sobre as condições econômicas e comerciais do Maranhão na década de 1950, o historiador Mário Meireles (1992, p. 59) indica que o segundo pós-guerra se desenhou como um momento de expressivo crescimento econômico e demográfico do estado, especialmente São Luís, havendo maior fluxo de transeuntes e migrantes de outras regiões do território maranhense em decorrência de implementações favoráveis à integração e ao transporte inter-regional:

São Luís que, como a capital, era a cabeça político-administrativa do Estado e, como o porto principal do chamado Meio-Norte, era o império maior de toda a região, acusava esse desenvolvimento em seu crescimento demográfico, haja vista que enquanto o Censo anterior, de 1920, contara sua população em 52.929 almas, o último, de 1940, a elevara a 86.546⁴¹⁹ (+63,51%); e não só por isso como por uma espécie de empreendimentos e novidades que beneficiavam a comunidade, inclusive no interior, oferecia-se um clima que permitiria não se encarar, com maior apreensão, ou receio, o que ocorria no Velho Mundo.

De fato. Os maranhenses que do interior vinham à capital falavam dos melhoramentos realizados em suas cidades ou vilas e das muitas estradas que interligavam seus municípios e facilitavam o acesso a São Luís, aliás mais facilitado, no momento, com o aterro do Campo dos Perises e com o assoalhamento da ponte ferroviária que ligava o continente à Ilha-Grande; dos campos de pouso que em Itapecuru, Coroatá, Caxias, Picos (Colinas), Loreto, Pedreiras, Barra do Corda e Grajaú, permitiam a regularidade da linha aérea que o Condor mantinha entre a capital e Balsas; e de que, nas localidades mais próximas, já se podia ouvir o noticiário da Difusora do Estado, a PRJ-9.⁴²⁰

⁴¹⁹ Para complementar esses dados, abarcando a década subsequente, recorte final desta tese, vale informar que São Luís chegou aos anos 1950 com uma população de 119 795 habitantes, mais de 125% em relação a 1920 (vide: **nota 135**); pouco mais de 38% em relação à década anterior (1940). Para melhor visualizar a concentração dessas pessoas, o núcleo central era habitado por 79 731 pessoas, diante de, em média, 40 mil pessoas das demais regiões juntas: 24 270 (Anil) e 15 784 (Ribamar) (IBGE, 1952b, p. 15).

⁴²⁰ Como contraponto, na mesma época, o geógrafo Aroldo Azevedo, que ficou alguns dias na região, relatou o inverso: “Não resta dúvida que São Luís se encontra no ponto de convergência das mais importantes vias fluviais exclusivamente maranhenses – o Pindaré, o Mearim e o Itapecuru, os dois primeiros sendo considerados o principal celeiro agrícola do Estado (graças à produção de arroz e de algodão de seu baixo vale) e o terceiro sendo o grande

É possível que essa dinâmica tenha sofrido alterações considerando as expressivas mudanças ocorridas na região no final dos anos 1950 (devido aos projetos de incorporação e desenvolvimento econômico do estado⁴²¹). Apesar disso, e mesmo compreendendo a importância de maiores aprofundamentos sobre esses contextos, um exame acurado sobre todas essas realidades fora de São Luís não convém aos limites desta tese. Todavia, vale mencionar alguns fatores que dizem respeito à experiência transfronteiriça do jazz no Maranhão, entendendo que isso refletiria inclusive nos trânsitos de músicos de jazz de outras regiões para a capital. Iniciando pelo plano dos costumes, se na capital a complexa relação entre o sagrado e o profano geravam, aqui e acolá, burburinhos dissonantes nos meios católicos sobre a presença do jazz, nas zonas interioranas, mais afastadas da urbanização, habituadas a um ritmo, ritos e ambiente sonoro particulares, o impacto do jazz, com símbolo de uma processual transformação dos costumes, a começar pelos filhos de famílias abastadas, podia ser ainda mais incisivo.

Não por acaso, na passagem para o ano de 1937, o padre Antonio Salustio Areias resolveu desabafar e denunciar o que entendia como cenário de contradição moral. Para ilustrar o que via como momento contrastante, narra o seguinte, definindo, primeiro o contexto: “Passagem de anno. Cidade do interior. Salão de baile”. Depois, os personagens: “Ricas damas, donzellas ricamente trajadas, ou melhor, immodestamente vestidas, vão entrando sob o sorriso hypocrita dos convidados e sob o olhar, á seculo XX, dos mocinhos pálidos. Jovens de hombros largos, graças ao alfaiate, entram apressados. O salão borborinha”. O sacerdote narra que à meia-noite “o jazz maluco *esguela* um fox irritante. Tudo rodopia nas azas da loucura. Babel... Paganismo...”, enquanto isso, “na mesma cidade. No mesmo dia. Na mesma hora. Igreja, discretamente adornada. Ambiente de paz e piedade [...]. Homens, senhoras, moças, creanças, piedosamente ajoelhados adoram o Senhor Omnipotente dos seculos”. É, então, que “o harmonio, numa harmonia suave, convida ao canto. E as vozes se elevam”. No ápice do rito, “o sacerdote sóbe á tribuna sagrada e fala. Fala sobre o paganismo moderno [...]. Os altares

centro produtor de babaçu, com a vantagem de serem tais artérias navegáveis em largos trechos de seus cursos. Por outro lado, bem sabemos que uma via-ferrea liga a capital maranhense a do Piauí, através do vale do Itapecuru. Mas, apesar de tudo isso, não se sente no interior do Maranhão uma influência poderosa da cidade nem do porto de São Luís. Cada região vive como que à margem da capital do Estado, cuja população mantém pouco contato com o interior, quando não chega a desconhecê-lo por completo” (Azevedo, 1950, p. 81).

⁴²¹ Quanto a isso, Tribuzi (1981, p. 27-28) aponta que “[...] o horizonte econômico do Estado só se modifica significativamente quando a decisão federal de interligação rodoviária de todas as Regiões do País corta, ao final da década de 1950, o espaço maranhense, rumo a Belém e à Amazônia interior, com rodovias que, do mesmo passo: ampliam a integração econômica Maranhão – Nordeste/Resto do Brasil; facilitam a imigração nordestina; e tornam acessível à mão-de-obra rural a ocupação produtiva de uma vasta nova fronteira de terras devolutas. Nestas terras, o produtor do Maranhão encontra, pela primeira vez, condições de liberdade relativa de produção a preços deprimidos que caracterizam as relações com o latifúndio; enquanto o sistema rodoviário multiplica os polos de comercialização no Interior do Estado e quebra o oligopólio-oligopsônio da Praia Grande”.

profanados. Os lares dissolvidos. A infância na orphandade. A onda crescente do comunismo. O clarão sinistro da estrellá vermelha de Moscou”. Destoando daquele ambiente representado como contrito, onde imperava uma pretensa harmonia moral e musical, narra o padre que “lá do outro lado berra o jazz. Sobem vapores de alchool. Guincham vozes. Meu Deus! Até quando?” (Maranhão, 27 fev. 1937, p. 4).⁴²² Como a crônica sugere, as elites rurais, no afã de se equipararem aos hábitos entendidos como elegantes e modernos de seus pares citadinos (de São Luís ou outras capitas ditas urbanas), incorporavam o jazz ao seu cardápio, estimulando o surgimento de bandas instrumentalmente reconfiguradas, e que, tal como na capital do Estado, eram formadas por estratos diversificados dos meios populares.

A crônica parece representar também o abalo que as novas formas de divertimento musical suscitavam nas frações mais conservadoras da sociedade maranhense, que vislumbravam as jazz bands como agentes/representantes sonoro-performáticos da degeneração moral proliferada pelo “paganismo moderno”. Tal como posturas estéticas abstratas de compositores eruditos que condenavam as sonoridades afroatlânticas, dissimulando sua postura colonial e racista, essas frações musicalmente leigas, de maneira semelhante, sob os auspícios de suas visões sociais aristocráticas, cuja posição anti-modernidade burguesa buscava preservar estruturas tradicionais, rigidamente hierárquicas.

Esses exemplos ajudam a perceber que mesmo sem um discurso nacionalista aos moldes cariocas, havia, com cores locais, uma significação polissêmica do jazz. Nos estratos dominantes, enquanto uns o celebravam como símbolo de hábitos modernos, em contraste com o “primitivismo retrógrado” das práticas negras locais, outros, não obstante harmonizados com aqueles na perseguição a essas práticas, também repudiavam a “incivilidade” comportamental que as sonoridades dançantes afroatlânticas despertavam.

Seria possível supor que, distintamente do ocorrido com o BMB, o movimento de proliferação do jazz, no Maranhão, se deu, em grande parte, do urbano para o rural. Mas, o meio rural não ficou passivo e isolado, migrando e influenciando sobre o urbano também.

⁴²² Encontrei um relato similar, dez anos antes, sobre a situação de Vargem Grande: “Tomando proporções pavorosas, [o escândalo] tem invadido da cidade ao rincão, do predio á choupana. O trajo que a moda corteja, a ‘toilette’ antiga, transformada hoje em barbeaira mixta, ou barbea-toilette, zombam impunemente da decencia e da moral outr’ora rigorosamente obedecidas. [...] Estão se dando bailes acanalhados (chinfirns) onde o requebro, o agachamento, o enlaçamento que confundem as pernas n’um cambaleado infernal, é tamanho, que rompem roupas, necessitando para melhor cooperação que as senhoras levantem a roupa que pairava perto dos joêlhos, até as coxas e além...” (Pacotilha, 8 mar. 1926, p. 2).

4.3.1 Sintomas híbridos: o jazz do cidadão de arco, flecha... e maracá

O título deste subtópico faz referência à pesquisa de Santiago (2023), que, por sua vez, se remete a uma expressão criada pelo historiador Vicente Salles, ao estudar a aclimação do jazz em Belém do Pará. A montagem de um circuito de lazer musical, a princípio a partir de São Luís, mais diversificado e propício para o exercício profissional, atraiu talentos, que muitas vezes rompiam com a ligação ritualística/sacra que possuíam com a música para se arriscarem no competitivo mercado dos bailes dançantes. Assim parece ter ocorrido com Nonato Araújo (Itapecuru), Hécio Brenha (São Bento) e até mesmo com músicos indígenas, como no caso do saxofonista Moisés da Providência Araújo, “filho de um dos sobreviventes do massacre de Alto Alegre, em 1901, na Barra do Corda”, e noticiado como “exímio artista da tribo Guajajara” (Diário de S. Luiz, 13 dez. 1947, p. 5). Informa-se ainda que Moisés fora “educado pelas freiras do Colégio de São José da Providência [empreendimento-chave no estímulo da revolta guajajara], naquela cidade sertaneja”, o que muito sugere sobre sua formação musical ser resultante, a priori, da persistência das investidas coloniais dos capuchinhos naquela região. Recuando mais de duas décadas no tempo, uma matéria do *Diário de São Luiz* abordava o que chamava de “nossos íncolas semibarbarizados”; “[...] irmãos da floresta, que são irracionais, brutos, e quejandos”, e que “ainda habitam os vales do Mearim, Grajahú, Pindaré e Gurupy”, denunciando-se que estes eram “vítimas das atrocidades dos sem escrupulos e sem noção das coisas moraes”, louvando-se, como contraponto, as ações pretensamente civilizatórias da “escola catechista” de Barra do Corda, pois de lá “sahiram optimos musicos, sapateiros, marceneiros, mecânicos etc.” (Diário de São Luiz, 11 jan. 1922, n.p.). Em meio aos levantamentos, localizei, na *Revista Athenas* (1 nov. 1940, p. 37), a fotografia de uma orquestra composta por indígenas, noticiada como “banda de música S. Francisco de propriedade de padres capuchinhos de Barra do Corda”. Seria Moisés um dos músicos? Fato é que no ano seguinte, em uma festa organizada pelo Partido Social Trabalhista, Moisés Araújo já surge na posição de comando, como maestro de orquestra (Diário de São Luiz, 12 jun. 1948, p. 5). Tempos depois, novamente em Bacabal, por ocasião das festas em comemoração à chegada da luz elétrica, o músico, dessa vez reportado como “professor”, aparece liderando uma banda no “salão de honra da Associação Comercial”, reduto da elite da região (Pacotilha: O Globo, 1953, p. 4).

Diante da evidência da difusão de práticas performativas dançantes e de uma cultura jazzbandística por esses municípios, notadamente entre fins de 1930 e início de 1960, e do

encontro entre músicos negros e indígenas, creio ser oportuno retomar a hipótese de o Boi de Orquestra ter sido fruto desse espírito cosmopolita da era da jazz band no Maranhão.⁴²³ A começar pelo fato de que segundo uma matéria publicada no *Diário de São Luiz*, localizada originalmente por Padilha (2019), o primeiro grupo deste tipo, o boi “Resolvido” da cidade de Rosário, ter se apresentado primeiramente em São Luís, em junho de 1948⁴²⁴, contexto que demarca um *boom* de jazz bands e de *big bands* espalhadas por São Luís e outros municípios: bandas com as quais as antigas filarmônicas, àquela altura, não mais conseguiam competir quando o assunto eram os divertimentos dançantes urbanos. Novamente, o importante estudo do músico e pesquisador Antonio Padilha (2019), que recupera fragmentos da história e da memória desse sotaque orquestral de Boi, fornece indícios que reforçam essa dedução. Curiosamente, o próprio autor traz elementos que, em vez de corroborarem com a ideia de que o Boi de Orquestra surgiu por mero acaso, na verdade, mostram que este foi fruto das confluências culturais entre pessoas das classes populares, reunidas em espaços compartilhados devido afinidades comuns. Diria que, na realidade, o surgimento do BO se deveu à mentalidade improvisativa que o músico popular desenvolveu à medida que se profissionalizava e precisava lidar com realidades imprevistas, com repertórios variados, com apelo dançante.

O próprio Padilha (2019, p. 107-111) menciona o impacto da “forma ‘*Dixieland*’ que o sotaque de orquestra vinha apresentando”, pelo fato de os músicos de sopro mais experientes, em vez de se limitarem a tocar apenas a melodia, improvisarem junto à dinâmica variada da ‘performance’ vocal do cantador⁴²⁵, sem contar a mudança de sentido do brincar para o dançar, traço, segundo o autor, da incorporação do “modelo do samba” na brincadeira, o que provocou “uma espécie de ‘carnavalização’ do boi”. Ora, samba e jazz estavam umbilicalmente

⁴²³ Essa hipótese começou a ser aventada e apresentada publicamente no *Documenting Jazz Conference* (Reid School of Music, Edinburgh, Scotland, 2021), a partir da comunicação “From Congo Square to São Luís: the first evidences of jazz in Maranhão (1924-1965)”.

⁴²⁴ Interessante notar que, anos antes, em 1943, em pleno período junino, a chefatura de polícia na figura de Flávio Bezerra ameaçava, com multa e até prisão, aqueles brincantes de BMB que extrapolassem os limites até então impostos (ponto final: esquina da Av. Getúlio Vargas com rua Senador João Pedro, e voltando para o Anil: o chamado “perímetro suburbano” da cidade). Bom lembrar também que as portarias publicadas no *Diário Oficial do Estado do Maranhão* e na imprensa proibiam ainda “os bailes ao ar livre no João Paulo, sobretudo sob a mangueira” (Barros, 2007, p. 122). A tirar pelo comportamento insubordinado dos bumbas, é de se supor que tais normas também fossem frequentemente desrespeitadas pelos frequentadores e produtores de bailes, o que poderia ter gerado episódios de confluência sonora de bumbas e orquestras. Outro ponto importante que pode ter favorecido estes encontros na cidade, é que, como observou Barros (2007), a partir de 1947, a visão negativa de frações da elite sobre o BMB começa a ser relativizada. Pergunto-me se essa mudança também teria potencializado (porque pode ser que já ocorressem à margem) as oportunidades e condições para forjar elaborações híbridas mais formais e evidentes por parte dos populares, isto é, ao observarem (e criarem) circunstâncias mais propícias para realizar tais encontros em praça pública, notadamente em perímetros outrora pouco ou nada hospitaleiros a essas práticas.

⁴²⁵ “No começo o tocador de banjo dava um acorde e o cantador iniciava a toada. Logo em seguida ele cantava e era acompanhado pelos músicos de sopro. O que era melhorzinho improvisava, e o que não sabia improvisar tocava a melodia”, relatou Bebê Nunes a Antonio Padilha (2019, p. 111).

conectados nas práticas jazzbandísticas. Além disso, a característica fundamental do BO está na sua instrumentação, uma vez que adotou instrumentos intimamente associados às jazz bands, como o saxofone e o banjo, este último “construído com base em instrumentos africanos. Levado pelos escravos negros africanos para os Estados Unidos”, sendo ali adaptado e “utilizado para acompanhamento do blues, jazz, country e folk”, ou seja, uma instrumento que foi produto de uma *crioulização* em sua travessia atlântica (Martin, 2011), por fim, adotado nas práticas sambísticas das orquestras do nordeste brasileiro (Padilha, 2019, p. 117). Endossando a conclusão do folclorista Américo Azevedo, Antonio Padilha demonstra ainda que ritmicamente o BO possui padrões semelhantes aos do baião, ritmo da diáspora nordestina, originado do lundu, com influências musicais (rítmicas/melódicas) da chula e do coco, ganhando com Luiz Gonzaga, a partir de 1946, características do samba e da conga cubana (Cascudo, 2001, p. 42). Recordando que Câmara Cascudo (2012, p. 154) já sinalizava que era possível localizar o uso de ritmos afro-americanos nas rodas de coco do Norte/Nordeste, no início dos anos 1920, o encontro do Boi com o formato jazz band, tendo como consequência a criação do BO, poderia se tratar de mais uma ramificação desse *patchwork* sociocultural dos mundos do jazz maranhense. Por isso mesmo, embora não tenha enfoque exclusivo nesta prática performativa, discordo fortemente da concepção segundo a qual os conjuntos de BO, por seu flerte com dados culturais europeus, devam ser interpretados como “grupos de brancos”.⁴²⁶ Até pela origem social de seus criadores e pela compreensão desses fenômenos à luz da noção de diáspora, a meu ver, parece mais plausível lê-los, de maneira interrelacionada, como um dos rizomas das sonoridades modernas do Atlântico Negro Equatorial.

Como argumentei no primeiro capítulo deste trabalho, fundamentado na bibliografia especializada, o desenvolvimento dessa experiência afrodiaspórica original, no Maranhão, foi marcada também por uma longa relação de contatos com o Caribe. Convém reinvocar este assunto para finalizar esta seção, pois, diante das evidências até agora expostas a respeito das dois primeiros fluxos do jazzbandismo maranhense, e compreendendo que o surgimento do BO pode ser encarado como um fenômeno que se emaranha a um momento de novos cromatismos culturais na sociogênese conectada do jazz no Maranhão, ao lançarmos uma mirada, primeiramente, mais ampliada em relação às práticas culturais da população negromestiça do estado, observando as (descontínuas) interconexões entre o jazz e as festas populares, e finalmente, alargando ainda mais a escala de observação para a(s) cultura(s) do Atlântico Negro, somos instados a encarar – uma vez mais, sob uma perspectiva de longa duração –, se não

⁴²⁶ cf. NETO, A. A. *O Bumba meu boi no Maranhão*. São Luís: Pitomba!, 2019.

conexões físicas diretas, ao menos relações de irmandade, paralelos e sincronias socioculturais. Este paralelismo/sincronicidade se efetuará não apenas considerando, por exemplo, os processos de hibridização ocorridos numa Nova Orleães re-africanizada pelos fluxos caribenhos (Reid, 2002) – o que, a propósito, nos leva a recordar da importância do Mardi Grass para o desenvolvimento do jazz afro-americano –, mas ainda em relação às próprias similaridades socioculturais que interconectam as festas/tecnologias populares do Maranhão negromestiço (também) às afluências diaspóricas centro-africanas – por meio das quais, como têm demonstrado alguns estudos, seria possível perceber o diálogo entre as manifestações populares afrocatólicas no Mundo Atlântico; por conseguinte, devo adicionar, a própria aproximação das práticas musicais desenvolvidas no interior ou a elas relacionadas.⁴²⁷

4.4 Geo(coreo)grafia socioespacial do jazz em São Luís: espaço, pessoas e locais em movimento

Para um entendimento da experiência social dos jazzbandistas, convém questionar como estavam situados na cidade, isto é, sua disposição espacial em termos de moradia e logística de trabalho. Qual seria, então, a distância até a área de atuação musical? Seu grau de proximidade? Condição do perímetro em que moravam? Qual a história de suas ruas? Qual a configuração social desses perímetros? Que possíveis movimentos, não só considerando as mudanças de endereços residenciais e do ambientes musicais, poderiam ser apreendidos? Os materiais a seguir (**tabela 4**, **figura 68** e **mapa 8**) se conjugam para tentar responder a essas questões:

Tabela 4 – Logradouros dos principais jazzbandistas são-luisenses

MÚSICO(A)	ENDEREÇO
Pedro Gromwell dos Reis	Rua Romã Velha, Fé em Deus, Monte Castelo, n. 18
Vital Prudêncio de Paiva	Rua de Santaninha, n.? / Rua do Outeiro, n. 650

⁴²⁷ Raciocínio elaborado a partir da discussão que Jeroen Dewulf (2017, p. 65-104) propõe em torno da figura dos “black indians” (índios negros) do carnaval de New Orleans e que o permite, especialmente sublinhando o papel fundamental das irmandades católicas, traçar um paralelo entre as danças congoleas (*sagamentos*), a *second line* do Mardi Grass e as festas populares do Caribe e da América Latina, abordando para o caso brasileiro, o carnaval carioca, bem como manifestações populares de Goiás e Recife. Penso que se é possível aproximar personagens e ritmos do Mardi Grass dos personagens e ritmos afro-brasileiros dessas regiões, não seria forçoso inserir o carnaval, o BMB e outras festividades populares do Maranhão nesse diálogo afroatlântico. Para as finalidades desta tese, tal aproximação, uma vez percebida a posição variável das jazz bands dentro do repertório de festas populares, desponta como condição de possibilidade que apenas reforça as conexões do jazz maranhense com esse cenário mais amplo de processos, práticas e trocas afroatlânticas.

Alcino Christovam Billio	Rua Domingos Barbosa, Beco das Laranjeiras, n.?
Raymundo Canuto dos Anjos	Residencial: Rua do Mocambo, n.? / Rua de Santaninha, n. 44 / Praia de S. Antonio, n.? / Rua Jansen Muller, n. 301; Barbearia: Rio Branco, n.?
José de Ribamar Passos	Rua Antonio Rayol, n. 107 / Rua de São João, n.?
Júlio Neves (JAB)	Rua Almir Nina, n. 340 (obs: Rua da inveja, perto de Alcino, J. Passos e Canuto)
Apolinário dos Anjos	Rua Antonio Rayol, n. 60 / Trav. Carvalho Branco, n. 107, Camboa
Odilo Araújo Dias	Rua dos Craveiros, n. 28
Paulo Moraes	Praça Antonio Lobo, n. 1?
Mario Menezes	Rua de São João, n. 25
João José de Las Heras ⁴²⁸	Rua Rodrigues Fernandes, n. 105 / Rua de Santa Rita, n. 70
Newton Sampaio	Rua de Santa Rita, n. 74; 79
José Sant'Anna	Rua do Ribeirão, 5? - A
João Carlos Dias Nazareth	Lira, n.? / Rua da Saúde, n.? / Travessa Feliz, n. 19 / Rua do Norte, n. 323
Adhemar Corrêa	Residencial: Rua Cândido Ribeiro (rua da Madre Deus ou Rua das Crioulas), n. 574; Oficina: Rua da Saavedra (Jansen de Matos), 16B
Roque Simplício de Azevedo	Rua São Raimundo Nonato, n. 45, Travessa Baixinha, Monte Castelo
Antonio Sales Sodré (Mascote)	Rua Mont Alverne, n. 30, Vila Passos – Monte Castelo

⁴²⁸ A trajetória deste músico espanhol parece reforçar as articulações desde o campo musical (militar e popular) com vias para uma ascensão social. Em 1922, Las Heras aparece como “músico de terceira classe” do 24º BC (Pacotilha, 21 abr. 1922, p. 4). Em seguida, funda a orquestra Grupo Musical Maranhense, assegurando que este coletivo musical fora fundado em 12 de abril de 1923, no sentido de sair na frente de possíveis imitadores (Pacotilha, 17 jul. 1923, n.p.). Outro recorte indica que a orquestra Grupo Musical Maranhense fora fundada “por um grupo de amadores”, em maio de 1923, alegando que o repertório do conjunto “será sempre composto de novidades vindas em todos os vapores do Rio e do Pará” (“Uma Orquestra Nova”. Pacotilha, 23 de maio, 1923, n.p.). Indica-se que esta orquestra possuía 16 figuras e que tocava fox-trots, rag-times, sambas, maxixes e tangos (Folha do Povo, 1 mar. 1924). Teria o grupo à época de seu aparecimento a configuração de uma jazz band? Las Heras compôs “ragtimes cel. Bricio Araujo” (Folha do Povo, 8 mar. 1924, n.p.), dedicada a este coronel: influente figura política que chegara a ocupar o cargo de governador do estado a partir de 1917 e que tinha ligações com a SMM. Las Heras atuava como “maestro”, por exemplo, no Olympia Club Carnavalesco – “palacete á rua Rio Branco n. 4” (Folha do Povo, 28 fev. 1924, n.p.). Anos depois, foi reportado como “funcionario municipal” (O Imparcial, 13 nov. 1928, p. 2), atuando como “protocolista” da prefeitura (Pacotilha, 10 ago. 1927, p. 1). A esta altura, já integrava a Maranhão Jazz ao lado de Raymundo Canuto (com quem tocara um mês antes deste deixar a Jazz-Orchestra, compondo uma formação ampliada do conjunto para tocar no clube homônimo (O Imparcial, 17 fev. 1927, p. 2)), atuando ainda como baterista na orquestra da SMM (O Imparcial, 14 maio, 1928, p. 1). A existência de Las Heras levanta o questionamento sobre a possibilidade de um cosmopolitismo também na composição de alguns desses conjuntos orquestrais, podendo conter membros de outras nacionalidades e etnias: imigrantes que, por vários motivos, entre os quais dificuldades vivenciadas em seus países, aportaram em solo brasileiro em busca de melhores condições de existência.

Lizete (FJBMA)	Rua João Henrique, Centro, n.º?
Helena Nogueira (FJBMA)	Rua Guimarães Passos, n. 53, Belira
Alaíde (FJBMA)	Rua Emílio de Menezes, n. 24B, Liberdade
Aliete Sá (FJBMA)	Rua São Vicente de Paulo, n. 88, João Paulo
Maria Santana (FJBMA)	Rua 9 ou 19, Q. 30, n. 1, Cohama (próx. ao Colégio Maria Firmina)
Anunciação de Maria Menezes (FJBMA)	Rua Cândido Ribeiro, n. 574
Melchiades Almeida	Rua Tarquínio Lopes, n. 33

Fontes: Pacotilha, O Imparcial, O Combate, Diário de São Luiz, Folha do Povo, Notícias, Pacotilha: O Globo, Diário do Norte, Tribuna do Povo, Tribuna, A Peroba, O Tempo, O Dia, A Notícia, Notícias, Costa Neto (2015), Bogéa (1988), depoimentos orais.



Figura 68 – Residências/logradouros onde viveram Pedro Gromwell, Alcino Bílio, Vital Paiva, Roque Azevedo, João Carlos Dias e Antonio Sodré. Colaboração (foto 2): Joaquim Santos; Google Maps.



Mapa 8 – Distribuição das residências dos músicos. Justo Jansen (1912). Concepção e elaboração: Antônio Carlos Araújo e Isac Sadhrack, a partir da Planta da Cidade de São Luiz de Justo Jansen (1912).

Outros, como Pedro Gromwell, Alaíde, Aliete Sá, Mascote, Helena Nogueira e Roque de Azevedo, moravam em bairros periféricos e suburbanos, com expressiva concentração negra. Não é de se menosprezar o fato de Pedro Gromwell, por exemplo, ter vivido no bairro Fé em Deus, onde foi fundado, em 1930, o Boi da Fé em Deus, sendo um logradouro representante de práticas negras mais longevas, o que faz crer que este músico estava imerso no universo dos batuques e, portanto, estes o alcançavam, influíam em seu cotidiano e concepção musical – o que poderia explicar, juntamente de sua verve de músico popular, composições como “Moana – Batuque Cabalístico”, examinada anteriormente.

Alcino Bílio vivia no Beco das Laranjeiras, coração do antigo centro. Foi batizada de Rua Domingos Barbosa com o Decreto Municipal n.º 534, de 1946. Tratava-se de uma “rua de acesso, que se despenha em declive agudo para a Rua de São João” (Filho, 2017, p. 103), logradouro onde José de Ribamar Passos chegou a morar e onde se deram algumas das primeiras reuniões do Sindicato dos Músicos do Maranhão.

No caso de Vital Paiva, segundo Deolinda Paiva, aparentemente este teria nascido na Rua de Santaninha, mas viveu na Rua do Outeiro, que “começa na Praça da Alegria e, em longo percurso, vai findar junto à velha Fundação, cortando as ruas Grande, da Paz, do Sol, dos Afogados, Alecrim, Ribeiro do Amaral e Jansen Müller” (Filho, 2017, p. 239). Estava, portanto, situado mais a Leste naquele perímetro metropolitano, próximo do Caminho Grande, nas imediações na Rua Oswaldo Cruz.

A primeira residência localizada de Raymundo Canuto foi a Rua do Mocambo, cujo nome “atribui-se à existência, no local, de um esconderijo de negros escravos”. Curiosamente, “constitui uma das poucas ruas de São Luís que apresenta na sua origem uma raiz africana”, sendo “mocambo ou mucambo” uma “palavra da língua quimbundo e significa esconderijo, refúgio de escravos fugidos (*mu*, - prefixo *kambu*, esconderijo)” (Filho, 1971 *apud* Silva; Feitosa; Costa, 2024, p. 152). Não gratuitamente, essa rua foi “oficialmente [...] denominada de Rua José do Patrocínio, pela Lei Municipal n.º 402, de 26 de outubro de 1928, em memória de José Carlos do Patrocínio (1853-1905)” que “muito lutou pela libertação dos afrodescendentes de sua época, tornando-se um célebre abolicionista” (Silva; Feitosa; Costa, 2024, p. 152).

Com exceção de Vital Paiva, que deveria conseguir mais recursos porque garantiu ao longo dos anos sua penetração dentro dos circuitos elitizados, muitos dos jazzbandistas que moravam no centro tinham outras ocupações além da música: ofícios auxiliares ou principais; de maior ou menor ganho; de maior ou menor prestígio. É preciso levar em consideração o

microcosmo do antigo centro no tempo e no espaço, além de seus contrastes enquanto zona de contato, de tensão e negociação entre pessoas de diferentes raças e classes. Os músicos, que formavam uma classe especial (situados em uma camada média baixa, que misturava trabalhadores com diferentes graus de qualificação, instrução, perfil estético, letramento, e de prestígio artístico), adentravam um perímetro onde pobres e, principalmente negros, não eram bem-vindos: os imponentes casarões situados na Rua do Sol, Rua da Paz, Rua dos Afogados, Rua Rio Branco, Rua Oswaldo Cruz.

Sobre a Cândido Ribeiro, rua onde viveram os músicos Adhemar Corrêa e Anunciação de Maria, integrante da Feminina Jazz Band do Maranhão, Filho (2017) a descreve como “artéria tortuosa e comprida, que começa na Rua Oswaldo Cruz e se alonga até a Fonte do Bispo, onde termina”; anteriormente chamada de Rua das Crioulas, aparentemente porque na parte final dessa rua “havia um sem-número de casinhas baixas, amocambadas, abrigo de lestras e sensuais crioulas” que, segundo o autor, “punham ardores no sangue luso, o qual, fazendo vista grossa sobre a cor e a condição servil delas, só olhava o tônus de sensualidade braba que se desprendia daqueles corpos esbeltos, trespalando a Jardim do Cabo e a Macassar”, de modo que “avassalavam poderosamente o branco, prendendo-o no mistério envolvente dos batuques nativos, entre meneios e requebros febris, na prelibação dos prazeres secretos que aquela carne fremente de desejos prometia” (Filho, 2017, p. 70). É neste perímetro, “numa meia-morada baixa” que “funciona ainda hoje o culto fetichista chamado de ‘Casa de Nagô’, candomblé de idade respeitável e um dos pouquíssimos que subsistem no Maranhão *sem influências espúrias* de baixo espiritismo e pajelança” (2017, p. 71, grifos meus). Esta rua abrigou ainda a primeira fábrica de pilar arroz (a Feliz Empresa, fundada pelo comerciante português João Gualberto da Costa em 1817) e a futura Fábrica Santa Amélia, anteriormente Companhia Lanifícios Maranhenses, “que se destinava a beneficiar a lã, seda e algodão” (Filho, 2017, p. 70).

Importante mencionar mais uma vez os impactos do projeto de modernização em vigor na interventoria de Paulo Ramos, bem exemplificado nos Decretos Municipais n.º 150/1935 (Alexandre Bayma); n.º 219, de 19 de dezembro de 1936 (Saboya Ribeiro) e n.º 330, de 3 de junho de 1938 (Pedro Neiva), pois, “além das mencionadas reformas dos logradouros, o projeto de modernização almejava facilitar a expansão comercial e habitacional da cidade [...]” (cf. Costa, 2016, p. 132). A multiplicação das bandas, demonstrada na **tabela 3 e gráficos** anteriores, poderia ser resultante, entre outros fatores, dessa configuração social nova de urbanização, representada nos projetos oficiais, demarcando-se nova etapa de mobilidade, consumo e suburbanização na capital; e maior procura por diversões regadas à música popular,

ambiente propício para o aumento de jazz bands e por consequência da presença de pessoas negras nessas bandas, cujo repertório passeava pelo erudito, semierudito e o popular. Este aumento poderia significar maior oferta de emprego para músicos. Ou seja, abertura de novos espaços voltados para a sociabilidade dançante na capital e outros municípios. Mas como exatamente isto se deu em São Luís?

O esquema abaixo (**tabela 5**) mostra que havia estabelecimentos dançantes de perfil “social” localizados no chamado núcleo central da cidade. Válido pontuar que um clube “social” poderia ser tanto de elite quanto daqueles setores das classes populares que buscavam se distinguir, “serem selecionados”. Em outros termos, bailes de “primeira” e os que, apesar de mais humildes (os bailes “de segunda”), almejavam o aspecto distintivo, moralizado.⁴²⁹

Tabela 5 – Estabelecimentos ‘sociais’ onde atuavam as jazz bands

CLUBES E BAILES “SOCIAIS”		
NOME	PERÍODO DE ATIVIDADE	LOCALIZAÇÃO
Jazz Band Clube ⁴³⁰	1925-?	Palacete na rua da Saavedra, n. 24
O Jazz-Band (mesmo Jazz Band Clube?)	1926-1930?	“[...] casa que é a da rua Affonso Penna, 9”.
Flor da Mocidade	1925/26-?	Rua do Mocambo, n. 15
Jazz Violeta Club	1933-?	Rua 13 de Maio, n. 199, Centro; João Paulo
Jazz União Club ⁴³¹	ca. 1932-?	Rua 14 de Setembro, n. 182; Rua Oswaldo Cruz, “canto da travessa da Passagem”.

⁴²⁹ Incluem-se também os chamados “Assaltos”, como o Assalto do Moisés, responsável pelo clube Night and Day. Alguns desses Assaltos ocorriam nas proximidades da Praça da Misericórdia, rua dos Afogados, rua Antonio Rayol e rua da Palha. E ainda os bailes, de sobrevida mais instável, e que podiam ou não ter sua sede própria. Exemplo de baile regado a jazz band: Cavalheiros da Epoca, cuja sede ficava localizada na Rua José Bonifácio, n. 605. Outra observação: é recorrente ver também em algumas dessas festas populares, em clara postura de apropriação e ressignificação, a adoção de temas “exóticos” (caipiras, sertanejos, orientais), e outras com ênfase na elegância.

⁴³⁰ Ou Club Jazz-Band. Este clube teve como diretores os jazzbandistas Raymundo Canuto dos Anjos e Annanias Paulo da Conceição, da Jazz do Olympia (Pacotilha, 14 fev. 1925, n.p.). Com o avanço da década, não apenas alguns clubes, mas também blocos carnavalescos resolveram demonstrar uma filiação mais evidente ao jazzbandismo em seus nomes, como o Bloco do Jazz (O Imparcial, 27 fev. 1927, p. 3), o que nos leva de volta à interrelação, em São Luís, entre samba, jazz e carnaval percebida no estudo de Araújo (2001, p. 77), fenômeno expressado nos mínimos detalhes da cobertura jornalística maranhense, como quando um cronista carnavalesco do *Pacotilha* resolveu se autointitular de “Zé Pereira do Jazz”, evidenciando, com isso, a mensagem principal de seu texto: a da representação do carnaval como festa pretensamente cosmopolita, universal, democrática; com espaço para “doentes”, “pobres” e “tristes” (Pacotilha, 6 fev. 1926, p. 4). Por associação e resultado lógicos, o “jazz”, uma vez aglutinado à tal folia “universal”, não poderia ficar restrito (em forma e conteúdo) à apreciação da alta sociedade maranhense.

⁴³¹ A começar por esse clube, pelos jornais tem-se a impressão de que ou as bandas eram formadas como propriedade exclusiva de um “club” e recebiam o mesmo nome de batismo, ou o estabelecimento era montado posteriormente ao sucesso de bailes que as jazz bands davam em locais avulsos. Aproveito para destacar os indícios

Jazz Orchestra Club	ca. 1927-?	Rua Afonso Pena, n. 09
Sonho dos Amores	ca. 1928-?	Magalhães de Almeida, n. 30
Club das Flores	ca. 1928-?	Rua José Euzébio, n. 44
Clube Paquetá ⁴³²	1951-?	Rua Oswaldo Cruz, n. 385, Centro
Renascença Maranhense/Carnavalesca	ca. 1920?-?	Rua da Palma, n. 30; Rua de Sant'Ana, n. 12 ("junto à Imprensa Oficial")
Jazz Ypiranga	ca. 1933-?	Rua Grande, n.? ⁴³³
Lyra de Athenas	ca. 1930-?	São José de Ribamar?
Clube Universitário do Maranhão	1952-?	"Instalado na Casa do Estudante, rua 7 de setembro, esquina com a Colares Moreira".
Casino Maranhense	1911-1990/2000	Rua Grande (Oswaldo Cruz); "travessa do Theatro, n. 18"
Jaguarema	1953 - ca. 2000	Anil
Casino Athlantic	ca. 1938-?	"elegante club nocturno [...], á rua Affonso Pena".
Rex Club	ca. 1930-	Rua Herculano Parga / Rua Tarquinio Lopes ("antiga do Egyto"), n. 144 / Rua do Egito
Palacio dos Fantoches	1937-?	"... predio n.º 105, á rua Collares Moreira"
Joven Club	1930-?	Rua Teixeira Mendes
Imperial Club	ca. 1930-?	Rua José Bonifácio, n. 605
Clube Grêmio Littero Recreativo Português	1931-?	João Lisboa/Anil
Flor de Maio ("sociedade recreativa familiar"; "bloco recreativo")	1931-?	Rua do Mocambo, n. 139
Luso Brasileiro	1917-?	Praça João Lisboa, n.?
Ideal Club ("sociedade de diversões")	1930-?	"[...] sede social, sita á rua Belarmino de Mattos, n. 78"
Novo Ideal Club ("club familiar de danças")	1937-?	"João Paulo [...], no predio n 253"

do conteúdo político e dos propósitos sociais de clubes como este sugeridos em suas notas publicitárias: "No 'União' é sempre mais mole. O seu nome mesmo indica 'a união faz a força', é por isso que as cousas correm ali, maravilhosamente [...], ninguém liga em 'chiquismo' e sim, no que renda..." (Notícias, 8 fev. 1934, p. 7), sugestivo do perfil deste clube que realizava "partidas musicais" em benefício de músicos, caso de Jocelyn Costa.

⁴³² Paquetá, Pierrot, Rajá e Cinelândia noticiados como "clubes de caráter popular" (Pacotilha: O Globo, 8, abr. 1950, p. 4; *idem*, 28 dez. 1951, p. 4).

⁴³³ Tal como o Club Minas Geraes (também situado na Rua Grande) e outros, a sede desta sociedade era São Luís, mas, vez ou outra, produzia bailes em São José de Ribamar, no seu caso, embalados por orquestras cujos programas musicais eram compostos por "peças modernas" (O Combate, 31 ago. 1933, p. 4).

Cinelândia Clube ⁴³⁴	ca. 1937-?	Rua Oswaldo Cruz, “próximo ao campo do Moto [Clube]”
O Imperial (“Clube Nocturno”, “sociedade familiar”)	1930-?	Rua José Bonifácio, n. 605; Rua Paula Duarte, n. 14; Rua da Cruz, n.?
Clube Rajá	ca. 1951-?	Rua Oswaldo Cruz, n. 301
Orion Club	1919-?	“palacete á rua Coronel Colares Moreira, 112”; Rua Rio Branco, n. 17; Edifício próximo à Praça João Lisboa, n. 02, Centro
Lorigan Club	1934-?	Rua da Palma, n. 315
Nacional Club	ca. 1921/1937-	“[...] palacete á travessa 5 de outubro esquina com a rua de Sant’Ana”
Commercial Club	1931-?	Rua Candido Mendes, n. 115
Monte Negro Club	1928-?	Rua São Pantaleão, n. 363
Rio Negro	1930-?	Rua José Bonifácio, n. 113; Rua Senador Costa Rodrigues, n. 241
Atenas/Athenas Club ⁴³⁵	ca. 1934-?	Rua Almir Nina, n. ? / Rua de Santa Rita, n. 490
Loucos da Caverna	1936-?	Rua 14 de Julho, n. 132
Havaí Club ⁴³⁶	ca. 1940-?	Rua do Sol, n. ? / “sobradão da rua Oswaldo Cruz, defronte do predio da Aerovias...”

⁴³⁴ Noticiado como “club chic e de seleção” que fazia questão de reportar em letras garrafais: “SÓ QUEREMOS A ELITE” (O Imparcial, 29 jan. 1937, p. 1), pois ao que parece os “indignos” davam um jeito de burlar as regras segregadoras desse tipo de clube, conseguindo convites com os sócios. Parece evidente que raça e classe eram os critérios das tais “comissões de reconhecimento” desses espaços.

⁴³⁵ Esse é um exemplo de clube em que as mulheres disputavam seu espaço, já que lhes era inviabilizada a participação em orquestras populares. A nível de informação, as diretoras do Athenas eram: Irene Rodrigues, Nadir Serra, Aurea Serra, Maria J. Souza, Ephigenia Costa, Ildemar Mendonça, Maria J. Lopes, Cenira Ramos, Delzuita Maciel e Zuila Rodrigues (Pacotilha, 2 set. 1934, p. 2). No Fidalgos da Folia, as “senhoritas” Nini Pereira, Regina Mendes, Norberta Lima, Raymunda Lima, Raymunda Reis, Luisa Santos, junto das “senhoras” Bembem dos Anjos e Laura Silva, faziam parte da comissão fiscal (O Imparcial, 11 fev. 1933, p. 4). A presidência do Cutim Club era formado por: Beatriz Aroso Mattos Pereira, Rosalaura Corrêa Torreão, Odessa Berniz Jorge, Lourdes Prado Silva, Santinha Gandra Braga, Odila Beniz Jorge, Maria Sá. Suas suplementes eram: Maricota Serra Castro, Ilka Furiate, Benedicta Sardinha, Alice Prado, Maria Lima Braga, Annita Corrêa e Lenir Prado Silva (Pacotilha, 28 dez. 1934, p. 3). Havia ainda o Tuna de Urano, que possuía “duas senhorinhas componentes da directoria” (O Imparcial, 6 maio, 1936, p. 4).

⁴³⁶ Noticiado como “Clube popular”, juntamente de outros tais como Moto Carnavalesco, Elite, Club da Vitória, Oito de Maio, Honolulu Club, Alô Club, entre outros, descritos com expressões do tipo “inferno vivo”, quando de sua temporada carnavalesca, em contraste com os clubes abastados, cuja folia era descrita como “endiabrada”, mas com requinte e sofisticação (O Combate, 4 mar. 1946, p. 4). Especificamente sobre o último clube citado, assim narra Bogéa (1988, p. 146): “Frequentar o ‘Alô Clube’ do Giboboca [um dos apelidos dado ao seu proprietário, Hilton Silvino da Silva] dava ‘status’ e nas noites de sábado, quando ali se realizavam bailes, o casarão se tornava pequeno para o grande número de dançarinos”.

White Club ⁴³⁷	1930-?	Rua 7 de Setembro ⁴³⁸ , n. 376 / Rua José Bonifácio, n.?
Pavão Verde	ca. 1938-?	Rua Herculano Parga / Rua da Palma
Invencível Club ⁴³⁹	ca. 1930-?	Rua 7 de setembro
Tijuca Tennis Club	ca. 1933-?	“predio 812, á rua da Cruz”; “predio á rua Jacinto Maia, n. 321”
#1 Palace Club	1924-?	Rua Affonso Penna, n. 86; Rua Oswaldo Cruz, n. 280; Rua da Estrela, n.?
#2 Palace Club	1930-?	Rua José Augusto Corrêa, n. 182; Rua de Sant’Anna, n. 182 (“antigo n. 12”); Rua Candido Mendes, n. 415
Casino do Norte ⁴⁴⁰	ca. 1928-?	Rua José Bonifácio, n. 72; n. 480
Nortista Club ⁴⁴¹	1927-?	Travessa 5 de Outubro, n. 38; Rua José Bonifácio, n. 605; “... confortavel predio n.º 605, á rua dos Affogados”.
Milady Club	ca. 1930-?	Rua Senador Costa Rodrigues, n. 41
Bohemio Club Ltda	1929-?	Praça Antonio Lobo, n. 02
Yolanda Club	ca. 1931-?	Rua da Lapa, n. 45; Rua Herculano Parga, n. 199; Rua Senador Costa Rodrigues, n. 834
Lorena Club	1934-?	Rua Senador Costa Rodrigues, n. 207; Rua São Pantaleão, n. 207
Salão de danças do Maranhão Hotel	1925-?	Rua Desembargador Hugo Machado, n. 42
Paraizo das Ninfas	ca. 1935-?	“confortável predio, á rua 7 de Setembro”
Pavão Dourado	1935-?	“Predio á rua da palma [n. 515] esquina com Jacyntho Maya”; “confortavel e arejado predio, á rua Herculano Parga”

⁴³⁷ Para imaginar os sons dentro deste clube: “O Zé Madeira no piano não dava confiança á tregua” (O Tempo, 16 fev. 1931, p. 2). Tratava-se de José Madeira, que no começo daquele século costumava se apresentar, aparentemente de maneira exclusiva, no FAC, vindo depois a se tornar pianista do Ponto Chic, onde se podia ter “o prazer de ouvir sempre os saltitantes tangos e *fox-trotes*, excellentemente dedilhados ao piano pelo competente musicista José Madeira” (Folha do Povo, 3 out. 1923, p. 1). Essas informações fazem crer que Madeira pode ter feito parte de uma das primeiras jazz bands da cidade, como a própria Jazz do FAC (ver **nota 225**). Sua musicalidade pode ser captada na descrição de que seu piano possuía “um remelêxo bem repinicado” (Diário de São Luiz, 28 set. 1922, n.p.).

⁴³⁸ Nessa rua também se davam festas carnavalescas em locações esporádicas, como a *soirée* dançante que se realizou no prédio nº 214 denominada “Batucada Sertaneja”, embalada pela Jazz Barbosa (Pacotilha, 11 jan. 1936, p. 2). Soma-se outros eventos dançantes, como o Grande Festival realizado na rua Jacinto Maia, n. 317, e que foi embalado pelo Jazz Paulo Moraes (A Peroba, 4 de maio, 1935, p. 3).

⁴³⁹ Sem informações ainda sobre o perfil social deste clube.

⁴⁴⁰ “É opinião geral que o Casino do Norte está excedendo á expectativa de quantos o procuram. O samba tem estado feroz... O Quirino de contente e animado, dançou hontem o ‘black-botton’! Hoje e amanhã, o Casino do Norte... aquellas morenas... Meu Deus!” (Pacotilha, 20 fev. 1928, p. 4).

⁴⁴¹ “Club familiar” sob direção do músico **Paulo Moraes**, Francisco Chagas e João Silva (Pacotilha, 20 set. 1934, p. 4, grifo meu).

Cybele Club	ca. 1929-?	Rua Senador Costa Rodrigues, n. 41
Tuna de Urano	1935-?	Rua Affonso Penna, n. ?; “rua da Palma, esquina com a Travessa do Comércio”
Humaytá Club ⁴⁴²	1935-?	Rua da Manga, n. 162
Reinado de Momo	ca. 1933-?	Rua de São Pantaleão; Rua Santa Rita, n. ?
Sociedade Recreativa Embaixadores de Momo	ca. 1928-?	Rua Senador Costa Rodrigues, n. 41
Jardim de Momo	1934-?	“prédio á rua Herculano Parga, n. 594”
Noyo Club (“sociedade familiar”)	1935-?	Rua dos Afogados, n. 605
Natalino Club	1934-?	“Prédio n. 208, á Praça Commandante Castilho”
Automovel Club	ca. 1930-?	“[...] predio á praça Antonio Lobo n. 1”
União Caixeiral Club	ca. 1930-?	“[...] sede, á rua da Praia de Santo Antonio n.º 7”; Praça João Lisboa, n. 66; Rua Oswaldo Cruz, n. 163
Warner Club	1940-?	Rua Senador Costa Rodrigues, n. 424 (“antiga S. Pantaleão”)
Elegante Clube	1930-?	Rua Antonio Rayol, n. 407
Conquistador do Norte	1925-?	Rua F. Marques Rodrigues, n. 74
Magestic Club	ca. 1933-?	Rua da Palma, n. 549
Iracema Club	ca. 1929-?	Rua José Bonifácio
Aereo Club ⁴⁴³	ca. 1930-?	Rua Herculano Parga, n. 53
Trianon Club	ca. 1930-?	Rua de Santa Rita, n. ?

⁴⁴² “O exito de tão nobre iniciativa certamente será recompensador, e fazemos votos para que continuem os rapazes do ‘Humaytá’ a levantar a vida recreativa de nossa Capital para maior realce do Maranhão, e firmar assim, o brilhante conceito que vem gosando desde o seu inicio por parte das mais altas camadas de nossa sociedade [...]” (Pacotilha, 17 março 1935, p. 2). Aquecimento do lazer musical/dançante em conexão com a montagem de um circuito de divertimento urbano. Sinônimos de progresso, tentativa de construção de uma imagem moderna do Estado, repercutindo em influência social de sujeitos da elite, mas também em oportunidades de trabalho para os músicos populares, atentos às demandas dos gostos das classes abastadas.

⁴⁴³ Se em 1924, a primeira jazz band maranhense estreara na “Noite de Paris” do FAC, me chamou atenção que este clube tenha organizado uma festa nomeada de “‘Uma noite em nova Orleans’ (sic), dedicada ao commercio de S. Luiz” (O Imparcial, 26 jan. 1937, p. 4), deslocando-se da Europa e, de repente, enfatizando a origem afro-americana do jazz. A festa foi embalada pela Jazz Brasil, uma das jazz bands surgidas nos anos de proliferação do jazz pelo Maranhão, e que tinha entre seus integrantes o pandeirista Melchisedeck Corrêa (ver **tabela 3**), ex-aluno do Instituto Modelo (Pacotilha, 15 jun. 1920, p. 4) que chegou a trabalhar como “auxiliar das oficinas mecanicas do nosso amigo Luis Guimarães” (O Combate, 10 ago. 1933, p. 3).

Salão do Hotel Central ⁴⁴⁴	1908-?	Praça Pedro II
Club Soberano (“sociedade recreativa familiar” (O Imparcial, 27 ago. 1932, p. 5))	1932-?	“[...] confortavel predio á rua José Bonifacio, n. 605” (OI, 27 ago., 1932).
Voz do Mar Club	1933-?	“Confortável prédio á rua S. João, nº 199”
Leblon Club ⁴⁴⁵	1937-?	Rua Coronel Colares Moreira, n. 107; Rua Afonso Pena, n.?
Roseiral Club (“bloco recreativo familiar”)	1936-?	Alto do Bode, Caminho Grande
Atenas Carnavalesca ⁴⁴⁶	1922-?	Rua Afonso Pena, n. 56

Fontes: Pacotilha, O Imparcial, O Combate, Diário de São Luiz, Folha do Povo, Notícias, Pacotilha: O Globo, Diário do Norte, A Voz do Norte, Tribuna do Povo, Tribuna, A Peroba, O Tempo, O Dia, A Notícia, Notícias.

O pesquisador Eugênio Araújo, ao estudar as Turmas de Samba de São Luís, percebe que justamente nesse momento “outros clubes também entraram rapidamente na onda do samba”. Por exemplo, “no Jazz União Clube ‘viu-se quanto o povo maranhense está animado para vadiar o carnaval (...). O samba esteve de arranco, tudo foi alegria, tudo foi entusiasmo’”. Além deste clube, anunciava-se que “no Camisas Azuis ‘a tropa é ‘bamba...’. E a indústria cultural, ainda incipiente, trata de fazer a fama dos sambas cariocas com a divulgação dos seus discos” (Araújo, 2001, p. 83). Observo ainda que muitos desses clubes surgiram impulsionados tanto pelo carnaval, quanto pelo processo de popularização do futebol em São Luís (Carvalho, 2009), dado que dialoga também com a onda crescente do jazz na cidade, pois práticas que por vezes se imbricavam. Não à toa, como esbocei anteriormente, muitos músicos eram também “sportsmen”. Bastante simbólico nesse sentido que, em 1940, tenham fundado o time Jazz Football Club, tendo entre os seus integrantes, os músicos: Vital Paiva, Ribamar, Paulo e Roque Azevedo; Apolinario dos Anjos, Pita, Mundico; José Ribamar (apelidado de Crepe Sola,

⁴⁴⁴ Sobre a relação do Hotel Central com a modernização urbana e arquitetônica de São Luís, ver GARRIDO, R. M. Hotel Central: O Moderno na Praça Pedro II - Núcleo Fundacional da Cidade de São Luís. *Revista Amazônia Moderna*, Palmas, v.1, n. 2, p. 84-99, out.-mar. 2018.

⁴⁴⁵ Reportado participante de uma “[...] guerra carnavalesca, sem treguas, tendo como quartel general, aquele sympathico club da rua Affonso Pena”, onde “ao son de uma orquestra sincapada [sic], que vem buscar directamente do Harlem...”, promoveu-se um baile “até alta madrugada” (O Imparcial, 28 jan. 1940, p. 4).

⁴⁴⁶ Sobre este baile no qual tocavam conjuntos como a de Pedro Gromwell, recorda Augusto Aranha Medeiros (1907-, presidente da Irmandade Bom Jesus dos Navegantes e organizador de festas do Ciclo Natalino: “AA – [...]. Aqui, tinha um baile que era feito por Lino Moreira, o Atenas Maranhense. Lino Moreira é o avô do nosso Newton Bello Filho, sujeito muito decente, gente que não era rica, mas que fazia um baile! Mas um baile que tinha um policiamento lá dentro! Não permitindo bandalheira lá, ia pra rua. E – Era na casa dele ou ele alugava uma casa? AA – Ele alugava, tinha um sobrado na Afonso Pena, defronte quase de um negócio de pesca, defronte do sindicato dos motoristas. Fui muito lá. Tinha um outro baile, ‘Casino do Norte’; esse diretor era **preto gordo**, Seu Quirino, **barbeiro**, mas era uma ordem excessiva, até dançava classe média, mas tudo com respeito” (Maranhão, 1997b, p. 163)

baterista da Orquestra Jazz Maranhão), Lauro Leite, José e João (O Imparcial, 2 jun. 1940, p. 7).

Chamo atenção para a recorrência de alguns logradouros onde se localizavam esses clubes, primeiramente no antigo centro da cidade. A partir da seleção apenas daqueles endereços que mais se destacaram nos levantamentos da **tabela 5**, o esquema a seguir (**mapa 9**) ajuda a vislumbrar cartograficamente um possível micro-perímetro dentro do centro de São Luís onde poderia ter tido maior concentração de atividades de jazz bands, não se tratando, nesse sentido, de uma medição dessa intensidade pelo fator tempo (isto é, o número de apresentações por dia/mês/ano/década), o que revelaria mais sobre a preferência do público e onde as jazz bands podiam conquistar boas somas, e também mais trabalho. Tomando como base a adaptação cartográfica anterior, com a disposição dos endereços dos principais músicos (**mapa 8**), é possível imaginar uma nova dinâmica de os seus trânsitos e ainda outros matizes de suas experiências urbanas ao considerar as historicidades das ruas pelas quais circulavam.

A começar pela Rua Oswaldo Cruz: “a Rua Grande do passado, que começa no Largo do Carmo e se prolonga até próximo da antiga Estação de Bondes, onde termina” (Filho, 2017, p. 205). Como o próprio nome sugere, fora assim batizada, no começo do febre amarela. Segundo Domingos Vieira Filho (2017, p. 205) era a “principal artéria da cidade”, concentrando “o grosso do comércio de armarinho, miudezas, modas feminina e masculina, tecidos e calçados finos, bazares, etc.”. Por isso mesmo, a Oswaldo Cruz “figurava como o lugar de encontro da sociedade maranhense da época”, pois, “abrigava, por exemplo, o Cine Éden [...] e o primeiro prédio onde funcionou o Casino Maranhense [...], além de uma das capelas dos Passos da Quaresma e a Capela de São José das Laranjeiras” (Silva; Feitosa; Costa, 2024, p. 167). Para manter o status de símbolo de urbanização e higiene pública da capital, foi diversas vezes reformada, entre a primeira metade do século XIX e os tempos de interventoria Paulo Ramos. Um dos alvos desse projeto, aliás, foi a bastante frequentada Igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Mulatos, que foi demolida entre 1939/40, para melhorar o tráfico dos bondes elétricos. Não à toa, era e ainda é uma das ruas mais movimentadas do perímetro. A Oswaldo Cruz, portanto, era um trecho propício para os clubes dançantes, despontando como área de intensa movimentação de músicos munidos de seus instrumentos, que se mesclavam aos demais transeuntes, podendo-se atrair novos sócios com os sons dançantes que se propagavam de dentro para fora dos estabelecimentos nas ocasiões festivas, além do público feminino que passava a frequentar esses espaços de maneira cada vez mais expressiva e simbolizava outro atrativo para a fração masculina que circulava pelo perímetro.



Mapa 9 – Perímetro de logradouros com maior recorrência de clubes com atividades de jazz bands na área urbana de São Luís, entre 1920-1950. Concepção e elaboração: Antônio Carlos Araújo e Isac Sadhrack, a partir da Planta da Cidade de São Luís de Justo Jansen (1912).

A segunda do *ranking* é a Rua José Bonifácio (antiga Rua dos Afogados), assim batizada em 1928, como várias outras que nesse período de modernização/urbanização da cidade passavam a celebrar a memória de personalidades masculinas. Inicia-se na Rua do Egito (Rua Tarquínio Lopes) e vai até a Rua do Veado (atual, Celso Magalhães), próximo à Fonte do Mamoim, no bairro da Camboa: perímetro tradicionalmente habitado por operários e outros populares de São Luís, onde, outrora, funcionou a Fábrica de Fiação e Tecidos Maranhense (também conhecida como Fábrica Camboa), que permaneceu ativa de 1888 a meados do século XX. A José Bonifácio “configura-se como uma das ruas mais antigas e extensas de São Luís”, o que poderia justificar a grande recorrência de estabelecimentos dançantes neste perímetro. Vieira Filho (2017, p. 168) recorda ainda que essa rua, por sua extensão, “tinha a mesma função de *caminho-grande*, via de acesso à chamada colina do Palácio à fonte construída em 1796 [...]”. Chamo atenção para a conexão entre o centro e a Camboa, mas também a Fonte do Ribeirão, um dos pontos de encontro das classes populares.

A próxima, a Rua Afonso Pena, era a antiga Rua Formosa: situada no começo do Largo do Carmo (Praça João Lisboa), indo até a Praça do Pescador, no Anel Viário. Neste perímetro, há o Canto Pequeno (esquina com a Rua de Santana), que era um “local onde se reuniam para algazarras os negros de *canga* ou de *ganho* em dias de semana, com suas rodilhas caprichosamente feitas, falastrões e ruidosos”, e onde “domingos antes do carnaval costumava um magote de pretos aí se reunir em atordoada medonha” (Filho, 2017, p. 38).

Por fim, quanto à Rua Senador Costa Rodrigues: “Rua de São Pantaleão é o nome antigo dessa artéria, que começa na Osvaldo Cruz e termina no Hospital Tarquínio Lopes, junto à Praça Neto Guterres”; “[...] aí também funciona, vai para mais de cem anos, a Casa das Minas, espécie de último abencerragem dos cultos fetichistas africanos trasladados para o Brasil nas rotas sinistras da escravidão” (Filho, 2017, p. 86 e 89).

Interessante observar que, se o mapa anterior sugere uma divisão espacial mais rígida entre os músicos e seu território central de trabalho (ao menos, até 1940/50), este outro sinaliza um possível afrouxamento ou mesmo pressão contra divisas sociais, sobretudo considerando a disposição da Rua Osvaldo Cruz, que cruzava os distritos ricos, médios e pobres, podendo ter despontado como zona privilegiada de contatos transfronteiriços, e configurado um nível dimensional particular na dinâmica urbana das negociações e conflitos no mundo festivo.

Com essas elaborações em mente, convém questionar como os jazzbandistas poderiam circular pela cidade, de suas residências aos principais locais de trabalho.

4.4.1 Escalas, trajetos e movimentos hipotéticos dos artífices do jazz por São Luís

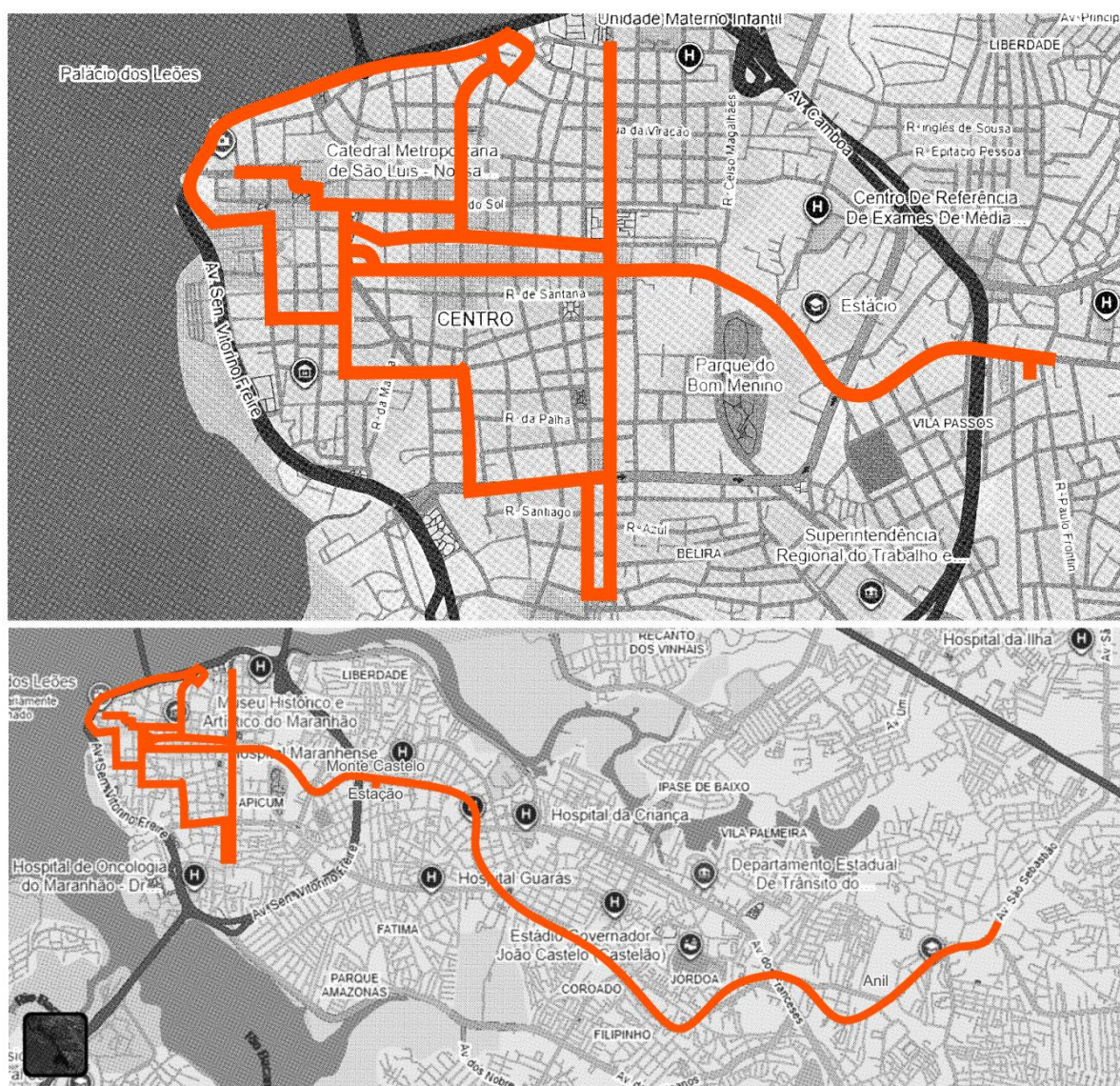
Observo que alguns dos clubes listados estavam por vezes situados nas ruas onde moravam alguns desses músicos, outros lhes eram razoavelmente próximos, podendo-se optar por ir a pé, mas outros mais, sobretudo para aqueles que residiam longe ou relativamente longe da área central, podiam bem distantes, o que poderia implicar a utilização do transporte público via bondes elétricos por parte desses trabalhadores. Implantados oficialmente a partir de 1924, coincidindo com o ano de surgimento das primeiras jazz bands maranhenses, esses meios de transporte, como mostra o estudo de Prazeres (2011), fomentaram um drástico impacto no cotidiano da cidade, que, até então, ainda contava com bondes movidos a força animal. a partir de uma matéria publicada no *Folha do Povo*, flagra uma cena sugestiva: logo na inauguração do primeiro *tramway* da cidade, que partiria da João Lisboa rumo ao Anil levando em suas dependências “autoridades e convidados do Presidente do Estado” (2011, p. 119), os músicos da banda que ficara responsável por animar a efeméride tiveram de voltar a pé do Anil ao centro da cidade, por problemas técnicos no transporte. Embora não tenha localizado nos jornais indícios mais concretos dessa condição, a situação destacada pela pesquisadora sugere que os músicos da cidade usavam os serviços dos bondes para se deslocarem pela urbe, ainda mais quando tinham de transportar instrumentos mais pesados, suponho. No caso das jazz bands, considerando, inclusive, o aumento no número de músicos em alguns desses conjuntos entre 1930 e 1950, parece razoável conjecturar nesse sentido.

Antes de um exame mais específico, importa ter uma visão panorâmica sobre os trajetos desses meios de transporte, algo que nos oferta Lacroix (2020b, p. 41-42):

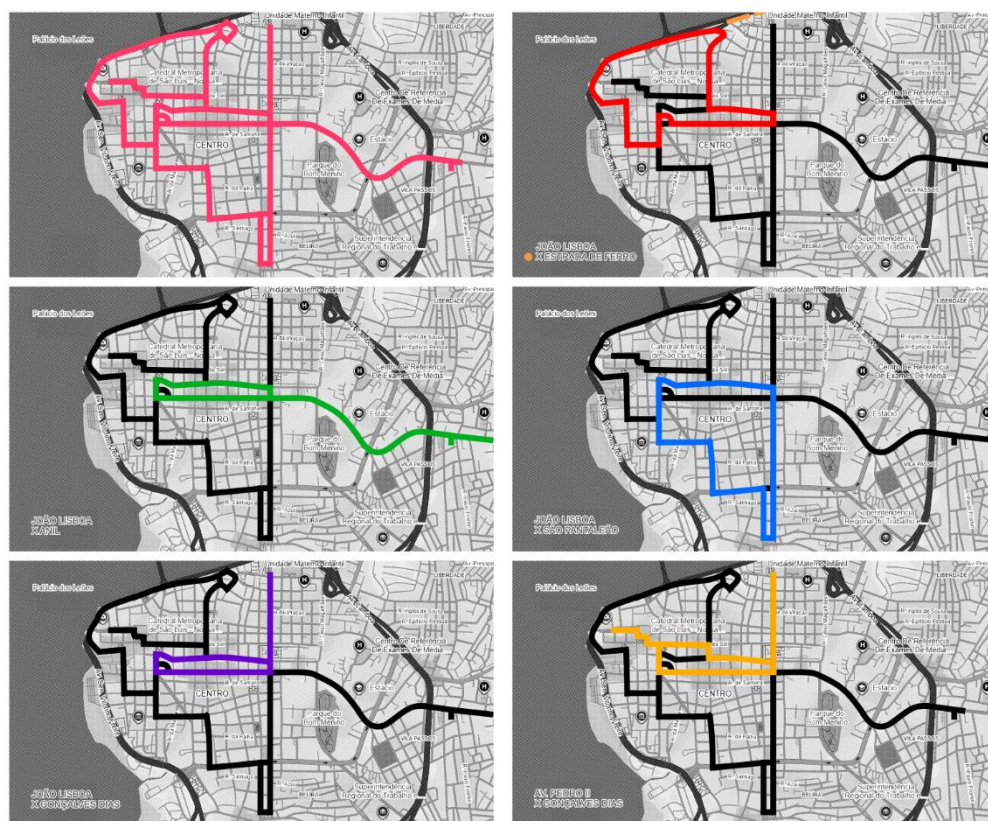
A cidade ganhou quatro linhas: Gonçalves Dias, São Pantaleão, Estrada de Ferro e a linha do Anil. O bonde da linha Gonçalves Dias iniciava seu percurso na Avenida Maranhense, percorria pequeno trecho da Rua da Palma e Nazaré, Largo do Carmo, Rua Grande, uma quadra da Rua do Passeio, Remédios e, na Praça Gonçalves Dias, o motoneiro virava a lança e o condutor colocava os bancos em posição frontal. Ao retornar da Rua dos Remédios, descia a Rua da Paz até o Largo de São João, dobrava para seguir a Rua do Sol, Largo do Carmo, até a Avenida Maranhense, de onde tinha saído. Com a reforma da Avenida, cortaram os trilhos e o bonde passou a fazer a volta no Largo do Carmo. O bonde de São Pantaleão saía do Largo do Carmo, descia a Rua Formosa, dobrava na Rua da Cascata, seguia por São João, Cajazeiras, Passeio até o Largo do Cemitério. Lá, a princípio, virava a lança, retornava pela mesma via até encontrar a Rua da Paz e descia até o abrigo do Largo do Carmo, seu ponto inicial. O terceiro bonde partia da Estrada de Ferro, seguia pela Beira Mar, Trapiche, Estrela, Direita, no canto da Rua Formosa esperava o São Pantaleão passar em sentido contrário e continuava na Rua Formosa até o Largo do Carmo, Rua Grande, Passeio, Rua da Paz, São João até o ponto de partida. O bonde do Anil saía do pequeno abrigo do Largo do Carmo, dobrava a Rua Grande, seguindo direto, servia Areal, João Paulo, Jorda, Filipinho e Sacavém até o Anil. Parava em alguns desvios para deixar o bonde

contrário passar. Um reboque mais simples, bancos duros e mais espaçosos, chamado ‘caradura’, com passagens mais baratas e usado pela população de baixa renda, também transportava toda produção agrícola, cofos de frutas, hortaliças e produtos granjeiros da Maioba, Paço do Lumiar e outros sítios do interior da Ilha, para serem vendidos nos mercados.

A seguir, alguns esquemas para uma melhor visualização desses fluxos (**mapas 10 e 11**):



Mapa 10 – Circuito do bonde – Centro/Anil. Concepção: Antônio Carlos Araújo. Elaboração: Isac Sadhrack. Inspiração: São Luís do Maranhão Electric Trams / Bondes Elétricos, 1965 (mapa viário), por Allen Morrison, ca. 2010.



Mapa 11 – Trajetos, por cor, dos bondes em São Luís (Centro). Concepção: Antônio Carlos Araújo. Elaboração: Isac Sadhrack. Inspiração: São Luís do Maranhão Electric Trams / Bondes Elétricos, 1965 (mapa viário), por Allen Morrison, ca. 2010.

Com esses trajetos em mente e com os dados residenciais dos músicos, é possível traçar algumas possibilidades. Vejamos: Pedro Gromwell, Roque de Azevedo e Mascote, moradores respectivamente das ruas Romã Velha, São Raimundo e Mont Alverne, estavam geograficamente mais necessitados deste meio de transporte, já que moravam nas imediações do Areal (atual Monte Castelo), portanto fora da área central. Considerando o intervalo de 1920 a 1950, período em que esse tipo de transporte era essencial na cidade, teriam de se deslocar para a Estação dos Bondes para embarcar no bonde da Linha João Lisboa – Anil, a fim de chegarem diretamente aos clubes situados na Rua Grande (Oswaldo Cruz), Rua Colares Moreira (Rua da Paz), ou que ficassem próximos à Praça do Pantheon, Largo do Carmo e na própria João Lisboa, ponto final do percurso. Imagina-se que, especialmente em tempos de alta temporada de trabalho, esses músicos poderiam se encontrar nesses espaços e se deslocar juntos rumo ao Centro, lá cruzando o caminho de outros pares nas ruas e nas outras linhas de transporte. Imagem mais avançada no tempo e ligada à atividade de ensino musical, mas que ajuda a imaginar os trânsitos e comportamento público de um desses músicos, reside na lembrança de um aluno de Pedro Gromwell, Sebastião Franco, que indica que, entre fins de 1950 e começo de 1960 (época de declínio do uso dos bondes em São Luís), Gromwell “se

deslocava de ônibus até a Praça da Alegria onde saltava e se dirigia à rua do Mocambo para ir a residência de 2 alunos [...]. Trajava-se sempre de terno e gravata, levando consigo o violino dentro de uma capa de feltro marrom” (*apud* Salomão, 2022, p. 188).

Embora estivessem mais próximos do Anil e de instituições como a Escola de Aprendizizes Artífices, os músicos citados, sobretudo Gromwell, deveriam ter outra relação com os horários quando o assunto era o deslocamento até o Centro, situação bem distinta acometeria aqueles que já moravam nessa região, como os músicos da JAB, especialmente Vital Paiva, que residia no coração dessa área central. Vital e Alcino moravam próximos àqueles músicos que viviam nas imediações das ruas do Mocambo, das Crioulas e Antonio Rayol. Em baixas temporadas de trabalho, se quisessem, poderiam transitar a pé até os clubes situados na 7 de setembro, Antonio Rayol e rua do Mocambo. Mas eles, e principalmente Canuto dos Anjos, precisariam do bonde para chegar ao Maranhão Hotel, por exemplo, podendo tomar alguma linha que os deixasse na João Lisboa. Com a ampliação de seu circuito de trabalho entre 1930 e 1940, e as idas mais frequentes ao Anil, Vital e seus companheiros, na falta de caronas, com certeza pegavam o bonde, pois tinham de estar impecáveis para tocar nos bailes familiares e sociais. Situação mais ou menos similar de Roque e Mascote, em termos de distância, estavam os que moravam nas imediações da Rua São João e Santo Antônio. Quem residia na Rua do Norte, como João Carlos, podia aproveitar a linha João Lisboa – São Pantaleão. Mesmo na hipótese desses músicos fazerem seus percursos de trabalho a pé, dentro e fora do centro, essa análise serve para tentar visualizar como poderiam transitar pela cidade.

4.5 Atenas Carnavalesca ou Louisiana Brasileira? Acordes de um apartheid tropical

Relevante sublinhar a segregação social, com seus timbres específicos nas encruzadas do jazz no Maranhão, que muitas vezes podia resultar em mudança no repertório das jazz bands tal como ocorria em cidades que também possuíam expressiva população negra (cf. Silva, 2014), havendo preferência pelos ritmos dançantes afrodiaspóricos nas zonas mais pobres, diferentemente do repertório “mais refinado” nos clubes frequentados pela alta sociedade maranhense. Importante ressaltar que por “refinamento” quer dizer um tipo de moralidade específica sobre as maneiras de dançar: imperativo que se impunha a todas as classes sob os ditames da modernidade. Normas de comportamento que evidentemente poderiam recair de forma mais rígida sobre aqueles eventuais frequentadores de cor que ousavam penetrar nos ambientes elitizados. Por outro lado, o imperativo da dança, embalado pelo som cosmopolita

das jazz bands, criava, dentro da rigidez hierárquica, oportunidade para que os que geralmente eram excluídos pudessem driblar as normas sociais (formalizadas ou não) desses clubes. Prática que, uma vez popularizada na capital e aquecida pelos ritmos afroatlânticos, proporcionando o interesse de trabalhadores e trabalhadoras nos ambientes mais sofisticados, pode ter contribuído para um maior tensionamento social desde as disputas dançantes. “Quem não for negro que não se metta a dansar ali, porque tem de dansar e dansar de verdade!”, dizia um dos lemas do Monte Negro Club (O Imparcial, 20 fev. 1930, p. 4). Dois anos antes, esse mesmo clube, reportado como “club moderno”, foi duramente criticado pelos choferes da cidade – profissão exercida em grande parte por negros, entre os quais o músico Adhemar Corrêa –, que repudiaram o perfil “aristocrático” do estabelecimento expresso de forma escancarada quando seus sócios decidiram por proibir a entrada especificamente desses profissionais nas dependências do clube (O Combate, 10 jul. 1928, p. 4). Mas a segregação social não era uma marca predominante apenas nos clubes da alta sociedade. A seletividade, que poderia envolver fatores econômicos, comportamentais, sexuais e de gênero também eram reproduzidas por certos clubes frequentadores por uma fração da classe trabalhadora. Ao difundir as atividades e atrativos do Clube Itararé, situado na rua 28 de Julho, n. 221, o suplemento *A Peroba* (28 jan. 1934, p. 2) era categórico em afirmar que “Prêto ali nao entra nem danado!”. No entanto, este clube, dirigido por nomes como Djalma Trinta, líder da Jazz União do 24º BC, curiosamente não parecia coibir a entrada das “garotas da Camboa” (A Peroba, 4 fev. 1934, p. 5).

Cabe aqui um parêntese, pois essa situação se estendia a outras cidades maranhenses, como podemos atestar através da bibliografia que se debruçou sobre a configuração desses circuitos de divertimento nos rincões do estado. Em Penalva, por exemplo, a segregação era evidente nos espaços de lazer, com consequente aumento da ebulição nos conflitos raciais:

O carnaval penalvense nos clubes começou racista. Havia distinção de classes de acordo com a seguinte escala: Primeira classe: brancos; Segunda classe: morenos ou pardos; Terceira classe: mulatos e negros. Quem dançava em clube de Primeira não frequentava clube de Segunda e vice-versa. Em 1948, Antonio Maia Milen, o Eletricista, funda o Pálace Clube (curiosidade: a orquestra ficava localizada no alto – quase tocando nas telhas – na divisão dos salões). No primeiro salão ficavam os brancos; no outro estavam os morenos ou pardos. Em 1952, a classe considerada de Terceira (sic) resolve criar o seu clube. Surge o Cassino União Penalvense no bairro do Catumbi, maldosamente chamado pelos brancos racistas de “Chengo” [...]. No final da década de 1950, a elite do município (representada por comerciantes e fazendeiros) resolve se organizar para fundar um novo clube – o Grêmio Cultural Recreativo Penalvense. A classe negra reagiu com um cretino apelido para o clube dos brancos: “Curral das Vacas” (Balby, 2005, p. 24-25).

Já, em Caxias, raça e classe falavam alto nos agrupamentos sociais:

Segundo Oliveira Araújo, os sindicatos ou associações de operários organizaram formas de lazer com intenção de construir uma “solidariedade proletária” que se diferenciava de uma forma burguesa de ser. Segundo a autora, havia restrições entre os frequentadores da União Artística em relação a outro espaço que existia na cidade, o Casino Caxiense: O público da União não frequentava o Casino e os dançantes do Casino Caxiense não podiam frequentar a União Artística (Sousa, 2015, p. 312).

Por sua vez, em Nova Iorque, como conclui Sousa (2015, p. 786), “as festas dos clubes constituíam-se em lugares de práticas de exclusão social, dando assim maior visibilidade para as regras de convivência hierarquicamente estabelecidas”, o que, a tirar pelos relatos colhidos pela autora envolviam questões de classe e raça:

As festas eram uns povos muito fino. Era uma apuração muito horrível. Tinha aquelas festas de classificação, só daquele povo que se chamava de fino. Os outros que eram mais ou menos, era na União. Isso aí era muito dividido, tinha muito preconceito... Tinha um pessoal, assim, aqueles pretos que não se juntavam. Tinha aqueles velhos ricos que era do tempo da escravidão, judiava do povo, fazia e acontecia [...]. As festas eram muito fina, era tudo a rigor, aquele pessoal importante, eles se achavam muito importante, aquelas famílias recatadas. Essas festas eram feitas no clube deles. Lá no Casino. Se era negro não entrava (Dona Deusa *apud* Sousa, 2015, p. 787).

De volta a São Luís, em entrevista concedida aos historiadores Verena Alberti e Amílcar Araújo Pereira, por ocasião do projeto “História do Movimento Negro no Brasil”, a historiadora maranhense Maria Raimunda de Araújo (1943-), conhecida como Mundinha Araújo, forneceu informações reveladoras sobre os problemas raciais vivenciados na capital maranhense (sobretudo entre 1950/60) pela ótica daqueles que, apenas através dos investimentos em educação e profissionalização – que demandavam enormes dispêndios –, conseguiam acessar os espaços mais privilegiados (exemplo do antigo Ginásio Estadual do Instituto de Educação e a Escola Normal, citadas por Mundinha). A música também era um desses caminhos, caso, aliás, de alguns irmãos de Mundinha, que aponta ainda que no final dos anos 1950:

M.A. – [...]. Íamos em clube social, tínhamos muitos amigos rapazes, mas nessa época dava para perceber, quando a gente vai tendo um entendimento do tratamento diferenciado para negros e brancos [...].

V.A. – ...O nome desse clube, Líbero que era chamado?

M.A. – Lítero. A gente tinha o Lítero, Casino, eram os mais... que até os anos 1950, preto não entrava. Não só aqui na capital como nos interiores, tinha um apartheid. Negro não entrava. Para ser sócio... Veja bem, nós íamos, mas eram festas da escola. Alugávamos os salões para as festas da escola. Não é que nós fôssemos sócias. O único clube que aceitava negro para ser sócio era o Clube dos Subtenentes e Sargentos do Maranhão. Era dos oficiais e dos sargentos (Araújo, 2004, p. 19-20).

O depoimento de Luís de França (1916-1983), que era marceneiro, compositor e integrante da velha-guarda da Escola de Samba Turma do Quinto, é igualmente revelador:

E – Como é que a Sociedade Maranhense, quando digo Sociedade Maranhense, eu digo os mais ricos, os donos de comércio, enfim, as pessoas, os funcionários públicos federais, as pessoas mais abastadas, qual o tipo de relacionamento que elas tinham com os senhores? Como era? Os senhores eram bem recebidos em qualquer lugar que fossem?

LF – Não tenho muito conhecimento dessa parte, nesse termo. Mas eu acho que a atenção era muito mínima, compreendeu? Atenção era mínima, porque logo a gente faz uma ideia, tinha terminado a escravatura de pouco anos e o povo trabalhador era tratado... O trabalho de “faz favor”, às vezes que pode, às vezes que não pode; me faz esse favor; não tinha aquele direito como tem hoje, não existia atenção.

E – Não tinha briga, conflito entre vocês, por exemplo: de passar numa rua e o cara destratar porque era estivador, outra numa festa...

LF – Não, no meu conhecimento não tinha. Agora passando um pouquinho pra festa numa casa só, casas grandes, corredor no meio da sala, sala, quarto, varandona, eu cheguei a estar numa festa, a orquestra na varanda, tá certo que foi no interior, mas que tinha, como é que se diz... Problema de cor, como é o nome? Cor, preto, branco, como é o nome?

E – Preconceito.

LF – Preconceito. Dançavam os brancos aqui, os cablocos aqui, os morenos e os pretos ali. Eu cheguei...

E – Em que município?

LF – Ipuxuna, aliás, São Luís Gonzaga. Eu cheguei a estar numa festa assim lá. Mas em rua aqui na cidade não.

E – Era uma casa particular?

LF – Na Prefeitura de São Luís Gonzaga. Na festa de São Luís Gonzaga que houve lá, no mês de outubro, eu estava lá, tava tocando lá, foi em 37 (Maranhão, 1997b, p. 79-80).

Adiante, como tentar captar a experiência social dos músicos, dessa vez captando o teor das sociabilidades entre bandas e público “no fim da festa”, isto é, assim que o efeito recreativo/espetacular da música produzida por eles arrefecia dando lugar à pressão de relações sociais mais objetivas, onde classe e raça se apresentavam noutros termos? Penso que as fotografias a seguir (**figura 69**) podem sugerir questões interessantes quanto a isso, ainda mais por seu teor fabricado e orientado para uma classe social específica.

Chamo atenção para o fato de as imagens abaixo demonstrarem uma outra relação entre público e bandas, em comparação com o que narram/representam os registros encontrados na *Revista Athenas*, onde pude notar que as bandas, formadas por músicos negros, não eram fotografadas. Ou se eram, não ganhavam as páginas da revista. Nas fotografias dos bailes da alta sociedade de São Luís, o foco – e nesse ponto vale a pena sublinhar a função do “olho interessado” do fotógrafo – era o público, formado por pessoas brancas, filhos e filhas da elite local. No momento de exame desses registros, foi necessário considerável esforço para perceber a presença desses músicos racializados em meio à presença dessas pessoas privilegiadas. Comparando essas imagens com as dos bailes populares, nota-se não apenas a dinâmica bastante diferenciada na relação músicos x público, como traço das normas de demarcação dos lugares sociais, de diferenciação de classe e raça: não deixa de ser curioso ainda como no último

caso, mesmo não sendo o foco principal do fotógrafo, a existência dos músicos – identificados tanto pela cor como pela *intromissão* de seus instrumentos musicais – contrasta e salta aos olhos, revelando o significado oculto das tensões sociais, assim condicionadas pelo discurso do objeto mais aparente da montagem fotográfica: a autoimagem da elite maranhense. Evidenciada na análise crítica das fontes, a presença invisibilizada dos trabalhadores músicos acaba insurgindo contra a dissimulação dos conflitos raciais, caprichosamente encobertos pelos monumentos fotográficos da barbárie talhados com esmero em nome da Atenas festiva.



Figura 69 – Músicos “invisíveis” nos clubes da elite: Clube dos Lunáticos e Sentenciados. Revista Athenas, BPBL, jan. 1939, p. 33; fev. 1939, p. 66.

Ao colocar em diálogo as fontes locais com as produzidas em outros estados brasileiros, não apenas buscando novas peças, mas, sobretudo, procurando atentar para os significados possíveis que podem ser desprendidos a partir da reverberação de recortes da realidade local, fomenta-se um retorno aos periódicos ilustrados feitos, sobretudo, no Rio de Janeiro, nos quais pude ter contato com inúmeros registros de festas carnavalescas da elite maranhense. As fotos

publicadas nesses periódicos ilustrados eram remetidas por seus agentes atuantes no Maranhão, como J. Mendonça, que enviava esse material coletado para a *Revista Vida Doméstica*. Não eram exatamente fotos exclusivas, pois algumas eram reproduzidas nas páginas da *Revista Athenas*. Ironicamente, na reprodução a seguir, um clichê cuja qualidade está muito aquém das fotografias anteriores, fica mais evidente a existência dos músicos, pois melhor identificável a presença dos instrumentos.



Figura 70 – Ecos de uma folia racializada. Revista Vida Doméstica (RJ), abr. 1940, p. 117. HDB-BN.

Mulheres primeiro. Homens depois. Músicos, por fim. Quer dizer que a demonstrável falta de vontade dos fotógrafos locais em valorar a existência dos músicos ao nível de merecerem atenção especial de seus cliques ecoava nas maneiras de representar o carnaval e a sociedade maranhense e, assim, propagar uma imagem, por um lado, branca em termos de elite “moderna”, e, por outro, através de reportagens sobre as “coisas típicas” do Maranhão, um imaginário sobre negros e indígenas associados ao “pitoresco” e aos lugares de subalternidade. Nas imagens da branquitude maranhense, os músicos não-brancos “modernos” ao que parece despontavam como acordes fora do tom; notas imprecisas na escala social (enganosamente harmônica) dos poderosos. Eram necessários em termos utilitários para o embalo das festas, mas socialmente eram como *blue notes*: ambíguas, dissonantes e indesejadas, destoando da estética (no fim, expressão de um projeto de sociedade) da Atenas. Valorizá-los como existências dignas de serem fotografadas nesses ambientes seria como igualá-los, ainda que

simbolicamente, aos abastados: o que contrariaria sobremaneira os interesses dos seus contratantes/comensais.

Observando outro flagrante que ganhou as páginas da *Revista Athenas* (**figura 71**), dessa vez para engrandecimento da classe militar brasileira (festejando nos salões do Casino Maranhense), notei, a princípio, que nenhum oficial de baixa patente se faz presente, geralmente cargos onde negros e pardos atuavam. Aguçando ainda mais o olhar crítico da imagem-monumento, dessa vez, os músicos ficaram totalmente de fora deste registro (seriam aqueles mais ao fundo, perto do palco?). Entretanto, mesmo nesta situação de completo apagamento de suas existências, não pude deixar de notar a representação de uma jazz band “compactada” justamente nos fundos do ambiente, atrás dos marinheiros. Provavelmente, a parte delimitada para os músicos. A representação gravada na parede grita a racialização dos músicos, em sintonia com as imagens negrófilas em circulação via revistas e outros produtos culturais. Distinção evidente de cor e de espaço, uma vez mais, reverberando no imaginário da branquitude maranhense.



Figura 71 – Retratos de um Alabama Sul-Americano. Representações de músicos negros no Casino Maranhense. *Revista Athenas*, BPBL, jan. 1939, p. 52.

Focando nos detalhes da pintura: o grande bumbo enfatizando o apelo rítmico do som (parte superior do tocador cortada pela foto). Os 4 músicos (2 de sopro, saxofone e, talvez, trompete, 1 banjoísta e 1 batuqueiro/zabumbeiro) de ternos cuja tonalidade preta se confunde com a cor de suas peles, quase como prolongamentos de seus corpos, a contrastar com a cor

dos instrumentos e de seus *summers* brancos. Dançando em meio ao que parece uma cidade repleta de prédios (urbanidade/modernidade; formas concretas).

No carnaval maranhense, o racismo propalado pelas elites não se limitava aos espaços fechados de seus clubes e salões. A representação racista de pessoas negras é rastreável também nos blocos carnavalescos, ocasiões em que essas frações abastadas viam como oportunidade para exprimir seus imaginários: sociais, culturais e raciais. Se é difícil localizar nos jornais como a cultura dos *minstrels* figurou nos espaços recreativos mais privados da cidade, como nos espetáculos teatrais, o período carnavalesco parecia despontar como oportunidade para dar vazão pública desses imaginários. Na figura abaixo (**figura 72**) mostra-se o bloco “Legionários” cujo tema se inspirava nos acontecimentos da Liga das Nações e que, segundo a legenda da fotografia, queria “mostrar que faz samba também”. Entre as representações de árabes, portugueses, asiáticos, há um *black face*, representando um “abissínio”, no centro do registro.

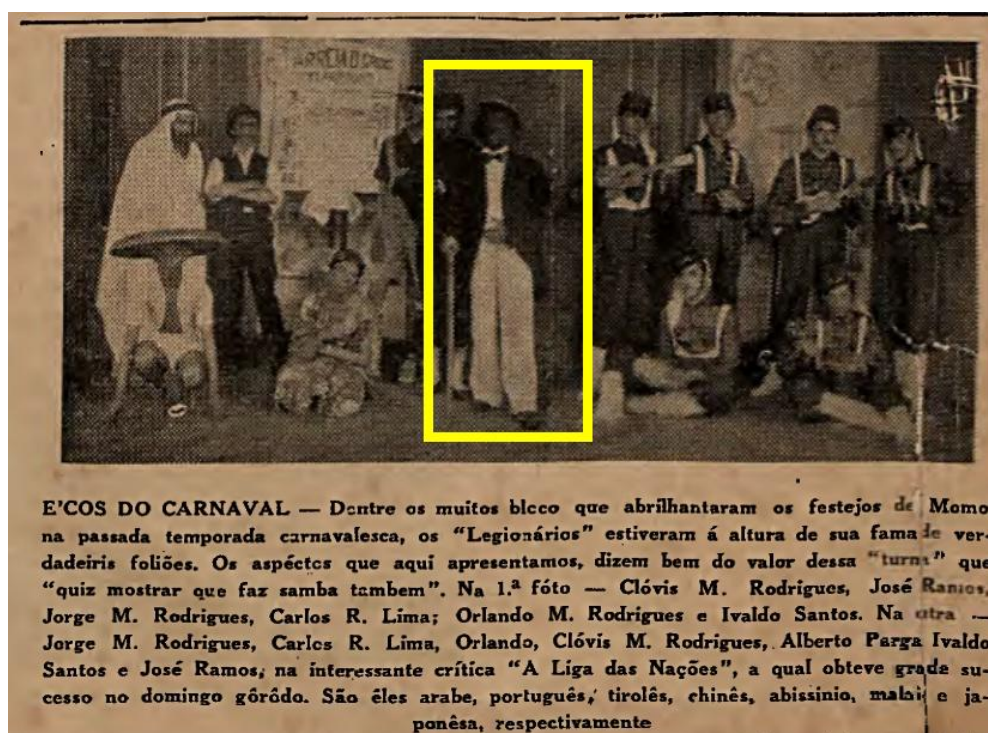


Figura 72 – Blackface nos blocos carnavalescos da elite maranhense. Revista Athenas, maio, 1941, p. 28.

Não é à toa, portanto, que as classes trabalhadoras da cidade buscassem erigir seus próprios espaços de sociabilidade no compasso das transformações sociais e urbanas que se seguiam entre meados dos anos 1920 e mais fortemente a partir de 1930. Cabe questionar como o jazz teria se relacionado com esse processo.

4.6 Um suíngue proletário: jazz nos espaços operários e populares maranhenses

A partir dos anos 1930, as jazz bands começaram a circular por espaços mais socialmente heterogêneos, adentravam o ambiente elitizado, mas também estavam bastante presentes em atividades da classe operária. Quando não possuíam suas próprias bandas⁴⁴⁷, os Centros Operários, por exemplo, contratavam bandas de fora da agremiação, sendo possível que os integrantes pudessem ter algum vínculo com eles, já que, muitas vezes, também trabalhavam em ofícios paralelos, cujos quadros buscavam se organizar.

Vislumbra-se nessas ocasiões a presença das jazz bands locais nas redes associativistas proletárias. Flagrante interessante, nesse sentido, foi a apresentação da Jazz Paulo Moraes em um evento promovido pela União dos Pequenos Mercadores e União Operária Maranhense, representados respectivamente por João Mendes e Luiz Silva (respectivamente, presidente e secretário da UPM), Januário Oliveira da UOM e de José de Ribamar Ribeiro, presidente do Conselho Superior de Proletários (Pacotilha, 29 jul. 1930, n.p.). No ano seguinte, na sede da UOM, situada na rua Candido Mendes, noticiou-se que, após sessão solene, foi ‘improvisada’ outra “soirée dançante”, dessa vez embalada pela Orquestra Santa Cecília, “sob a batuta do maestro Alberto Bezerra” (“Na União Operária Maranhense”. O Imparcial, 16 nov. 1931, p. 2). Não ficou atrás a União dos Estivadores, que para animar uma reunião para posse de sua nova diretoria, contratou “o Jazz Guarany, dirigido pelo professor Paulo Moraes” (*Idem*). Tratava-se do momento do sarau dançante, fundamental para garantir a casa cheia. Adiante, as jazz bands aparecem atuando em festas promovidas por instituições assistencialistas, como por exemplo o Asilo de Mendicidade, “instituição fundada em nossa terra para amparar os pobres”. Mais por questões didáticas e referenciais do que por uma tentativa de enquadrar a dinâmica própria de São Luís no que se processou em outras regiões, guardadas as devidas proporções, arrisco que à semelhança do que se processou, por exemplo, em Porto Alegre, em vez desses perímetros se conformarem em uma espécie de “Pequena África” (Moura, 2022) no coração da capital maranhense, na verdade, em observância às suas transformações no tempo/espaço, tais espaços e zonas transfronteiriças parecem se harmonizar com a noção de “territórios negros” urbanos (Bohrer, 2025, p. 27). Nessas zonas “negras”, a classe trabalhadora distribuía e organizava as condutas festivas em determinados espaços (vistos como mais adequados para cada uma delas), havendo com isso maior aproximação de práticas musicais negras em ambientes deste tipo,

⁴⁴⁷ É o que sugere a pesquisa de Silva Júnior (2018, p. 43) sobre as relações mutualistas e estatutos das organizações operárias do Meio-Norte, especificamente Maranhão e Piauí.

onde predominavam distintos setores da classe trabalhadora da cidade, com seus diversos, por vezes convergentes (embora nem sempre o fossem, claro) gostos. Como sugere a nota: “vários outros numeros constaram da festa de ontem no Asilo, entre outros, podemos destacar, um magnifico tambor, acompanhado de dança”, enquanto que “na sala de espera tocou um afinado Jazz-band, proporcionando às famílias que lá foram, momentos de verdadeira alegria” (O Combate, 25 abr. 1932, p. 4). Embalados pelo espírito “de não medir sacrifícios em prol da União”, a União dos Chauffers do Maranhão, por seu turno, também não poupou esforços para realizar uma grande festa por ocasião da posse de sua nova diretoria para o ano de 1933, convocando “altas autoridades, pessoas gradas e representantes da imprensa”, com direito a champagne para os convidados e o oferecimento de uma partida dançante “ao som dos conjuntos Jazz Alcino Billio e Jazz Paulo Moraes [...]” (O Imparcial, 6 fev. 1933, p. 2).

Anos antes, promoveu-se uma festa na sede social do Centro Artístico Operário Maranhense (CAOM) por ocasião da instalação da União dos Carroceiros de São Luís, com direito a “[...] animada vespéral dançante ao som da afinada orchestra do professor Pedro Gromwell” e na qual “compareceram diversas auctoridades, representantes de todas as sociedades proletarias de S. Luiz e grande número de famílias (Folha do Povo, 22 abr. 1927, p. 3). Nas edições do *Diário de São Luiz* de 25 janeiro e 5 de maio de 1948, noticia-se a apresentação de uma jazz band na Casa do Trabalhador, em solenidade dos Remadores do Porto patrocinada pela Delegacia Regional do Trabalho e pela Delegacia do Trabalho Marítimo (“Movimento Sindical”, p. 4; “As comemorações de 1º de maio nesta capital”, p. 6). De volta aos anos 1930, vale comentar ainda sobre a cobertura de uma sessão do Sindicato dos Trabalhadores das Capatazias do Estado, onde, após serem “erguidos entusiasticos vivas ao Comte. Magalhães de Almeida, capitão Martins de Almeida, Partido Social Democratico, a data da Independencia, ao Maranhão”, e ao próprio sindicato em questão, “[...] improvisou-se uma animada ‘soirée’ dançante que se prolongou até alta madrugada, num ambiente de alegria e cordialidade”, possível graças à atuação da Jazz João Pessoa, liderada pelo maestro Melchiades Almeida (ver **tabela 3**). Mais adiante, outra nota destaca uma apresentação da Jazz Continental na União Fabril Maranhense (O Combate, 30 maio, 1959, p. 4), instituição de classe surgida no começo da década de 1920 (Folha do Povo, 21 nov. 1924), cuja sede ficava situada, segundo o mesmo recorte, na “rua José do Patrocínio antiga do Mocambo”.

Além da presença dessas bandas em associações com uma clara demarcação classista/operária, havia aqueles espaços que, por contarem com forte presença de trabalhadoras e trabalhadores, integravam a geografia dançante popular mais heterogênea da cidade, como os

chamados “bailes públicos”, que precisavam de permissão da polícia para funcionar tal como os demais bailes, mas que, nesse caso, estavam sujeitos a uma vigilância mais rigorosa das autoridades de segurança. Baile Beira-Mar, na rua Affonso Pena; Radiante, rua 7 de Setembro, e Pêpê, situado na rua Nova, eram alguns exemplos. Outras recorrências: ‘Recreio das Divas’, “leader dos clubes do pessoal da vida alegre instalado em confortavel barracão no Bosque”, reportado também como “club nocturno” tal qual o Imperial Club (Pacotilha, 3 jan. 1936, p. 3); por seu turno, “na praça encontram-se instalados os bars ‘Taco de Ouro’ e o do Ezequiel Machado” (Pacotilha, 22 set. 1934, p. 5) e com presença de jazz bands, havia os bailes no “Sonho da Mocidade” (O Imparcial, 30 dez. 1930).

Em meio à (relativa e negociada) subversão social proposta pelo carnaval, é possível perceber o som das “jazzes” são-luisenses percorrendo os mais variados espaços, constituindo importante trilha sonora dos eventos – não apenas os acontecimentos diretamente relacionados aos espaços recreativos, mas também as vivências fora deles, despontando como parte indissociável – elemento entranhado, até – na razão de ser do espírito carnavalesco que tomava a cidade, embalando episódios, ou mesmo integrando uma suíte de representações relacionadas ao cotidiano, aventuras e desventuras da experiência urbana. Exemplo disso foi o que ocorreu a Aprigio Santos e Diomedes Cruz, dois “foliões dos mais destemidos”, que foram submetidos por parte da “polícia do 1º districto” ao “peor castigo deste mundo”. E qual foi este castigo? Responde a nota: “os dois fusarqueiros ouvirão de longe a nota aguda do endiabrado ‘jazz’ da União Caixeiral, ali bem proximo ao Fragoso” (“Casos Policiaes”, O Imparcial, 22 fev. 1930, p. 6). Anos antes, o texto da coluna policial voltava a satirizar, parodiando as notícias do mundo musical: “Por acto do agente Moura Cavalcante, foi contractado para reger o afamado ‘Jazz Percevejo’ o individuo Pedro dos Santos Braz, que desde hontem passou a ocupar um dos xadrezes do S. João” (“Nomeação acertada”. O Imparcial, 19 nov. 1930, p. 6). Alguns anos depois, ao narrar-se um calote contra Thereza Silva Araújo, “moradora da Quinta do Barão”, cometido por Gaudêncio José da Costa, que fora embora para o Sul após o ato, e voltara para São Luís “todo de costelletes, com chapéu á Principe de Galles, de fita multicolor, sapatos ‘D.N.B’, collarinho ‘marvello’, até parecendo artista de cinema”, o cronista policial afirmaria que os “chafas” e “tiras” andavam “á procura do Gaudencio, para comparecer a uma festa a ser levada a effeito no Posto Policial de S. João”, acrescentando que “e o peor é que nessa festa o ‘jazz’ Perce-Vejo vai inaugurar o seu novo instrumental impertinente” (“Casos Policiaes”. O Imparcial, 4 jan. 1933, p. 4).

Ao optar por encarar as possíveis significações por trás da opacidade que recobre o sentido/objetivo humorístico dessas notas (Darnton, 1986, p. 106), observo que em seu conteúdo, apareça a música como um dado concreto ou meramente metafórico, o “jazz” surge, ainda que de forma jocosa e até pejorativa na pena desse “baixo clero” jornalístico, como um referente integrado ao universo social dos populares. Por isso mesmo, não eram deboches gratuitos. Se de um lado, esse tipo de escárnio (e as possíveis risadas que arrancavam de alguns leitores) poderia ser lido apenas em seu sentido humorístico superficial, somente atentando-se para a sua forma – isto é, a mimetização da linguagem das notas propagandísticas dos bailes –, por outro, o artifício me parece trazer, em suas camadas menos evidentes, as marcas de uma luta ferrenha no universo social urbano de São Luís. Em linhas gerais, se o efeito cômico que advinha da justaposição de um termo que invocava os sentidos de “disciplina”, “efeméride”, “elegância”, “modernidade” e “folia ordenada” em um espaço destinado aos párias e à ralé social (a prisão) poderia nos remeter, em primeiro lugar: em termos de lazer musical, às disputas no plano dos usos e significados sociais de uma prática cultural específica (o jazz), envolvendo, nessa linha de raciocínio, aqueles que se apoderavam de técnicas de divertimento outrora monopolizadas pelas elites, então classificadas como “chiques”; estas que, por sua vez, ao se verem perdendo gradativamente seus símbolos de exclusividade, embora ainda pudessem alimentar a ideia fetichizada de que certos “produtos de luxo” lhes pertenciam (pois, sem eles, e sem a ideia de que eram exclusivos, seu “bom gosto” e distinção ruiriam), punham-se a ironizar o “mal uso” dos símbolos modernos pelo populares, ou zombar dessa significação reelaborada (supostamente regressiva, haja vista devolver o jazz à marginalização e à incivilidade). Essa linha interpretativa diria respeito, porém, a algo mais amplo: às lutas no campo da cidadania; da mobilidade, bem-estar e bem-viver.

Não é à toa que esse tipo de tirada cômica comece a aparecer nos anos 1930. Se, a princípio, as jazz bands são-luisenses iniciam suas atividades justamente naquele perímetro do antigo Centro que era destinado à “aristocracia” – termo usado em alguns jornais para designar a burguesia local – da cidade, ou seja, são inicialmente viabilizadas com o capital dessa fração enriquecida, era nesse mesmo Centro, com o gradativo processo de expansão urbana da capital e o empobrecimento dessa elite, que outros personagens, dessa vez da classe trabalhadora, vão ocupando espaço nos clubes mais acessíveis, agenciando a dinâmica dos divertimentos musicais até então imperante e reconfigurando socialmente o microcosmo do lazer urbano. Aos poucos, precisamente entre os anos de 1930 e 1940, além da presença progressiva dos pobres em partes deste perímetro, passam a surgir clubes pelos bairros afastados do Centro comercial

da cidade (Bairro da Praia Grande): refiro-me ao Monte Castelo, João Paulo e ao Anil, por exemplo. A multiplicação desses ambientes pela urbe parece acompanhar também uma maior diversidade na composição étnico-racial das bandas, com maior presença de integrantes negros e pardos (observável nas fotografias, nos ditos e não-ditos da cobertura jornalística e fragmentos literários, e nos depoimentos), maior incidência de ritmos afro-brasileiros e afroatlânticos no repertório. Se aos olhos e ouvidos de figuras renitentes à música popular, como o flautista Adelman Corrêa, que poderiam considerar essa fase da música maranhense como de “decadência”⁴⁴⁸ – ao modo do que apregoavam seus pares do campo da literatura à produção intelectual e influência na política e na economia nacional –, é justamente entre 1924 e fins de 1940 que se vive, a despeito da economia fragilizada (distante dos tempos áureos em que as elites escravocratas gozavam das benesses proporcionadas pela economia do algodão) e de precarizações diversas, a intensa atividade de jazz bands, além de simbolizar as tentativas, por parte de diversos setores sociais de montar uma estrutura de lazer musical que flertava com a ideia de “modernidade” que, aos moldes das grandes capitais, atendessem às novas preferências recreativas e estéticas, com a finalidade de aumento dos lucros (financeiros e simbólicos), denotava uma possível investida dos músicos no sentido de se autoafirmarem, primeiro enquanto profissionais em busca de uma atividade que somasse às suas receitas, depois enquanto artistas, podendo esse sentido mais simbólico ter influído, e aqui me refiro particularmente às pessoas negras, na reformulação de suas identidades sociais.

*

⁴⁴⁸ Concepção com a qual Lacroix (2020b) parece flertar, sem talvez dar a devida atenção para os músicos de jazz e suas tentativas, apesar das extremas dificuldades, de sobrevivência e de busca por valorização: “Um hiato no âmbito musical, uma regressão cultural aconteceu no século XX: escolas e instituições musicais fechadas, bandas caladas, músicos falecidos e partituras de autores maranhenses, empilhadas anos a fio, sem manuseio, sem execução, à mercê da umidade, das traças, cupins ou da indiferença do ateniense. Perdeu-se uma quantidade incomensurável de peças, destruídas por herdeiros negligentes, enrolando barras de sabão em quitandas, vendidas a fogueteiros ou queimadas como papel velho em grandes faxinas” (2020b, p. 344). A denúncia é relevante e parte de fatos. No entanto, carece de problematização: por que tamanho destrato? Os músicos eram desvalorizados pela falta de estrutura, ou essa falta de estrutura refletia um desprezo pelos músicos populares? Isto é, menosprezo por seu processo de profissionalização/integração ao mercado de trabalho – lógica laboral distinta do músico erudito, vale frisar – em favor da cultura letrada? A ideia de tal “decadência musical”, nesse sentido, não estaria perdendo de vista os impactos culturais mais amplos da instrumentalização da ideia de Atenas Brasileira? A ruína da “Atenas Musical” – noção problemática, se tomada apenas como ramificação do “branqueamento” eurocêntrico da Atenas literária, desconsiderando, assim, o papel dos populares na apropriação desta noção (Barros, 2007) – não deixa de expor, por um lado, os limites e seleções desse discurso-imagem maior e difuso (Atenas Brasileira), fazendo com que outras práticas precisem gravitar ao seu redor para conseguir alguma legitimidade; por outro, ao serem postas como uma espécie de ‘sub-Atenas’, a “decadência” que lhes acomete resultaria não apenas de uma carência econômica estrutural endêmica, mas também da orientação dos recursos públicos e, finalmente, da concentração de poder nas mãos de certos grupos sociais – os mesmos a quem caberia definir, obviamente numa relação de negociação e conflito com os populares, a noção de identidade maranhense.

Segundo Jean Carlos Santos (2020, p. 20), “entre as décadas de 1940 e 1950, o Anil desenvolveu-se admiravelmente, passando a ter uma boa estrutura social e de lazer”; estrutura esta que envolvia “educandários, colégios, igrejas, cinemas, bailes, banhos, além de mercado público, onde funcionou mais tarde a superintendência do Anil e que hoje abriga um posto médico e várias lojas de tecidos”. Extrapolando os oitocentos e adentrando o universo de experiências sociais de trabalhadoras fabris que moravam neste bairro, a historiadora Maria da Glória (2006) oferece vestígios do espírito festivo que imperava naquele perímetro suburbano na primeira metade do século XX:

Não, a vida não era só trabalho, tampouco eram só tristezas. Aos dias de muita canseira e grandes preocupações que aquela vida instável e perigosa definiam, entremeavam-se as horas de muita folgança, quando a flor dos lábios dessas operárias abria-se em largos sorrisos. Festas profanas, festas religiosas, festas particulares e festas públicas, sem que essas divisões na prática se verificassem, pontuavam o curso dos meses que a cada ano se repetia, pois paralelamente aos ciclos festivos marcavam o calendário anual do prazer, como o natalino, o carnavalesco e o junino. Muitas outras festas aconteciam no meio dessa gente pobre. Uma simples reunião de amigos podia representar em motivo de festa, podia resultar num baile [...]. Além dos bailes que eram a natural decorrência ou o motivo desses assaltos a casas particulares, festas que dispensavam convite também aconteciam, pois havia ‘casas que davam baile’. Na história do bairro do Anil, por exemplo, bailes desse último tipo eram organizados por Chico Gato, Pedro Veiga e Zé Caboco. Eram considerados ‘bailes de família’, pois neles não entrava qualquer, **diferentemente dos bailes públicos nos quais dançava quem bem o quisesse**, ‘gatos e cachorros’, na avaliação de Sempre-Viva. Como seu próprio nome indica, nesses bailes entrava quem quer que fosse, **num deslizamento de interditos e fronteiras que o tempo da festa permite**, mas o uso da máscara era obrigatório, coisa totalmente inaceitável para os padrões de moralidade e crenças de Madressilva, pois, mesmo amando a dança, o uso da máscara era-lhe impossível, já que, segundo ela, quem as usava ‘não via o semblante de Deus’” (Correia, 2006, p. 292-297, grifos meus).

Depois do Anil, há também indícios de que o bairro do João Paulo vai tendo maior concentração desses clubes e bailes populares, como demonstrado adiante na **tabela 6**, o que pode ter relação com as mutações sociais e urbanas processadas nas bifurcações do jazz no Maranhão. Analisando o fenômeno de transferência das festas de Bumba-Meu-Boi, que eram realizadas no bairro do Anil, até 1910, Barros (2009, p. 5) entende que foi nos anos 1920, devido ao “processo anunciado como de ‘modernização’ da cidade”, momento em que “algumas pessoas em São Luís [passaram] a ter acesso a energia e bondes elétricos (em 1924), além de rede de água e esgoto (em 1925)”, que, então, “o João Paulo, um subúrbio, passaria a ocupar tal centralidade”, o que pode ter se ampliado para outras formas de divertimento urbano, por exemplo aquelas que exigiam a contratação de bandas populares e que poderiam ocorrer fora de períodos festivos especiais, isto é, mais ou menos cotidianamente, como sambas e gafieiras, bailes familiares, confraternizações diversas.

Aliás, efeito interessante pode ter sido uma maior coexistência, em termos de trabalho musical, de jazz bands, grupos tradicionais de samba e dos sons dos bumbas, misturando, complexificando e, por vezes, relativizando as fronteiras entre a “tradição” e a “modernidade”, dessa vez, não a partir da relação de uma só prática, como o BMB, e as elaborações das instâncias intelectuais (cf. Albernaz, 2004, p. 217), mas por parte dos próprios agentes culturais populares habitantes dos subúrbios são-luisenses. A capa da *Revista Athenas* de junho de 1939 sugere isto. Estampada com os dizeres “Festa da raça e da tradição”, nesta capa, ainda que de difícil percepção, pude notar a presença de um conjunto de samba com pandeiros e instrumentos de corda, entre as imagens de movimentação nos festejos do bairro. Na parte inferior, abaixo das imagens, se diz: “Boi-Bumbá, samba, ruídos de atabaques, rancos de canzás... João Paulo, suburbio pitoresco das festas populares de São Luiz”.

Em *Grades e Azulejos* (1951), captamos, pelo viés ficcional, mais elementos interessantes para visualizar (ver e ouvir) esse ambiente:

O bonde chegou ao João Paulo. O pobre subúrbio de casas pequenas; ora cobertas de telhas ora de palha, vivia a sua grande época, porque o S. João se aproximava. Sons cavos e ritmados enchiam o ar. Eram sons de um Tambor de Mina [...]. Moleques soltavam bichinhas. Uma orquestra desafinada, tocava em algum lugar, atrapalhando o troar primitivo dos “Tambores”. Lanternas de luzes vermelhas, marcavam as quitandas onde a negrada se embriagava com tiquira [...] (Aboud, 1951, p. 187-188).

Válido lembrar que o plano de urbanização da cidade de São Luís, a princípio, visava “a expansão e desenvolvimento das áreas centrais, inicialmente, as próximas ao Forte de São Luís e do Porto da Praia, partindo em seguida para o rumo leste, onde se situa o Largo do Carmo e o Caminho Grande” (Marques, 2016, p. 65). O chamado Caminho Grande ia “do final da Rua do Outeiro, na Rua Grande, até o bairro do Anil, passando pelos bairros do antigo Alto da Carneira (hoje elevado do Monte Castelo), pelo Areal (Bairro do Monte Castelo), Apeadouro, João Paulo e Filipinho” (Marques, 2016, p. 14).

Analiso que a expansão dos clubes para essas localidades ampliou e diversificou os *mundos do jazz maranhense*, conduzindo essa sonoridade rumo aos subúrbios e arrabaldes da cidade. O esquema a seguir (**tabela 6**) mostra alguns desses pontos principais:

Tabela 6 – Estabelecimentos populares em São Luís onde atuavam as jazz bands

CLUBES, BAILES E BARES “POPULARES”		
NOME	PERÍODO DE ATIVIDADE	LOCALIZAÇÃO
Cabana do Pai Tomaz ⁴⁴⁹	1950-?	Caminho do Olho d’Água, Anil
O. Q da Favela	ca. 1937-	João Paulo
Athenas Club ⁴⁵⁰	1940-	João Paulo
Real Casino	ca. 1958	Rua 1º de Maio, Monte Castelo, “a dois passos das Avenida Getúlio Vargas”
Arraial Clube	ca. 1950/60-	“situado á rua Agostinho Torres (João Paulo), n.º 20”
Invencível Club	ca. 1936-?	Rua 7 de Setembro, n. 211
Casino da Chita ⁴⁵¹	1935-?	Praça dos Remédios, n.º?
Bazar da Folia	ca. 1950-?	“[...] confortavel predio na vila do Anil, próximo á Cabana de Pae Tomaz”; “... á rua S. Sebastião (Caminho do Turú)”
Flamengo	ca. 1949-?	Colares Moreira
Bazar da Alegria	1936-?	“club familiar” “instalado no palacete da família Albino Campos, á rua Colares Moreira, n.º 187”
Samambaia Clube	ca. 1956-?	Rua Nina Rodrigues, n. 524
Casino de Sevilla	ca. 1957-?	Rua Oswaldo Cruz, n.º?
Sonho da Mocidade	ca. 1930-?	Rua Viriato Corrêa, n. 199; Rua de S. João, n. 199
Clube das Divas	ca. 1930-?	Madre Deus, n. 30
Floresta Club ⁴⁵²	1934-?	“confortavel predio á rua da Palma”, n. 220
Vassourinha Clube	ca. 1957-?	Caminho da Boiada
Clube das Morenas	ca. 1955-?	Rua Riachuelo, n.75

⁴⁴⁹ “Na Rua do Norte, um estabelecimento comercial, intitulado Cabana de Pai Tomás, reunia parte da boemia da cidade e, vez por outra, quando a temperatura aumentava pela cachaçada sem limite, os bebedores chegavam às vias de fato com pancadaria e cacetadas. A polícia desconhecia as denúncias dos jornais contra a Cabana, pelas injunções de pessoas influentes. Outro bar com o mesmo nome, no começo da estrada Turu/Olho d’Água, além de bebidas, mulheres e música, dispunha de um balneário às margens do rio Ingaúra, local discreto e conveniente à classe alta masculina por ser distante do perímetro urbano” (Lacroix, 2020b, p. 188).

⁴⁵⁰ “Os dois clubes populares mais afamados dos festejos juninos do João Paulo eram Moreninha, presente pelo menos desde os anos 1930, e Athenas, que surge nos anos 1940. Se Moreninha, uma das personagens centrais das toadas dos cantadores de boi, apresenta-se como algo num espaço social adequado, isto é, no subúrbio, a Atenas literalmente desce para os subúrbios” (Barros, 2007, p. 145).

⁴⁵¹ Noticiado como “Grêmio familiar” (O Suburbano, BPBL, 20 out. 1935, p. 1).

⁴⁵² “Floresta Club, em a noite de hoje, apresentará aos seus frequentadores um aspecto encantador [...]. O Jazz ‘Paulo Almeida’ apresentará um novo repertório de sambas, canções e marchas. Jocelyn, o homem das batucadas infernaes fará novas demonstrações de usa habilidade de baterista. Americo e Luis Lima, farão sólos admiraveis empolgando e emocionado almas e corações alheios” (Pacotilha, 26 jan. 1935, p. 5).

Maracangalha Clube	ca. 1956-?	Rua de São João
Saravá	ca. 1950-1960	João Paulo
Jacarepaguá	ca. 1956-?	Rua dos Afogados, n.?
Colombina Clube ⁴⁵³	ca. 1950-?	Rua Senador João Pedro, Fabril, n. 217
Gira Sol	ca. 1950-?	“rua Oswaldo Cruz esquina com a de São João”
Tocaia Club	ca. 1957-?	Rua da Paz, n. 228
Gruta de Satã	1932-?	Avenida Getúlio Vargas, “em frente à Boa Vista”; Rua Candido Ribeiro; Rua 14 de Julho, 184.
Gruta de Neptuno	ca. 1930-?	Rua da Palma, 336
Inferno Verde	ca. 1930-?	“instalado no confortável prédio em que funcionou a Imprensa Oficial, á rua Herculano Parga” (PMA, 21 fev. 1935, p. 3); Rua Afonso Pena, n.?
Itararé	1933-?	Rua 28 de Julho, n. 221
Monte Leal	ca. 1935-?	“predio n.º 605, á rua José Bonifácio”
Paraíso das Moreninhas	ca. 1933-	Rua Candido Ribeiro, n. 328
Berimbau	1950/60-?	João Paulo
Baile do Bigorrrilho	1950/60-?	João Paulo
Rei Pelé	1950/60-?	“rua da Paz esquina com o Beco das Caveiras” / João Paulo
Grêmio/Clube dos Sargentos e Subtenentes do Maranhão ⁴⁵⁴	ca. 1950-?	Avenida Getúlio Vargas, Monte Castelo / Av. João Pessoa, João Paulo
Jangada Clube	1957-?	Rua Riachuelo, João Paulo
Irapuan/Arapuan Clube	1957-?	Rua da Cerâmica, n. 07, João Paulo
Montese (Clube Recreativo dos Oficiais do Exército)	ca. 1950-?	Avenida João Pessoa, João Paulo, n. 218
Baile do Pedro Veiga	ca. 1950/60-?	Anil
Baile do Chico Gato	ca. 1950-?	Anil

⁴⁵³ Exemplos de espaços populares onde o BMB e as jazz bands se encontravam, denotando a modelação signica contextual do jazz: “a diretoria do Colombina Clube organizou duas grandes festas para hoje e amanhã, constando da mesma a tradicional morte de um ‘bumba meu boi’, a ser realizada amanhã a partir das 18 horas, em frente da sede do clube á rua Sen. João Pedro [...]. O Jazz Irajá, como sempre guiará as dansas, executando as mais recentes novidades musicais” (Pacotilha: O Globo, 28 jul. 1956, p. 4). Havia ainda o Club. S. Pedro, cuja sede social se situava no João Paulo; clube “que também se movimentou para festejar os dias consagrados aos Bumba-Bois”, além de contratar a Jazz Alcino Bílio para “[proporcionar] aos convivas horas de intensa alegria” (“Os bailes”. O Combate, 23 jun. 1936, p. 3).

⁴⁵⁴ Em texto sobre a história do carnaval são-luisense publicado na *Revista Maranhão Turismo* (jan./fev. 2019, p. 14), o jornalista Reginaldo Rodrigues recorda que, na temporada momesca, “entre as pessoas de baixo poder aquisitivo, a animação ficava por conta dos chamados bailes de segunda. [...] Todos esses bailes conheceram seu auge nas décadas de 1940 e 50. [...]”. Disponível em: <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/revistamaranhaoturismo-2019-01>. Acesso em: 19 set. 2024.

Clube Anilense	1918/1920-?	Anil
Museu de Cera (Assalto)	1956-?	Rua Cândido Ribeiro, n. 149
Apicum (Assalto)	ca. 1950-?	Rua do Apicum, n. 84
Canal de Suez	ca. 1957-?	Rua São Pantaleão, n.?
Rasga Sunga ⁴⁵⁵	ca. 1950/60-?	-
Tupanense Club	1934-?	Rua Affonso Penna
El-Dourado	1933-?	Rua Herculano Parga, n. 512; Rua da Palma, n. 360, Centro
Mascote Club	1924-?	Rua de Santana, n. 12
Casino Brasileiro	ca. 1935-	Rua da Palma
Casino Brasil	1949-?	“[...] á rua Um, na Vila Passos”
Furna de Vulcano	1934-?	“Localizado em um confortavel predio, á rua Affonso Penna”, “onde funcionou o ‘Inferno Verde’”
Globo da Folia	1936-?	Rua Oswaldo Cruz, n. 385
Uberlândia Club	ca. 1936-?	*São José de Ribamar
Alegria Club	1936-?	*São José de Ribamar
Club Ribamar	1936-?	Rua Grande, *São José de Ribamar
Clube Moreninha	ca. 1930-?	*Mocajituba/Paço do Lumiar
Araçagi Clube	ca. 1950-?	Rua Luzia Bruce (Sacavém), n. 52
Bingo Carnavalesco	ca. 1950-?	“Entrada da estrada de Itapiracó”
Festa da Roça	ca. 1936-?	“predio á rua José Bonifacio, 605”; Rua dos Affogados, 605
Sonho Azul	ca. 1936-?	Rua Colares Moreira
Clube São João Batista	ca. 1940-?	Av. Getúlio Vargas, João Paulo

Fontes: Pacotilha, O Imparcial, O Combate, Diário de São Luiz, Folha do Povo, Notícias, Pacotilha: O Globo, Diário do Norte, A Voz do Norte, Tribuna do Povo, Tribuna, A Peroba, O Tempo, O Dia, A Notícia, Notícias, Correio do Nordeste

Diante dessa profusão de bailes e divertimentos musicais e do aumento expressivo do número de orquestras dançantes, chama atenção o comportamento dos divertimentos públicos no Maranhão nos *Anuários Estatísticos do Brasil*, entre 1922 e 1948. Se entre 1922 e 1933, o

⁴⁵⁵ Apicum, Moisés, Museu de Cera, Rasga Sunga eram noticiados ora como “bailes públicos” ora como Assaltos, e eram, por vezes, embalados “ao som de charangas” (O Combate, 13 fev. 1956, p. 4; 30 jan. 1954, p. 8). Outros Assaltos que podem ser citados: Relampina (Rua São Pantaleão), Juca (Rua Candido Ribeiro), Boemios (Rua Rio Branco), Arquimedes e Mde Mendes (Rua da Cruz); Piauí (Rua do Sol), Lima (no “beco do Eden”) e Besouro Verde (“no antigo largo da Cadeia”) (cf. “Nos arraiais da folia”. O Combate, 2 fev. 1952, p. 5).

Maranhão aparece com um número de teatros (6), que, em 1933, fica equiparável ao do Rio (4), os dados sobre os demais divertimentos surgem inexpressivos, havendo o registro de apenas uma associação cultural no estado, inscrita como “científica”. Ainda, a partir de 1933, há um (1) cineteatro e seis (6) cinematógrafos no estado (Instituto Nacional de Estatística, 1936, p. 367). Para 1937, entre as associações culturais do Maranhão listadas (ao todo integradas por 2.747 pessoas), aparecem 10 associações de “cultural social e moral”, 6 de “cultura intelectual e artística” e 4 caracterizadas como “recreativas” (IBGE, 1940, p. 1101). Já para o ano de 1948, na seção VII, referente às “Atividades Sociais Segundo a Espécie”, essas atividades assim estão expressas: Artísticas (70) e Dançantes (50) (IBGE, 1951, p. 457). O Maranhão aparece em 8º lugar em termos de atividades dançantes neste ano (1948), perdendo para Piauí (129) e Alagoas (111). Não se mostram dados por município, o que poderia possibilitar a percepção do cenário são-luisense; no entanto, pelos dados das **tabelas 5 e 6** é de se supor que a maior parte dessas atividades se desse na capital. Por outro lado, o *Anuário Estatístico do Maranhão* (Departamento Estadual de Estatística, 1956, p. 120), ao listar as Atividades Esportivas e Culturais, contabilizou apenas 3 associações artísticas (com as esportivas em primeiro lugar [19]), e o total de 49 concertos, recitais e audições – número bastante baixo para um ano de atividades culturais em todo o estado. Se estes dados poderiam ter ignorado as atividades nos clubes, não as tomando como “culturais” nem “artísticas” – excetuando os esportes, que, aliás, recebiam muito mais atenção do que a música na imprensa maranhense –, não deixa de ser intrigante que nos dados referentes a 1948 as atividades sociais dançantes também apareçam com número irrisório.

Chamo atenção para o fato de que muitos desses clubes e associações recreativas mudavam de endereço com alguma frequência. Não raro, alguns utilizavam a sede de outros clubes para promover suas diversões dançantes, aspectos que, somados aos próprios movimentos dos músicos, ajudam a tecer um panorama festivo interconectado, dinâmico e com fronteiras móveis desde a área central da capital. Com isso em mente, é possível perceber o perímetro festivo sustentado (também) pela atividade das jazz bands (**vide mapa anterior**) como um organismo socio-musicalmente pulsante. Filtrando esses espaços a partir da circulação dos jazzbandistas que mais se destacaram, é possível não apenas observar onde cada um desses agentes transitavam, como acessar outros espaços, ampliando, assim, a geografia festiva-musical à base de jazz da cidade:

Tabela 7 – Clubes dançantes dispostos por (3) jazz bands

Jazzbandistas	Locais de apresentação (*Clubes e sociedades dançantes)	Endereço(s)
PEDRO GROMWELL E ORQUESTRA	Club Jazz Band	Rua da Saavedra, n. 24
	Renascença Carnavalesca	Rua da Palma, n. 30
	Club União	Rua São Pantaleão, n. 289
	Spark Sport Club	Rua Rio Branco, n. 19
	Royal Club	Rua de Santa Rita, n. 99
	Amazônia Club	Rua dos Prazeres, n. 26
	Casino Maranhense	Rua Oswaldo Cruz, n. 18
	Pembêrê Club	Madre Deus, n. 45
	Renascença Maranhense	Rua de Sant'Ana, n. 12 ("junto à Imprensa Oficial").
	Eden Club	"[...] magnifico sobrado em frente á igreja de S. Pantaleão"; rua da Cotovia; rua da Saavedra, n. 6; Apicum, n. 8; Madre Deus, n. 46
	Orion Club	"[...] edificio, na Praça Joao Lisbôa, 2"
	Atenas Carnavalesca	Rua Afonso Pena, n. 56
	Doré Club	Rua Nina Rodrigues, n. 81
	Democrata Club	Rua do Passeio, n. 122
	Sporting Maranhense Carnavalesco	Praia de Santo Antonio, n. 38
ALCINO BÍLIO E ORQUESTRAS/JAZZ ALCINO BÍLIO	Jazz Orchestra Club	Rua Afonso Pena, n. 9
	Jazz União Club	Rua Joaquim Távora
	Ponto Chic (bar)	Rua Oswaldo Cruz, n. 12
	Casino Maranhense	Rua Oswaldo Cruz, n. 18
	Grêmio Líteo Recreativo Português	João Lisboa/Anil
	Club das Flores	Rua José Euzébio, n. 44
	Club Vitória Régia	Rua da Cruz, n. 211
	Casino do Norte	Rua José Bonifácio, n. 480
	White Club	Rua 7 de Setembro, n. 376
	Bambas de São José	São José de Ribamar
	Nortista Club	São José de Ribamar
	Yolanda F. Club	Rua Senador Costa Rodrigues, n. 834

	Rex Club	Rua Tarquinio Lopes, n. 144
	Milady Club	Travessa 5 de Outubro, n. 38; Rua José Bonifácio, n. 605
	Elegante Club	Praça Antobio Lobo; Rua Antonio Rayol, n. 407
	Club Roticery	Rua Paulino Souza, n. 11
	Flor de Maio	Rua do Mocambo, n. 139
	Comercial Club	Rua Candido Mendes, n. 115
	Casino São Luiz	Rua Regente Bráulio, n. 199
	Palace Club	Rua Candido Mendes, n.?
	Paysandu Sport Club (sede social)	Praça Antonio Lobo
	Maranhão A. Club	Praça Gonçalves Dias
	Pierrot Club	“[...] palacete á rua de S.Pantaleão, n. 96”.
PAULO MOARES & ORQUESTRA/JAZZ GUARANY	Clube Embaixadores de Momo	Rua Senador Costa Rodrigues, n. 41
	O Prazer das Morenas	“á rua Grande, apegado á casa Sympatia”
	Elite Club	Rua José Bonifácio, n. 605
	Monte Carlos Club	“... prédio á Rua de Santanna, 8”
	Elys Club	“[...] salões, á rua da Inveja n.º 22”
	Club Fenianos	Rua Pereira Rego, n. 205
	Cavalheiros da Época	Rua José Bonifácio, n. 605
	Andahary Club	(sem sede fixa?)
	Columna do Norte Club	Rua Senador Costa Rodrigues, n. 1089
	Club das Flores	Rua José Euzébio, n. 44

Fontes: Pacotilha, O Imparcial, O Combate, Diário de São Luiz, Folha do Povo, Notícias, Pacotilha: O Globo, Diário do Norte, A Voz do Norte, Tribuna do Povo, Tribuna, A Peroba, O Tempo, O Dia, A Notícia, Notícias.

Como penetrar entre as quatro paredes desses espaços populares e ter uma noção, ainda que representada e contaminada pela visão do narrador, de sua dinâmica social? Narrando as peripécias de seu personagem Dr. Bruxelas em São Luís, o escritor e folclorista Fulgêncio Pinto (1894-1960), com influência expressa das “crônicas cariocas” de João do Rio⁴⁵⁶, aproveita o

⁴⁵⁶ Algo sugerido pelo próprio autor no prefácio deste livro ao citar a obra *Cinematografo* e ainda um trecho de *Alma encantadora das ruas* de João do Rio (apelido de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto [1889-1950]), que, segundo a nota de Jomar Moraes, descreve “a vida mundana da Capital da República brasileira, que passava por mudanças estridentes nas duas primeiras décadas do século XX” (Pinto, 2013, p. 121), situação por que passava também São Luís (evidentemente, com suas singularidades).

trânsito do “malandro são-luisense” rumo à rua Oswaldo Cruz, trecho que, como demonstrado, concentrava número expressivo de clubes dançantes, para fornecer uma descrição literária, embora tenha como base, supostamente, observações feitas *in loco*⁴⁵⁷, acerca dos bailes no antigo centro que eram regados por essas bandas, construindo uma cena que, a partir do imaginário fetichizante dos corpos negros, representa a direta ligação entre música e comportamento nessas festividades:

A orquestra havia dado o sinal para o começo do baile [...]. A música, num samba remexido, acanhado, produzia um barulho infernal. Pares gingando, apertados uns contra os outros, reboavam-se, tremiam satisfeitos com a dança, correndo, alagados de suor, no meio daquela devassidão e desrespeito, abandonando-se ainda mais, fartos de sem-vergonhice e libidinagem, que lhes oferecia a tal festa natalícia. Palavrões, descomposturas, espocavam dentro da sala [...]. A zoadia aumentava. Ouvia-se de vez em quando um dito pilhérico e imoral, à moda do carnaval do Rio de Janeiro, pronunciado pelos rapazes: Na minha casa não se racha lenha. Ao que, num murmúrio de vozes fracas, as sirigaitas davam resposta (Pinto, 2013, p. 63-65).

No conto “Espalha-Pé”, também de autoria de Fulgêncio Pinto, as incursões parecem ir mais longe, nas entranhas de uma São Luís bastante afastada do perímetro metropolitano, pois o diálogo entre o narrador sem nome e seu companheiro de pandega, Atanazio, com quem, “depois de haveremos dançado uma noite inteira”, voltava para casa a cavalo, “moles de sono, tão longe dali, leguas e leguas”, especificamente do samba de Pedro Macaco, persona que o narrador diz ter visto “esmurrando um pandeiro, cheio de vida, com dois tragos de cana-capim na cabeça, rindo” e “cantando copias chistosas, ao compasso da musica do tempo do seu bisavô africano”, cujos versos diziam: “Cabeça de báge / Virou Lobishome / Carcanhá de mulhé / Rasga rêde de home.” Distintamente do que se poderia perceber em anos antecedentes em lugares próximos a São Luís⁴⁵⁸, antes daquele momento culminante, o narrador – cuja nostalgia em relação ao samba (outra cena que Fulgêncio teria testemunhado?) justifica suas

⁴⁵⁷ Como observam Gomes e Ferretti (2018), Fulgêncio era um sujeito “indeterminado”, por conta de sua circularidade por ambientes heterogêneos, nos âmbitos intelectual e das práticas populares, classificadas pelos autores como “folclóricas”. Os autores, a partir de entrevista com familiares do escritor, aventam a hipótese de sua mãe, principal elo do escritor com essas práticas, ter sido uma mulher negra ou mestiça. cf. Gomes, C. A. A.; Ferretti, S. F. A construção do folclore no Maranhão. Numero speciale di *Visioni LatinoAmericane*, Anno X, Numero 18, Gennaio 2018, Issn 2035-6633 – 720. Vale acrescentar que, além de sua obra mais conhecida, *Dr. Bruxelas* (2013), o autor, de acordo com Nonnato Masson, chegou a escrever o livro de contos *Gente da Ilha* (em que, talvez, constasse textos como “Espalha-Pé”), *Javiré* (sobre a fundação e conquista de São Luís), *Bequimão* (“história do proto-martir da luta contra os usurpadores da terra”), *Festas e Tradições do Maranhão*, entre outros, “todos inéditos e muitas de cujas páginas foram destruídas pelo fogo que arrasou, em 1951, o Tribunal Regional Eleitoral, onde Fulgêncio exerce a sua profissão de escrivão [...]” (Pacotilha: O Globo, 2 fev. 1956, p. 4).

⁴⁵⁸ “Chegou, enfim, a tradicional festa do milagrozo S. José de Ribamar. [...] O tambor se faz ouvir num batuque constante e o samba se forma dia e noite sem cessar [...]. Não se escutam os *Rag-times* nem as valsas lentas, em compensação, porém, ouve-se o choro do pinho e percebe-se a modinha sertaneja” (O Jornal, 7 set. 1917, p. 4). O escrito poderia estar se referindo, indiretamente, às práticas musicais que já tomavam São Luís.

reminiscências (artifício narrativo providencial para o romantismo folclorista diluído no texto)

– conta que

A dança estava esquentada no meio de uma nuvem de poeira, quando chegamos. Os **pandeiros** ruflados certos, de parceria com os **triângulos** de aço, batidos por dois moleques pretos de cabelos encarapinhados, acompanhando o ritmo da **harmônica**, numa valsa longa, apressada, cheia de tremeliques, acordes variados, malfeitos, e extemporâneos. Fôra, no terreiro, espetados em varas de canela de veado, genipapos verdes, cortados ao meio em fôrma de cúia, continham azeite de carrapato, onde ardiam méchas de fio da America, alumando em derredor da ramada cercada de ariri, coberta de pindóba brava, onde o pessoal de pé rachado se desmanchava no chorado matuto. Fomos dentro. Umas após outras foram se sucedendo as Polkas, o Corta Capim, nome de uma dança ridícula em que se rebolam as nadegas e se entorta o pescoço, miudinho e canalha; as Mazurkas e os Fox-Trots americanos, adaptados ao meio pelos matutos, **maskarados com outros nomes**, dançados já com um **certo cunho caracteristicamente nacional**, com graça e bandalheira, desacertado, de uma forma comica e corrompida (Diário de São Luiz, 7 out. 1922, p. 1, grifos meus).

A aclimação do jazz no Maranhão, mediada (também) pela experiência vivida pela classe trabalhadora nos subúrbios do Rio de Janeiro, possibilita imaginar que a cena a seguir presente em *O Cabrocha*, do jornalista e musicólogo João Ferreira Gomes, o Jota Efegê (1902-1997), até pelo diálogo dessa realidade com a construção de Fulgêncio Pinto, encontraria certo paralelo com umas e outras vivências *jazzy* na São Luís da época:

Era de se ver, enquanto a jazz atacava violentamente o samba, tão de agrado do nosso povo, aqueles pares, muito apertados, em requebros musicados, esbarrando-se uns contra os outros, alegrando-se da vida que eles, certamente, a teriam muito justa, apertada mesmo. Os musicos, alheios áquella porção de dansarinos que animavam, punham toda a sua alma na melodia puramente brasileira, que os seus instrumentos interpretavam: “Tira o dedo do pudim, yáyá, Tira o dedo do pudim, yôyô...” E os pares respondiam, dansando, auxiliando o contra canto da orchestra: “Tira o dedo do pudim, yáyá, Tira o dedo do pudim, yôyô...”. A simplicidade destes versos, que, musicados, e em conjunto entoados, davam uma aphonía dubia e maliciosa, empolgava-os. Terminada a execução, os dansarinos batiam palmas pedindo bis, embora pelas suas faces corressem rios de suor. Era a grande conquista do prazer. A jazz accedia jubilosa do agrado que proporcionava e repetia o samba com mais vigor, com mais alma, vivendo-o. Quando o bis terminou, um crioulo alto, de palitot branco e calça preta, limpando o suor, com a camisa toda molhada, exclamava: – O’ lá em casa! Quasi que eu não tirava “os dedo do pudim”!... Dominado pela alegria reinante, dispuz-me a dansar a primeira contra-dansa que se executasse. Assim que os instrumentos alinhavaram os primeiros acordes dum fox-blue, a musica de minha predilecção, – perdoem-me os jacobinos a falta de nacionalismo musical – convidei uma mulatinha clara, de cabellos duros luzidios de brilhantina, dessas que a gyria classificou de “sarará”, a qual gentilmente correspondeu ao meu convite, permitindo-me deste modo estrear-me naquella reunião dansante ao som do lindo fox, executado num compasso cadenciado e intercalado de notas soltas e baixos bizzaros (1931, p. 28-29).

Enfim, incursões literárias e comparações à parte, o fato é que quanto menos se restringia aos privativos e comedidos espaços da elite são-luisense, e uma vez distanciado temporal e performativamente de sua interpretação menos “incivilizada”, mais a noção de jazz

band, agora moldada pela lógica de sociabilidade dos divertimentos populares na capital maranhense, passava a incomodar alguns setores sociais mais conservadores. Em nota publicada no *Jornal do Maranhão*, em fevereiro de 1958, apelava-se para o chefe de polícia e para a Seção de Diversões e Costumes da Prefeitura para que tomassem as devidas providências quanto “à gritaria louca dos carnavais”, o “uso abusivo de alto-falantes às portas do clubes”, mas também “o ruído estridente das orquestras”, fatores associados a um “alarido provocado pela insânia de uma libertinagem criminosa”.

É interessante observar como o jazz se porta ao termos em conta o carnaval como rito de inversão, de profanação (DaMatta, 1997; Burke, 1989), como mecanismo que pode reforçar ou criar uma nova ordem (Bakhtin, 1993; Davis, 1990, p. 106). Nesse sentido, o jazz diaspórico, representado pelas jazz bands são-luisenses, a partir dos anos 1930, com ênfase nos anos 1950, que é quando começa o período áureo dos Bailes de Máscaras na cidade (Martins, 2013; Nascimento, 1998), vai novamente se remodelando: em meio à carnavalização, de um “mundo de ponta-cabeça”, esse artefato também é carnavalizado. Se a música “selvagem” afroatlântica era no início do século disputada pelas elites, a fim de ser monopolizada, dominada e enquadrada unicamente para cumprir objetivos relacionados aos seus interesses de classe, investida que encontrou resposta de alguns músicos da cidade, agora, o jazz, agora materializado em conjuntos populares modernos, ia ao encontro de expressões carnavalescas populares, como por exemplo, os Blocos⁴⁵⁹, Assaltos⁴⁶⁰, o Baralho, Caninha Verde, Casinha da Roça, Entrudo, Cruz Diabo, Dança do Congo, aproximando-se ainda mais da população negra-mestiça pobre de São Luís.

Importante destacar a relevância dessas jazz bands nas memórias e, no limite, para as existências de mulheres pobres, cujos relatos expressam *sensibilidades periféricas* estimuladas sonoramente pelo que chamavam de “ritmo das ‘jazz’”. Recordam, então: “a orquestra fazia uma verdadeira festa. Era o que fazia o baile gostoso”; “Eta! Quando começava a tocar, todo mundo se alegrava, eram os que estavam na rua, e os de dentro do salão”; “Quando a orquestra tocava era tudo animado, dançando com as mãos pra cima. Eh, Fofão! Eh, Carnaval!” (*apud* Nascimento, 1998, p. 140).

⁴⁵⁹ “Realizar-se-á, hoje nos vastos salões do predio á rua dos Afogados n. 605 a soirée-dansante organizada pelos jovens componentes do bloco carnavalesco ‘Batuqueiros da Vila’. [...] Excelente jazz-band e numerosas pequenas crack farão os Batuqueiros andarem muitas horas com as cabeças á roda” (O Combate, 18 abr. 1936, p. 4).

⁴⁶⁰ “Ontem se realizou mais um ruidoso ‘Assalto’ na Rua da Cruz, tendo as danças se prolongado até alta madrugada ao som de magnífico jazz” (“Acharam um verdadeiro tesouro – Carnaval de 1950”. Diário de São Luiz, 1 fev. 1950, n.p.).

Mas nem tudo eram flores. Em fevereiro de 1934, o interventor federal resolveu fazer uma visita surpresa a alguns dos clubes supracitados, enquanto a força policial fazia uma ostensiva vigilância de suas atividades no período carnavalesco, visando especialmente a coibir a entrada de menores nesses espaços. Verificada a desobediência da determinação, o interventor exigiu a prisão dos diretores dos clubes Jazz União, do Inferno Verde e do Embaixadores de Momo. Além do comerciante espanhol Henrique Gago, proprietário do Café Sport, e Raimundo Trinta, sócio da União dos Funcionários Públicos do Maranhão, prendeu-se também o “sr. Epifanio, alto funcionario do ‘Thezouro do Estado’”, que permaneceu preso logo após a soltura, apenas mediante pagamento de multa, de nomes como o do músico Paulo Moraes (Notícias, 18 fev. 1934, p. 1).⁴⁶¹

Uma matéria do *Jornal do Maranhão* (16 fev. 1958, p. 8), afirmava que clubes como Gruta de Satã, Itararé, Gira Sol, na função de representantes dos clubes populares da cidade, eram verdadeiros “antros” que simbolizavam “um atentado à moralidade pública”; tais estabelecimentos de diversão eram lidos como “já condenáveis pela sua própria natureza”, e que se tornavam ainda mais desregrados em tempos de carnaval. Se nos bailes da elite é possível observar a mobilização de toda uma estrutura juntamente da força policial, para garantir a filtragem social⁴⁶², nos bailes populares, reprimidos desde o momento em que precisavam de alvarás de funcionamento, a polícia se punha a postos para enquadrar aqueles que fomentassem quaisquer distúrbios. Embora não sejam o objeto principal desta tese, cabe pensar nesses espaços diversificados em que as jazz bands se faziam presentes, pois o sentido social dessas bandas e, no limite, a experiência dos músicos, só pode ser mais bem compreendida em suas relações com as festividades da cidade. Se a crescente preocupação com o impacto sonoro das

⁴⁶¹ Este é um dado interessante, considerando a (às vezes subentendida, às vezes explícita) imagem de boa conduta dos jazzbandistas nos jornais, bem como os flagrantes de suas tentativas de aproximação e agrado de figuras de poder e autoridade, como vimos no caso da relação das bandas com os chefes de polícia: esses personagens, não obstante não representassem, isoladamente, o mesmo grau de perigo sociocultural que como um BMB, um Tambor de Crioula, ou uma Pajelança, surgindo nas colunas policiais em situações de exploração ou furtos cometidos contra (ou por) eles, ainda assim, não deixavam de ser alcançados pelos instrumentos de opressão, que miravam em amplas formas de divertimentos populares, e em seu disciplinamento ou incisiva opressão. Além desse exemplo envolvendo o músico Paulo Moraes, que poderia se estender a outros instrumentistas contratados por aqueles clubes populares e os sociais “de segunda classe” que eventualmente descumprissem os ordenamentos das autoridades públicas, o fato de a barbearia de Raymundo Canuto dos Anjos ter sido alvo de intimação da polícia por estar integrada aos espaços que praticavam o jogo do bicho (“O Jogo”. Diário de São Luiz, 13 dez. 1921, n.p.), faz lembrar que esses personagens não se limitavam ao lugar/rótulo social (aliás, bastante episódico e simplista) de “músicos das elites”, sendo, antes de tudo, trabalhadores pobres, estando sujeitos em outras instâncias de seu cotidiano à repressão policial. Novamente, a complexa relação destes agentes com os chefes de polícia. Isto é, com a ordem (im)posta.

⁴⁶² No Renascença Carnavalesca, por exemplo, quando havia bailes regados à orquestra/jazz-bands, além da vigilância da diretoria, através de uma comissão de reconhecimento e recepção, mobilizava-se alguns policiais, entre eles alguns capitães (Folha do Povo, 1 mar. 1924, p. 2).

jazz bands em São Luís já estava expressa no código de posturas de 1936, período de multiplicação de aparelhos de som e especialmente de bandas, que começavam a romper os limites dos espaços privados rumo ao espaço público, com a proliferação de bailes voltados para as classes populares (ver **figuras 73 e 74**), cuja lógica de sociabilidade, não obstante pleiteasse uma imagem ordeira e comportada nos jornais (mirando na opinião dos estratos conservadores e, por fim, na vigilância policial), atendia, na verdade, a outras formas de relação com a dança e, por conseguinte, com o som. O tipo de público e a performance das bandas estavam umbilicalmente conectados, e, portanto, um elemento fundamental para perceber como se materializavam os sentidos musicais do “jazz” é levando em consideração seus diferentes usos nos mais diversificados espaços de lazer, isto é, considerando a complexidade do multiverso social em que se inscreveram ao longo do tempo. Tal complexidade se forjou pela soma de um conjunto de fatores, entre eles a própria dinâmica multifacetada do carnaval maranhense. Tendo como objeto a Flor do Samba, Ronald Ericeira (2006, p. 92-93), em explícito diálogo com Roberto DaMatta (1997) e Eugênio Araújo (2001), sublinha a questão da moralização do carnaval são-luiseño a partir da década de 1940, as mediações culturais com o formato de carnaval carioca, as tentativas de manutenção de gramáticas de normalização social distintas na relação conflitante entre as formas de divertimento *da rua* (turmas de samba, blocos, cordões) e *de casa* (clubes sociais, *soirées* no teatro, bailes domésticos), e, acima de tudo, os processos simbólicos estabelecidos, por exemplo, no bairro do Desterro (local de origem da Flor do Samba), problematizando o próprio movimento de negação dessas trocas entre os mais diversos setores sociais habitantes daquele perímetro do centro da cidade. As jazz bands, com o passar do tempo, encontraram-se no meio dessa encruzilhada (moral e social, a um só tempo), despontando como personagens que, em uma leitura crítica, auxiliam no desvelamento de conflitos e negociações eventualmente encobertos (para o bem das aparências hierárquicas), mas também, na medida em que foram enredadas e informadas pela pressão popular contra uma estrutura excludente, sendo reclamadas em espaços que faziam seus integrantes, já na condição de músicos prestigiados, retomarem – se é que é realmente o perderam em algum momento, ou apenas performaram tal desprendimento – o papel de coparticipes nos divertimentos e sociabilidades da classe a qual pertenciam.



Figura 73 – Jazz nos clubes populares de São Luís: Jazz Independência no Casino de Sevilla. Pacotilha: O Globo, BPBL, 1 mar. 1957, p. 4.



Figura 74 – Baile carnavalesco em um clube popular da cidade. Pacotilha: O Globo, BPBL, 2 mar. 1957, p. 2.

Observo que alguns dos relatos memorialísticos sobre o carnaval, produzidos por pessoas da elite letrada, entre 1930 e 1940, evitavam maiores elaborações sobre o comportamento das festas em tempos de expansão urbana, trazendo a mesma marca nostálgica encontrável em romances de Josué Montello. Sá Valle, por exemplo, expressava que até o começo do século “o povo se divertia melhor; o Carnaval da actualidade é mais educado e fino, porém, sahe muito caro” (1931, p. 16), no entanto, afirma também que os “bailes a fantasia eram dados em varios clubs, onde os convidados iam para se divertir e não para beber estupidamente, praticar imoralidades, dizer nomes sujos e brigar” (1931, p. 17), como parecia ser o caso dos carnavais “modernos”. Mais apegado ao passado que ao seu presente, em *Maranhão Antigo e Moderno*, Sá Valle finaliza ambigualmente, exprimindo que “com todos os melhoramentos acima expostos e a nossa já accentuada civilisação resplandecente de luz e bonde electrico, bellos passeios, carnaval moderno, bailes escabrosos de prostitutas chics, cabarêts, etc., as nossas diversões não têm mais aquelle sabor e cunho”, isto é, “aquella delicadeza e poesia das eras passadas”, concluindo que “o progresso é assim mesmo: tem fulgurações e trevas” (Sá Valle, 1931, p. 43-44). Já, Maria José Bastos Ribeiro (1942), embora tenha publicado posteriormente e estabeleça os anos 1920 como corte final de sua narrativa, optou por silenciar ainda mais os ocorridos neste contexto.

Em outro contexto, é Raimundo João Gomes (1927-), músico e brincante de BMB, apelidado de Raimundo Gostoso, quem recorda da intensidade da vida festiva maranhense entre o Natal e o Carnaval, quando a presença dos músicos se fazia ainda mais indispensável, antes da popularização dos aparelhos de som: “[...]. O Natal aqui era grande. Baile de Carnaval aqui não se fazia em casa pequena era só em sobrado. Tinha noite que tinha 3, 4 bailes de Carnaval aqui... era bem influído o Carnaval” (Maranhão, 1997c, p. 45).

*

Não é tarefa simples apreender o perfil social desses clubes através dos jornais.⁴⁶³ Nada de fotografias com flagrantes do que ocorria nas dependências desses locais, ou mesmo de seu corpo de dirigentes, associados, grupos musicais, ao menos, entre os anos 1920 a 1940. Portanto, o perfil racial é mais difícil ainda, como se se evitasse tal a invocação da cor e da raça

⁴⁶³ Em meio às buscas, localizei vários estatutos de alguns clubes atuantes nos anos 1930 no *Diário Oficial do Estado do Maranhão*, material que bem serviria a uma pesquisa dedicada para essa análise, e que robusteceria a ideia de que São Luís, como consequência dos agenciamentos das classes populares, também era uma “cidade que dança” (Pereira, 2020).

como definidores principais de seus frequentadores. A classe parecia falar mais alto. Em casos como os do Tijuca Tennis Club, por exemplo, é possível supor o perfil étnico-racial pelo grupo socioeconômico que o frequentava, invocado como “rapaziada operaria” (Notícias, 27 jan. 1934, p. 5). Por outro lado, ao menos pelos periódicos disponíveis na HDB, pude localizar algumas poucas exceções que sugeriam a cor de seus sócios e convidados. Por exemplo, o Casino Brasileiro, situado na rua da Palma, chegou a ser noticiado como “sociedade de homens de côr que prima pela ordem e respeito em todas as suas reuniões familiares [...]” (“Carnaval”, Pacotilha, 20 de fev. de 1936, n.p.). Outra exceção foi o Forna de Vulcano, a princípio localizado na rua Afonso Pena, n. 46, reportado tanto como “club familiar” quanto como uma “Sociedade de homens de côr”, que era frequentada por “um numero incalculavel de graciosas senhoritas de côr de jambo, nas mais lindas ‘toillets’ [...]”; e ainda: “uma associação familiar que se firmou em nosso pela ordem, respeito e moralidades reinantes em todas as suas reuniões” (“Carnaval tá chegando”, Pacotilha, 3 de janeiro 1936, p. 3). O Loucos da Caverna, no mesmo tom, se apresentava como “club que desfructa da primazia das morenas chics”, primando pelo “policiamento, ordem, moralidade e respeito” (Pacotilha, 7 jan. 1937, p. 2). Mais explicitamente, o uso da expressão “morenas cor de chumbo”, que caracterizava as frequentadoras do Tuna de Urano, evidenciava a tez retinta e a classe social das frequentadoras deste clube (Pacotilha, 3 março 1935, p. 5). Com sua linguagem humorística, o *A Peroba* parecia demarcar este perfil étnico-racial, por exemplo, em notas do tipo: “centenas de pequenas ‘bambinhas’ ja estao preparadas para fazer o juizo da negrada virar”, ao divulgar dois grandes bailes promovidos pelo Jazz União Club, ambiente frequentado por “garotas de pele *tostada* pelo sol inclemente de nossa Terra...”, segundo o suplemento *Notícias* de 27 janeiro de 1934 (p. 5), com grifos sugestivos. A mesma edição deste jornal propagava que no Recreio das Divas, “a negrada [...] virará ‘bicho’” (*idem*). Anos antes, a chamada do Elys Club era imperativa, finalizando com um: “Tóca p’ra riba ‘negrage’!” (Folha do Povo, 2 fev. 1927, p. 2).

Além de termos como “negrada” e suas variações serem recorrentes para se dirigir especialmente ao público frequentador desses ambientes, ao se referirem às mulheres, racismo e objetificação sexual vinham à tona, como na divulgação do Inferno Verde, que se apresentava como “club *chic*”, onde “As ‘Bambas’, são daquellas côr de jambo!... bonitinhas e risonhas...” (A Peroba, 6 jan. 1934, p. 4). E ia além, afirmando-se que “Quatrocentos e trinta dez morenas, é o segredo dali!... Nao há quem resista á tentação daquelas capetinhas em figura de gente!!” (A Peroba, 28 jan. 1934, p. 2). No Monte Leal, a expressão se repetia, ao noticiar-se que em seus salões “as morenas côr de jambo, da zona serena, também vão se divertir” (Pacotilha, 13

abr. 1935, p. 3). Não que fosse uma regra, mas pode ser que clubes que carregavam nomes como Berimbau, Saravá, Cabana do Pai Tomaz e Rei Pelé, assim o fossem justamente pelo perfil social da maioria de seus frequentadores. O aparecimento pontual da cor como designativa do perfil do público e sócios desses clubes, afluindo muito mais sua função e o aspecto classista faz crer que, durante esse período, se comparada à situação de São Paulo e o Rio Grande do Sul, por exemplo (Weinstein, 2022, p. 246), a identidade primária desses espaços não era a negritude (ao menos, explicitamente, nas páginas dos jornais), mas a proletária – o que não significa que as tensões raciais fossem reduzidas, no plano das sociabilidades, a questões de classe, mas apenas que o pendor da autoidentificação dessas frações, talvez pela própria configuração sociorracial da população e sua disposição nos mundos do trabalho, sugeria que a orientação das identificações políticas e sociais eram suscitadas mais expressamente pelo fator classe.

Nas memórias do estivador e carroceiro Canuto Santos, quando o assunto era festa e lazer, além de frequentar “um clube [situado na Quinta] que ficava em uma avenida ao lado da rua 18 de novembro”, dançava também no “Alô, um clube do negro Hilton⁴⁶⁴, que realizava festas há vários anos” (Maranhão, 1999, p. 51). Enquanto em *O Tempo* encontrei uma representação cartunesca de um casal partilhando um momento amoroso, em *A Peroba*, localizei uma nota sobre o bloco Trampolim, que ficava situado na rua Senador Costa Rodrigues, n. 575 (Pacotilha, 25 jan. 1935, p. 3), acompanhada de um clichê de seu dirigente, o “moço” Manoel Anunciação Santos (**figura 75**). Apesar da precária qualidade da reprodução, é possível perceber que, além de jovem, Manoel era uma pessoa de tez escura, com aparência que prezava, sobretudo no discurso fotográfico, pela boa apresentação, notável por seu corte de cabelo e terno branco aparentemente bem cortado e gravata (estampada?).

⁴⁶⁴ “[...] situado á avenida Getulio Vargas, no bairro da Estação” (Diário de São Luiz, 3 jan. 1948, p. 8). Um cronista d’*O Combate*, identificado por Cupido Romântico, assim descreveu este clube: “Em S. Luiz, varios clubes de dansa funcionam atendendo às exigencias das varias classes. Uns temporariamente, outros permanentemente. Entre os ultimos destacamos o Alô Clube. Em sua ultima fase, sob a orientação do sr. Hilton Serra [com certeza, se trata de Hilton Silvino da Silva, vide **nota 436**] tem agradado a todos quantos o frequentam, pela alegria que reina em seus amplos salões e pela procura dos afeiçoados da dansa, daquele recinto de divertimentos. Uma orquestra harmoniosa e contagiante, composta de musicos do 24 BC, contribue, sobremaneira, para o constante entusiasmo” (O Combate, 12 ago. 1947, p. 4). O cronista menciona o pagamento de “pequena quantia” para usufruir das diversões. Além disso, notas envolvendo situações adversas no “dancing popular”, citam motoristas, estivadores.



Figura 75 – Negros nos clubes e blocos carnavalescos populares da cidade. A Peroba, 2 fev. 1935, p. 1; Representação de pessoas negras em propagandas de clubes dançantes. O Tempo, 14 fev. 1931 p. 3.

Recorrendo novamente às memórias da historiadora Mundinha Araújo:

[...] E eu sempre falo que na minha infância não dava para a gente perceber essa história de negro, não se falava quase nisso na família. Era uma família que tinha pessoas de todas as cores. Todos negros, mas com nuances variadas das tonalidades da pele. Aí chamavam a gente de mulata, de morena. Eu acho que para nós não estava bem claro isso. A minha mãe é mestiça também de preto com índio, eles chamam de caboclo. Tinha os cabelos anelados, mas também negra, assim da minha cor. O meu pai era negro também. Era filho de branco com negra, mas todos tinham o gene da minha avó que predominou, todos eram negros. Mas eu acho que ficava difícil para eles assumir essa negritude. Era mais fácil dizer: “Ah, nós somos misturados”. Não se discutia isso. À medida que nós fomos crescendo eu comecei a sentir, por exemplo, se tinha uma briga de crianças, uma discussão na rua, as vizinhas chamavam: “Ah, mas essas pretas...”. E preto para lá e para cá. Aí a gente começou a ouvir “preto” como um insulto. E hoje a gente analisa e eram pessoas negras iguais a nós, que não se achavam, que não se consideravam pretas. Então dessa forma começamos a ir percebendo (Araújo, 2004, p. 3).

O exemplo do ex-baixista e dono do Alô Club, Hilton Silvino, parece sugerir, por força de um contexto violentamente racista e excludente, essa tentativa de algumas dessas pessoas situadas numa camada baixa urbana em serem aceitas socialmente, trazendo as marcas, em seus corpos e subjetividades, o peso constante da racialização:

Uma coisa com que Hilton não se conformava, era com os seus pixains. Onde soubesse que havia pomada alisante lá estava ele adquirindo, na vã tentativa de mudar as leis da natureza e ter uma cabeleira cheia. Em determinada época o Pompeu, proprietário do salão que levava o nome do seu dono na Praça João Lisboa, inventou uma fórmula de alisar cabelos de preto que segundo ele – o Pompeu – era tiro e queda. Hilton foi na onda e comprou uma boa quantidade de pomada que logo passou a

aplicar na cabeça. A coisa só funcionava uma semana, ou seja, durante uma semana os cabelos ficavam realmente lisos. Depois disso, entretanto, o cabelo adquiria um tom avermelhado e voltava a enrolar novamente, ficando tudo como antes (1988, p. 145).

4.7 Embalos modernos na *Storyville* maranhense: jazz na Zona do Baixo Meretrício

Música, boemia, urbanização, distinção social, conflitos de raça, classe e gênero. Como em outras partes do Mundo Atlântico, esses assuntos se correlacionam com o erotismo e a sexualidade. Uma vez que, aqui e acolá, irromperam menções à repressão da vadiagem e, em menor grau, do meretrício, nesta tese, gostaria de falar um pouco sobre uma possível relação entre o jazzbandismo maranhense e este segundo tema.

Apesar do tom por vezes romantizado com que a historiografia clássica do jazz tratou as zonas do meretrício, não se pode negar seu relevante papel no desenvolvimento dessa prática nas áreas pobres do sul dos EUA, e das cidades portuárias da América Latina e Caribe. Em Nova Orleães, por exemplo, bastaria lembrar das práticas dançantes em clubes e cabarés no tempo que funcionou o Distrito de Storyville (1897-1917), criado com o objetivo de delimitar geograficamente e de controlar a prostituição, mas também os contatos interracialis e as hierarquias sociais naquela cidade.⁴⁶⁵ E São Luís? Quero argumentar que, constituindo episódio importante na remodelação social do jazz na capital do estado, a Zona do Meretrício, sobretudo a Zona do Baixo Meretrício (ZBM), mais do que protagonizar episódios avulsos, tornou-se um microcosmo particular de trocas cosmopolitas (apesar do baixo índice de frequentadores estrangeiros, como demonstrou o estudo de Campos (2001)) e sociabilidades *jazzy* populares, constituindo perímetro fundamental nos fluxos bifurcados do jazz na capital maranhense.

As denúncias e tentativas de controle da prostituição em São Luís, sob pretextos de higiene moral e urbana, prevenções profiláticas e outros sanitarismos, advinham desde pelo

⁴⁶⁵ Na descrição de Ulanov (1957, p. 46): “Este bairro, que ocupava uma parte notável de Nova Orleães, foi, a princípio, aberto aos negros e mulatos, pelo menos em certas de suas ruas, e eles trouxeram consigo seu comércio e sua música. Nos últimos oito meses da Storyville regulamentada, um bairro estritamente negro, com cerca da metade da extensão da própria Storyville, foi estabelecido. Mas durante a maior parte das suas importantes décadas, mulheres negras e brancas, músicos negros e brancos, trabalharam lado a lado. Era ali, no que os seus donos e residentes chamavam invariavelmente de ‘palácios’, ‘castelos’ e ‘mansões’, mas que eram na verdade *honky-tonks* [espelunca, bordel de baixa categoria], nos *saloons* e em todos os lugares de diversões – excetuando-se os ‘cribs’, os minúsculos estabelecimentos de prostitutas mais baratas – que o jazz era tocado. Em Nova Orleães, o homem branco de posição social olhava Storyville com desprezo, considerando-se publicamente inominável, qualquer que fosse a sua conduta; mas quando chegava a época do carnaval, e particularmente na terça-feira gorda, esse orleanês, sem perder nada de sua dignidade e ganhando muito em calor e vida, ia a este bairro reservado para participar de uma festa, que desde há muito era mundialmente famosa. O carnaval dos brancos tinha o seu ‘King Rex’, e o dos negros o seu ‘King Zulu’, e suas músicas, que eram, sem dúvida, as mais famosas contribuições para essas alegres festividades”.

menos o começo do século XX, ficando ainda mais intensas entre as décadas de 1920 e 1930: resultado de mudanças urbanas que começaram a se processar na cidade desde o início das tentativas de industrialização. Eis que carnavais e outras frestas, espaços e pessoas entraram na mira das tentativas de fiscalização da vida urbana (Campos, 2001, p. 42-47). Em idos de 1940, por sugestão do chefe de polícia Flavio Bezerra ao interventor federal Paulo Ramos, a zona do meretrício foi oficialmente criada (Reis, 2001, p. 12).

A historiadora Maria de Lourdes Lacroix nos conta que, em seu período de funcionamento, “entre as décadas de 1940 e 1960”, a Zona do Baixo Meretrício, “representou um dos locais de grande frequência, devido sua peculiaridade de reunir mulheres agradáveis a todos os gostos masculinos” (2020b, p. 194). Tal dinâmica se deu, entre outros aspectos, porque, uma vez “oficializada a prostituição com a constituição da Zona do Baixo Meretrício, bem no coração do Centro Histórico, muitas *boites* se instalaram na Rua Direita, da Palma, do Giz, da Saúde, da Estrela, Formosa, da Manga, nas travessas Feliz e do Portinho” (2020b, p. 188-189).

Sobre o perfil social de seus frequentadores, Reis (2001, p. 70) cita, a certa altura, estivadores “que gastavam muito” e ainda “estudantes, universitários, jogadores de futebol, artistas, poetas, jornalistas, jovens”. Mas menciona também “mulheres, malandros [...], empresários, homossexuais, enfim de todos os segmentos da sociedade são-luisense” (Reis, 2001, p. 67). Baseada nos livros de registros das pensões, Campos (2001, p. 170) indica que entre as meretrizes, misturavam-se “gomadeiras, lavadeiras, costureiras, marítimos, funcionários públicos, remadores, engraxates, caldeireiros, sapateiros, alfaiates, barqueiros, carpinas, estivadores, pintores, mendigos, carregadores, pedreiros, operários, ambulantes, charuteiros, negociantes, barbeiros, etc.”, o que nos dá uma ideia de seus frequentadores. Curiosamente, a autora não cita músicos, o que gera o questionamento sobre se eles se registravam com essa profissão ao frequentar a ZBM. Em todo caso, Lacroix (2020b) oferece mais detalhes sobre a dinâmica do perímetro, introduzindo insinuações sobre a vida musical nos espaços que compunham a Zona:

Naqueles salões circulava muito dinheiro e tudo podia acontecer, especialmente nos de primeira classe: paixões violentas, amores, casamentos, negócios, confabulações políticas, conversas amenas, declamações, números musicais como nos saraus familiares, festejos de aniversários, vitórias comemoradas com muita e boa bebida, comida e música, complementados com o charme feminino (*idem*).

verdadeira escola de danças variadas: samba, samba-canção, bolero, fox, foxtrote, valsa, tango ao som de orquestras do Jazz Alcino Bílio, João Jazz Maranhão, Jazz Vianense, Jazz Guarani, João Carlos Nazaré; músicos notáveis ao piano, saxofone, trombone, trombone-de-vara, piston, violino, contrabaixo, bateria, pandeiro, como Chaminé, Roque, Mundico Pereira, Zé Hemetério e muitos outros e cantores denominados de crooner. Moacir Neves, grande frequentador, muito cantou na Cristal e na Cras (Lacroix, 2020b, p. 193).

Ampliando essa lista, Reis (2001, p. 94-95) cita ainda os nomes dos instrumentistas Vital Paiva, Carlos Raimundo, Miguel do pandeiro, Paulo Moraes, Lauro Leite, Jorge Cego e Zé Banana, além de cantores como Ribamar Pixé (penso que o mesmo Piché que cantava e tocava pandeiro na JAB), Xereta (creio que o mesmo pandeirista reportado nos jornais como Cherêta), Moacir Neves, Escurinho do Samba “e outras dezenas de bons seresteiros”.

Por fim, as memórias do jornalista Nonnato Masson cuidam de completar a presença das jazz bands e do jazz no conjunto de representações sobre o cotidiano da ZBM, deixando rastros sobre o cosmopolitismo cultural daqueles ambientes:

Era tempo de guerra entre a Alemanha prepotente e as outras nações aliadas do Ocidente, com doenças-do-mundo na rua da Saúde, com mulheres-da-vida na rua da Palma, na rua Vinte e Oito, 28 de Julho, adesão do Maranhão à prostituição. Noites cheias de bêbados marines de USA, com dólar a correr entre copos de uísque e de cerveja, evaporando-se na fumaça dos cigarros Selma e Liberty, God Bless, America. Na vitrola do bordel, do lupanar, do prostíbulo, um tango de Gardel, no disco de 78 rotações um blue de Duke Ellington, Saint-Louis Blues, Oración Caribe, fox-trot, ragtime, a orquestra de Glenn Miller, RCA Victor, a voz do dono, jazz-band Alcino Bílio, Lauro Leite ao violino, Chaminé ao piano, Vital na bateria, Roque ao rabecão, samba-canção de Orlando Silva (Masson, 1984, p. 25-260).

Em uma cena do filme *A Faca e o Rio* (1972)⁴⁶⁶, precisamente aos 40’51”, é possível captar a sonoridade e a performance, a partir de um grupo, das poucas jazz bands que prosseguiram até os anos 1970, como a JAB. Apesar da não identificação dos músicos na produção, seria possível arriscar que, entre eles, estavam aqueles nomes lembrados por Agnaldo Sete Cordas. Recorro a essas reminiscências, atentando para o fato de que o trombonista do grupo parece ser deficiente visual, podendo se tratar de Jorge Cego:

⁴⁶⁶ Em fevereiro de 2023, entrei em contato com a filha do diretor George Sluizer, Anouk Sluizer, para ver se conseguia informações acerca da identidade da banda da cena e de seus integrantes, e também se seria possível acessar o curta-metragem sobre o Carnaval de São Luís intitulado “Três dias de descanso em São Luís” (*Drie Dagen Rust in São Luís*), imaginando a possibilidade de encontrar mais flagrantes dessas bandas atuando. Quanto ao curta, segundo me informou Anouk, ainda não foi digitalizado. O original e a cópia encontram-se sob posse do National Filmmuseum, na Holanda. Não foi possível também conseguir informações que identificassem os integrantes da banda filmada. *A Faca e o Rio* está disponível em: <https://archive.org/details/a.-faca.e.o.-rio.-1972.-dvdrip.-avc-na-moral>. Acesso em: 6 dez. 2025.

Eu ainda recordo, apesar do tempo, as casas que tinham música ao vivo: Casa Branca, Maroca, Lili, Zilda Preta. O grupo que tocava era assim: Vital, baterista, Jorge Cego, trombone, Haroldo, banjo, Santinho, pistom, Seu Riba, pistom, Amilar, bandolim, Roque, rabecão, Zé Hemetério, violino. Outros músicos davam canja: Osvaldo, baixo, Apolinário, banjo, **Mr. Jones, bateria**, Padilha, violino. Nome das pessoas que animavam o salão do Bar Hotel Central, do senhor Maia: Vital, baterista, Lauro Leite, violino, Pajebinha, sax alto, Haroldo, banjo, Zé Hemetério, violino, Chaminé, acordeom, Cunha, pianista, Roque, rabecão, Santinho, pistom, Seu Riba, pistom [continua lembrando outras formações, que tocavam em outros espaços]. Olha como eu botei aqui [continua a leitura]: a casa de Lili era frequentada por pessoas mais escolhidas. Não tinha bagunça. Quando acabava o movimento das outras casas, nós, digo, Zequinha de Jagunço, Amilar, Agnaldo, Zé Penha, Xereta, irmão de China, que era amigo de Cleres... Zequinha de Jagunço se dava com a dona da pensão, a Lili, por isso ele nos levava para tocar até de manhã, e eu ia porque sempre eu ficava com uma puta [gargalhadas gerais]. Ora se eu ia pra lá pra ficar de graça? Amanhecia lá (grifo meu).⁴⁶⁷



Figura 76 – Jazzbandeando na ZBM. Cena do filme *A Faca e o Rio* (40'51", 1972), dir. George Slutizer. Internet Archive.

Storyville foi fechada definitivamente em 1917, período em que, na República Dominicana, um ano depois de iniciada a ocupação militar pelos norte-americanos (visto como momento não só de uma “invasão musical” de ritmos estadunidenses, mas, além disso, do início de um processo de invenção de ritmos híbridos como “pambiche”), “os prostíbulos foram trasladados ao bairro extramuros de Borojol, mediante a Ordem Executiva No. 96 de 23 de outubro de 1917” (Guerrero, p. 77 e 80). Já em São Luís, entre 1960 e 70, ou seja, em plena ditadura civil-militar, a ZBM iniciou seu processo de fragmentação, devido, entre outros fatores, às “enormes mudanças dos valores sociais e maiores possibilidades econômicas” (Lacroix, 2020b, p. 197). A questão da mudança dos valores sociais teve como corolário o

⁴⁶⁷ Disponível em: <https://zemaribeiro.com/2013/04/19/chorografia-do-maranhao-agnaldo-sete-cordas/>. Acesso em: 8 jul. 2023.

decreto de janeiro de 1966 de Epitácio Cafeteira (1924-2018), à época filiado do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que, em nome da moral e dos bons costumes, proibia, para a tristeza dos boêmios e jazzbandistas são-luisenses, os bailes de máscaras (Teixeira, 2019, p. 472-473).

Adiante, afinada ao coro dos contentes, a lei n.º 1790 do Código de Posturas do Município de São Luís, de maio de 1968, precisamente em seu artigo 80, tentava mascarar a rigidez. Contudo, o estrago já estava feito: a folia precisava andar na linha, se não quisesse ser punida, o que afetou diretamente as festas carnavalescas, importante ganha-pão para os músicos. Mas essa já é outra história.

Analisando o contexto de Belém, especificamente interessado nas formas de trânsito do merengue como fio condutor para uma ligação do Caribe com a Amazônia, Farias (2011) compreende que não apenas a área portuária e as festas populares, fossem munidas de aparelhagem ou de orquestras, mas também a zona do meretrício funcionava como parte integrante das *redes de difusão musical transatlântica*. Como o sentido de “jazz”, no Brasil, e particularmente em São Luís, assumiu múltiplas formas a partir dos contextos de uso e atuação das jazz bands, posto que sua musicalidade cosmopolita, cuja dinâmica era negociada de acordo com as necessidades e circunstâncias, moldando-se aos gostos das classes populares, é possível perceber a ZBM também como um ponto fundamental na topografia social do jazz maranhense, especialmente nos anos 1940.

4.8 Imperialismo sincopado: jazz, armas e suingue em São Luís do Maranhão

Nas encruzilhadas do jazz em São Luís do Maranhão houve um momento de aproximação mais direta, do ponto de vista pessoal, entre a música afro-americana e a afro-maranhense. O alinhamento ideológico em favor dos Aliados, especialmente França e Estados Unidos, era perceptível em alguns periódicos⁴⁶⁸, embora não fosse uma exclusividade de São Luís. Em estudo clássico, o historiador Antonio Tota (2000) analisou detidamente esse período de americanização (não-passiva, segundo o próprio) do Brasil em meio à atuação da chamada

⁴⁶⁸ A “Festa da Vitória”, por exemplo, onde jazz bands tocaram no Hotel Central. Além da inoculação de valores estadunidenses pelos órgãos de propaganda ianque no Maranhão, vide a comparação do carnaval brasileiro com o carnaval americano (“Momo nos EE. Unidos”, Diário de S. Luiz, 11 mar. 1949, p. 6; “Carnaval Americano”. Diário de São Luiz, 12 mar. 1949, p. 8; “Pelos Estudos”. Diário de São Luiz, 15 mar. 1949, p. 5; 28 maio, 1949, p. 5). Eram textos de Al Neto (Afonso Alberto Ribeiro Neto), advogado, jornalista, escritor (poliglota) e comentarista de televisão; retornou a Lages depois de viver, desde novo, na Inglaterra, Estados Unidos e Rio de Janeiro, exercendo atividades superiores junto ao USIS (*United States International System*), órgão de divulgação americana nos países de origem latina de todo o globo.

Política de Boa Vizinhança, que visava uma aproximação tática da América Latina por meio da produção cultural, especialmente pela cultura de massas. Categoricamente, o autor sustenta que a Segunda Guerra Mundial foi inequivocamente “o ponto de virada na história das relações culturais entre o Brasil e os Estados Unidos” (Tota, 2000, p. 28). Interessante notar que, embora foque mais fortemente nos contextos carioca e paulista, mencionando aqui e acolá outras cidades brasileiras, como Rio Grande do Sul e Belo Horizonte, Tota escolheu iniciar seu livro mencionando a base área norte-americana montada em Natal, em 1942: a Parnamirim Field. Narra, então, que “os aviões começaram a chegar ao Brasil, trazendo dos Estados Unidos soldados e técnicos”, e que “do Nordeste partiriam em direção ao norte da África para ajudar os ingleses que estavam encurralados pelos soldados alemães do marechal Rommel, comandante do *Afrika Korps*” (Tota, 2000, p. 10). São Luís do Maranhão também estava nesse itinerário de intervenções imperialistas e, por que não supor, pode ter integrado esse processo, com cores locais, de americanização reelaborada, a partir da resistência cultural inscrita em laços, costumes e convenções locais, mais fortemente oriundas das classes populares, numa dinâmica de diálogo cultural com normas e propósitos distintos dos almejados pela camada dominante. Será? Vejamos: segundo as memórias da época, foi

Por volta de 1943 que uma gente loira, de olhos claros e uniforme cáqui, deu para circular pela pacata paisagem de São Luís. [...]. Zequinha se interessou muito pela gente loira, que desembarcou na cidade na esteira de um acordo entre o Brasil e os Estados Unidos. O acordo resultou na instalação de uma base militar americana na capital maranhense. No quadro das operações da Segunda Guerra, em curso, as costas norte e nordeste brasileiras eram ponto estratégico para os aliados na travessia do Atlântico (Echeverria, 2011, n.p.).

Como afirma Osias de Oliveira, “além do patrulhamento da região compreendida entre a foz do Rio Gurupi até o Ceará, a base de São Luís tinha um papel importante, pois localizava-se entre as duas mais importantes bases americanas (Belém e Natal)”. Outro fator importante era “a sua proximidade com a Europa, que propiciava uma rota segura aos aviões C-47 com destino à África, Inglaterra e Estados Unidos” (Filho, 2021, p. 291). Ainda que São Luís não tenha sido incluída oficialmente no chamado “Saliente Nordestino”, englobando Fortaleza, Recife, Natal, João Pessoa, Maceió e a Barra do São Francisco, não esquecer também o papel do porto da cidade.

Embora, “a construção do aeroporto do Tirirical [tenha sido] a medida prioritária tomada pelo USO”, de acordo com dados do *Foreign Relations of The United States – 1946, volume XI* (1969, p. 458), o governo americano havia investido o montante de US\$ 3.141.951 na base militar instalada em São Luís do Maranhão, um dos mais baixos investimentos, se comparado

aos demais. Mas, apesar disso, o impacto daquele contato não foi inexpressivo. Ao contrário. A historiadora Maria de Lourdes Lacroix, por exemplo, destaca que “a vida calma de São Luís foi alterada com a chegada dos soldados americanos da Segunda Guerra Mundial para a construção do aeroporto do Tirirical [figura 77], imprescindível na escala a Natal, ponto estratégico para os voos diretos a Dacar” (Lacroix, 2020b, p. 192).



Figura 77 – Aeroporto de São Luís – ponto de sociabilidades conectadas com militares norte-americanos. Álbum do Maranhão, 1950, p. 173.

Relatos indicam ainda que “a população teve que fazer exercícios para enfrentar o blecaute, posto em prática na cidade a fim de prevenir ataques dos submarinos alemães que rondavam a costa” (Echeverria, 2011, n.p.), alarme que não era infundado, haja vista o vapor Baependy, que dez anos antes havia trazido a Jazz Band Acadêmica de Pernambuco para São Luís, ter sido afundado pelo submarino alemão U-507 (Filho, 2021, p. 288). Relatos mais indisciplinados diriam que “quando estourou a 2ª Guerra Mundial, chegaram a São Luís muitos norte-americanos para a construção do campo de pouso do Tirirical. Naquela época o dinheiro corria fácil na Capital maranhense e uma febre dominava todo mundo: aprender inglês pra poder conversar com os ‘gringos’, o que sempre rendia alguns bons dólares” (Bogéa, 1988, p. 318).

Não tardaria a ser instalado na capital maranhense o que os relatos memorialísticos chamam de “United States Office” – na verdade, United States Organization (U.S.O) –, escritório central da base de São Luís, que ficava localizado “quase em frente ao teatro, na rua do sol, onde hoje se levanta o Edifício Colonial”, ou seja, próximo dos ambientes que contratavam as jazz bands locais. Aliás, esse mesmo prédio (**figura 78**) abrigaria em fins de 1945 o Havaí Club (O Combate, 31 dez. 1945, p. 3), reportado como clube dançante popular (ver **tabela 6**). O USO era uma “entidade que em princípio era dotada de recursos doados por entidades privadas, passando a receber quantidade significativa de verbas públicas, garantindo serviços e entretenimento para as tropas norte-americanas”. Ao se tornar sede do USO, o país

não tardou a receber “vários artistas norte-americanos do cinema, do rádio, dos palcos da Broadway e da música clássica. Posteriormente, tais artistas também se apresentaram para as tropas brasileiras”. Tempos depois, “os organizadores do U.S.O. também contrataram artistas brasileiros para atuarem nos shows promovidos para militares brasileiros e estadunidenses” (Siqueira, 2020, p. 109).

Idas e vindas de artistas nacionais de passagem por São Luís rumo a outras bases da campanha do Atlântico Sul foram impulsionadas devido a essa instalação. Em 1944, por exemplo, “o consagrado artista brasileiro Waldemiro Lobo”, que era “considerado como soldado expedicionário”, apresentou-se “no Campo do Tirirical para os soldados norte-americanos e cantará, hoje, às 19 ½ horas na sede do USO” (O Imparcial, 23 jul. 1944, p. 4). Em novembro, chegou a São Luís “um brilhante grupo de destacados artistas nacionais e estrangeiros, que vem realizando vitoriosa excursão pelo Norte do País, exibindo-se para as forças armadas norte-americanas [...]”. Tratava-se do grupo Brasil Show n.º 3, formado por George Brass, Jaime Ferreira, Dely Morly, Yvete Ribeiro, Alberto Paninos, William Francis e Gringo do Pandeiro (O Imparcial, 8 nov. 1944). A matéria indicava ainda que o “show” era dirigido pelo “conhecido artista Hall Blum”. O nome de Blum não poderia passar despercebido pelo estudo de Siqueira (2020, p. 110-111), que nos informa ter sido ele diretor do U.S.O. Beach Club em Boa Viagem, Recife, onde se ofereciam “apresentações musicais, jogos de salão, biblioteca e snack bar”, além de “bailes dançantes todas as quartas-feiras, ao som da Banda da Marinha” aos soldados e marinheiros norte-americanos. Tudo aos cuidados de Blum, que ficou “encarregado de organizar a produção e a infraestrutura material dos serviços oferecidos nos shows promovidos nos clubes U.S.O. da região”.⁴⁶⁹

Revisitando as matérias do *Diário de Pernambuco* a respeito, Armando Siqueira (2020) nos informa ainda que a diretora do U.S.O. em São Luís se chamava Catherine de Voy. Na ocasião da vinda do ator hollywoodiano Pat Fahey, “consagrado artista ‘yankee’”, e sua trupe, formada por Grande Otelo, a dupla Kito and Mara, Alencar Terreco, Laci Martins, Dale Saint Clair, Paula Hoover “e ainda os famosos Trigêmeos Vocalistas”, *O Imparcial* (10 out. 1944, p.

⁴⁶⁹ A partir de uma lista de nomes levantados por mim nos jornais maranhenses, Michael Bayes fez buscas nos arquivos da marinha norte-americana e, embora não tenha encontrado nada sobre os demais personagens apontados, conseguiu localizar dados sobre Blum. Seu nome verdadeiro era Harold J. Blum. Entrou para o exército por volta do início da guerra, mas, devido a uma deficiência, foi dispensado. Segundo Mike, como muitos homens e mulheres que não eram elegíveis para o serviço militar, Hal Blum encontrou outra maneira de servir, sendo extremamente ativo na comunidade judaica e diretor da USO durante a década de 1950, servindo na França, Argentina, Kansas. Me pergunto se a origem judaica de Blum, considerando as aproximações entre judeus e negros em tempos de Segunda Guerra, não foi um fator importante nessa articulação de raça e classe, reunindo brancos e negros (brasileiros e norte-americanos) em determinados espaços de sociabilidade, criando, assim, oportunidades para contatos que subvertiam as hierarquias da instituição.

6) se referiu à “distinta diretora do USO de São Luiz” como Catherine Delloy, função anteriormente exercida pela “senhora Ruth Hillis” (O Imparcial, 11 jun. 1944, p. 6).



Figura 78 – Sobrado que abrigou a sede social do U.S.O em São Luís. Abranches, 1941, n.p.

Observando a baixa incidência na cobertura jornalística local sobre esses eventos⁴⁷⁰, resolvi fazer buscas no *Diário de Pernambuco*. Localizei um depoimento de Ruth Drayer, diretora do USO em Maceió, que informava atuar naquela região a Banda da Quarta Frota, conhecida como Sophisticated Swingsters, “que sacudiu com uns hots os service men” (Diário de Pernambuco, 2 jul. 1944, p. 3). Já em Recife, foi a vez da Southern Cruzaders, “apresentando as mais recentes novidades em ‘jitterbugs’, ‘boogie-woogie’ e outros sucessos musicais” (Diário de Pernambuco, 4 jul. 1944, p. 3). Bandas como a Sophisticated, executavam músicas como “Mister Five By Five” (Don Raye e Gene DePaul) “Night and Day” (Cole Porter), “Swing Panama” (Bob Crosby), mas também, cantadas em português, “Beija-me muito” e “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso). Foi possível localizar o nome de alguns músicos atuantes nesses conjuntos, como o de Jimmy Faust, regente da Southern, e Bob Greenlee, clarinetista do mesmo conjunto. Incluía-se entre essas bandas chamadas “junior hostessess”, a Fleet Band e a Tropical Knights, também pertencente à Quarta Frota. Adiante, outra matéria indicava que um oficial chamado Henry Sims, superintendente dos USO clubes no Brasil, sugeriu a Hal Blum a criação

⁴⁷⁰ Aparentemente, o jornal *O Globo* (BPBL, 1939-1950), de propriedade e gerência de Miécio Jorge (autor do *Álbum do Maranhão* de 1950), mais tarde integrado aos “Diários Associados”, e que fez ampla cobertura do cenário nacional e internacional da Segunda Guerra, foi o que divulgou com mais intensidade essas atividades culturais do USO de São Luís. Neste jornal, localizei anúncios por vezes acompanhados de fotografias dos espetáculos organizados por Harold Blum em São Luís. No início de dezembro de 1944, uma trupe formada por Bob Bromley, Geraldine Pike, Geraldini Salvador, Elma Bogt, Carmen Costa e Carlito se apresentou na Escola Técnica e na sede do USO (O Globo. BPBL, 2 dez. 1944, p. 1). Se n’*O Imparcial* a divulgação das apresentações de Pat Fahey dava centralidade à imagem deste artista norte-americano, *O Globo* (BPBL, 9 out. 1944, p. 1) divulgava a novidade com uma fotografia que valorizava Grande Otelo e orquestra com músicos provavelmente atuantes na cena carioca (orquestra do Casino da Urca, por exemplo).

do USO Brasil Shows. Para esquematizar a questão logística fora criada a USO Mobile Service, o que nos leva de volta àqueles intercâmbios musicais proporcionados por Blum, que tinha acabado de retornar de seu país, em São Luís.

Enfim, vê-se que houve uma expressiva interferência dos soldados americanos no cotidiano da cidade naqueles anos. Por certo, não era inédita a presença de estadunidenses em solo maranhense, desde a traumática implantação da Ulen Company, nos anos 1920. Além das marcas de uma intervenção urbana e econômica na cidade, havia ainda certa influência cultural, considerando a presença do proprietário John Harold Kennedy como sócio fundador do bloco carnavalesco *Os Lunáticos*, restrito aos que pertenciam a alta sociedade. A propósito, trata-se de um personagem que nos recorda a frustração de boa parte da população com o “american way of life”, considerando os veementes conflitos de raça e classe envolvendo a Ulen Co.⁴⁷¹ Afora isso, como demonstrei ao longo da tese, os são-luisenses, ricos e pobres, tiveram contato com bens culturais norte-americanos desde o começo do século XX. Esse contato, porém, principalmente para os mais pobres, se dava por variados meios, desde orais, e, em alguma medida, meios de comunicação e discos.

Em relação à transmissão oral, destaco o encontro entre músicos soldados com os músicos locais, gerando mediações de técnicas jazzísticas e repertório afro-caribenho:

Lá por volta dos anos 40, período da Segunda Grande Guerra, apareceu por aqui uma grande onda da música suíngue, que predominou nas pedidas tanto para as orquestras como para as radiolas, ficando a ZBM uma área de forte tendência ao suíngue, só que passou e voltou a predominar as músicas românticas. Esta onda com referência ao suíngue foi devido à passagem por São Luís de uma orquestra americana muito grande: ‘Por aqui passou um jazz da América do Norte, que ficou hospedado no Hotel Central para fazer festas para os soldados americanos, que estavam aquartelados na nossa região, por ocasião da II Grande Guerra. Esse jazz trouxe muito suíngue e passou esta música para os músicos locais, a exemplo de **Paulo Moraes**, que tocava trombone-de-vara, **músico que galgou renome nacional**; juntamente com Ribamar Pistom e Paulino foram os aprendizes dos americanos e se tornaram as matrizes maranhenses do suíngue’”. Desta orquestra, ficou um baterista conhecido na Zona como Mister John, que também difundiu bastante o suíngue, em virtude de ter se

⁴⁷¹ José Maria Reis Perdigão, outrora porta-voz da Coluna Prestes e da ANL e um dos organizadores do Partido Socialista Radical do Maranhão (dissidência do Partido Socialista Brasileiro (PSB)), aos narrar os (des)caminhos da Revolução de 1930 no Maranhão, relata o seguinte: “[...] já nessa altura, eu havia cometido o primeiro grande erro, que logo denunciou, ao núcleo político central da Revolução, a linha nacionalista do setor maranhense. Prendera, à porta do quartel, onde me aparecera, sob o pretexto pueril de oferecer-se para consertar as instalações de luz elétrica e as linhas telefônicas, o sr. Harry Isler, o poderoso gerente da Ullen Management Company, empresa norte-americana que se apossara, com a cumplicidade dos governantes, da luz e energia elétricas, do serviço de bondes elétricos da cidade, da água canalizada, da rede de esgotos e da Prensa de Algodão do Estado. Prendera-o e o fizera desfilar, escoltados por dois dos mais retintos soldados do 24º B.C., com o evidente intuito de castigar os seus preconceitos racistas” (Perdigão, 2016, p. 63-64). Outro fato que aponta para o racismo praticado por essa fração norte-americana ligada à Ulen foi protagonizado pela esposa de Harry Isler, Ann Isler, que atirou em um guarda-florestal negro e teria alegado no inquérito: “Jurro que parecia um macaco...” (Joffily, 1987, p. 47).

radicado na própria ZBM, era **escuro alto** e de muito bom relacionamento, devido sua **simpatia** e **carisma** para com as pessoas que conversava, ficou com passagem livre de gente boa nos diversos segmentos da área. Mesmo possuindo um **bom conhecimento musical**, optou para ficar direto no meretrício, com somente a função de baterista das orquestras, que o contratavam com a finalidade de tocar nas boates locais. Assim, o músico Mister John passou o resto de sua vida, junto à música, bebida e mulheres na ribalta do cabaré” (Reis, 2001, p. 98-99, grifos meus).

A descrição não deixa dúvidas de que havia músicos negros entre os soldados americanos, exemplo do misterioso Mr. John, também evocado como “Mr. Jones” – que bem poderia ser um apelido artístico, elaborado a partir do hábito de se referir genericamente aos norte-americanos de “Joes”, ou simplesmente um cognome inventado em meio à camaradagem desenvolvida entre os músicos na boemia, de repente, para facilitar a comunicação com o baterista afro-americano. Fica a questão se a rede social estabelecida entre jazzbandistas e o meio militar maranhense não teria, a princípio, contribuído nessas pontes. De todo modo, uma vez mais, as lembranças de Agnaldo Sete Cordas, músico que participou ativamente deste episódio, além de reforçar a importância do espaço de trocas que foi a Zona do Meretrício, perímetro, como vimos, propício para negociações e conflitos envolvendo raça, classe, gênero e sexualidade, mas também rearranjos sociais e confabulações estéticas transnacionais entre a classe trabalhadora musical, nos auxilia a acessar outros nomes de músicos invisíveis, rasurados da memória oficial: “[...]. O grupo que tocava era assim: Vital, baterista, Jorge Cego, trombone, Haroldo, banjo, Santinho, pistom, Seu Riba, pistom, Amilar, bandolim, Roque, rabecão, Zé Hemetério, violino. Outros músicos davam canja: Osvaldo, baixo, Apolinário, banjo, **Mr. Jones, bateria, Padilha, violino** (grifos meus)”.⁴⁷²

⁴⁷² Interessado em saber quem seriam, de fato, estes músicos, especialmente o obscuro baterista Mr. John, tentei consultar alguns músicos locais mais velhos ao longo da pesquisa. Infelizmente, não tive sucesso. Ao que parece, apenas os músicos de choro já falecidos parecem ter tido contato com este baterista radicado em São Luís. Tentei ainda localizá-los pela base de dados do *National Catalog Archives*, em setembro de 2023, mas novamente não obtive qualquer progresso. Posteriormente, fui informado pelos arquivistas responsáveis que muitos destes dados militares ainda não foram digitalizados, os que foram, eles me enviaram, mas observei que estavam longe de satisfazer o que queria. Em dezembro de 2024, diante das procuras infrutíferas por vestígios sobre a identidade de Mr. John, resolvi solicitar a ajuda dos pesquisadores Alex Albright, Michael Bayes (ex-marinheiro e historiador da marinha norte-americana) e Lori Miller, pesquisadora/genealogista no Redbird Research Genealogy & Military Records Research, com quem troquei alguns e-mails. Michael e Alex foram unânimes quanto a essa informação: até 1947, a única banda racialmente integrada da Marinha norte-americana era a banda de Porto Rico, liderada por Alton Adams, o que, segundo eles, era uma situação excepcional. Já, as bandas negras, treinadas em Great Lakes, integravam Unidade Negras (black Unity Bands), e circulavam apenas dentro dos Estados Unidos. Válido registrar que, por proposta do Dr. John Arnold (contato recomendado por Lori Miller), surgiu a oportunidade de aprofundar as buscas nos arquivos operacionais da marinha dos EUA, através dos serviços da NICOM, Inc. (National Information Company). Infelizmente, pela impossibilidade de arcar com os valores necessários para uma pesquisa deste porte e por questões de cronograma, não pude avançar. Por recomendação da Secretaria da Capitania dos Portos do Maranhão (que me informou que a Capitania não dispunha desses registros históricos, apenas documentos administrativos), tentei consultar o Arquivo da Marinha, que detém em seu acervo o histórico de ex-militares e militares falecidos. Entretanto, segundo a diretoria da seção de Patrimônio Histórico e Documentação da instituição, seria necessário ter em mãos o NIP (Número de Identificação Pessoal) e o nome completo de “Mr.

Alguns recortes indicam que a classe musical da cidade ligada à SCAM (ou seja, os músicos estabelecidos da elite), vez outra promovia eventos artísticos e dançantes dedicados a esses soldados na sede do USO, sendo possível captar nas notícias as trocas musicais estabelecidas entre instrumentistas americanos e maranhenses. Exemplo disso foi a “A encantadora festa de arte no USO”, título de uma matéria d’*O Imparcial* (18 mar. 1944, p. 5) em que se oferecia uma síntese dos “momentos de espiritualidade artística” vivenciados naquele espaço, realizados “em honra ao padroeiro da Irlanda”, contando com “numerosas famílias da nossa melhor sociedade”, sob a “esclarecida orientação da distinta professora conterrânea d. Lilá Lisboa”. A festividade teria iniciado às 20h, com a apresentação da “senhorita Daisy Teixeira Leite, que cantou, entre outras coisas, o fox ‘Sempre em meu coração’ e o samba ‘Amelia’”. Daisy foi acompanhada, ao piano, “pelo sr. Dionisio Brochado, agente fiscal do imposto de consumo nêste Estado”. A matéria indica que os números, “calorosamente aplaudidos”, tiveram de ser, alguns deles, repetidos, realizando a solicitação do público. Na sequência, “fez-se ouvir o marinheiro americano Frish Mc Shaim, que executou em solo de violino lindas canções daquele país irmão, sendo acompanhado ao piano pela sra. Izabel Pierd”. Foi, então, que Bill Pepper, sargento e “specker animador”, convocou o “sr. Demetrio Romasanta, fiscal do consumo em nossa terra”, sendo este “acompanhado ao piano pela professora Lilá Lisboa” que “cantou duas lindas canções: ‘Eu te amo’ e ‘Acerca-te mais’, recebendo vibrantes aplausos do seletto auditorio”. Ficou a cargo do “jovem estudante maranhense Helio Freire” imitar “com rara perfeição o som de um piston, executando com mestria um fox americano”.⁴⁷³ O encerramento da atividade deu-se com a execução da “canção

John” para avançar nas buscas, o que, por razões óbvias, não pude fazê-lo. Não vendo sucesso nessa empreitada, voltei-me às outras demandas da pesquisa, até que no começo de março de 2026, chegou-me a informação de que poderia existir, no APEM, documentos que listavam esses oficiais. O *Guia de fundos* (2017) da instituição já permite perceber que, se abundam documentos do período Imperial, o mesmo não pode ser dito do contexto republicano. Ainda assim, resolvi insistir. Como, nesse meio tempo, a instituição foi interditada, solicitei o auxílio da diretora Vilma Teixeira de Castro, que me atendeu prontamente. Por falta de dados específicos que pudessem facilitar a localização dessas fontes, e diante do recorte em foco, aventamos que poderiam estar entre os documentos produzidos pela Secretaria Geral, que contém processos datados de 1926 a 1946, nos quais 11 caixas cobrem o ano de 1943 e as outras 9 o ano de 1944. A outra possibilidade seriam os fundos do Gabinete do Governador, mas essas caixas não contemplam correspondências dos anos de 1943 e 1944: a primeira caixa cobre de 1915 a 1932; a seguinte, inicia em 1947, lapso bastante considerável. Seria o caso de pesquisas futuras emergirem nessa documentação, na tentativa de localizar vestígios concernentes ao tema.

⁴⁷³ Vale observar que essa prática de imitar instrumentos parecia ser uma tendência nesse período. O caso de Florisval Vidreiras, a “guitarra humana” (*O Imparcial*, 2 ago. 1940, p. 3), ora reportado como cearense, ora piauiense, foi um desses personagens que imitavam sons jazzísticos com a boca e que também poderiam ser integrados ao quadro de *experiências jazzy*, valendo-se do corpo para reproduzir esses sons. O que significaria esse desejo de imitar sons para a época? Seria uma forma de participar daquele movimento musical driblando a falta de habilidade com os instrumentos/falta de formação? E que efeitos isso trazia em termos de imaginar a dinâmica cultural e o comportamento da época? Detalhe ainda mais importante diz respeito à forma como o cronista d’*O Imparcial* qualificou os sons reproduzidos pelo artista, ao descrever sua performance: “Florisval fez o que eu não esperava! Julguei que se utilizasse das mãos, ou de algum objeto, para conseguir emitir o som

patriótica ‘Deus te abençoe, America’, contando com o marinheiro Frish Mc Fraim no violino, novamente acompanhado ao piano por Izabel Pierd (O Imparcial, 18 mar. 1944, p. 5).

Do alto escalão das forças armadas americanas, os jornais citam o vice-cônsul W. T. Clay – que, aparentemente, tornou-se um associado do Rotary Club local – e o Comandante H. L. Roush, reportado como Observador Naval, oficial da marinha (provavelmente, o mesmo Howard Strong L. Rousch, reportado como um “service men” de Michigan no *Diário de Pernambuco* (28 abr. 1945, p. 2)). Ou seja, oficiais da marinha norte-americana estavam aqui em São Luís. Embora não tenha sido possível localizar informações concretas a respeito da identidade do baterista “Mr. John”, uma nota d’*O Imparcial*, de 10 maio de 1944 dá conta de que H. L. Roush ofereceu um grande baile à “sociedade maranhense” – à fatia social privilegiada e influente, por certo –, que seria realizada justamente nas dependências do Hotel Central (**figura 79**⁴⁷⁴). No anúncio, informava-se que as danças seriam embaladas pela “Orquestra do Almirante”, famoso conjunto da Armada dos Estados Unidos, de passagem por esta Capital”.



Figura 79 – Frente do Palácio do Comércio/Hotel Central, 1940. Fotografia: Pedro G. Pinto. Acervo Digital do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

particular de cada instrumento. Não. Ele uza apenas da bocca. Socorre-se dos recursos vocaes escravizados á sua vontade. É violino. É guitarra. É trompéte em surdina. E nessa musica moderna, **simiesca e barulhenta**, com o seu cortejo de pancadaria, gritos estridentes de metaes, uivos de cordas retezadas, que o cinema dia a dia vem impingindo á platéa brasileira [...]. Reproduzindo-lhe as phrases, deu ao ouvinte idéa bem nítida, perfeita, de estar escutando um jazz-band norte americano, em que se destacam as cabrioladas de sons arrevesados e travessos de um piston, como se elle proprio fôra aquelle aparelho musical, executado por um yankee frenetico” (O Imparcial, 5 set. 1940, p. 3).

⁴⁷⁴ Disponível em: <https://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/19957/F094228.jpg>. Acesso em 28 jul. 2026.

Não encontrei mais informações sobre este evento, embora os convites para ele tenham se repetido algumas vezes. Mas, é muito provável que a tal orquestra seja a jazz band que ficou registrada nas memórias dos mais antigos e que, portanto, desse conjunto teria saído o baterista Mr. John. Ainda assim, nos acossa a questão: qual daquelas “junior hostesses” teriam vindo a São Luís em maio daquele ano? A Sophisticated Swingsters, banda pertencente à Quarta Frota (**figura 80**), que estava em Maceió em julho de 1944, ou teria sido a Southern Crusaders, que estava mais próxima, situada em Recife? A Fleet Band, talvez? Ou, na verdade, por ser chamada de “Orquestra do Almirante” tratava-se de alguma formação específica, misturando vários músicos oficiais, para a missão em São Luís?



Figura 80 – Músicos da Banda da Quarta Frota Naval em visita a instituições de caridade em Recife. Diário de Pernambuco, 27 dez. 1944, p. 3.

Os detalhes, na falta de fontes consistentes, interessam neste ponto. Retratado como “alto e escuro”, o baterista que salta das lembranças quase como uma figura mítica e folclórica poderia estar relacionado com algo maior. Na possibilidade de ter sido um músico da marinha, a primeira ideia que surge é que Mr. John poderia ter integrado o rol de músicos negros que atuavam nas bandas menores da marinha americana, vivendo entre a segregação e a integração, e que acabaram se tornando notáveis músicos de jazz, além de terem sido sujeitos que se

muniram de saberes musicais cosmopolitas em seus trânsitos pelo Caribe e outras regiões portuárias. Sobre isso, o investigador Alex Albright informa:

Durante a Segunda Guerra Mundial, mais de 6.800 músicos serviram na Marinha dos EUA em cerca de 285 bandas. Mais de 100 dessas bandas eram compostas por afro-americanos. Todos, exceto o B-1, foram treinados em Camp Robert Smalls, um dos três campos fora de Chicago que eram conhecidos coletivamente como Great Lakes. Camp Smalls foi o principal posto de treinamento para afro-americanos, que começaram a chegar em grande número em agosto de 1942 para treinar para empregos nas muitas classificações que se abriram para os negros à medida que a Marinha aliviava suas políticas segregacionistas. Embora não seja oficialmente uma Escola de Música da Marinha, o quartel de 1812 em Camp Smalls funcionava como um. Dirigido por Leonard L. Bowden, um conhecido professor e líder de banda que parece também ter sido responsável por grande parte do recrutamento para as bandas negras da Marinha, proporcionou uma intensa experiência de aprendizado para os músicos que moravam lá. A maioria dos músicos da Marinha já eram músicos talentosos, o que era uma necessidade, porque a Escola de Música da Marinha era apenas para brancos (tradução minha).⁴⁷⁵

Detalhe que chamou a atenção de Bernardino da Cruz, morador antigo do Tirirical, foi a “segregação dos negros americanos, que tinham a função braçal na construção. Os ambientes eram separados e havia pouco contato entre branco e negros” (Filho, 2021, p. 291), o que explicaria, em parte, as recordações de “... gente loira, de olhos claros e uniforme cáqui”, e não se mencionar os oficiais negros (ou essas pessoas eram tão invisibilizadas pela corporação que mal se podia nota-las, ou a testemunha em questão, com um olhar racializado, menosprezara sua presença). O fato é que essa informação abre para outra linha hipotética. Semelhante ao que ocorreu com John Coltrane, caso Mr. John não fosse um músico oficial, isto é, um instrumentista cotado especificamente para este serviço, ele pode ter sido um marinheiro destinado a outras atividades (como as descritas como braçais), mas que possuía conhecimentos musicais apurados em relação ao idioma jazzístico da fase “swing”. Nesse sentido, Mr. John poderia ser aquele tipo de músico negro que podia ser encontrado nas chamadas Seabees Bands (**figura 81**⁴⁷⁶), formações musicais cujos integrantes, não obstante podiam ser músicos de alto nível, possuíam outras funções operacionais (mecânicos, por exemplo). Como não localizei nenhuma fotografia da “Orquestra do Almirante” – provavelmente, a banda da marinha que atuou sob o comando do chefe da patrulha do Atlântico Sul, o almirante Jonas Howard Ingram

⁴⁷⁵ Disponível em: <https://alexalbright.works/research/music/african-american-navy-bands-of-world-war-ii/#:~:text=During%20World%20War%20II%2C%20over,Directed%20by%20Leonard%20L>. Acesso em: 8 jun. 2024.

⁴⁷⁶ Em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/9a581710-c645-012f-7afc-58d385a7bc34?canvasIndex=0>. Acesso em: 3 jan. 2026.

(1887-1950), e bastante ativa no Nordeste brasileiro, a exemplo de sua campanha em Recife (Siqueira, 2020).



Figura 81 – Membros da Seabee Band do 30º Batalhão Especial de Construção Naval dos EUA, tocando em um palco. The New York Public Library Digital Collections.

Isto porque os especialistas confirmam não terem sido mandadas para o Brasil bandas negras da marinha (vide **nota 472**). Significa que Mr. John pode ter sido integrado a essa jazz band americana apenas em São Luís, participando de alguma *jam session* improvisada no Hotel Central, momento de interação com os jazzbandistas locais e de posterior ponte com as noites regadas a música, bebidas e mulheres na Zona do Meretrício, situada logo ali perto do Hotel. Teria sido por isso que Mr. John resolvera permanecer em São Luís? Pelo fato de o racismo à maranhense, emaranhado sob o discurso da mestiçagem, não lhe parecer tão violento quanto àquele que experienciava na Marinha de seu país (vide o comentário do *Chicago Defender* sobre a banda naval brasileira que acompanhou Little Esther)? Teria John, o soldado sem nome – um dos tantos personagens impossíveis desta tese –, encontrado no ambiente da ZBM, com sua relativa suspensão social, prazeres, (dis)tensões e tragédias, uma sociabilidade racial que de maneira alguma usufruía em seu país? Será que juntamente das técnicas musicais, teria o suposto baterista afro-americano encontrado formas de relatar aos jazzbandistas maranhenses as dificuldades que passava em sua instituição e terra natal? Em suma, diante desse episódio

ocorrido às margens das disputas geopolíticas, flagrante exemplar de uma classe trabalhadora diversa, que acessava experiências *glocais* pela música, e que, às franjas dos interesses imperialistas, aproveitava as oportunidades de fluxos, para forjar trocas e tramas transnacionais, formando, em pleno século XX, uma das cabeças dessa hidra atlântica – vide o estudo das artimanhas cooperativas de escravos e operários de Linebaugh e Rediker (2008). Enfim, por tudo isso, não custa questionar que elaborações envolvendo raça e classe, implícita ou explicitamente repassadas na dinâmica cotidiana/profissional, poderiam ter sido articuladas, entre afro-americanos e afro-maranhenses em paragens equatoriais.

4.8.1 Melodias transcribenhas na ilha dos tupinambás: novos contatos e modelações do jazz maranhense

Analizando o Inventário de Discos do Arquivo Público do Maranhão (S.l. s.d), e cruzando com os dados disponíveis no sítio do Instituto Memória Musical Brasileira (IMMUB), Discografia Brasileira do Instituto Moreira Salles (DB-IMS) e do website Discogs, as ocorrências são as seguintes: 11 fox-trots, quais sejam: “Lábios Vermelhos de Amor” (Jairo Aguiar, Copacabana, 1960), “Começa o Beguine” ou, originalmente, “Begin The Beguine”, escrita pelo compositor estadunidense Cole Porter, em 1935, enquanto atravessava o Pacífico em um cruzeiro, e regravada por Peter Kreuter em 1937. “Autumn Concerto” gravada pela cantora brasileira de jazz Leny Eversong em 1951 (Copacabana). “No Azul Pintado de Azul”, versão em português da canção “Volare (Nel Blu di Pinto di Blu)” do italiano Domenico Modugno, também interpretada por Leny Eversong, tendo sido ambas lançadas em 1958. “Benção de Mãe”, lançada em 1961 pela dupla Curió e Canarinho (RCA Victor). “Iremos ao Cinema?” gravada pelo Trio Nagô em 1955 com acompanhamento de Vero e Seu Conjunto (Continental). “Um sonho bom p’ra recordar” gravada em 1957 (Columbia) pela cantora negra soteropolitana Ellen de Lima. “Vanidad”, composta em 1935 pelo pianista chileno Armando González Malbrán, interpretada pelo Quinteto Hot Swing de Chile, em 1945, e depois regravada pelo cantor cubano Fernando Albuerne. “Miragem”, composta pelo cantor italiano radicado no Rio de Janeiro Bruno Marnet e regravada por Léo Belico e orquestra, em 1957. Belico, na ocasião de seu sucesso na Argentina, nos anos 1950, foi alcunhado por Evita Perón de “el Negro Belico”. “Horizonte”, de autoria do cantor e compositor mexicano Agustin Lara e regravada por Waldir Calmon, primeiramente em 1952 (Star) e depois em 1954 (Copacabana). “Bom dia, Meu Amor”, gravada originalmente por Carmen Miranda, em 1933, e regravada pelo Quinteto

Feminino em 1960 (Sinter). Por fim, a canção “Vouz Que Passez Sans Me Voir”, composta pelo cantor francês Charles Trenet e interpretada por Chiquinho do Acordeom e Seu Conjunto, em 1957 (Continental). Afora esses foxtrotes, a esmagadora maioria das gravações apontam para ritmos afro-caribenhos (rumbas, boleros, cha-cha-chás), sambas, tangos, marchas, batuques e ritmos nortistas/nordestinos.

Além disso, é importante sublinhar que muitos dos foxtrotes supramencionados trazem uma influência latina, hispânica, sem contar o fato de que aparecerem por vezes rotulados nas fontes de pesquisa como “boleros”, o que reforça o peso de que a paisagem musical de São Luís foi tomada predominantemente pelas sonoridades afro-latinas e caribenhos entre 1940 e 1950, ambiente sonoro que, como vinha ocorrendo desde o início desse processo de trocas atlânticas, provavelmente afetou o repertório e a performance das jazz bands em atividade na época, bem como o perfil dos conjuntos e artistas estrangeiros que se apresentavam na cidade. Esta hipótese ganha força ao recuperar alguns vestígios memorialísticos sobre daquele momento, por exemplo, os do economista e membro da Academia Ludovicense de Letras Antonio Augusto Ribeiro Brandão:

As lembranças que se seguem vieram à minha mente depois de ver, mais uma vez, o documentário sobre o grupo sensacional de músicos cubanos que tocava na antiga casa de shows Buena Vista Social Club, em Santiago de Cuba, por volta dos anos 50. Muitos desses músicos já eram famosos quando o regime de Fulgêncio Batista suspendeu o funcionamento da Casa; ficaram no ostracismo por mais de dez anos, sem poder tocar seus instrumentos e levando uma vida de profunda necessidade. Aí aconteceu quase um milagre. O produtor musical americano Ry Cooder, em sucessivas viagens a Havana, redescobriu esses músicos levando-os à realização de gravações e de shows memoráveis em Amsterdã e Nova York, transformando as suas vidas ainda que próximas do fim. Difícil não ligar aquela época de Cuba com o que acontecia em São Luís, principalmente no Lítro Português do Largo do Carmo, nas festas animadas pelo Jazz Alcino Bílio. Regido pelo maestro Chaminé e seu acordeão, mais o Roque e seu contrabaixo, Lauro Leite e seu piano, José Hemetério e seu violino, além de outros músicos não menos virtuosos, o Jazz executava um repertório que incluía boleros, rumbas, mambos, chá-chá-chás e outros ritmos latino-caribenhos. Havia como que uma febre por esses ritmos, uma verdadeira vereda tropical que nos conduzia sistematicamente aos sucessos daquele momento: a orquestra de Rui Rey era especializada em rumbas e correlatos, e os boleros originalmente gravados por Gregório Barrios, Chucho Martinez, Pedro Vargas, Bienvenido Granda e Lucho Gatica influenciavam o repertório do maestro Chaminé e, por consequência, a dança “caliente” dos casais (2015, n.p.).

Reforçando a influência caribenha, de Cuba, em 13 de janeiro de 1949, passaram pelos palcos do Teatro Arthur Azevedo para apresentar o espetáculo “Dansa dos Tambores”, a dançarina Rayito de Sol, noticiada como “a deusa branca da música negra”, juntamente de Don

Pedrito (Pedro Diaz Jaime), conhecido como “o rei do bongoo”⁴⁷⁷ (Diário de São Luiz, 13 jan., 1949, p. 9). No mesmo ano, o francês Fernand Rosel e as bailarinas mexicanas Hermanas Flores, apresentaram no TAA canções como “Oración Caribe”, “Tehuana-Baile”, “Dimelo otra vez” e “Jarabe Tapatio”, um “baile mexicano da província de Guadalajara” (Diário de São Luiz, 6 jan. 1949, p. 5). Após contato com o estilo *swing* trazido pelos soldados norte-americanos em tempos de Segunda Guerra, os músicos maranhenses também tiveram contato com as orquestras cubanas, proliferando-se cada vez mais uma concepção afro-caribenha de jazz pela Ilha. Na virada dos anos 1940 e em idos dos anos 1950, além dos discos, filmes⁴⁷⁸ que continham, versavam ou flertavam com a música cubana, grupos como a Orquestra Casino de Sevilla, *big band* espanhola liderada pelo maestro Pio Torrecillas cujo sucesso na cidade parece ter resultado na fundação de um clube popular dançante de mesmo nome, situado na rua Oswaldo Cruz; os conjuntos Caribe Guiana Varieties, Calypso Steel Band, conjunto espanhol Los Piconeros, Ninon Sevilla, “a rainha da rumba e do mambo” (Tribuna do Povo, 5 de set. 1953, p. 3), o cantor cubano Bievenido Granda (ex-integrante do La Sonora Matancera), as cantoras/bailarinas cubanas Lia Ray e Aurora Lincheta (esta última reportada como “legítima representante da alma cubana” (Diário de São Luiz, 18 ago. 1949, p. 12)), a cantora, dançarina e atriz de origem norueguesa radicada no Chile, Carmen Silvia Brown Munefelt, a “Vênus de Bronze”⁴⁷⁹, entre outros artistas hispânicos.

Tempos depois, anunciou-se a apresentação “do jazz feminino cubano Nereida e sua orquestra”, que se tratava do conjunto Nereida Y Su “Ensueño Tropical”, formada pela pianista e líder do grupo Nereida Himely (direção e piano), Luisa Cotilla (primeiro trompete), Margot Oropesa (segundo trompete), Vilda Valmez (cantora e tocadora de maracas), Evelina Roche (guitarra elétrica), as Hermanas Patterson (Julia e Otilia) nas percussões (bongô e tumba), Zoila

⁴⁷⁷ Para gravações de Dom Pedrito e seu Ritmo: “Brasil Mambo” e “Mambo en la calle 42”, ver: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/128716/don-pedrito-e-seu-ritmo>. Acesso em: 9 set. 2024.

⁴⁷⁸ Em junho 1949, enquanto a Jazz Vianense viajava para Teresina, estreava no Cine Roxy e no Cine Eden a produção mexicana “Pecadora” (1947), estrelada pela atriz cubana Ninón Sevilla, o mexicano Ramón Armengod e a espanhola Emilia Guiú (Diário de São Luiz, 18 jun. 1949, p. 5). Além das canções “Maria Bonita”, “Dezessete e Setecentos” e “Lismona”, uma cena do filme mostra o grupo Os Anjos do Inferno e Ninón Sevilla performando “Boogie Woogie na Favela” (1945), de Denis Brean (aluno do jornalista, compositor e radialista Augusto Duarte Ribeiro), interpretada originalmente por Ciro Monteiro e que se tornou exemplar dos efeitos da “americanização” no Brasil naqueles tempos: algo estampado em sua letra que dizia: “Chegou o samba minha gente/ Lá da terra do Tio Sam com novidade/ E ele trouxe uma cadência que é maluça/ Pra mexer toda a cidade/ O boogie-woogie, boogie-woogie, boogie-woogie/ A nova dança que balança, mas não cansa/ A nova dança que faz parte da política da boa vizinhança [...] / E o nosso samba foi por isso que aderiu/ Do Amazonas, Rio Grande, São Paulo e o Rio/ Ao Boogie-Woogie, Boogie-Woogie, Boogie-Woogie/ A nova dança que surgiu”. Para uma melhor imersão, essa cena está acessível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z8Ar-rsf_zs. Acesso em: 9 set. 2024.

⁴⁷⁹ Para saber mais, ver: <http://obsкуроfichario.com.br/fichario/carmen-silvia-brown-munefelt/>. Acesso em: 12 set. 2024.

González (cantora). A banda também contava com o suporte dos músicos Jose Romero (primeiro trompete), Pedrito Garcia (tumba) e Jose Ganoza (bateria e contrabaixo). A princípio, a trupe fora contratada para tocar no TAA e no Casino Maranhense, chegando a se apresentar juntamente da JAB no Museu de Cera Carnavalesco (Pacotilha: O Globo, 11 jan. 1956, p. 4). Na sequência, em novembro de 1957, foi a vez do cantor e instrumentista afro-brasileiro especializado em músicas afro-cubanas⁴⁸⁰, Álvaro Francisco de Paula, conhecido como El Cubanito, visitar a capital maranhense acompanhado de seu Conjunto Panamericano, com apresentações no TAA e Casino Maranhense sob os auspícios das chamadas “Pioneiras Sociais de São Luiz”, “agremiação [beneficente] formada pelas damas da sociedade sanluisense”, como a primeira dama Ada Matos Carvalho (Tribuna do Povo, 6 ago. 1958, p. 4), cuja iniciativa objetivava “angariar fundos para o ‘Natal das Crianças Pobres de São Luiz’” (Pacotilha: O Globo, 7 nov. 1957, p. 4).

Finalmente, gostaria de destacar a passagem das “Queens of Havana”, Orquestra Feminina Anacaona por São Luís, em 1958. Embora tenha feito uma única apresentação na cidade, penso que a presença do grupo em terras maranhenses constitui episódio importante para pensar em uma fase mais marcadamente latino/caribenha dos ecos do jazz diaspórico em São Luís. Se essa tonalidade já estava presente de alguma forma no repertório das jazz bands entre 1920-1930, as décadas de 1940 e 50 reforçam ainda mais esta tendência, propulsionada pela presença de artistas hispânicos na capital. A Orquestra Anacaona foi fundada no começo dos anos 1930 e foi originalmente formada por Concepción “Cuchito” Castro (regente e saxofonista) e suas irmãs Ada (trompete, violino e *tres*), Olga “Bola” (clarinete, sax, flauta e maracas) e Ondina (trompete), bem como Isabel Álvarez, Berta Cabrera e Elia O’Reilly. Ao septeto de jazz cubano se juntariam também Caridad “Cachita” (contrabaixo), Emma, Flora, Alicia, Argimira “Millo” (bateria), Xiomara (trompete) e Yolanda. Outra importante integrante foi a cantora Felipa Graciela Pérez, irmã de Francisco “Grillo” Machito, um dos responsáveis por criar o cubop e apurar o jazz afro-cubano. Personagens fundamentais para a história das jazz bands de Cuba, sendo representantes de uma fase de protagonismo feminino nessas orquestras, quando tocaram em São Luís, as integrantes da Anacaona já haviam feito turnês pelos Estados Unidos, Europa e vários países da América Latina (Acosta, 2003).

⁴⁸⁰ Para uma imersão neste repertório, ver: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/107755/el-cubanito>. Acesso em: 14 fev. 2025.



Figura 82 – O jazz afro-cubano das “Rainhas de Havana” ecoa em São Luís. Diário da Manhã, BPBL, 16 set. 1958.

Segundo o *Pacotilha: O Globo*, “a Orquestra Feminina Anacaona vem diretamente de Cuba para o clube luso-brasileiro, após vitoriosa temporada em New York, onde tocou no Empire State Building” e que, “no decorrer do baile serão apresentadas duas rumbeiras, que interpretarão vários números de mambo e rumba”. A apresentação em São Luís fazia parte de uma turnê de um ano pela América do Sul, passando pelo Brasil, Chile, Argentina e Uruguai, constituindo nova fase de ascensão da jazz band cubana. Em terras brasileiras, a Anacaona passou por Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba, respectivamente, segundo recorda a integrante Alicia Castro (2007). As memórias da musicista silenciam, no entanto, sobre a passagem do conjunto pela capital maranhense. É possível que ao chegar ao Rio de Janeiro, onde gravaram um LP e um programa de televisão, isto tenha chamado a atenção dos empresários são-luisenses. O relato de Castro, por outro lado, oferece indicativos que bem poderiam se assemelhar com a experiência da banda em São Luís, cujo perfil de consumo fonográfico da população revelava a forte penetração de ritmos afro-cubanos. Conta-se, por exemplo, que desde a primeira performance da orquestra, ocorrida em Salvador, “os brasileiros assistiram nosso mambo com muito entusiasmo”. As gravações no Rio de Janeiro, por sua vez, demonstram que por lá a experiência foi ainda mais intensa. Quanto às músicas executadas, Alice Castro informa que foram as seguintes: “‘Mambo en España’, ‘Los Salvajes Bailan Mambo’ e ‘Mambo Mamb’i’ – essas eram as músicas no topo do nosso repertório. Músicas

jazzísticas como ‘Güempa’ eram muito populares”, recorda a musicista (Castro, 2007, p. 309-311).

Após todos esses exemplos, gostaria de encerrar essa sessão dialogando com um raciocínio importante elaborado por Jason Borge, sugerindo uma modelação latino-americana do jazz, e assim inscrevendo-o dentro de significados globais:

[...] os intérpretes de jazz latino-americanos do início a meados do século XX (no sentido de mediadores intelectuais e praticantes musicais), sacudidos pela tempestade dos ventos frequentemente contrários do **capital global e do nacionalismo cultural**, enfrentaram pressões semelhantes [em comparação à experiência japonesa no entreguerras]. No entanto, laços culturais e econômicos próximos, combinados com frequentes rixas geopolíticas entre os Estados Unidos e as nações latino-americanas colocaram a região em uma categoria única com relação ao jazz. Os muitos **paralelos, interações e sobreposições** frequentes entre o jazz e formas latino-americanas vagamente análogas — do choro, maxixe, tango e samba, ao son, rumba, mambo e até salsa — sugerem fortemente que a palavra “jazz” era mais adequada como um termo abrangente para toda uma gama de práticas musicais no hemisfério do que como um significante estável para uma forma discretamente nacional. Em maior extensão do que qualquer outra região fora dos Estados Unidos, eu argumentaria, **a América Latina não apenas abraçou e repudiou, consumiu e expurgou, imitou e se apropriou do jazz. A região e seus músicos participaram ativamente do empreendimento global do jazz** a tal ponto que sua marca acabou tendo que ser reconhecida, mesmo que, em última análise, rejeitada, marginalizada ou colocada entre parênteses como “jazz latino” (2018, p. 3, tradução minha, grifos meus).⁴⁸¹

Os exemplos de trânsitos, encontros e trocas apresentados nesta seção reforçam a condição de São Luís como cenário integrado a esse processo mais abrangente descrito por Borge (2018), não podendo, portanto, ser desprezada na discussão sobre os fluxos do jazz latino-caribenho, isto é, nesses “fluxos transnacionais de corpos e tecnologias, ideias e sentimentos” (Borge, 2018, p. 2) que circularam pelo Grande Caribe, tampouco na problematização a respeito de seus impactos sobre as identidades culturais e sócio-musicais dos afro-brasileiros – especialmente daqueles situados no Atlântico Equatorial. No entanto, para além da importância de demonstrar comprovações desses trânsitos e contatos, acredito que uma maneira de captar e compreender de forma mais profunda como essas negociações identitárias

⁴⁸¹ [No original]: “As I will discuss in subsequent chapters, early to mid-twentieth-century Latin American jazz interpreters (in the sense of both intellectual mediators and also musical practitioners), storm-tossed by the frequently countervailing winds of global capital and cultural nationalism, faced similar pressures. Yet close cultural and economic ties combined with frequent geopolitical rifts between the United States and Latin American nations placed the region in a unique category with respect to jazz. The many parallels and frequent interactions and overlaps between jazz and loosely analogous Latin American forms—from choro, maxixe, tango, and samba to son, rumba, mambo, and even salsa—strongly suggest that the word “jazz” was better suited as an umbrella term for a whole range of musical practices in the hemisphere than as a stable signifier for a discretely national form. To a greater extent than any other region outside the United States, I would argue, Latin America did not just embrace and repudiate, consume and purge, imitate and appropriate jazz. The region and its musicians actively participated in the global jazz enterprise to such a degree that its imprint eventually had to be acknowledged, even if ultimately disavowed, marginalized, or bracketed off as ‘Latin jazz’”.

(de raça e gênero, por exemplo) se expressaram, para além das situações de contato em si, é atentar para como essas identidades resultantes de apropriações foram articuladas e decodificadas no cotidiano dos sujeitos/agentes.

4.9 Autorias afrodiaspóricas periféricas? Música e (des)consagração nas margens das margens do capitalismo dependente

Apesar de estarem inseridos num contexto de fonografia/discografia dependente, e de se depararem com uma inserção deficitária do Maranhão nos modernos padrões de vida urbana, além do abandono público, os jazzbandistas maranhenses não se contentaram em ser apenas reprodutores dos sucessos de outros compositores já estabelecidos no mercado de discos e rádio, apesar de, ao fazê-lo, podiam garantir com mais segurança alguns dos preceitos básicos de sua economia moral, especialmente centrada na ética da sobrevivência. Analiso que o significado social de “autoria”, dentro dessas circunstâncias específicas da cidade/estado, ganha contornos distintos, se comparados aos canais de consagração que, ainda que difíceis, eram possíveis para músicos pobres das grandes capitais do país: como a própria possibilidade de gravar suas composições e, portanto, se realizarem como autores/criadores/experimentadores de forma mais perene. No espaço social por onde circulavam os músicos populares urbanos maranhenses, compor e experimentar estavam em outra escala de valor não lhes trazendo necessariamente um retorno material, mas, a curto prazo, mais simbólico, de prestígio social – o que para muitos poderia significar reconhecimento e futuros contratos.

“Dar voz” a essas composições não registradas em fonogramas muito além de um mero exercício de divulgação, atua no sentido de confrontar o movimento de desmemorialização, determinado devido à coligação de inúmeros elementos no tempo, de enfatizar os agenciamentos criativos desses sujeitos, relativizar sua passividade, sem, no entanto, negligenciar o impacto das forças sociais excludentes, a nível regional e nacional, sobre as existências desses músicos negromestiços de origem pobre.

Retomando a análise do Inventário de Partituras do Acervo João Mohana (APEM, 1997), dessa vez refinando a busca apenas para as composições de músicos que, de fato, integraram jazz bands, tem-se as seguintes canções:

Tabela 8 – Composições autorais de jazzbandistas maranhenses

PAULO ALMEIDA
Choros: “Tapeador”, “Em Ribamar”, “Chorinho de Criança”, “Invejoso”, “Choro de Paulino”, “Maria Sapeca”, “Dezembrado”, Sem título e “Leviano”; sambas: “Matinal”, “Teus Lindos Olhos”, “Corneta do Diabo”, “No Mar”, “Rosa Roxa” e “Marvada”; Valsas: “Vina”, “Santa Teresinha de Jesus”, “Amor de Artista”, “Lamentos D’Alma” e “Saudades de Etelvina”; marchas: “Noite Festiva”, “Rogativa”, “Casinha D’Ella” e “Pão Tórrido”; Samba-choro: “Mulata” e “Tá no Grampo”; samba-canção: “Sonho Desfeito” e “Cantilenas”; samba: “Zuzinha”; Valsa-canção: “Ninho Vazio”; valsa: Madame Anthenor Amaral; Canção: “Gotas de Luar”; dobrado sinfônico: “Nascimento de Moraes”. Localizadas nos jornais: “Pintassilgo”, “Meu Destino”, “Hymno da União Artística Operária” (música. Letra: Ribamar Pereira), Marcha sem título para o Natal de 1936 no Casino Maranhense (música. Letra: Ribamar Pereira). “Samba de Marquise” (música. Letra: Ribamar Pereira). Números musicais para a “chistosa chanchada maranhense [...] NÃO DIGAS... (O Imparcial, 14 maio, 1933, p. 3). “Alcino Bílio” (dobrado). “Aldo Calvet” (dobrado). Hino Bloco Invicto Treze e Hino Bloco Tenentes Liberais (letras de Ribamar Pereira).
JOÃO BALBY
“Hymno a São José”; “Ladainha a duas vozes”; “Ladainha do Glorioso São José”, “Ladainha de Nossa Senhora”; “Imagem da Criança” (valsa); “Santa Cecília” (valsa) [estas duas últimas com o diferencial de possuírem, respectivamente, pancadaria e bateria na instrumentação];
CLEMENTE MUNIZ
“Bonequinha de Holanda” (samba), “Ula-lá Ula-lá” (batuque) e “Tango-Canção”; “A Moda do Tamanco” (Marcha: Pedro Caetano, Clemente Muniz, Carlos Renato. Acomp. Orquestra. Odeon 13771, 1954), “As Flores Só Brotam na Primavera”, “Casadinhos”, “Despedida de Solteiro”, “Dia de Pagamento”, “Maçariquinho”, “Eu Canto Eu Canto”, “SOS”, “Presunçosa”, “Seu Talão Vale um Milhão” (Marcha: Clemente Muniz/Pedro Caetano. Acomp. Coro e Orquestra de Amâncio Cardoso. Disco Campeão EMF-D26, 1958), “No Fundo do Copo”.
JOSÉ RIBAMAR PASSOS
frevo (sem título).
SEBASTIÃO PINTO
Vênus (foxtrot), Lembrança do Maranhão (valsa), Maroca (valsa), O Echo (schottisch), Machuca Juca (tango), Arroz com Leite (polka), Itapecuruense (hino), Benjamin Constant (marcha n.º 06), Le Triomphe (pas double 11), Clube Recreativo Maranhense (valsa), São Sebastião (marcha n.º 01), Sinhá (polka), Souvenir (pas double 5), Jacinta (polka), Bembém (polka), Sarabatana (polka), Faceira (habanera), Un Amour (schottisch), Um Rêve Fleuri (schottisch), Coeur Doré (valsa), Nós Somos Três (schottisch), Ondina (valsa), entre muitas outras.
JOÃO CARLOS DIAS NAZARETH
Sambas: “Cajueiro Velho”, “Etelvina Minha Nêga”, “Ao Som de Um Bolero”, “Que Fique a Amizade”, “Bendita”, “Desprezar Um Grande Amor”, “Noite Plena”; Toadas: “Saudação a São Paulo”, “Acontecimentos do Mundo”, “Toada para o Maranhão”, “Despedida”, “Parte de Toada Quando o Homem foi à Lua”, “Toada para Dr. Abreu Sodré Quando Visitou São Luís”, “Guarnicê”, “Toada Composta por ‘Elecride’ de Guimarães ou Cururupu”, “Traz o Boi”, “Compra do Boi”.

Outras: “Assumpção” (marcha solene), “Gracinha” (valsa), “Capitão Abílio Costa” (dobrado), “Hino à Bandeira Maranhense” (Hino. Letra de Ribamar Pereira); “Pobre Mendigo” (canção), “Já Não Sofres Mais Pobre Mendigo” (canção), “Cafeteira Não Quer Máscara Neste Carnaval” (marchinha) e “Foi Turu” (canção).

PAULO MORAES

“Com minha vida ninguém pode” (samba); “A Vitória do Bazar” (marcha).

PM compôs a música da marcha Os Sérios (para o bloco homônimo), contando com letra do poeta Ribamar Pinheiro (“Nos domínios de Momo”. 3 fev. 1935, p. 3);

Fontes: IPAJM (1997), AJM, DB-IMS, O Imparcial, Discogs, Gottheim (1984), Bógea (1988), Nascimento (1997), Jornal do Maranhão.

Nos jornais, é possível captar essa produção musical que acabou se perdendo no tempo; dessa experiência de autoria que, não obstante tenha se esvanecido ao longo dos caminhos cruzados da memória, me parece sinalizar o movimento de afirmação desses sujeitos, ainda que tidos por alguns setores como “músicos menores”, “amadores” e até “sub-músicos”, procuravam ganhar seu espaço, desenvolver suas habilidades perto dos músicos mais prestigiados e arriscar-se também como criadores, ao sugerirem, uma vez mais, a partir dos temas principais de suas composições, algo de seu universo comportamental, cultural, social e político, deixam rastros de suas táticas de fortalecimento de suas redes de apoio e companheirismo, revelando outra face da economia política jazzbandista, isto é, indo além dos gracejos que precisavam fazer diante daquelas figuras que lhes exigiam respeito com base no medo, como chefes de polícia e coronéis, embora não se possa descartar uma relação mais ambígua, entre a admiração e o temor, por parte de alguns deles para com essas autoridades, em decorrência de suas posições políticas. É verdade que fazer música para figuras de poder não era exclusividade dessas bandas, assim como essa relação ambígua. Por um lado, pode ser visto como praxe do ofício musical, para ampliar a circulação de suas composições a partir da influência social do homenageado/a.

Adhemar Corrêa, por exemplo, quando integrava a orquestra do clube Atenas, compôs, em 1922, a música “Cigarros Eden”, noticiado como “lindo tango”, que foi “oferecido ao sr. Lino Moreira, proprietário daquela marca de cigarro” e que “tanto agradou quando de sua primeira execução” (Pacotilha, 27 fev. 1922, p. 1). No ano seguinte, foi a vez de Manoel Pereira, saxofonista da orquestra de Pedro Gromwell, que compôs “Quem é a mulher do boi?”, um “saltitante tango” executado pela primeira vez no Renascença Carnavalesca (Pacotilha, 31 mar. 1923, p. 4).

Em 1940, o jazzbandista Othon Rocha foi classificado em primeiro lugar em um concurso de composições carnavalescas patrocinado pelo *O Globo* na categoria “marcha” com

a música “Lili”. Já Paulo Almeida, ficou em segundo lugar na categoria “samba”, com a composição “Mulata da Madre Deus”. “Pela primeira vez”, inicia Miércio Jorge, “São Luiz vae ter um Carnaval genuinamente maranhense, podendo, se quizer, deixar á margem quantas producções nos chegam do sul inspirada em motivos que não são os nossos, e escriptas, frequentemente, por compositores que, nem siquer, conhecemos”. Prossegue o jornalista, afirmando que “esse facto não exprime uma attitude regionalista. Pelo contrario. Será uma prova eloquente de que não é só no Rio de Janeiro, ou nas grandes capitaes do sul que há vocações artisticas mas, em toda a extensão geographica do Brasil [...]” (O Globo, BPBL, 19 ago. 1940, p. 3).

A iniciativa de Pacífico Júnior, d’*O Tempo* (o “Concurso dos Jazz”), e essa de Miércio Jorge, despontam como tentativas de certos jornalistas, intelectuais e outras figuras de se contrapor ao que entendiam como subserviência cultural maranhense, sem que houvesse um lugar à altura para músicos que, segundo entendiam, nada deviam aos seus congêneres de outras regiões do país. Apesar desses esforços, tanto de alguns apoiadores, quanto dos próprios músicos, e apesar de, como vimos neste capítulo, o fenômeno do jazz ter tido expressivo impacto, entre 1920-1950, no estado, as vicissitudes da história acabaram por forçar tais acontecimentos para uma zona de esquecimento. Com isso, silenciaram-se também as histórias de luta dos músicos e músicas negras.

5 A HORA E A VEZ DAS NEGRAS MELODIAS: AGENCIAMENTOS, LUTAS E TRAJETÓRIAS DE JAZZBANDISTAS AFRO-MARANHENSES

5. 1 Prelúdio a um festim negro e moderno no Maranhão

[...]. Com o correr dos anos o negro foi mostrando aos poucos, quanto vale. Já não usa a velharia do “sus christo”, não. Agora o que domina é o *bon jour* e o *au revoir*. Veio a época do *jazz band*. Em sua companhia vieram também, o almofadinha e a melindrosa de cabelo curtinho, à inglesa (*D. Quixote*, 1924, p. 13).

Segundo (Gorberg, 2022, p. 71), o fragmento supracitado, “fazia parte de um conto eminentemente irônico assinado por ‘Lulu das ruas’, que criticava tanto o comportamento de afrodescendentes que escapavam ao modelo escravocrata quanto o das elites que temiam a sua ascensão social”. Recobrando os esforços da elite escravocrata maranhense contra a Abolição, de sua exigência por indenização com o fim formal do regime escravista e tentativa de manutenção dessa cultura nas formas de trabalho livre/assalariado (Gato, 2020), tal citação cai muito bem para a discussão deste capítulo, que objetiva dar maior enfoque para um conjunto de personagens negros, a fim de analisar suas estratégias, trajetórias e agenciamentos dentro do campo do jazz maranhense.

Para este debate, busco inspiração na historiografia que intercruza o estudo do cenário pós-emancipação e o estudos do jazz no Brasil, como, por exemplo, o trabalho de Ana Paula de Lima, intitulado “*Sons da cidadania: bandas, músicos negros e uma corporação musical em Campinas no pós-abolição* (2021)”, que procurou estudar “a historicidade do fazer musical de pessoas negras que tocavam um instrumento ao mesmo tempo em que desempenhavam outras atividades profissionais, como ferroviários e pedreiros”, na tentativa de perceber como os músicos da Corporação Musical Campineira dos Homens de Cor, criada em 1933, conformaram “um amplo movimento de contestação das hierarquias e marcadores raciais”. Neste trabalho, a autora demonstra a importância do associativismo negro para a existência de empreendimentos musicais protagonizados por músicos de cor em Campinas. Felipe Bohrer (2025) adentra as relações de raça e classe no meio musical porto-alegrense da Primeira República, alcançando os primeiros vestígios do jazz feito naquela região e o papel dos músicos negros nesse processo de transformações sociais e culturais. Contemplando o eixo Rio-São Paulo, cabe mencionar ainda as produções de Santos e Labres Filho (2011; Labres Filho, 2014) e, focado ainda mais no associativismo negro paulistano, os escritos de Domingues (2018). Já, a historiadora Carolina Martins (2023), ao estudar o associativismo negro em São Luís do Maranhão, embora tenha outro foco de estudo, percebeu a íntima relação (embora não dependente) dos praticantes

de Bumba-Meu-Boi com as associações de trabalhadores, organizadas na cidade desde fins do século XIX⁴⁸² com a finalidade política de luta e garantia para a proteção e acesso à cidadania de seus associados. Além disso, considera o próprio BMB uma forma em si de associativismo negro.

Objetivo contribuir com este debate, apresentando outros personagens e oferecendo mais elementos de como as jazz bands passaram a ser disputadas pela população pobre/trabalhadora da cidade, integrando-se aos espaços e festividades negromestiças: uma “onda negra” (Azevedo, 1987)⁴⁸³ com forma e conteúdo próprios; alinhando costumes em comum (Thompson, 1998), construídos ao longo do tempo, com os novos dados que atravessavam o Atlântico. Aponto ainda a possibilidade de perceber as próprias bandas como uma forma micro de associativismo negro, posto que regidas por normas, hierarquias, mas também por laços de compadrio, solidariedade, a despeito do impulso cada vez mais comercial que recaía sobre o músico jazzbandista, situado num contexto de brutais desigualdades e de descompassada industrialização e urbanização da região.⁴⁸⁴

Dessa forma, as bandas, uma vez situadas no circuito das manifestações negras, despontariam como um associativismo dentro do outro, pois alinhadas a ideias (por vezes conflitantes) de “civilização” e de “progresso” – binômio, aliás, caro para as disputas em torno do significado sociocultural do jazz, assim como para as bases do associativismo ocidental –, mas também de amparo e organização social, tal como ocorria com a experiência associativa de outros trabalhadores (Cord; Batalha, 2014, p. 11-12). Noutras palavras, esses conjuntos, que bem poderiam ser posicionados como parte dos *grupos específicos*⁴⁸⁵ (Moura, 2019, p. 142-

⁴⁸² Segundo a autora, é justamente entre fins do século XIX e, mais fortemente, no início do XX “que surgem a Liga Operária Maranhense (1890), o Centro Artístico Eleitoral Operário Maranhense (1900), a União Operária Maranhense (1918), a União dos Estivadores (1923), a União dos Carregadores (1926), União dos Carroceiros (1927), União dos Barbeiros (1920), dentre outras, demonstrando que, no Maranhão, a experiência associativa dos trabalhadores já era uma realidade desde os anos finais do século XIX” (Martins, 2023, p. 5), com intensificação a partir de 1920, em termos sindicais e políticos (Viana, 2007).

⁴⁸³ Assim sugerida por Wissenbach (2021, p. 71-72): “O temor social, que nas épocas anteriores à Abolição provinha da figura dos escravos, em suas rebeldias domésticas, suas revoltas coletivas e ligações pontuais com a plebe urbana, espalhava-se agora na direção de figuras multifacetadas de diferentes etnias e composições de mestiçagem que iam do branco estrangeiro ou nacional pobre, passando pelo mulato e chegando ao negro retinto, localizados indistintamente nas moradias coletivas e nos cortiços, nas áreas insalubres da cidade invadindo cotidianamente as ruas, os mercados e as praças públicas”. Imagine-se, então, o efeito dessa “invasão”, no Maranhão, por músicos negros elegantes, cada vez mais amparados por uma rede de solidariedade construída à base da experiência da raça e da classe.

⁴⁸⁴ Vicente Salles (1985, p. 80), referindo-se propriamente aos coletivos musicais em geral, chega a afirmar que “a banda de música reflete, antes de tudo, o espírito associativo de nosso povo. Daí a importância social de que se reveste no exercício de suas bem definidas funções: associativas, beneficentes, assistenciais”.

⁴⁸⁵ Partindo da categoria “classe” nos termos da dialética materialista, isto é, da classe *em si* e *para si*, e respondendo criticamente a Thomas Skidmore, que segundo Moura (2021, p. 265), sugerira que o escravo brasileiro “não desenvolveu suficientemente *instituições paralelas*”, o historiador marxista distingue o que seriam “grupos diferenciados” e “grupos específicos”. No último caso, se trataria, distintamente do primeiro grupo, cuja

143) que integravam os circuitos organizativos dos negros maranhenses. Seriam, assim, peças-chave em uma dinâmica associativista interconectada – complexa rede de relações que, como esboçado no capítulo anterior, teria modelado a prática jazzbandista também em favor dos populares.

Relembro o leitor dos exemplos apresentados anteriormente e de modo mais esparso e abrangente, que já apontam para o lugar dos músicos em uma intrincada rede associativa, primeiro, desde as articulações de alguns músicos com associações religiosas, beneficentes, esportivas e operárias, caso de Raymundo Canuto dos Anjos (ver **nota 310**), Annanias Paulo da Conceição (**nota 430**), Acrísio Cortezia (**nota 572**), e outros, depois, como sugerido nas seções direcionadas especificamente para as associações dançantes, na posição de elementos fundamentais para a manutenção dessas sociedades e eles mesmos agentes criadores de suas próprias sociedades, *em e para além* de São Luís.

Darei outros exemplos que reforçam a tese de que, na condição de prática “moderna”, a trajetória do formato jazz band, não apenas no que diz respeito à composição dos músicos, mas também quanto aos ambientes onde eram contratadas, despontou como território disputado etnicamente. A imersão nessa realidade local, necessário observar, entende, mais do que nunca, que o conjunto de *experiências jazzy* dos músicos maranhenses, longe de serem atitudes isoladas, despontam como evidências de um universo de agenciamentos negros com alcance

diferenciação nasceria nos termos da avaliação da sociedade de classes, a partir de um olhar de fora ou de fora para dentro, daquele ajuntamento que “[...] *se vê*, é analisado pelos seus próprios membros em relação ao conjunto dos demais grupos sociais, quando adquire consciência dessa diferenciação” (2019, p. 149). Segundo Clóvis Moura, os homens de cor, no Brasil, “possuem uma série quase interminável de graus e níveis de especificidade”, variando “esses níveis e graus [...] de acordo com a localização geográfica [e a época] em que essas diversas frações dos segmento étnico negro se encontram: Pará, Maranhão, Pernambuco, Minas Gerais, Bahia, São Paulo, Rio de Janeiro e outros Estados e regiões” (2021, p. 277). Assim, “os candomblés, terreiros de macumba, confrarias, associações recreativas, esportivas e culturais negras [...] são grupos específicos numa sociedade de classes, no caso brasileiro, dentro de uma sociedade de capitalismo dependente” (2019, p. 153). Apesar de não “perspectivarem uma mudança radical na sociedade, esses grupos específicos são, consciente ou inconscientemente, polos de resistência à marginalização do negro e de camadas proletarizadas a ele ligadas” (2021, p. 282). Não à toa, desenvolvem “diversas formas artísticas tidas como sendo do negro, por exemplo o samba, a fim de encontrar, através delas, um nível de participação capaz de igualá-lo (nos quadros da própria sociedade de modelo capitalista da qual participa) às camadas que o oprimem e dificultam a sua ascensão social” (Moura, 2019, p. 155). Nesse ponto, o fenômeno do jazzbandismo enriquece o debate, posto que se tratava de uma estética cosmopolita que foi reivindicada pela população negra brasileira, executando sambas, mas também se apropriando do repertório europeu (sacro e profano) e afro-americano. Reside aqui uma particularidade importante, por se tratar de um hábito atualizado e incorporado à prática musical orquestral, cultivada por pessoas de cor desde tempos escravistas (cf. Santos, 2009; Coelho, 2014). Do ponto de vista social exógeno, poderia ser interpretado como um tipo de grupo específico transfronteiriço, tanto considerando seus espaços de circulação, podendo se situar na categoria dos agrupamentos “musicais” e “intercruzados” (2019, p. 143), ao se ter em conta sua atuação nos circuitos associativos negros, e, por outro lado, por sua verve comercial, por penetrarem nos espaços brancos; já, de maneira endógena, considerando a configuração das formações jazzbandísticas no Maranhão, a esse aspecto poderia se somar um perfil policlassista e multirracial, sem evidentemente, em nenhum dos casos, apesar de preferir-se evitar conflitos, calar as tensões cotidianas.

global; ações que respondiam a processos de Abolição igualmente dialógicos: no que diz respeito às semelhanças e diferenças com outras realidades do Mundo Atlântico, como bem observou a historiadora Kim Butler (1998, p. 5), que, aliás, aproxima, em uma perspectiva afroatlântica, a experiência brasileira com a do Caribe e a dos EUA.⁴⁸⁶

5.1.1 No balanço dos números e das cores: pretos e mulatos *making some jam* no Maranhão

Pelas fotografias e outras fontes utilizadas nesta tese, é possível notar que a presença negra era inegável nas jazz bands de São Luís. Particularmente por meio dessas fontes, nota-se que esse protagonismo poderia ser menos ou mais expressivo a depender da trajetória de cada conjunto. Tais pistas nos fazem questionar qual teria sido o grau de densidade e a dinâmica dessa presença negra no meio do jazz maranhense. Um caminho possível envolve ter, primeiro, uma dimensão das populações de cor no estado e em São Luís, tendo em vista, dessa vez, dados e orientações mais abrangentes sobre a composição demográfica são-luisense.

A começar pelo quesito “cor”, importa notar que, como indica Schwarcz (2012, p. 97), os censos de 1900 e 1920⁴⁸⁷ silenciavam quanto a este aspecto, interrompendo o padrão seguido

⁴⁸⁶ Nas palavras da autora: “A história brasileira é marcada por fatores que moldaram o mundo afro-atlântico – escravidão, resistência, cultura escravista, questões de aculturação, formação de novas identidades, racismo e problemas de integração e igualitarismo. Nesse sentido, a história afro-brasileira compartilha referências com afro-americanos e afro-caribenhos, em todo o hemisfério” (Butler, 1998, p. 4). [No original]: Brazilian history is marked by factors that shaped the Afro-Atlantic world – slavery, resistance, slave culture, acculturation issues, the formation of new identities, racism, and problems of integration and egalitarianism. In that regard, Afro-Brazilian history shares references with Afro-Americans and Afro-Caribbeans, throughout the hemispheres.

⁴⁸⁷ Em 1923, o *Pacotilha* publicou uma matéria sobre um recenseamento divulgado no jornal *Correio da Manhã*. O texto, que oculta sua autoria com a assinatura “X.X.”, apresenta dados colhidos pelo jornalista mineiro Othon Fleury, que supostamente provariam “que esta [a raça negra] se acha, entre nós, em lastimável decadência”. Segundo esses dados, “constituindo uma proporção de 49% da população geral do país em 1820, passaram os negros a 19% em 1872, a 14% em 1890, e, finalmente, a 8% em 1920. Em linguagem sem algarismos: em um grupo de 100 brasileiros, apenas 8, hoje, pertencem à raça negra”. Em seguida, o texto apresenta dados de natalidade e mortalidade, entre 1917 e 1919, que simbolizariam a “eliminação do negro” em São Paulo. Por fim, reproduz um diálogo travado entre o embaixador de Portugal no Brasil, Duarte Leite (1854-1950), e José Prestes (1875-1952), engenheiro e dirigente esportivo português, lembrado pelas atitudes antirracistas quando presidente do Vasco da Gama:

– Há um engano de visão, sr. Embaixador. O decréscimo do negro, no Brasil, não é uma consequência da má higiene, ou das epidemias [...].

– Como se explica, então o fenómeno? – Estranhou o Embaixador, torcendo os bigodes brancos. O dr. Prestes riu de novo.

– É cá por uma coisa.

– ?

– É que preto morre preto e nasce mulato (“A decadência do preto”. *Pacotilha*, 16 jun. 1923, n.p.). Apesar do tom lastimoso, é preciso desconfiar do estudo, ainda mais em se tratando de um contexto em que interessava sabotar o impacto social da população negra e seu acesso à cidadania, em alinhamento ao projeto de branquear a população que seguia a pleno vapor. O próprio IBGE, como argumenta Nunes (2024, p. 183), embora tenha justificado o silenciamento dos dados do quesito cor porque estes supostamente instituiriam “uma barreira de cor incompatível com a recém-formada democracia brasileira”, na verdade, “estava menos preocupado com os princípios democráticos do que em ocultar o alto número de negros na população brasileira”, o que nos faz indagar a

nos anos de 1872 e, tendo em conta a sua precariedade, 1890, ressaltando-se que este último refletia “as preocupações racialistas da quase totalidade do pensamento social brasileiro do período” (Matos; Rios, 2004, p. 176). Embora dentro do recorte desta tese, não é possível trabalhar com os subsídios referentes a 1930, pois, por razões de ordem política, sequer foi realizado o recenseamento nesta década. Resta recorrer aos censos de 1940 e 1950 cujos dados brutos estão organizados nas tabelas abaixo.

Quadro 1 – Comparativo Populacional (1940), quesito cor

Cor	Brasil %	Maranhão %	São Luís %
Branços	2 617 1778 (63,47%)	578 156 (46,81%)	43 113 (50,38%)
Pretos	6 035 869 (14,64%)	340 370 (27,56%)	24 484 (28,61%)
Pardos	8 744 365 (21,21%)	314 919 (25,50%)	17 757 (20,75%)
Amarelos	242 320 (0,59%)	355 (0,03%)	49 (0,06%)
Sem declaração	41 983 (0,10%)	1 369 (0,11%)	180 (0,21%)
População total	41 236 315	1 235 169	85 583

Quadro 2 – Comparativo Populacional (1950), quesito cor

Cor	Brasil %	Maranhão %	São Luís %
Branços	3 202 7661 (61,66%)	533 989 (33,73%)	40 136 (33,51%)
Pretos	5 692 657 (10,96%)	249 762 (15,77%)	15 681 (13,09%)
Pardos	13 786 742 (26,54%)	795 707 (50,26%)	63 662 (53,15%)
Amarelos	329 082 (0,63%)	34 (0,0021%)	22 (0,02%)
Sem declaração	108 255 (0,21%)	3 776 (0,24%)	287 (0,24%)
População total	51 944 397	1 583 248	119 785

Fontes (quadros 1 e 2): IBGE. Recenseamento Geral do Brasil (1º de Setembro de 1940). Série Nacional, Vol. II – 1940, Censo Demográfico, Serviço Gráfico do IBGE, Rio de Janeiro, 1950; IBGE, Recenseamento Geral do Brasil (1º de Setembro de 1940). Parte IV. Estado do Maranhão. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1952a; IBGE, VI Recenseamento Geral do Brasil – 1950, IBGE: Estado do Maranhão, Censo Demográfico, 1952b. IBGE. Série Nacional, Vol. I. Brasil. Censo Demográfico. Rio de Janeiro: [s.n.], 1956.

Para efeitos comparativos, em 1940, a população de cor brasileira, focando, notadamente, nos pretos e pardos, representava o percentual de 35,84% da população total do país. No Maranhão, estes somavam 53,05%, sendo pouco mais de 27% para pretos e em média 25% para pardos; enquanto brancos despontavam com quase 47%. Já em São Luís, pretos e pardos representavam 49,36% da população da capital, com “pretos” superando “pardos” em

metodologia e os dados do recenseamento produzido por Fleury, assim como problematizar a insinuação de José Prestes de que a população se branqueava progressivamente e as intenções do jornal maranhense na reprodução desse material.

quase 8%.⁴⁸⁸ Por seu turno, em 1950, quando a média nacional da população de cor chegava a 37,5%, no Maranhão, essa categoria abrangia em média 66% dos habitantes do estado, somando o percentual de pretos (15,77%) e pardos (50,26%) – ou seja, acréscimo de 0,16%; aumento de pouco mais de 1% ao ano em relação à década anterior –, chegando-se a quase o dobro da população branca (33,73%) e, portanto, mais da metade do conteúdo populacional da região; o que, a priori, faz jus à percepção de certos viajantes de que “alí, o elemento branco constitui minoria” (Azevedo, 1951, p. 19). Necessário, porém, ir além desta conclusão e refinar a análise, problematizando os dados.

Assim, se em termos gerais, os dados para o Maranhão se comportavam daquela maneira, na São Luís de 1950, por sua vez, a população de cor representava uma porcentagem similar, chegando a ser relativamente superior: 66,24%, sendo 13,09% para pessoas pretas (nesse caso, número menor em comparação à cifra estadual) e 53,15% de pessoas identificadas como pardas: inversamente, contagem que superava a proporção relativa aos identificados nesta categoria em todo o estado. Em outras palavras, se é possível observar um progressivo crescimento da autoidentificação parda desde o imediato Pós-Abolição no Maranhão, é no intervalo entre 1940 e 1950 que essa categoria supera a de pretos. Curiosamente, o percentual de pessoas brancas na capital maranhense também era similar ao do estado, com 33,51%, isto é, menos da metade da população da cidade, o que, por um lado, reforça a imagem de São Luís como “Ilha Negra”, mas, por outro, demonstra também a força do processo de miscigenação na região, o que complexifica o movimento de parte dos populares em se distanciar da classificação preta. Seria por impacto dos termos em que se dava o racismo nesse período?⁴⁸⁹

Ao examinar os dados censitários do contexto paulistano, entre 1872 e 1940, Paulina Alberto (2017, p. 96) acertadamente alerta que “os dados sobre raça no Brasil são notoriamente complexos, uma vez que as categorias de raça ou cor não são ‘reais’, no sentido objetivo, e

⁴⁸⁸ De acordo com o censo de 1950, se, em 1890, em pleno pós-Abolição, no Maranhão, 136,290 pessoas se identificavam como “brancas”, 229,252 como “pardas” e 65,312 como “pretas” – estas duas últimas posições, de acordo com o **quadro 1**, ainda que com diferença bem menor, se invertem em 1940. O **quadro 2** demonstra, porém, nova inversão, e com diferença expressiva (IBGE, 1952b, p. 1).

⁴⁸⁹ Cabe lembrar da análise de Hasenbalg (2005, p. 248) de que, nos anos 1950, “[...] independentemente do quanto perdesse sua legitimidade como objetivo nacional publicamente proclamado, o ideal de branqueamento não apenas manteve ampla aceitação popular como continuou também a condicionar o comportamento dos não-brancos, através dos esforços de branqueamento social e biológico”. Spitzer nos recorda que essa “ideologia de ‘embranquecimento’ que viria a dominar o pensamento racial da elite brasileira até meados do século XX [...]”, teve como base de sustentação certo “critério somático [e cultural] de aceitação e progresso social pautado na cor”. Avaliando, por fim, que, “no ‘embranquecimento’, ao contrário [das ideias europeias e norte-americanas, que enfatizavam a pureza e a exclusividade raciais], [os brancos] postularam um processo dinâmico de integração no qual a raça branca ‘superior’ assimilaria sistematicamente as ‘raças inferiores de cor’ no Brasil, acabando por apagá-las da população” (Spitzer, 2001, p. 123).

muitos fatores influenciam a forma como uma pessoa é categorizada (ou autocategorizada)”. Por outro lado, conclui a autora, justamente por isso, ao serem problematizados com cautela – por exemplo, em perspectiva comparativa⁴⁹⁰ –, tais dados podem não apenas sugerir “as proporções variadas de pessoas de ascendência africana em cada lugar”, mas além disso, eles “apontam para diferenças nas formas como os recenseadores (e as próprias pessoas) atribuem as categorias em diferentes regiões” (Alberto, 2017, p. 96). Uma observação sobre o uso da categoria ‘pardo’ no Maranhão, logo na introdução do Censo de 1950, serve de endosso a esse raciocínio, na medida em que chama atenção para as variações de identificação étnica, reflexo de problemáticas referentes à questão da mestiçagem no Maranhão:

Quanto à ‘côr’, adverte-se que a investigação pretendeu fixar a representação numérica dos grandes grupos étnicos – brancos, pretos e amarelos. As pessoas que registraram outras declarações (pardos, mulatos, cafusos, caboclos, mestiços, etc.) foram reunidas sob a designação genérica de ‘pardos’. Parece desnecessário frisar as dificuldades que se opõem à coleta de informações relativas à *côr*. Preconceitos e, mesmo, reserva de certos informantes, quanto à declaração expressa de mestiçagem, contribuem para que, às vezes, as respostas não sejam fidedignas (IBGE, 1952b, p. IV).

Tal observação indicava o problema de estabelecer certas classificações diante da complexidade étnico-racial e social do contingente populacional maranhense, que podia variar de região para região⁴⁹¹, e de seus efeitos igualmente complexos do ponto de vista das relações raciais no estado. Porém, a despeito disso, a crescente presença parda e mestiça era um fato, (o

⁴⁹⁰ Método que adota para comparar os dados de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador ao longo do século XX. De início, o fato de a autora privilegiar a diferença entre Rio e São Paulo, destacando a dicotomia racial vivenciada no Sul do Brasil devido à imigração europeia mais massiva, e sublinhar a maior incidência de pardos na sociedade carioca, me fez questionar se, para além de mera imposição cultural dos meios de comunicação, justamente por essa maior recorrência de pardos, não teria havido algum tipo de identificação da população negromestiça maranhense com a realidade do Rio (destino, aliás, de muitos escravos saídos do Maranhão, em fins do XIX (Gato, 2018, p. 221)), em detrimento da paulistana. Por outro lado, São Luís vivenciou um processo singular de pós-abolição e urbanização, resultando em uma sociedade que, a tirar pelas descrições feitas por Nascimento Moraes (2000) em sua obra ficcional, possuía, já no final dos oitocentos, “uma estrutura de classes bastante simples, mas extremamente diferenciadas quanto ao *status* dos grupos sociais”, aproximando-se do perfil da Salvador da época, onde “a classe alta, estreitamente correlacionada aos brancos, [era] dividida em três grupos: famílias tradicionais, famílias ricas e novos ricos, desempenhando as funções de fazendeiros, comerciantes, profissionais liberais, políticos e altos funcionários públicos; e os pobres, estritamente correlacionado aos negros, [eram] os operários, artesãos, ‘arraia miúda’, além de pessoas escravizadas” (Gato, 2018, p. 233).

⁴⁹¹ Sugestivo disto foi a percepção de Aroldo Azevedo ao visitar algumas regiões maranhenses em 1950, relatando o seguinte acerca das pessoas que encontrou no Vale do Itapecuru: “[...] pode nossa observação registrar a presença de um tipo muito especial de mestiço, que não se enquadra dentro da clássica distinção geralmente aceita – mulatos, caboclos e cafuzos. Seus cabelos são negros, mas levemente encaracolados; sua tez é escura e arroxeada, sem que apresente o retinto do negro nem o acinzentado do mulato ou o pardo-escuro do cafuzo; suas feições denotam leves influências ameríndias. Constitui o que o povo costuma designar pelo nome de **juçara**, produto que parece haver resultado de uma lenta e ininterrupta miscigenação, em que os nossos três tipos étnicos fundamentais (o branco, o negro e o índio) contribuíram com sua parcela” (Azevedo, 1950, p. 19, grifo do autor).

que teria ocorrido nos anos 1940 e 1950 para isso? Quais teriam sido as possíveis causas dessa reclassificação de pretos se tornando pardos?).

Esse fenômeno parece ter repercutido na própria configuração racial das jazz bands maranhenses, algo evidenciado não apenas a partir das fotografias da Jazz Alcino Bílio, mas também, considerando o aumento progressivo – devido as novas possibilidades de transporte – da interconectividade entre a capital e as demais regiões vizinhas, se tomarmos como referência os registros fotográficos de jazz bands de outros municípios.

Assim, a fim de localizar tendências nesse sentido, malgrado a escassez desse tipo de documentação retratando bandas da capital, parece plausível defender a possibilidade de que tenha havido um padrão mais ou menos diversificado em termos étnico-raciais na composição desses conjuntos, e que, portanto, os registros de bandas originadas fora de São Luís, até pelo crescimento a nível estadual do número de habitantes pardos/mestiços, podem expressar algumas semelhanças com a dinâmica da realidade jazzbandística da capital maranhense, especialmente entre 1930-1950, período que cobre o início e o ápice da proliferação de bandas, mas mais fortemente entre 1940-1950, quando muitos desses sujeitos racializados aderem à identidade mestiça/parda.

Ainda nesse raciocínio relacional, vale recordar dos trânsitos de jazz bands são-luisenses para esses outros municípios e seu possível impacto na vida de trabalhadores e trabalhadoras negras de tais localidades, de modo que, uma vez estimulados pelos contatos físicos a verem na música uma possibilidade de existência, a adesão a essa forma de divertimento musical moderna seria reflexo (também) desses encontros. Nessa lógica, em vez de pensar as jazz bands timbiras de maneira insular, apartada ou mesmo atomizada, como se fossem resultado de evolucionismos intrarregionais espontâneos, isto é, de diacronias isoladas e desconectadas entre si (não obstante seu diálogo e conexão com processos e personagens externos, de alcance transnacional), penso que, sob uma ótica mais dialética, seria possível entender o aparecimento dessas novas formações, com suas configurações a um só tempo étnicas e estéticas, como produto de trocas e contatos inter-regionais. Abaixo destaco alguns registros fotográficos para melhor visualização disto.

Atentando para as características fenotípicas dos integrantes das jazz bands representadas abaixo⁴⁹² (**figuras 83 a 90**) – entendendo a existência desses conjuntos como

⁴⁹²A existência da Jazz União de Itapecuru-Mirim, materializada com o auxílio de Abdala Buzar Netto, que “por sua conta e risco comprou os instrumentos necessários e os doou ao conjunto” (Buzar, 2007), suscita o debate sobre a atuação de imigrantes (nesse caso, especialmente sírio-libaneses) na modernização das bandas de música, bem como na estruturação de circuitos de divertimentos urbano-industriais pelo Maranhão (a exemplo dos cinemas

recorte na estrutura global da sociedade maranhense da primeira metade do século XX –, é possível interpretá-las como representativas “daquelas alterações estruturais ligadas à implantação em nosso meio do estilo de vida urbano-industrial, onde brancos, pretos e mulatos convivem em nível associativo profissional” (Pereira, 2001, p. 109), noutros termos, a diversidade étnica das jazz bands maranhenses desponta como indicativo da participação negra-mestiça “em termos de perspectivas socioeconômicas e de oportunidades de convivência com os brancos, dentro de complexo e, **até certo ponto**, inédito de relações socioprofissionais” (Pereira, 2001, p. 119, grifo meu). Interessante observar, por exemplo, que em comparação com a primeira fotografia (**figura 63**), dessa vez predomina a participação de músicos pardos na Turuna Jazz (**figura 90**), fazendo ainda mais jus ao nome do coletivo, que, de origem tupi, significa “negro poderoso”, “forte”, “valentão”⁴⁹³. Em contrapartida, de maneira geral, é notória a presença menor de indivíduos de pele mais escura nas fotografias, o que poderia sinalizar (além da questão meramente numérica em termos étnico-raciais) uma maior concentração desses sujeitos noutras práticas sócio-musicais. Nessa lógica, por outro lado, isto sugeriria uma mobilidade sociocultural menos dificultada para sujeitos de tez mais clara, numa possível expressão das relações de força em uma estrutura social racialmente hierarquizada, tendo reflexos, assim, na elaboração de um sistema de valores distintivos: ao fim e ao cabo, ambos fatores interligados, admitindo-se a assimétrica trajetória de formação e disposição no mercado de trabalho entre pretos e ‘mulatos’ desde o Pós-Abolição. Enfim, relação entre raça e classe no campo do jazz maranhense.

em São Luís, ou mesmo a fundação de clubes recreativos “modernos” destinados a certas frações sociais, como o Clube Guarapary, em Codó). Por conseguinte, abre-se a possibilidade de pensar outros fluxos e conexões atlânticas, e mesmo as relações de raça, classe e gênero por trás da montagem desses divertimentos urbanos (por vezes, fruto de interesses políticos, fosse no plano institucional ou mesmo em termos de influência social e cultural), considerando a posição privilegiada que esses imigrantes “árabes” assumiram, como comerciantes e empresários. Segundo Salazar (2018, p. 47-48), através do Registro do Porto do Maranhão é possível localizar a presença desses imigrantes entre finais dos oitocentos (ca. 1880/1888) e começo do século XX. Entra em cena, neste processo, a importância dos fluxos desenhados pela dinâmica de navegação fluvial no estado. Para saber mais sobre este tema, além do estudo de Salazar (2018), ver: Magalhães, M. V. Sair do Líbano chegar à capital maranhense: as esperanças dos “syrios” e as condições de vida dos viajantes. *Outros Tempos*. Vol. 7, n. 10, dezembro de 2010.

⁴⁹³ Meu palpite é que este nome talvez tenha sido escolhido por influência de conjuntos como Turunas da Mauricéia e Turunas Pernambucanos, de grande sucesso nos anos 1920 e que se aproximaram dos Oito Batutas, ao se estabelecerem no Rio de Janeiro. Um nativismo, inclusive, presente no nome de outros conjuntos: Os Oito Cotubas, por exemplo, em que “cotubas”, também do tupi, significa “corajoso” (Bastos, 2005, p. 188). É possível que a Turuna Jazz de Carolina, atenta a esse cenário de hibridizações e confluências, objetivasse também mesclar sonoridades sertanejas e urbanas, sublinhando, no entanto, a imagem “moderna” defendida pelos Batutas.



Figura 83 – Americano Jazz, Carolina, ca. 1930/40. Acervo do Museu Histórico de Carolina, via Facebook.



Figura 84 – Orquestra/Jazz dos Irmãos Soares ou Banda/Jazz Santo Inácio, Pinheiro, ca. 1930/40. Acervo de Sandra Mendes.



Figura 85 – “Operariado Caxiense [...] Jazz-Band 14 de Julho, sob orientação do maestro José de Ribamar e Silva”. Revista Athenas, BPBL, set. 1939, p. 29.



Figura 86 – Jazz Suçuarana, Penalva, 1947. Balby, 2005.



Figura 87 – Maranhão Jazz, Carolina, ca. 1930/40. Acervo do Museu Histórico de Carolina, via Facebook.



Figura 88 – Jazz Santa Cecília, Vargem Grande, 1957. Joran, 2002.



Figura 89 – Jazz União, Itapecuru-Mirim, 1960. O Estado do Maranhão, 10 jun. 2007, Caderno Alternativo, p. 3.



Figura 90 – Outro flagrante da Turuna Jazz, ca. 1940. Acervo do Museu Histórico de Carolina, via Facebook.

Em uma análise mais crítica das imagens anteriores, adentramos um campo de possibilidades em que a própria viabilidade de produzir um registro fotográfico centrado nas bandas, isto é, a confecção de documentos-monumentos em que elas podem se apresentar como protagonistas, atendendo aos seus interesses e aos interesses de possíveis atores empenhados em exibi-las como consumação/prova de um desenvolvimento/progresso cultural/musical em dado contexto. As fotografias representam a maneira como essas pessoas gostariam de ser transmitidas pelos canais da informação e da memória (constituído por familiares, amigos, concorrentes, contratantes, possíveis receptores mais longínquos, caso esses registros circulassem nos jornais), preparando um terreno simbólico onde estariam em outra escala de poder, se comparadas com as fotografias em que surgem timidamente, quase que por acidente. Isto é, subalterna e marginalmente.

A postura dos músicos diz tudo: em vez da irreverência que se via nas fotografias dos Oito Batutas e outras jazz bands, prevalece a seriedade, o acordo antes do *flash* (verbalizado ou intuitivo) de que a linguagem corporal adequada para aquele momento-evento especial deveria produzir o efeito da respeitabilidade, de organização. Tal como os Batutas (aliás, em alinhamento a uma longa tendência operária⁴⁹⁴), porém, prossegue a imagem de negros e pardos “elegantes”, alinhados, “vitoriosos”, com ternos e roupas sociais de cores sóbrias; alguns simulando tocar seu instrumento; todos fazendo questão de exibi-los, haja vista serem os

⁴⁹⁴ Analisando a condição da classe operária francesa, entre o final do século XIX e início do XX, Michelle Perrot (2024, p. 109) esclarece que “significativamente, o item em expansão nos orçamentos operários da época é o *vestuário*. E esse cuidado com a apresentação implica toda uma relação com o espaço público bem observada por Halbwachs. Quando os operários têm dinheiro de sobra, escreve ele em 1912 [...], eles o consagram a ‘despesas que têm seu objeto fora da família, na sociedade em sentido amplo, e (...) sacrificam a moradia em favor das roupas, das distrações, de tudo o que os coloca num contato mais estreito com os grupos da rua ou com a sua classe’. Como os operários enfrentam uma autoimagem em que a sujeira e o desalinho marcam sua inferioridade, a dignidade operária passa pelo ‘bom aspecto’ [...]. Uma roupa conveniente permite que se misturem sem vergonha à festa urbana, que ‘saíam’. Ora, as ‘saídas’ – da fábrica e dos lazeres – são os grandes momentos da vida operária. Urbanas ou campestres, elas sempre levam para fora de casa”. Além disso, de acordo com Hobsbawm (2025a, p. 353-354), recuando a meados do XIX: “nenhuma época seguiu mais à risca tal ideia [a de que “o traje faz o homem”] do que a época em que a mobilidade social poderia de fato colocar numerosas pessoas dentro da situação histórica inteiramente nova de desempenhar papéis novos (e superiores), tendo que usar roupas apropriadas”. É por isso que entendo a postura de Burke (2017, p. 42; 44) ao alertar que “um retrato é uma forma simbólica”, pois, “sejam eles pintados ou fotografados, os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais”. Por outro lado, “exatamente por essa razão, eles fornecem evidência inestimável a qualquer um que se interesse pela história das esperanças, valores e mentalidades sempre em mutação”. Obviamente, as fotografias das jazz bands, em sua diversidade de temporalidades e espacialidades, não expressam a realidade em si, posto que são registros. No entanto, por se tratarem de artistas populares de quem se cobrava certas condutas elegantes e que precisavam “vestir o papel” – papel este que se articulava às performances de masculinidade, mesmo no meio proletário –, a ilusão dessas representações não estaria exatamente na ideia de que as fotos captaram instantes atípicos, excepcionais, porque cobravam-se desses músicos em seu cotidiano justamente essas “performances especiais”. A complexidade residiria propriamente no fato de que essas imagens são representações de representações: registros de performances cotidianas espetaculares por parte de sujeitos que almejavam, ou acreditavam e queriam fazer crer que eram indivíduos extraordinários. Não ser “comum” não deixa de significar, para pessoas de cor no pós-abolição, uma utopia que se quer concretizar.

principais elementos-força na fabricação de suas novas identidades sociais. Notamos a presença do pandeiro, banjo e metais. Sem piano, sem contrabaixo, como era o caso da JAB. Seria possível dizer, a partir das fotografias, que havia alguma espécie de *epidermização da hierarquia musical* nessas bandas (sim, porque haviam músicos de 1ª, 2ª e 3ª classe de acordo com os instrumentos tocados e conhecimento musical), ou entre essas bandas e outras expressões culturais negras maranhenses? Os ritmistas, situados numa classe inferior, seriam mesmo recorrentemente os mais retintos? Se não, faz sentido pensar, além da racialização na dinâmica de acesso à música formal, mas também na predominância de músicos mais claros no naipe de sopros (situados nas primeiras classes)? Ou, de fato, a presença dos retintos era, em geral, menor nesses conjuntos?

Examinando as desigualdades de cor em Cuba e no Rio Grande do Sul, na segunda metade do século XIX, Mata e Rosa (2020) perceberam que em ambos os casos “as colorações epidérmicas sinalizaram lugares distintos na hierarquia social e condicionaram o exercício dos direitos civis” (2020, p. 167). Guardadas as devidas diferenças contextuais, a conjugação de negros, pardos e mestiços em formações musicais “modernas” suscita o questionamento se, a curto prazo, esta configuração, de fato, seria reflexo de investidas que confundiam tais hierarquias sociais, mas, por outro lado, paradoxalmente, se estas não seriam espaços também racial e socialmente hierarquizados. Novamente a partir do contexto cubano, não se pode esquecer do “amplo leque de relações que tendiam a manter os negros na parte de baixo da sociedade pós-emancipação, em condições inferiores de trabalho e sobrevivência”, arranjo que terminava por filtrar/controlar/limitar as tentativas de mobilidade e ascensão social, e que “eram reproduzidas não somente a partir ‘de cima’, mas também entre os círculos sociais mais baixos” (Mata e Rosa, 2020, p. 181).

Cabe indagar ainda: até que ponto essas bandas simbolizavam, de fato, relações raciais excepcionais ou somente refletiam a dinâmica encontrada em outras zonas de contato referentes aos mundos do trabalho e do lazer? Talvez, no caso das jazz bands, o que estava em jogo era menos o simples agrupamento multirracial e mais a *qualidade* desses arranjos sociais, cujo perfil era moldado por fatores específicos referentes ao modo de funcionamento do campo musical, vislumbrando-se seu conteúdo particular através da experiência sócio-histórica concreta observável na trajetória de cada músico e banda.

Quero chamar atenção para o contraste social em algumas dessas fotografias, em que, se por um lado, esses sujeitos podem aparecer bem vestidos, dotados de instrumentos e do saber musical (sugerido pela presença do suporte para partitura), por outro lado, podemos observar

uma vez mais sinais de pobreza (casas de barro), chão de terra e capim, de aspectos da vida rural e de detalhes microscópicos que sugerem uma lenta e gradual urbanização nesses espaços – temática que parece ser reafirmada naquele que era o cartão postal de várias dessas bandas: o bumbo da bateria⁴⁹⁵, que, de forma recorrente, a exemplo do caso maranhense, exibia a representação de cenários rurais/semiurbanos. Esses detalhes suscitam uma perspectiva mais ampla em torno dessas construções iconográficas e que elas podem camuflar: recordam-nos de que, coabitando com as melodias e ritmos envolventes desses conjuntos, havia não apenas *harmonias negativas*, relacionadas ao duro e, por vezes, desesperançoso cotidiano no campo, como também dissonâncias de classe e raça, envolvendo violentos processos de modernização, financiados pelo Estado, que atingiam o campo; o *apartheid* sociorracial inscrito nos espaços de lazer (não apenas das elites, mas também da classe trabalhadora), o monopólio dos meios de produção nas mãos de fazendeiros e coronéis, os sangrentos conflitos de terra envolvendo trabalhadores e grileiros.

Não à toa, o jazz maranhense tinha que gingar na mira (por vezes, sob os grilhões, considerando as condições da zona rural) do coronelato local, constituindo-se, por pressão das forças históricas, como práticas musicais atravessadas, ou mesmo fortes concorrentes à posição de produtos e (re)produtoras de determinadas formas de relações sociais. No romance *Norte das Águas*, publicado originalmente em 1969, a narrativa se passa em Brejal dos Guajas, povoado fictício que “não era zona de arroz, mas de muito babaçu e farinha. Chamado Guajas porque ficava próximo à aldeia dos guajajara, hoje longes, perdidos, mortos, domados” (Sarney, 2020, p. 10). Em dado trecho do romance, mergulhamos em um cenário no qual observamos as melodias do jazz sertanejo afinarem-se de acordo com as disputas de poder locais, uma vez que as ferramentas de trabalho dos músicos eram “cedidas” por aqueles que possuíam o monopólio dos meios de produção e concentravam o poder político. Menos um símbolo de pactos fáusticos por parte desses músicos (embora não seja o caso de tomar-lhes como réguas morais, mas como sujeitos históricos, dotados de contradições), mas sim, suas únicas oportunidades em meio a um

⁴⁹⁵ É que “nas gravações das bandas brasileiras dos vinte anos iniciais do século XX, pode-se distinguir, com alguma imprecisão, que a seção rítmica empregava pelo menos dois dos cinco instrumentos de percussão habituais em uma banda militar, a saber: tambor, tarol, caixa, bombo e prato, cada qual nas mãos de um músico. [...]. Como se não bastasse, a posição vertical da membrana do bumbo, que podia ter até 80 cm de diâmetro, expunha uma área de grande visibilidade, utilizada para se escrever o nome da *jazz band*. Assim disposta, a bateria concentrava tamanha atenção que, nas fotografias, seguindo o modelo americano, o baterista figurava em destaque, ocupando a posição central como se fosse ele o líder do conjunto” (Mello, 2007, p. 74).

horizonte de cartas marcadas, visando a manutenção da ordem imposta⁴⁹⁶, restavam-lhes pegar impulso nas ondas possíveis da configuração do poder nesses contextos:

O clarinete de Zé Binga quantas noites cantava as cantigas da terra, noites de lua, dessas luas claras em que na luz da noite se enxerga o chão. E era embaixo do pé de tamboril, sob a copa grande e verde, daquele verde-claro de tamboril, com dois ou três, que a valsa grande começava a caminhar pela rua da Matriz e do Mercado. O mundo do Brejal era só dele. Cada homem e mulher limitados pelos coronéis Guiné e Javali. [...]. Mas um dos orgulhos do lugar era sem dúvida o clarinete do Zé Binga. Uns o achavam insuportável e exaltavam mais as virtudes do saxofone de Quincas Bule. É que também a música dividia o Brejal. Binga tocava pensando no Coronel Né Guiné, seu padrinho, incentivador e patrono da banda, doador de instrumentos novos, tendo à frente aquele bombo com dois pratos de mola firme, que ostentava bem no couro uma estrela de seis pontas, circundada pelas letras *Jazz Coração de Maria* (Sarney, 2020, p. 15-16).

Fora na Festa de Santa Rita, padroeira do lugar, que eles prepararam a surpresa. O Coronel Né tramara tudo em segredo. Como noitante do primeiro dia da novena, queria que esse dia fosse o de maior glória para a santa. Às sete e meia da noite, no coreto do lado da igreja, estava o *Jazz Coração de Maria* com seus integrantes vestidos de mescla azul, perfilados, comandados por Binga, e toda a cidade ouvindo as últimas partes trazidas de São Luís do Maranhão. Os olhos de Zé Binga brilhavam de satisfação. Como não estaria raivoso o Quincas do Bule! E o Coronel Chico Javali! Quando o Zé Binga abriu a noite com a valsa *Brejal, Brejal dos Guajás...*, Quincas do Bule não resistiu. Ouviu os primeiros acordes e encaminhou-se para a residência do compadre Javali (Sarney, 2020, p. 11).

As memórias de Hécio Brenha (2002) reforçam essa descomunal relação de poder entre músicos e as figuras do mandonismo local, produzindo formas de dissimulação complexas, num jogo que poderia expressar uma economia moral ambígua, podendo resvalar para revoltas⁴⁹⁷ e contestações sutis e/ou subserviências:

⁴⁹⁶ Afinal, como nos recorda Leal (2012, p. 58), “é a seu interesse e à sua insistência [do coronel] que se devem os principais melhoramentos do lugar. A escola, a estrada, o correio, o telégrafo, a ferrovia, a igreja, o posto de saúde, o hospital, o clube, o campo de futebol, a linha de tiro, a luz elétrica, a rede de esgotos, a água encanada [...]. E com essas realizações de utilidade pública [...], é com elas que, em grande parte, o chefe municipal constrói ou conserva sua posição de liderança”.

⁴⁹⁷ Pois como expõe Scott, “[...] os grupos subordinados são perfeitamente capazes de manipular taticamente as aparências em seu próprio benefício ou de usar a sua imagem subserviente para encobrir e preservar um mundo construído à margem das relações diretas do poder, onde podem subsistir opiniões radicalmente divergentes” (Scott, 2013, p. 81). E ainda que: “A inventividade e a originalidade destas fantasias estão na habilidade com que invertem e renegam uma forma de dominação específica. W. E. B. Dubois reconheceu este fenômeno melhor do que ninguém, ao escrever sobre a dupla consciência gerada pela dominação racial nos negros americanos” (Scott, 2013, p. 80). Evidentemente, temos de analisar caso a caso, evitando generalizações, mas, tomando o caso maranhense, e dessa vez a noção de “epidermização” em termos mais fanonianos (2020), pode ser que houvesse entre esses músicos aqueles que construíram algum tipo de orgulho racial e/ou de classe em meio à sua experiência sócio-histórica (ora, Elesbão Luz não teria proposto a criação de Sindicatos de Cor no Maranhão à toa, nem Pitágoras Moraes conclamaria os “homens de cor maranhenses” em suas rixas políticas e, tampouco, Nascimento Moraes sugeriria algo como uma superioridade moral dos negromestiços sem que tivesse aqueles que com ele concordassem), o que também não impediria que existissem vozes entre esses grupos mais propensos a sucumbir à inferiorização, preferindo seguir um rumo mais distante de qualquer envolvimento político/coletivo.

Em 1957 integrei um grupo que foi em avião fretado tocar na posse do Prefeito da cidade de Coelho Neto, reduto e terra natal da família Bacelar. Nossa participação foi exclusivamente tocar no baile que começou cedo, às 20h. Por volta de meia-noite, entrou no salão o Prefeito empossado, de blusa de pijama e cheio de rama (cana), pedindo que tocasse o frevo Vassourinhas e o Prefeito fazendo alguns passos desnorteados, tropeçou e esbarrou no meu instrumento provocando um pequeno corte no meu lábio superior, fazendo com que parasse para enxugar o sangue. Aí ele pegou o meu lenço e mostrando para o público, orgulhosamente, falou: custo a dançar, mas quando começo, tiro até sangue da boca do músico. Como todos acharam graça, e eu também, bati palmas. Este foi lá para dentro e me trouxe um litro de uísque Drury's de presente. Também, tinha que bater palmas pois o homem era o 'coronelão' da cidade; mandava tanto que deu ordem para o pessoal do conjunto comer e beber de graça o que quisessem na cidade que não precisava pagar nada (Brenha, 2002, p. 32).

Tal configuração política, como discute Carvalho (2025, p. 61; 63 e 64), gerava impactos dramáticos no campo da cidadania:

O outro grande obstáculo à expansão da cidadania, herdado da Colônia, era a grande propriedade rural. Embora profundamente ligada à escravidão, ela deve ser tratada em separado porque tinha características próprias e teve vida muito mais longa. Se é possível argumentar que os efeitos da escravidão ainda se fazem sentir no Brasil de hoje, a grande propriedade ainda é uma realidade em várias regiões do país. No Nordeste e nas áreas recém-colonizadas do Norte e Centro-Oeste, o grande proprietário e coronel político ainda age como se estivesse acima da lei e mantém controle rígido sobre seus trabalhadores. [...]. O coronelismo não era apenas um obstáculo ao livre exercício dos direitos políticos. Ou melhor, ele impedia a participação política porque antes negava os direitos civis. Nas fazendas, imperava a lei do coronel, criada por ele, executada por ele. Seus trabalhadores e dependentes não eram cidadãos do Estado brasileiro, eram súditos dele. [...]. O que significava tudo isso para o exercício dos direitos civis? Sua impossibilidade. [...]. Os dependentes dos coronéis não tinham outra alternativa senão colocar-se sob sua proteção.

No entanto, essas relações clientelares que sustentavam as existências dos músicos e das bandas não se restringiam à zona rural e também não eram impostas apenas pelos coronéis, mas por amplos setores dominantes. Mais uma vez, o escritor Nascimento Moraes valeu-se da música para expressar este estado de coisas na capital maranhense:

Ouvia-se quase igual o respirar de toda a turba, e após, alguns gestos, algumas palavras e um murmúrio que se foi estendendo, pois se estabeleceu entre todos animada conversação sobre música e músicos. Lembravam peças que tinham ouvido, músicas de valor que já tinham desaparecido. Um caboclo, metido num fato preto, de chapéu de palha, já muito usado e gasto, perguntou a Cláudio se sabia quem era o autor da valsa; ao que Cláudio respondeu que ignorava. O homem não se conteve. Aproximou-se do mestre da banda, que conversava com algumas raparigas, e fez-lhe a mesma pergunta:

– É do João de Deus, um compositor maranhense.

– João de Deus! É esse mesmo. Não podia ser outro. Eu bem que estava conhecendo. É um bruto!

Um grupo que estava junto do caboclo, e que ouviu a declaração do mestre, começou a falar sobre João de Deus.⁴⁹⁸

– Se este rapaz tivesse quem o protegesse, iria longe. [...]

– Mas vocês ainda vão atrás destas coisas! – exclama um mulato alto e bem vestido, de fato branco chapéu de feltro pardo, a boreste. – Esses turunas não protegem a ninguém. Eu, pelo menos, não conheço um só fato que o ateste, e quem o souber que o cite. Promessas, muitas, verdades, nada! Eu ainda me recordo de uma crônica do falecido Olivier. Aquilo é que era escrever! Lá ele dizia que a proteção que os ricos e *cabeçudos* desta terra dispensam aos pobres é prejudicial, e até um dos muitos meios que empregam para impedir o desenvolvimento e o progresso dos pequenos, dos que saem do pó. Porque, diz ele, essa proteção que não passa de proporcionar aos pobres pequeninas migalhas que os impedem de morrer à fome, e com as quais eles se contentam, é que os detêm aqui, nesta cepa torta, nutrindo esperanças de dias melhores. E assim, o tempo vai passando, e o talento se vai gastando em produzir, o mais das vezes, imperfeitos trabalhos que os falsos protetores usufruem, e assim as energias vão enfraquecendo em auxiliar os tais fidalgões a constituir fortuna (Moraes, 2000, p. 198-200).

Para além dos conflitos entre classes distintas, sugeridas, direta ou indiretamente, nos fragmentos literários supracitados, não descartemos as possíveis divergências políticas entre os próprios músicos.⁴⁹⁹ Nas fotografias, noto que exibem seus instrumentos quase que à semelhança de uma patriótica milícia ou soldados com armas em punho, aparentemente, almejando muito mais serem incluídos e se movimentarem dentro da ordem, incutindo-lhe pressões microscópicas enquanto se esgueiravam sob a tutela dos poderosos (vide a lembrança do músico Adhemar Corrêa de que a JAB chegou a ser protegida pelo político filiado ao PSD, depois PTB, Renato Archer (1922-1996)), usando isso a seu favor, para driblar adversidades e constrangimentos cotidianos), mas, ao mesmo tempo, auxiliando na construção de uma ordem paralela, em domínios majoritariamente não-brancos, do que aceitarem o lugar imposto de um,

⁴⁹⁸ Segundo informações contidas no encarte do CD *Memória* (1997), “João Batista de Deus nasceu em Brejo de Anapurus num dia de São João, 24 de junho de 1896, e faleceu recentemente, em 1997, com mais de 100 anos de idade, grande parte deles dedicados à música e às artes plásticas. João de Deus é mais conhecido como pintor do que como músico, tendo a seu crédito a pintura do teto da Catedral da Sé de São Luís, obra feita em 1927 e restaurada por ele próprio em 1954, e também pinturas sacras nas igrejas de São José de Ribamar, de Santo Antônio, em Parnaíba, Nossa Senhora da Conceição, em Barra de Maratanam, e na Matriz do Retiro, em Boa Esperança, três cidades do Piauí. Tocava violão, e como compositor produziu diversas músicas”. Confrontando esses dados com a narrativa ficcional de Nascimento Moraes, julgo ser bastante sugestivo o fato de João de Deus ter ficado “mais conhecido como pintor do que como músico”.

⁴⁹⁹ Como constata Cerqueira (2024, p. 231-232), “uma situação curiosa é a manutenção de bandas por partidos políticos. Isso criava uma rivalidade entre as mesmas, cujas apresentações eram feitas para apoiadores do seu respectivo partido. Em Brejo, registra-se a fundação de uma banda em 1876 pelo Partido Liberal, entregue ao mestre Rodolfo Marianno Pereira de Souza e que dava visibilidade eleitoral ao mesmo nos ‘bailes e folias’ em que tocava (Diário do Maranhão, 1876). Em Arari, um golpe político apoiado pelo governo estadual em 1919, no qual os vereadores do partido situacionista foram empossados ao invés daqueles eleitos, contou com a intervenção da PMMA, que jogou os instrumentos da banda Urbano Santos, do partido de oposição, no rio Mearim (Pacotilha, 1919). Na época, a banda Ignácio Parga, regida por Raimundo Gonçalves Martins, era a do partido situacionista; enquanto a primeira tinha como maestro Antonio Guanaré”. Em se tratando das novas condições do campo musical maranhense desenvolvidas a partir de meados da década de 1920, e sobretudo 1930, mesmo entre aquelas jazz bands não exata e diretamente submetidas ao controle político, não podemos descartar alianças e conflitos desse nível.

com o perdão do trocadilho, “jazz-banditismo social”⁵⁰⁰, tentando, assim, se esquivar da pecha de vadios, inaptos, ralé e potenciais ameaças sociais.

A despeito disso, centrando olhar novamente apenas nas bandas, claramente, tais imagens saltam como veementes contrapontos à narrativa depreciativa encontrada nos meios de comunicação e rumores públicos racistas em torno do ecossistema do jazz, em alta nos anos 1920 e 1930, com seus ecos posteriores e reverberações nas relações sociais.

Considerando, como já vimos, as violentas tensões envolvendo raça, classe e gênero que poderiam se manifestar nos lugares onde essas bandas se apresentavam, contraponto irônico com a (suposta) harmonia multicultural de seu repertório, e mais pretensamente entre seus próprios integrantes, seria possível interpretar, na contraluz, esses registros como imagens de certa negritude, em diálogo com Schwarcz (2024).

Músicos negros bem vestidos e com algum prestígio artístico podem ter impactado positivamente tanto aquelas pessoas que já faziam música, mas que não eram exatamente profissionais do ramo, posto que tinham de se dedicar a outros tipos de serviços, quanto aquelas que passaram a considerar o aprendizado musical como possibilidade instrucional e, no limite, a atividade musical como porta para conquista de um tratamento mais digno num contexto de

⁵⁰⁰ Permito-me este jogo de palavras na tentativa de pensar, a partir de uma perspectiva relacional, a posição social e a atitude política de determinados trabalhadores músicos, especialmente aqueles camponeses em busca de uma “modernidade sertaneja/cabocla”, diante de conflitos envolvendo políticos, figuras eclesiásticas, coronéis, fazendeiros, e indivíduos que poderiam ser identificados como “bandidos sociais” ou “rebeldes primitivos” (cf. Hobsbawm, E. *Rebeldes primitivos*: estudo sobre as formas de arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2025). Aliás, quantos conjuntos “modernos” não teriam sido vistos nos locais mais segregados como “bandidos do entretenimento”, “usurpadores da ‘modernidade’”, “marginais que fazem música”, “pretos intrometidos”? Pela diversidade de classe observada em alguns desses conjuntos e pelas incisivas divergências políticas que poderiam ocorrer internamente e de banda para banda, me pergunto se também não haveria conflitos envolvendo aqueles que (explícita ou silenciosamente) se sentiriam mais próximos dos fora-da-lei (lembrando da fama do cangaço, entre 1900 e 1940, no Nordeste) e os que se afeiçoavam muito mais às figuras dominantes (por temor ou admiração). Lembrando da própria relação entre “raça”, em seu sentido biologizante, e a criminologia apregoada pelos cultores da Escola Positiva e do social-darwinismo, somado à zona cinzenta habitada pelos músicos populares, questiono qual seria a distância social entre um músico popular negro, por vezes, mais próximo da marginalidade, devido ao seu perfil de ocupação, e aquele tipo de “delinquente”, tido como inimigo da ordem. Penso que essa perspectiva ajudaria a delinear ainda mais a economia moral jazzbandista e seus gradientes, a depender da experiência política de cada músico diante do poder dominante e da racialização. Se Clóvis Moura criticou Hobsbawm por rotular aqueles movimentos sociais de “pré-políticos”, de forma similar, seria um equívoco tomar as jazz bands como “apolíticas”. Todos esses sujeitos racializados representavam em uníssono uma resistência pela estética; uma comunidade de solidariedade e de necessidades, nos termos de Gilroy (2001, p. 96), podendo, no entanto, apresentar formas de agenciamento díspares em sua busca por individualização na sociedade de classes. Para uma discussão sobre teorias racialistas e esses “bandidos-guerrilheiros”, enfatizando, inclusive, a heterogeneidade do cangaço, que atraiu desde ex-escravos, a desertores do exército (de onde saíam muitos jazzbandistas), vaqueiros, brancos, negros, mulatos, entre outros, cf. DOMINGUES, P. O “corisco preto”: cangaço, raça e banditismo no nordeste brasileiro. rev. hist. (São Paulo), n.176, a06716, 2017. O diálogo crítico entre Clóvis Moura e Eric Hobsbawm pode ser localizado em: MOURA, C. *Rebeliões da Senzala*: quilombos, insurreições, guerrilhas. 7. ed. São Paulo: Anita Garibaldi; Fundação Maurício Grabois, 2025.

domínio das oligarquias, constituindo esta outra singularidade do pós-abolição maranhense⁵⁰¹ e elemento fundamental para compreender o impacto das formas de reprodução social sobre as vivências negras e, por fim, tentar captar a experiência desses músicos trabalhadores que viviam se movimentando na fronteira rural/urbano.

Enfim, essa foi uma tentativa de analisar os acordes ocultos desses registros iconográficos, relacionando questões de raça, classe e política. Finalizaria dizendo que ao imergir nas várias temporalidades dessas fontes, “modernidade” e “tradição”, “progresso” e “atraso” entram em movimento simultâneo de colisão e coalisão, com suas expressões no plano político-econômico, mas também nas subjetividades dos sujeitos em foco.

Faixa bônus: O Jazz dos Novos Negros Atenienses

O século XX encara, entre surpreso e inquieto, o prestígio crescente da raça negra. Os norte-americanos, isolando o homem negro, deram-lhe, sem o querer, condições novas de vitalidades e de riqueza. Existem, ali, jornais negros, universidades negras, theatros negros, igrejas negras, toda uma civilização negra que põe um ponto de interrogação escuro no amanhar do povo ‘yankée’... no Brasil, enquanto havia pretos para trabalhar como escravos, os brancos dormiam socegados, nas suas fazendas e as cousas nunca estiveram tão pretas como agora... Extincta a escravidão, os pretos foram ser advogados, médicos, historiadores, parlamentares, etc. [...] (“Branco e Preto”. [Colaboração especial da ‘Lux-Jornal’ – Rio de Janeiro]. O Imparcial, 10 out. 1932, p. 1).

Uma interpretação tendencialmente desracializante e por isso mesmo equivocada desses jazzbandistas negros poderia concluir, de maneira simplista, que estes se tratavam meramente de “pretos de alma branca”, no sentido de tomar o conjunto de operações em prol da dignidade social como uma simples contradição, “ou um impedimento para a afirmação de uma ‘consciência racial’, ao se tornar ‘um obstáculo para a ascensão social do negro’, como esclarece Flávio Gomes em crítica às formulações de Roger Bastide sobre “a imitação de tais

⁵⁰¹ Gato (2019, p. 242), em diálogo com Reis (2007), elucida que “o que caracteriza o pós-abolição maranhense não é a metamorfose do senhor de escravos no grande latifundiário que submete homens livres e libertos, dependentes da grande lavoura”, como se deu no Sul-Sudeste, “mas sim a expansão da pequena produção camponesa de moradores e foreiros, das terras de preto e de outras formas de uso comum dos recursos; da produção para subsistência; e da manutenção da força do capital comercial-usurário no controle da rede de intermediações comerciais, sustentadas pela proteção da oligarquia política”. Outro detalhe importante para considerar, observando a força do jazzbandismo nas áreas rurais do estado e sua correlação com o circuito musical que se reconfigurava em São Luís a partir da mão-de-obra musical negra, é recordarmos da penetração tardia do ideal republicano no estado, o apego maior de escravizados e libertos à monarquia, e proliferação mais intensa desse ideal nos sertões maranhenses (Gato, 2012, p. 137). Se por parte das elites, a importação de bens culturais estrangeiros (primeiro europeus, depois norte-americanos) funcionava no nível neocolonial devido à sua mentalidade dependente (Tinhorão, 1990, p. 207; Moura, 2019, 2021), as orquestras populares operam uma sofisticada tática de dupla face, em que, ao replicar com perfeição o de fora “moderno” embarçavam e expunham as contradições da modernidade universal; de outro modo, por força de suas condições históricas, ao não acatar totalmente o de fora, condicionando-o à afirmação de suas identidades culturais, promoviam sua recodificação; criando formas originais.

hábitos culturais ‘embranquecedores’” (Gomes, 2005, p. 29). É precisamente por ser uma prática cultural em disputa no cenário global, que no proscênio público da recente república brasileira, que o jazz (ou o processo de constituição de uma identidade jazzbandística) simboliza e integra esse conjunto de atitudes no palco de disputas sobre os termos da cidadania e mesmo da humanidade dos sujeitos racializados.

Recordando do comentário de “Lulu das ruas” da revista *D. Quixote*, usado como epígrafe no início deste capítulo, e diante da análise proposta das fotografias das jazz bands, quero argumentar que esses registros, uma vez tomados em seu conjunto, poderiam ser representantes de um projeto de nova negritude no Maranhão, desde o campo musical.

No contexto estadunidense, “o novo negro seria o produto da mobilidade social negra nos grandes centros, condicionada por um conjunto de valores que livraria os migrantes de uma cultura popular associada a um legado escravista ainda entre a população do sul do país” (Francisco, 2016, p. 93). Segundo o mesmo autor, “o termo *New Negro* faz referência ao esforço de lideranças de construir imagens de dignidade negra em oposição ao Old Negro, associado às imagens estereotipadas da escravidão que afirmavam a inferioridade dos negros no século XIX” (Francisco, 2016, p. 76). Foi então que “a partir dos movimentos pan-africanistas, o ideário do New Negro rapidamente se espalhou, fortalecendo ainda mais o diálogo entre as lutas de combate à segregação em todo o Atlântico” (Abreu, 2017, p. 121).

De acordo com Butler (2013, p. 140), um componente fundamental do pensamento do Novo Negro “era sua visão internacionalista”, recordando que “a população negra americana se tornou cada vez mais cosmopolita após a abolição”, vindo a “se engajar com as grandes forças políticas que perpetuavam sua subjugação, formando organizações tais como a NAACP se mobilizará contra o linchamento e participará de congressos e conferências pan-africanas que debatem o futuro do continente”. Por esse motivo, uma figura como Robert Abbot (1868-1940), do *Chicago Defender*, visitou a América Latina nos anos 1920, a fim de avaliar as condições de parte da população negra fora dos EUA. Oportunidade que aproveitou para vir ao Brasil. Mas não qualquer Brasil, focando nas cidades vistas como mais desenvolvidas.

Em dois momentos luminosos, Kim Butler explica que:

Em razão do seu engajamento explícito com a raça, o movimento do ‘novo negro’ não é associado de imediato ao Brasil. A articulação da raça feita por brasileiros é frequentemente contestada como ideologia importada (especialmente dos Estados Unidos), incompatível com os valores e a sociedade brasileira. Ainda assim, os afro-brasileiros passaram a falar de uma ‘classe’ de pessoas de cor e seus desafios específicos, com base em suas experiências no Brasil. Defendo a ideia de que a ideologia e a política centradas na raça originaram-se de circunstâncias históricas e

sociais específicas de diversos locais da diáspora africana. Amparadas pelas tecnologias modernas da comunicação e dos transportes, essas tendências de pensamento similares passaram a dialogar na virada do século XX, cada qual usando a experiência internacional dos negros para ajudar a refletir e auxiliar o regional. Jane Nardal, escritora martinicana, disse a Alain Locke em 1927 que *O novo negro* precisava de uma tradução mais que linguística para seus leitores francófonos. Quando estudou na França, ela formulou a teoria do *internacionalismo noir* [internacionalismo negro], que compreendia tanto diversidade quanto unidade. Jane considerava a circulação das artes expressivas negras o motor de uma nova noção de identidade negra (embora ela tenha mencionado explicitamente os *spirituals* e o *jazz* dos Estados Unidos, os brasileiros também participavam muito do panorama musical de Paris). ‘Negros de todas as nacionalidades’, escreveu ela, “de costumes e religiões diferentes, percebem **vagamente** que pertencem, a despeito de tudo mais, a uma mesma e única raça’. O cosmopolitismo negro talvez constitua a rubrica mais inclusiva para compreender as múltiplas concepções da negritude moderna do século XX” (Butler, 2011, p. 153).⁵⁰²

Desse modo:

Embora raramente estejam situados no cânone do pensamento político pós-abolição em todo o mundo, os brasileiros de ascendência africana certamente foram contribuintes para essa redefinição das identidades negras após a escravidão e, como a maior população nacional de ascendência africana na diáspora, são de importância central. Diante do desafio de definir e defender novas identidades sociais e políticas, os afrodescendentes moldaram uma articulação exclusivamente brasileira do ‘Novo Negro’. Como foi o caso em outros lugares, eles o fizeram não apenas no contexto nacional, mas também no diálogo com pessoas e recursos dos Estados Unidos, do Caribe e da África. No Brasil, o movimento em direção à autodeterminação foi multifacetado, com elementos distintos tendo prioridade em diferentes locais⁵⁰³ (Butler, 2013, p. 143).

Mas, até atualmente, é recorrente na historiografia que Rio de Janeiro e São Paulo sejam tomados como centros por excelência da modernidade brasileira e, portanto, locais privilegiados (senão, exclusivos) para a existência dessa nova negritude (cf. Francisco, 2016). Seria por que os afrodescendentes situados fora desses centros de poder simbolizariam os “velhos negros” em comparação com as pessoas de cor do Sul/Sudeste, uma vez que situados no decadente Norte agrário? Quer dizer: seria incogitável considerar que uma nova negritude

⁵⁰² Leitura importante que questiona o apagamento de Jane Nardal e suas irmãs, bem como de outras personagens femininas no processo de criação do internacionalismo negro no período entreguerras, adentrando a temática desses movimentos estético-culturais, encontra-se em: MORMIN-CHAUVAC, L. *As irmãs Nardal: a vanguarda da causa negra*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025.

⁵⁰³ [No original]: “Though they are seldom situated in the canon of post-abolition political thought worldwide, Brazilians of African descent were certainly contributors to this redefinition of black identities in the aftermath of slavery and, as the largest African descent national population in the diaspora, are of central importance. Faced with the challenge to define and defend new social and political identities, people of African descent shaped a uniquely Brazilian articulation of the ‘New Negro’. As was the case elsewhere, they did so not only in the national context, but also in dialogue with people and resources from the United States, the Caribbean, and Africa. In Brazil, the movement towards self-determination was multi-faceted, with distinct elements taking priority in different locations”.

nasceria *também* de lugares vistos como “atrasados”? E o que as provas em contrário suscitariam ao conteúdo excludente dessa ideologia?

Se os exemplos de artistas e intelectuais negros em posições de destaque na São Luís da época parecem poucos, comparados aos de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, ou talvez ainda faltem mais pesquisas a respeito, ou é sintoma de um contexto bem mais desigual para pessoas de cor, no Maranhão, tanto daquelas que estavam distantes quanto dos mais próximos do “mundo branco”. Assim, no campo intelectual e político, essa “imprensa negra”, no Maranhão, estava dispersa: os poucos iam penetrando nos espaços destinados aos considerados “brancos” na cidade. Relações de raça e classe mais demarcadas nesses âmbitos. Ainda assim, há bons exemplos que sugerem essa “nova negritude” em São Luís.

O jornalista Elesbão do Nascimento Luz e seu clamor para que se fundassem no Maranhão Sindicatos dos Homens de Cor, por inspiração na fundação da Frente Negra Brasileira (**nota 191**). O advogado Pitágoras Moraes, membro da sociedade literária Legião dos Atenienses – o apelo a uma negritude, em oposição a uma ideia pejorativa de “preto”, associada aos escravizados. Invocações do “preto de alma branca”, do patriotismo (**nota 192**). E, por fim, Nascimento Moraes e suas menções a W. E. B Du Bois e outras personalidades negras “modernas”, como forma de combater figuras racistas (**nota 193**). Não foi gratuita a afeição nutrida entre as jazz bands e esse intelectual negro, com direito a uma composição em sua homenagem (Dobrado sinfônico “Nascimento Moraes”, 1939, de Paulino Almeida) e participação em uma homenagem pública dedicada a ele (cf. “Nascimento Moraes”. Pacotilha, 21 mar. 1935, p. 1). Aliás, é imprescindível recordar que Nascimento Moraes, juntamente de Astolfo Marques, integraram os chamados *Novos Atenienses* (cf. Borralho, 2009; Gato, 2015).

Alinhar músicos e escritores é importante porque “assim como ocorreu no Renascimento do Harlem, as artes constituíram uma plataforma para projetar a nova visão dos negros na vida contemporânea” (Butler, 2011, p. 144). Não à toa, nesse contexto o jazz “se tornou o gênero musical que simbolizou a mudança de comportamento dos norte-americanos nos espaços lúdicos”, integrando um rol de canções do cativado que sacudiram “uma nação que se imaginava como o grande centro da modernidade” (Francisco, 2016, p. 197). No contexto brasileiro, em diálogo com Brasil (2016) e Pereira (2020), e diante das evidências de um associativismo negro-operário no Maranhão (exemplo do Casino Brasileiro e do Funa de Vulcano, que se reconheciam e eram reconhecidas como “sociedades de homens de cor”) dentro do qual as jazz bands estavam inseridas, é possível perceber também o exercício dessas novas identidades sociais, com vistas para uma apropriação do espaço urbano e consumação de

preceitos básicos da cidadania por meio da “cultura da festa”; em busca da “visibilidade pela esfera lúdica”, da “integração pela arte” (Gomes; Fagundes, 2013, p. 160-166).

Evidentemente, essa nova negritude, em diálogo com a noção de “modernidade negra” à brasileira (Guimarães, 2021) se formatou segundo as especificidades do contexto local. Ou seja, levando em consideração o papel do discurso ideológico da Atenas Brasileira, e sua relação com ideias de branqueamento (Barros, 2007), bem como sua relação conflitante com os ideais de “brasilidade” e “nordestinidade”. Ao fim e ao cabo, com a própria historicidade que recobre a noção descontinuamente fabricada de “maranhensidade” e as disputas em torno desta (no fim, versão simbólica de uma disputa política) no contexto do pós-abolição.

Isso nos leva a pensar que a estrutura social impunha à São Luís daqueles tempos parâmetros de etnicidade complexos: uma espécie de dupla consciência, a um só tempo nacional e regional, em que o regional expressava pactos e conflitos entre uma noção branca e eurocêntrica de identidade, e uma (não menos conflitante) identidade afro-indígena, estando os jazzbandistas conflituosamente situados no meio dessas batalhas culturais e de classe.

Vale frisar que, ao contrário de outras realidades, não parece ter havido, em São Luís, uma forte ligação transnacional, no sentido mais direto, com a África, na primeira metade do século XX – embora, entre outros indícios, reverberassem notícias das lutas panafricanistas na imprensa local.⁵⁰⁴ No entanto, houve diálogos com sons e condutas da diáspora afroatlântica (com o Caribe, por exemplo), e as jazz bands foram fundamentais nessa antítonia cultural. Por outro lado, como vimos nos capítulos anteriores, justamente pelo impacto dos fluxos das *jazz diasporas* (Braggs, 2016) no Maranhão, essa África também podia chegar pelos ventos da negrofilia à francesa. Ora, não era em um passado supostamente francês que residia o ideal de modernidade imaginado pelas elites locais (Barros, 2001, p. 22) e que esse mesmo ideal fora apropriado pelos populares? Não é verdade que essa França, sobretudo a partir da Primeira Guerra, foi tomada pela cultura “negra”, sendo esta vista ora como sua ruína ora como sua

⁵⁰⁴ Como bem captava um desses periódicos, “opéra-se, em quase todo mundo, um largo movimento reivindicador, que visa a dignificação da raça negra” (“Os da Líbia”. O Jornal, 29 out. 1921, p. 1). Outros exemplos dessa cobertura: “A África para os africanos. Ou serão elles uteis em toda parte?” (Diário de São Luiz, 13 jul. 1922, p. 2); “Periga o reino negro da Etiópia...” (Pacotilha, 13 mar. 1925, p. 1); “Um negro... que é um triunfo” (O Imparcial, 30 maio, 1928, p. 3); soma-se a isso a cobertura do Conflito Ítalo-Etíope pel’*O Imparcial* e as frequentes notícias sobre os dramas, organizações e lutas dos afro-americanos (por exemplo: “O grande dissídio racial norte-americano”. O Imparcial, 23 fev. 1933, p. 5) e os textos sobre a “imprensa negra”. Observação: por “outros indícios”, me refiro às referências ao continente africano em algumas brincadeiras carnavalescas daquelas primeiras décadas do século; brincadeiras essas que também sugeriam o cosmopolitismo à moda dos populares. Por exemplo, a brincadeira “África em França”, noticiada como “uma das melhores brincadeiras que sahirá pelo carnaval” de 1922 (Pacotilha, 21 fev. 1922, p. 4). Mais antiga, a brincadeira “Fidalgos de Moçambique” dividia espaço nos jornais ao lado dos “Pretinhos Fidalgos”, “Bahianos em França”, “Tango das Pretas”, “Pretinhos de Cazumbá”, entre outras (cf. Pacotilha, 20 fev. 1909, p. 1; *idem*, 2 mar. 1908, p. 1).

redenção moral (Archer-Straw, 2000, p. 94)? E, a despeito dos dilemas branco-eurocêtricos, não é verdade que, embora usufríssem dessa negrofilia, seria possível “pensar na ação de sujeitos sociais que [indo muito além] encontraram novos canais de visibilidade, atuação e afirmação, enquanto conferiam novos sentidos a seu legado musical” (Gorberg, 2022, p. 88)? Ora, se o modernismo à brasileira deve ser entendido em vista de suas conexões transnacionais, a embocadura maranhense desse modernismo não poderia prescindir disso. O ateniense do século XX, em diálogo com os novos tempos, tinha todo o direito de ser uma pessoa de cor.

As jazz bands timbiras, desse modo, faziam parte dessa vanguarda vinda de baixo: foram mediadoras importantes desse pacote estético, ideológico e político da modernidade afroatlântica no Maranhão. Porém, pelas configurações sociais específicas de São Luís, sobretudo tendo em conta a dinâmica escravista e o pós-Abolição no estado⁵⁰⁵, com a criação de uma classe trabalhadora brutalmente precarizada, essa ferramenta foi, a princípio – ainda que acessada por músicos subalternos de perfis profissionais e étnicos variados, taticamente próximos dos grupos privilegiados – monopolizada pela audiência de elite, haja vista a concentração de poder, a força do clientelismo político, do coronelismo e da oligarquia. Aparentemente, esta amarra, ainda que nem de longe superada, vai sendo distendida, de maneira bastante lenta, desde uma nova conjuntura forjada a partir dos anos 1930, coincidindo com outro contexto de urbanização da cidade, com a proliferação das bandas, clubes, meios de comunicação e expansão do associativismo proletário pela capital e pelo Maranhão afora.

5.2 Entre compassos, clarinetes e martelos: jazz e mundos do trabalho no Maranhão

Tomando como referência o que ocorria em São Luís, a partir das fontes consultadas, aparentemente a formação de um campo musical popular moderno no Maranhão estimulou uma maior aproximação, ao menos na composição das jazz bands, de indivíduos de origem étnica e de classes sociais diversas. João Mohana (1974) observou esta característica, entendendo-a como típica da realidade sociocultural maranhense: algo questionável, considerando a

⁵⁰⁵ Recorrendo novamente às elaborações de Gato (2015, p. 12-13), não custa recobrar que a ideia de identidade nacional associada à “integração social e simbólica da população negra”, isto é, “quando a abolição é lida como aporte de uma nação moderna singular” (ideologia da mestiçagem), tem seu sentido alterado “[...] quando a emancipação dos últimos escravos brasileiros é interpretada como signo maior da decadência da civilização portuguesa no Maranhão, ruína da cultura e das letras, o fim da Atenas brasileira. Nesse caso, os significados das categorias de cor, o agenciamento das novas identidades sociais e raciais que emergiram no processo de emancipação [...] são codificadas numa ideologia regional particular, a qual implicou modos específicos de indagar e responder o que é Brasil ou qual o caráter do povo brasileiro”. Nessa mesma lógica, a “nova negritude” possuiria contornos próprios no Maranhão.

experiência do jazz nas demais regiões brasileiras, especialmente no Norte/Nordeste do país (Sinimbú, 2019; Mesquita, 2022; Santiago, 2023; Silva, 2014). No mesmo trecho, referindo-se aos músicos pobres, Mohana chama atenção para o fato de que, se era “verdade que se nem sempre eles se libertavam economicamente, nunca deixaram de adquirir *status* social” (Mohana, 1974, p. 103). Cerqueira (2023), observando o cenário de fins do século XIX, assegura que muitos dos músicos que atuavam em salões e bailes carnavalescos “passaram por instituições para órfãos, a exemplo da Casa dos Educandos Artífices. Logo, transitavam em contextos sociais variados porque suas habilidades eram necessárias”, ressaltando de que isto “não [implicava] em mobilidade de classe social” (2023, p. 79).

Por outro lado, a afirmação de João Mohana (1974) sugeria significativo envolvimento de indivíduos da classe trabalhadora e pobres com a música, nos fazendo questionar que caminhos, estratégias e oportunidades eram por eles aproveitadas para principiarem uma nova identidade social e cultural enquanto jazzbandistas, e, mais ainda, como esse “status” poderia estar articulado a um conjunto de artimanhas contra a ‘morte social’.

Questionar como estavam situados os músicos no mundo do trabalho é importante na medida em isto pode ajudar a delinear as condições de existência desses sujeitos e ajudar a traçar seus caminhos de mobilidade social. Como pontua Hertzman (2013, p. 43) e reforça Eric Brasil, ainda que se saiba que a música teve papel fundamental nas experiências negras no Pós-Abolição, “era muito difícil viver apenas da música”, pois, “nesse período músico ainda não era uma categoria profissional, muito menos era possível viver apenas dessa atividade” (Brasil, 2016, p. 107). Ao mesmo tempo, recordar o ensinamento de que “é ilusório traçar uma distinção nítida entre ‘trabalho’ e ‘lazer’” (Thompson, 1998, p. 52), faz pensar novamente na complexidade do lugar social da música popular urbana. Atravessada por ambiguidades em termos de valor, significado e reconhecimento social, com vistas para a configuração de um novo campo e classe musical, essa modalidade ocupacional vinha expandindo suas fronteiras, sociais e simbólicas, desde o imediato pós-abolição, sendo nas primeiras décadas do século XX, precisamente a partir da década de 1920, impulsionada pelos novos estatutos e relações de trabalho num incipiente mercado cultural, passando a agregar novos sentidos devido à diversificação dos espaços de trabalho. Nesse contexto, diria que se tornava cada vez mais complexa a distinção entre arte, trabalho e lazer, justamente por conta dessas novas dinâmicas no âmbito do lazer musical e de suas exigências técnicas-profissionais. Acenos de uma reconfiguração da divisão social do trabalho musical no Maranhão, sua reorganização desde o

aparecimento de novos sujeitos sociais advindos das frações operárias, com trajetórias bastante diversas quanto ao acesso à educação musical e ao entendimento de sua função social.

Segundo o *Recenseamento* de 1940 (IBGE, 1952a, p. 20), apenas 10 pessoas aparecem como possuindo formação em música no Maranhão, sendo a sua esmagadora maioria curiosamente formada por mulheres – na certa, musicistas versadas em instrumentos “eruditos” que obtiveram diploma e, portanto, podiam atuar como professoras certificadas. O grosso dos músicos populares, no entanto, não tinha condições de pagar para ter acesso ao conhecimento musical por vias mais tradicionais, isto é, por instituições de prestígio voltadas especificamente para esta formação. Eram muitas vezes autodidatas (e aqui não se pode descartar a herança musical familiar, como no caso da família Moraes), quando não recorriam a aulas particulares mais baratas, ou que eram pagas com a troca de favores/serviços. Mais raramente, contavam com a ajuda de personagens influentes no campo, dispostos a transmitir este saber de graça, em nome de interesses mais direcionados ao campo do simbólico, tais como a maximização de seu prestígio e relevância (moral e profissional) na condição de professores/maestros, ou seja, de sua reputação pública de educadores, respeitabilidade no meio musical: caso, como vimos, de Pedro Gromwell e, como veremos adiante, de Adhemar Corrêa; outras possibilidades de acesso mais sistemático às noções de prática, leitura e escrita musical advinham do seio militar ou por intermédio de instituições/empreendimentos que atuavam em prol da formação instrucional/técnico-profissional que miravam na inserção das camadas pobres no mundo do trabalho, notadamente nas atividades terciárias. A Escola de Aprendizes Artífices, sobre a qual abordarei mais adiante, foi uma destas iniciativas.

Como examinado no capítulo anterior, essas bandas começaram a se multiplicar expressivamente entre 1930 e 1940. No entanto, esse fenômeno não parece ter causado maiores interesses na imprensa maranhense, ao menos não como fora o impacto inicial do surgimento das primeiras jazz bands locais, quando ainda estavam circunscritas, em grande medida, aos ambientes elitizados. Aparentemente, as elaborações populares da modernidade, agora não apenas enfáticas em seu repertório de sambas, choros, mambos e outros ritmos afrodiaspóricos, automaticamente depreciados quando fora dos espaços normativos da elite, não constituíam nada além de mero entretenimento “popularesco”. Entrementes, a cidade de São Luís recebeu a visita da *Missão de Pesquisas Folclóricas*, idealizada por Mário de Andrade, à época à frente do Departamento de Cultura de São Paulo, oportunidade em que se realizaram gravações focadas no registro do Tambor-de-Mina e Tambor-de-Crioula. As sonoridades urbanas maranhenses não estavam na mira da Missão, pois não constituiriam “autênticas” expressões

negras/populares.⁵⁰⁶ As publicações subsequentes, de meados de 1940, do folclorista Oneyda Alvarenga, do antropólogo Nunes Pereira, e do fotógrafo/etnólogo Pierre Verger iam na mesma direção.⁵⁰⁷ Por essa época, em uma de suas pesquisas que resultaria na publicação do livro *The Negro in Northern Brazil: a study in Acculturation* o antropólogo Octavio da Costa Eduardo passou nove meses no Maranhão, entre 1943 e 1944, chegando a observar o cotidiano de São Luís por seis semanas. Pelo vínculo a uma antropologia culturalista, cuja agenda, alinhada a de seu orientador (Melville Herskovits), buscava pelas chamadas “retenções africanas” ou processos de “aculturação” em meio aos contatos na formação das práticas afro-americanas, o pesquisador também deu maior atenção aos grupos e manifestações que, em sua visão, tinham direta relação com os africanismos, como as práticas afro-religiosas. Transitando entre áreas rurais, como Codó e Caxias, para a capital, Octavio da Costa, ao contrário dos registros da equipe da Missão Folclórica, não se furtou em oferecer algumas descrições do dia a dia e das condições materiais dos trabalhadores racializados de São Luís, a fim de contrastar os estilos de vida urbano e rural:

Em São Luiz, os negros das classes mais baixas seguem ocupações braçais, para as quais os salários são baixos. Consequentemente, têm um baixo nível de vida. Os homens trabalham como diaristas, ou em fábricas, ou como pedreiros, sapateiros, alfaiates, pintores, carregadores, estivadores, pescadores, jardineiros, vendedores ambulantes ou funcionários dos governos municipais e estaduais. As mulheres são cozinheiras e empregadas domésticas nas casas de brancos de classe média e alta; preparam bolos e doces para serem vendidos nas ruas ou no mercado, sozinhas ou pelos filhos; elas lavam roupas para os brancos; e um número considerável delas também trabalha nas fábricas. Grande parte dos vendedores nas feiras são mulheres, e elas formam um cenário pitoresco em São Luiz, sentadas em seus banquinhos nas

⁵⁰⁶ Subscrevo a leitura de Weinstein (2022, p. 382-383) ao pontuar que “Mário e seus seguidores encontraram no Nordeste e prestaram um serviço aos amantes da música de todos os lugares ao preservar os sons do sertão e de outros recantos do Nordeste”. Porém, “essa missão de resgate cultural também refletia um tipo de **orientalismo interno** no qual representantes oriundos de um domínio da modernidade coletam, admiram e apreciam os produtos e as práticas das sociedades ‘tradicionais’, que então servem como ferramenta para avaliar o impacto do progresso e da mudança em seu território ‘natal’. Seria de se presumir que uma identificação nacional em comum atenuasse tais tendências orientalistas, mas o hábito paulista de intensificar a diferença e exagerar a distância entre São Paulo e o resto do Brasil operava no sentido contrário”. Como complemento, a autora fornece um argumento que reutilizo no sentido de enfatizar as conexões atlânticas também no campo das lutas/disparidades entre aqueles intelectuais que *fabricam* noções (e legitimações) sobre o “popular” e a arte/cultura “negra” e aqueles que *produzem* a(s) música(s) “negra(s)”: “É possível identificar parte dessa mesma ambivalência a respeito dessa missão ocasionalmente emergir na discussão sobre Alan Lomax e seu papel na recuperação de canções folclóricas do Apalache e de *blues* afro-americanos. Embora Lomax seja celebrado na maioria das vezes, alguns acadêmicos e músicos têm levantado questões sobre poder, controle, identidade e autonomia” (Weinstein, 2022, p. 383). Não por acaso, trata-se do mesmo processo que produziria as bases para o discurso, forjado por intelectuais, críticos e militantes oriundos das camadas privilegiadas, de defesa/proteção do “jazz autêntico” – polêmica que se reproduziria e misturaria com os dilemas identitários brasileiros, notadamente entre 1940/50 (Ribeiro Júnior, 2024b), integrando-se a essas dissonâncias a própria postura de repúdio ao jazz por parte de figuras como Gilberto Freyre, fundamental no processo de invenção do Nordeste.

⁵⁰⁷ Sobre este tema, cf. FERRETTI, M. Tambor-de-Mina em São Luís: dos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas aos nossos dias. *Revista Pós Ciências Sociais*, v. 3, n. 6, 20 mar. 2012.

esquinas vendendo bolos e frutas. Meninos e meninas fazem trabalhos leves em casa; já um pouco mais velho, o menino é mandado para uma fábrica ou para a loja de um amigo da família para aprender alguma profissão. Nesses casos, seus salários, por um tempo, são entregues aos pais. Por estarem sujeitos aos caprichos de uma economia urbana, os negros de São Luiz estão sujeitos a variações de renda e à ameaça contínua de desemprego. Os salários são baixos, permitindo a satisfação apenas de um número limitado de necessidades, embora as suas circunstâncias tenham sido dificultadas pelos elevados preços de quase todos os artigos durante os últimos anos. A insegurança resultante é uma causa óbvia do desconforto psicológico que estas pessoas manifestam (1948, p. 25).⁵⁰⁸

A menção ao trabalho fabril exercido por homens – forma laboral que desde o princípio das atividades fabris no estado, em grande medida foi sustentada pela mão-de-obra de mulheres e crianças (Melo, 1990, p. 39) – e o seu baixo nível de vida, faz lembrar a chamada “escravidão por dívida” e outras formas de superexploração da força de trabalho na gênese da atividade industrial maranhense, notadamente na produção têxtil, com direito a múltiplas formas de violência (física, econômica, moral, simbólica), expressando relações de trabalho que, segundo Melo (1990, p. 41), “pelo menos em seus inícios”, possuíam “fortes contornos herdados da agricultura servil e escravagista” (a **figura 91** abaixo ilustra tal condição) . Nesse contexto de exploração extrema, não é à toa que em fins do XIX já se tenha notícias, por estímulo de periódicos de perfil operário, das primeiras greves e do crescimento do associativismo (especialmente de perfil socialista) entre esses trabalhadores fabris (Martins, 2020, p. 276; Ferreira, 2018, p. 357). Tal ocorrido faz lembrar do personagem Narciso, de *O socialista*, conto de 1904 de Astolfo Marques, descrito como sujeito que “depois que saíra da Casa dos Educandos, flautista, exímio e perfeito oficial de carpina, viajara pelo sul do país em companhia do seu padrinho comendador Manuel Bento, abastado capitalista português, demorando-se alguns anos em São Paulo”, passando pela Europa, em seguida. O conto diz ainda que “com a instrução que recebera no estabelecimento sustentado pela então província”, isto é, a Casas de Educandos Artífices, “e o seu convívio com artistas e operários na formosa Pauliceia, o Narciso

⁵⁰⁸ [No original]: “In São Luiz, lower class Negroes follow menial occupations for which pay is low. In consequence, they have a low standards of living. The men work as day laborers, or in factories, or as masons, shoemakers, tailors, painters, porters, stevedores, fishermen, gardeners, street vendors or employees of the city and state governments. The women are cooks and housemaids in the houses of middle and upper class whites; they prepare cakes and confectionery to be sold in the streets or in the market place by themselves or by their children; they laundry for the white people; and a considerable number of them also work in the factories. A large proportion of vendors in the market places are women, and they make a picturesque sight in São Luiz, as they sit on their stools at the street corners selling cakes and fruits. Small boys and girls do light work around the house; when somewhat older, a boy is sent to a factory or to the shop of a family friend to learn some occupation. In such cases, their wages, for a time, are given to their parents. Because they are subject to the vagaries of an urban economy, the Negroes in São Luiz are subject to variations in income and to continual threat of unemployment. Wages are small, allowing the satisfaction of only limited number of needs, while their circumstances have been made more difficult by reason of the high prices of almost all articles during the past few years. The resultant insecurity is an obvious cause of the psychological uneasiness these people manifest”.

constituíra-se um devotado batalhador das ideias socialistas” (Marques, 2021, p. 91). O texto, que ilustra as tensões políticas e ideológicas no seio dos setores populares, ironizando uma suposta baixa aderência ao socialismo entre as classes trabalhadoras da cidade (o que faz pensar nas diferentes, por vezes contraditórias e conflitantes, trilhas em busca das condições de existência optadas por essas frações subalternas, mas também nas suas diversas formas de organização), interessa pela escolha nada gratuita de um protagonista que era carpinteiro e músico, estimulando, por um lado, reflexões sobre a própria função da educação musical na formação instrucional desses trabalhadores especializados, e, por outro, na adesão desses trabalhadores às ideias “modernas” (ainda que dissonantes) que insurgiam à época.



Figura 91 – Trabalhadores negros na Companhia Fabril Maranhense. Gaudêncio Cunha, 1908 (2008).

A despeito de suas divergências ideológicas, bastaria invocar a percepção de Mohana (1974, p. 103) de que, “misturando-se a médicos, professores, engenheiros, advogados, comerciantes [...], estavam marceneiros, funileiros, alfaiates, pedreiros, ferreiros, pescadores [...]”, para identificar a origem social dos jazzbandistas maranhenses a partir do quadro maior de atividades urbanas da capital, mas também – considerando os elementos fornecidos por Octavio da Costa (1948) –, o motivo pelo qual o exercício do ofício musical era instável: as condições precárias dos trabalhadores poderiam afastá-los de uma perspectiva profissional com

a música ou, em menor escala, fomentar uma espécie de efeito rebote: estimular que alguns (provavelmente, indo contra toda sorte de pressão social) se dedicassem integralmente ao ofício musical, com todos os riscos que esta opção impunha, a essa ocupação em grande medida marginalizada, se comparada às outras formas de trabalho, mas que, paradoxalmente, a depender da articulação e trajetória de cada agente nos mundos do jazz, poderia suscitar razoável retorno material e simbólico.

Em uma breve retomada da situação laboral no final do século XIX: analisando o Recenseamento de 1872, especificamente na seção de profissões declaradas, Martins (2020, p. 264) observa como a sociedade maranhense estava hierarquizada em termos de ofícios e o lugar das pessoas escravizadas nessa estrutura. No primeiro grupo, referente às “Profissões Liberais”, encontramos aquelas atividades em que, já no contexto dos novecentos, geralmente se via músicos: advogados, médicos, professores, engenheiros, e também empregados públicos, pescadores, artistas (artesãos), militares, marítimos, e outros situados nas profissões comerciais e industriais, como guarda-livros, comerciantes e caixeiros. Já no grupo de “Profissões Manuais e Mecânicas”, em que estavam inclusas várias atividades operárias, por exemplo os que trabalhavam com tinturaria e vestuário. Podia incluir ainda os “sem profissão”, no caso de crianças, que, já no século XX, se faziam presentes em alguns conjuntos musicais (caso do multi-instrumentista Mascote, sobre quem falarei mais adiante) e, muito raramente, mulheres, que, por sua vez, podiam estar nas fábricas, feiras, trabalhando como domésticas, estudando, exercendo a função de professoras. Martins (2020) indica ainda que não há menção à presença de escravizados entre os profissionais liberais, com exceção da categoria dos artesãos (artistas), o que se inverte quanto às profissões manuais. Conclui a autora que escravos de ganho ou alugados pelos senhores “desenvolviam diversas atividades em companhia dos trabalhadores livres, compartilhando experiências tanto no ambiente de trabalho, quanto nos espaços de lazer”, algo semelhante ao observado por Marcelo Badaró (2024), ao analisar o processo de formatação da classe trabalhadora do Rio de Janeiro.⁵⁰⁹ Importante ressaltar, no entanto, que,

⁵⁰⁹ A propósito, ainda que neste trabalho, Marcelo Badaró se proponha a analisar uma realidade específica do território nacional, este não se exime em dialogar com referências internacionais, como os estudos de Herbert Gutman, que relaciona a escravidão e a formação da classe trabalhadora norte-americana a partir da trajetória do sindicalista negro Richard Davis, um ex-escravizado; além disso, em outro escrito, Badaró mostra paralelos, em nível transnacional, entre os movimentos em prol da abolição e aqueles vinculados ao processo de constituição de uma parcela da classe trabalhadora no Mundo Atlântico (Matos, 2013). Em termos de historiografia musical, é a partir de Hobsbawm (2011) que se passa a discutir, na perspectiva da história social, o papel de ex-escravos e livres na formação de músicas urbanas, notadamente afro-americanas; algo que foi feito no Brasil, a priori, por Tinhorão (1998). Para o caso desta tese, a partir do Maranhão, privilegio o papel da ação combinada de raça, classe e gênero, olhando-a por um prisma transnacional, sem negligenciar a análise de cunho mais social acerca do fenômeno do jazz maranhense.

além da centralidade da mão-de-obra feminina e infantil, “diferente do sul/sudeste, a composição da mão de obra maranhense será formada por trabalhadores nativos, do próprio estado, sendo residual a presença de estrangeiros” (Ferreira, 2018, p. 356).

Para o caso desta pesquisa, ao prosseguir relacionando os perfis dos músicos maranhenses atuantes nas primeiras décadas do século XX com a configuração examinada por Carolina Martins, seria possível estreitar ainda mais essa aproximação, dessa vez analisando como as jazz bands podiam reunir descendentes de escravizados urbanos e de trabalhadores livres, mas também aquela fração branca pobre e outros descendentes de ex-proprietários de terra, a rigor, ocupando posições sociais privilegiadas. Se no caso do desenvolvimento da música popular carioca, foi fundamental a participação de negros e mulatos situados no que se poderia chamar de classe intermediária, “comprimida entre as elites e as classes médias brancas” (Bessa, 2010, p. 34), e da fatia marginalizada formada por ex-escravos e migrantes – onde figuravam carroceiros, prostitutas, malandros, capoeiras, que viviam dentro e/ou fora da legalidade (Carvalho, 2019, p. 17-18) –, isto é, próximos da “classe perigosa” (que, em São Luís, era encontrável nos sambas e “chifrins” dos cortiços situados nos subúrbios e arrabaldes do centro antigo (Cunha, 2017), e também nas práticas de capoeiragem das diversas “maltas/batalhões” que tomavam o perímetro urbano (cf. Pereira, 2023⁵¹⁰), o grosso do contingente que constituiu as jazz bands maranhenses parece ter sido formada por uma classe trabalhadora constituída por negros e mestiços que exerciam ofícios manuais/mecânicos e liberais, e que deviam experienciar de diferentes formas a exclusão social – situação diferenciada ainda dos integrantes brancos pobres, e radicalmente distinta dos músicos brancos mais bem posicionados no mundo do trabalho.

O perfil do músico jazzbandista no âmbito do trabalho não diferia muito daqueles músicos pertencentes a outras formas de agremiação musical populares. Para ter uma percepção em relação a isso, basta atentar e comparar para a condição dos integrantes de coletivos como a Jazz Pinheirense, cujos integrantes se dividiam entre fazendeiros (Felipe Pessoa, trombonista), sapateiros (José Tomé, pistonista), vaqueiros (Fernando Pessoa, banjoísta) comerciantes (Bigodinho, pistonista/percussão), pedreiros (Heiter Pessoa, baterista) e professores de música (Gaudêncio Oliveira, violinista). Podemos tomar ainda a Jazz Santo Inácio, também de Pinheiro, que contava com alfaiates (os saxofonistas Benedito do Rosário, Parmenas Soares, Zeca Soares e Lourenço Soares, este último também professor de música),

⁵¹⁰ Para maiores aprofundamentos sobre este tema, ver ainda: PEREIRA, R. A. *A capoeira do Maranhão: entre as décadas de 1870 e 1930*. São Luís: IPHAN-MA, 2019.

comerciantes (Arlindo Soares, trompetista), ourives (Mário Pereira, baterista), sapateiros (Júlio Moraes, tubista, e João Pessoa, banjoísta) e pescadores (Roque, pandeirista)⁵¹¹, e compará-las com casos como a da Lira Caxiense, na qual “Manoel Carvalho, por exemplo, era alfaiate e magarefe; o maestro Zé da Ló era sapateiro; Sebastião do Sax era marceneiro; Zé Pretinho era pedreiro; Seu Chagas e Alô Boy eram comerciantes e havia servidores públicos” (Sousa, 2015, p. 349). Para ter uma leve noção das condições desses trabalhadores, ao menos a partir da valorização econômica de seus serviços, de acordo com os dados da *Sinopse Estatística do Estado/Anuário Estatístico do Brasil* (Instituto Nacional de Estatística, 1937b, p. 46), na zona rural maranhense, em 1924, temos as seguintes informações: um carpinteiro podia ganhar em torno de 5\$000; ferreiro e pedreiro: 7\$500. Na década seguinte, ou seja, em 1934, um carpinteiro passou a ganhar 8\$500, enquanto ferreiros, 8\$500, e um pedreiro, 9\$000.

Guardadas as devidas distinções, como o malogro – apesar do estabelecimento de um Núcleo Colonial na província (Mello, 1999, p. 60) – da classe senhorial em implantar efetivamente a mão-de-obra europeia no Maranhão (Faria, 2012, p. 288; Gato, 2020, p. 47), aspecto crucial para as relações de raça e classe, e formação de “uma elite negra” em cidades como São Paulo, por exemplo, poderíamos concluir que os jazzbandistas negros maranhenses, apesar de subalternos, fariam parte de uma fração social “rara”. Mas não exatamente como aquela observada por Florestan Fernandes (2021, p. 167), referindo-se à condição dos poucos trabalhadores negros com alguma especialização no cenário do pós-abolição paulistano, especificamente a partir de 1920, contexto de urbanização daquela região. “Rara” no sentido de sua articulação e especialização artística dentro dos mundos do trabalho do contexto maranhense, afora a possibilidade de estarem posicionados, por um lado, economicamente um pouco “acima” daqueles que sobreviviam através de uma única fonte de renda; por outro, dependendo sobremaneira da gestão de seus serviços e reputação artística-profissional, simbólica e culturalmente mais bem posicionados, em relação a outros trabalhadores qualificados, no mundo social.

Em uma região que abrigara numerosa quantidade de livres pobres e libertos, sobre os quais a elite letrada, na carência do braço imigrante, arquitetou um projeto de dominação social baseado no trabalho, educação moral, religião e no ensino profissionalizante (Faria, 2012, p. 275-276; Lima, 2014, p. 146), o jazzbandismo poderia oferecer expectativas de autogestão (por vezes, relativa, negociada) dentro dos limites impostos pelo horizonte bastante limitado de exercício dos direitos civis, de livre agir político; circulação e influência social das classes

⁵¹¹ Reforço meus agradecimentos à Sandra Mendes pelo trabalho na busca dessas informações.

oprimidas. O jazzbandismo, tomado aqui como forma de associação/organização móbil, que, de maneira singular, ao mesmo tempo expunha e tensionava as fronteiras sociais e simbólicas, despontaria como trunfo a mais diante de relações de poder gritantemente assimétricas; fenômeno que, concretizado em formato sócio-musical, integrava as “visões de cidadania”⁵¹² de uma fração da população racializada maranhense.

No entanto, também não podemos esquecer da reprodução, nos termos de Gato (2020, p. 44), de uma “ética estamental nas relações de trabalho” em áreas urbanas como São Luís, Caxias, Codó e Alcântara, resultado do arranjo da centralidade da escravidão e da existência de uma população livre precarizada⁵¹³, sobre a qual, complementarmente, para fins de controle social e manutenção de privilégios, recaiu violentamente a “configuração do racismo moderno” (Gato, 2020, p. 44), principal entrave para a ascensão social plena do jazzbandista. Se como analisa Matheus Gato (2020), a posição periférica do estado do Maranhão, somada à crise do sistema agroexportador, serviram de pretextos para que as elites conferissem à “inferioridade” da população de cor o insucesso econômico da região, justificando formas de opressão e exploração racializadas, diria que pode haver nessas mesmas nuances políticas, isto é, em sua ressonância a longo prazo, elementos importantes para analisar o significado específico de ser um jazzbandista no Maranhão nas primeiras décadas do século XX; do jazz na vida desses trabalhadores músicos negros, configurando uma dinâmica de vida que, bailava em síncope: repleta de riscos, por vezes circunstâncias de acomodação, por vezes desesperança; golpes de sorte, tentativa e erro, sucessos e inglórias condicionadas por seus horizontes de possibilidade em uma sociedade atravessada por códigos que mais pareciam saídos do Antigo Regime:

Em São Luís a sociedade estava dividida em **castas**, bem caracterizadas, pelos **recursos**, pelo **traje**, pela **habitação** e pelos **bairros**. Os indivíduos dessas castas eram plenamente convencidos da sua condição. O operário estava conformado com a sua pobreza e não procurava sair dela. O que ganhava dava para suas despesas. Era

⁵¹² Considerando as diferentes gradações nas opções políticas que os afrodescendentes adotaram no pós-abolição com vistas para a conquista (e expansão) de sua cidadania cultural; a condição da música urbana como produto comercial e expressão de identidades multiformes (nacionais/transnacionais) reformatadas na relação intrincada, trespassada por vetores sociopolíticos, da cultura popular com a cultura de massas (McCann, 2004), tomo emprestada, nesse sentido, a ideia-imagem de “visões de liberdade” (Chalhoub, 2011), no sentido de localizar o jazzbandismo como materialização de uma das maneiras que esses agentes encontraram de atualizar, sob os auspícios das ideias de “progresso” e “modernização”, suas condutas políticas na luta para garantir a ampliação da ideia de “viver sobre si” – isto é, visando, dessa vez, o viver *com expressivo grau de dignidade* sobre si. Refinando mais esse raciocínio, seria viável considerar ainda as diversas variações do jazzbandismo no sentido de examinar como se dava a administração, por cada musicista, desse poder simbólico uma vez agregado às suas biografias.

⁵¹³ Condição que relembra a análise de Carlos Hasenbalg (2005). Não obstante tenha como foco a região Sudeste, o autor estabeleceu comparações com o Nordeste (ou “o resto do país”) e sugeriu que no pós-abolição “a economia nordestina raramente contratava trabalhadores como assalariados, empregando-os mais frequentemente em relações servis de dependência”, isto é, um “trabalho livre ostensivo”, nos termos do historiador Eugene Genovese, citado por Hasenbalg (2005, p. 163).

feliz, por isso. Os filhos frequentavam uma escola primária, e depois aprendiam um ofício do pai. Só envergava paletó e calçava sapatos ou botinas, aos domingos, dias santos ou feriados. E assim mesmo esses eram os mais graduados. Os mais eram descalços e em manga de camisa. Traziam chinelo de couro cru nos mesmos dias em que vestiam o paletó. Os funcionários também viviam modestamente. Esses não tinham outra ambição que não fosse esperar que o mais graduado morresse ou se aposentasse. Pela sua pouquidade de recursos materiais, viviam encostados, numa atitude de inferioridade, aos ricos da Praia Grande, padrinhos de seus filhos, e que por isso lhes dispensavam alguma consideração e lhes faziam pequenas dádivas, ou abastados lavradores ou criadores, chefes de partidos políticos, ou figuras altamente representativas da pública administração da Província. Havia os ‘camisas fora da calça’, os ‘camisas curtas’, ambos descalços, que não eram operários propriamente ditos, mas artesãos, trabalhadores de serviços pesados, carregadores de móveis e bagagens, que não tinham direito a coisa alguma, e moravam em mansardas, em baixos de sobrados, em casebres dos bairros inóspitos. Os pobres não podiam levantar a cabeça diante dos ricos. Os ricos olhavam com desprezo para a pobreza. Os simples levantavam-se a passagem de um rico. Um da arraia miúda ao passar diante de um potentado cumprimentava-o. Conhecia-se a mulher escrava porque em lugar do casaco, usava cabeção. Não havia promiscuidade. Em qualquer parte, homens e mulheres eram conhecidos pelos seus trajes. Os pobres não moravam no bairro dos ricos. Os préstitos religiosos ou cívicos agrupavam-se as castas. **Cada indivíduo procurava o seu lugar.** Os pequenos não podiam comentar fatos que se passavam nas casas dos ricos (Moraes, 1972, p. 156-157, grifos meus).

Trajes, recursos, habitação e bairros como vetores de distinção e segregação social, entrando no pacote também os gostos artísticos, repertório cultural, redes de contato, o comportamento público e a postura performático-musical: o que sugere o curioso lugar do jazz na cidade, pois ao lidar com barreiras mais rígidas sustentadas pelo perfil aristocrático da classe dominante local, esses sujeitos deviam lidar, de um lado, com relações sociais profundamente dependentes do “ser e parecer ser”, tendo que mobilizar recursos diversos para a sua dupla performance cotidiana, o que significava ter de enfrentar drásticas oscilações quanto ao significado social e cultural de serem músicos de orquestras do tipo jazz band, por isso mesmo insistindo na busca por ajudar a instituir uma forma de sociabilidade, desde a experiência de lazer musical urbano, onde se reafirmariam como artistas e como trabalhadores diante de uma branquitude provinciana, motivo a mais para procurarem formas de fazer esse “mundo branco” depender deles, mas também de reafirmação e realização profissional diante das transformações urbanas postas.⁵¹⁴ Mas como exatamente essas pessoas estavam situadas no mundo trabalho?

⁵¹⁴ Estou pensando nas novas demandas, desde as formas de lazer urbanos que foram trabalhadas nos capítulos iniciais desta tese, e que ajudaram a formatar esse novo sujeito/músico negro operário, que buscava cada vez mais se instruir, se especializar e, portanto, se distinguir, social e culturalmente, de indivíduos em outras condições existenciais. Sujeitos instruídos que, em maior ou menor grau, em sua busca por inserção social, procurariam se distanciar da imagem pejorativa imposta aos “pretos primitivos”, o que incluía adotar formas de divertimento e criação artísticas condizentes com as disposições da urbe. Como nos ensina Hobsbawm a partir da experiência europeia: “Com o triunfo da cidade e da indústria, uma divisão cada vez maior se interpunha entre, de um lado, os setores ‘modernos’ das massas, quer dizer, os urbanizados, os instruídos, aqueles que aceitavam o conteúdo da cultura hegemônica – a da sociedade burguesa – e, de outro lado, os setores ‘tradicionais’ cada vez mais minados. Divisão mais e mais acentuada, porque a herança do passado rural ia-se tornando irrelevante para o tipo de vida da

Em uma região com muito mais mulheres (621 231) do que homens (613 938), as atividades domésticas e atividades escolares aparecem no topo dos ramos de atuação (343 056), seguidas pela agricultura, pecuária e silvicultura (312 975) – ramo de atividades em que pretos e pardos constituíam 111.133 dos trabalhadores por conta própria (IBGE, 1952a, p. 1, 6 e 24).⁵¹⁵

classe operária urbana: nas década de 1860 e 1870, os operários industriais da Boêmia pararam de se expressar em canções folclóricas e passaram para a canção do *music hall* e baladas, que falavam de uma vida que tinha pouco ou nada em comum com a de seus pais. Esse era o vazio que os ancestrais da música popular e do *show business* começaram a preencher para aqueles que tinham ambições culturais modestas. Na Inglaterra, a era na qual os *music-halls* multiplicaram-se nas cidades também foi a era em que sociedades corais e bandas de música operária, com um repertório de ‘clássicos’ populares da alta cultura, pulularam nas comunidades industriais” (Hobsbawm, 2025a, p. 456-457). A realidade brasileira, claro, distinguia-se em termos da complexidade da relação rural/urbano.
⁵¹⁵ Acerca da configuração dos mundos do trabalho no Maranhão, os dados para 1940 (IBGE, 1952a, p. 24), considerando o marcador “cor”, por ramo, são os seguintes:

AGRICULTURA, PECUÁRIA, SILVICULTURA	
Branços	– Empregadores: 1.505. Empregados: 9 998. Trabalhando por conta própria: 85 953.
Pretos	– Empregadores: 373. Empregados: 8 954. Trabalhando por conta própria: 60 428.
Pardos	– empregadores: 430. Empregados: 6 076. Trabalhando por conta própria: 50 705.
COMÉRCIO E MERCADORIAS	
Branços	– Empregadores: 645. Empregados: 2 566. Trabalhando por conta própria: 4 736.
Pretos	– Empregadores: 32. Empregados: 447. Trabalhando por conta própria: 739.
Pardos	– Empregadores: 88. Empregados: 670. Trabalhando por conta própria: 1 207.
INDÚSTRIA EXTRATIVISTA	
Branços	– Empregadores: 110. Empregados: 824. Trabalhando por conta própria: 6 240.
Pretos	– Empregadores: 24. Empregados: 557. Trabalhando por conta própria: 3 989.
Pardos	– Empregadores: 18. Empregados: 447. Trabalhando por conta própria: 5 235.
INDÚSTRIAS DE TRANSFORMAÇÃO	
Branços	– Empregadores: 177. Empregados: 2 538. Trabalhando por conta própria: 3 331.
Pretos	– Empregadores: 25. Empregados: 2 196. Trabalhando por conta própria: 1 623.
Pardos	– Empregadores: 42. Empregados: 1 518. Trabalhando por conta própria: 1 529.

Fora da tabela acima, enfim, há o ramo de **Comércio e Imóveis**, em que os números gerais são baixos, mas, “Branços” aparecem novamente liderando como Empregados (127). “Pretos” aparecem no nível mais baixo: Empregados (4) e por conta própria (3), enquanto “Pardos” (4) superam “Branços” (0) e “Pretos” (0) como Empregadores. Entretanto, o número de empregados “Branços” (125) é bastante superior ao de “Pardos” (15) e “Pretos” (4) juntos; diferença menor, mas expressiva, entre “Branços” (18) e “Pardos” (7) que trabalhavam por conta própria. Neste censo, é possível supor que músicos profissionais poderiam estar alocados por ‘classes de atividades’ ligadas ao ramo de “Profissões liberais, culto, administração privada”, quais sejam: Artes e Atividades Auxiliares (59); Espetáculos e Diversões, Radiodifusão (276), e ainda em Outras Atividades no Ensino Particular (35) (IBGE, 1952a, p. 29). Desse modo, analisando os dados dos Ramos às Classes de Atividades, o que se pode inferir é que, apesar de a população negra estar majoritariamente concentrada nos serviços agrários, sua diminuta presença nos serviços urbanos (de onde saíam os jazzbandistas) não deixa de ser elucidativa, pois ligados ao trabalho manual e a ocupações de menor prestígio social. Além da evidente desigualdade e hierarquização racial na divisão social do trabalho no Maranhão, em 1940, entendendo-se, a partir do que foi estudado até aqui, que a prática musical se articulava a essa estrutura racializada, seria possível concluir, a partir dessas disposições, que esses sujeitos buscavam enfrentar sua marginalidade na estrutura ocupacional da época, procurando não apenas integrar categorias historicamente racializadas do mundo do trabalho, mas também penetrar, com dificuldade, em outras áreas; atuar de maneira mais autônoma (o que tinha seu lado negativo e positivo), e ainda a tentativa de se movimentar socialmente com as ferramentas possíveis, algo que a música poderia prover, podendo viabilizar uma rede de influência e prestígio. A situação analítica muda um pouco na década seguinte, pois, o recenseamento não oferece especificação por cor, apenas números totais: “Agricultura, pecuária, silvicultura”: 363 965; “Indústrias

Em termos de gênero, realidade que não se alterou na década seguinte: o censo de 1950 indica que o ramo de “prestação de serviços” representava 5,25% das atividades exercidas pelos maranhenses naquela década, estando dentro desse percentual, por suposição, aqueles que atuavam no mercado de divertimentos, provavelmente aí incluída a fração dos músicos que almejavam o profissionalismo, sublinhando-se que nesse ramo, “a grande predominância [era] de pessoas do sexo masculino” (IBGE, 1952b, p. VIII). Nessa década, especificamente em São Luís, o número de homens no ramo de “Prestação de serviço” era de 3 286; nas “Atividades sociais”, que, acredito, poderiam incluir certas empreitadas festivas e dançantes⁵¹⁶, 899; “Profissões liberais”, 141. A grande maioria, porém, estava situada nos ramos de “Atividades domésticas não remuneradas e atividades escolares discentes”, com 6 869 pessoas, perdendo apenas para o setor de “Indústrias de transformação” (5 846) e “Comércio de mercadorias”: 4 191 (IBGE, 1952b, p. 32). Mas não descartemos o expressivo contingente de homens em “Condições inativas” (6 071), situação na qual talvez a música pudesse despontar como meio de conseguir alguns trocados. Assim, no contexto da São Luís de 1950, os profissionais liberais que poderiam se vincular à música (isto é, os advogados, professores, e médicos citados por João Mohana (1974)), representavam, aproximadamente, apenas 0,35% do total de trabalhadores nos ramos computados (40 770), enquanto que comerciantes, 10,28%. De repente, do ramo de “atividades escolares discentes”, que junto das atividades domésticas não

extrativas”: 42 076; “Indústria de transformação”: 16 974; “Comércio de mercadorias”: 15 867; “Comércio de imóveis e valores mobiliários, crédito, seguros e capitalização”: 388; “Prestação de serviço”: 25 665; “Transportes comunicações e armazenagem”: 10 936. “Profissões Liberais”: 481; “Atividades Sociais”: 4760; “Administração Pública, Legislativo, Justiça, Defesa Nacional e Segurança Pública”: 3 615; “Atividades domésticas não remuneradas e atividades escolares discentes”: 512 673; “Atividades não compreendidas nos demais ramos, atividades mal definidas ou não declaradas”: 3064. “Condições inativas”: 100 939. Apesar da ampliação do duplo processo de industrialização e urbanização que tomava o país e que fortalecia industriais, camadas médias e operariado urbanos (Skidmore, 1982, p. 111), como se pode observar a partir desses dados censitários, o ramo de “Agricultura, pecuária e silvicultura” continuava em primeiro lugar no número de trabalhadores devido ao perfil ainda fortemente agrário do Maranhão. Nesse caso, ao reiterar uma condição de exercício de várias atividades, observando-se, uma vez mais, que o ofício musical coexistia com outras vias de inserção no mundo do trabalho, e que este era exercido pelos agentes de forma dinâmica (alternada ou simultaneamente em relação a outras atividades), apresenta-se uma realidade menos prestigiosa e contraditória, isto é, o aspecto instável e descontínuo que cercava o trabalho artístico naquele período.

⁵¹⁶ Segundo o *Censo Demográfico* de 1950 (1956, p. 35-44), o ramo de “Prestação de Serviços” incluía os “Serviços de Diversões”, que, por sua vez, abrigava ocupações onde se poderiam encontrar músicos, como as de barbeiro, engraxate, garçons. Em “Transportes e Comunicações”, carteiros, carroceiros, marinheiros, práticos de porto. Recorrência ainda mais forte de músicos nas ocupações relacionadas à “Produção Manufatureira e Construção Civil”, onde estavam os alfaiates, pedreiros, serventes de pedreiro, mestres de obras, sapateiros, chapeleiros, magarefes, operários de usinas e engenhos, entre outros. Enquanto o ramo de “Atividades Sociais”, contemplava as atividades de “Instituições Culturais”, dos “Sindicatos e Associações de Classe” e “Aulas Privadas”, nas quais os músicos podiam se fazer presentes. Por outro lado, neste recenseamento, a música já surge reconhecida como ocupação profissional, aparecendo no grupo de “Ocupações técnicas, científicas, artísticas e semelhantes”. Embora não sejam dados locais, os Músicos (5 021) aparecem superando numericamente artistas de cinema, teatro (2 820) e de rádio (2 519), sugestivo da expansão, profissionalização e identificação com essa categoria na década de 1950.

remuneradas integravam 16,85%, poderiam estar situados alguns músicos que atuavam como professores (dispersos por instituições de ensino que ofereciam tal competência ou que investiam em empreendimentos privados) e que consideravam este o seu trabalho principal. Também não se pode descartar o ramo de “Defesa Nacional e Segurança Pública” (901 homens), sabendo-se da incidência de músicos militares nas jazz bands.

Quanto à questão de gênero, de fato, o número de mulheres trabalhadoras em ramos tais como “prestação de serviços” (5 189) e, sobretudo, nas “atividades domésticas não remuneradas...” (36 987) superava a de homens, progressão que não se revestia em participação feminina nas bandas. Além disso, o número de mulheres comerciantes era infinitamente menor (683). Necessário levar em consideração, comparativamente, as disparidades entre homens e mulheres maranhenses considerados economicamente ativos, entre 1940 e 50, uma vez que homens nessa categoria representavam 357,3 e depois 445,4, enquanto mulheres 81,6 decaindo para 43,8 (IBGE, 1990, p. 76). As condições econômicas, super exploração, posição nos mundos do trabalho, somadas à configuração patriarcal sustentada nos papéis de gênero (vide o estigma “artista igual prostituta”) eram fatores que pesavam no processo de exclusão das mulheres, sobretudo negras, do mundo da música popular urbana. Mulheres artistas tinham de ter tempo e condições financeiras para se dedicar às artes, nesse caso, a música. Mas não qualquer música. Tais dados e questões sugerem a envergadura da relevância histórica que tiveram personagens como a Feminina Jazz Band do Maranhão, que apresentarei neste capítulo.

*

Em análise sobre as fotografias de Gaudêncio Cunha, Filho (2012, p. 110-112) nota a “intrusão” de sujeitos negros nessas imagens. Registros que, ao serem lidos comparativamente com as representações (traças, caricaturas, por exemplo) que circulavam pelos periódicos ilustrados produzidos nos grandes centros, fazem o autor concluir que “passados alguns anos após a abolição, percebe-se que tal hábito (o dos negros andarem descalços, não obstante vestidos à la inglesa) ainda vigorava na capital do Maranhão”, sendo possível concordar com o autor que, apesar da lente de Gaudêncio Cunha ter captado esses sujeitos guiado pelos ideais republicanos, em pretensa tentativa de diferenciar o novo regime do Império, o que fica visível é “que a República, com seu ideário de expansão dos direitos de cidadania, pouco alterou a condição social dos negros” (Filho, 2012, p. 112), especialmente em São Luís do Maranhão. À contrapelo, em esforço de percepção dos retratados, mais do que o grau de denúncia que suas

existências transmitem ao olhar do historiador, também convém pensar no agenciamento desses indivíduos, pois, como notou Filho (2012), no momento em que perceberam que estavam sendo vistos por Gaudêncio Cunha, se aproveitaram da rara oportunidade de serem notados e captados pela câmera fotográfica para posarem. Qual seria a relação disto com a música?

Analisando os escritos de Astolfo Marques, Patricia Cardoso (2024) destaca a denúncia do escritor quanto ao desaparecimento dos bailes “[...] nesta terra que tinha foros, aliás justíssimos, de filha de Terpsícore (musa da dança)”, em decorrência, na visão do autor, do fato de “a classe musical [estar] aniquilada”, resumindo-se essa classe, no começo do século XX, a “rombudos, dó p’ra ti e cofos rotos” (*apud* Cardoso, 2024, p. 137). A crítica de Astolfo, cuja família possuía relações com aquela instituição de ensino (Gato, 2015, p. 97-98), não obstante satirizasse o que julgava ser a má qualidade da música maranhense naquele período – indicando, por outro lado, traços de uma efervescência dançante na cidade entre fins do XIX e início do XX –, denunciava também que isto só acontecia porque “[...] os que toca[va]m de modo a facultar uma audição que venha ferir os ouvidos dos mortais’ não tinham tabela fixa para as tocatas, sendo o preço muito variável”. Prossegue, adiante, a autora, argumentando que

Astolfo não se deu por satisfeito em tocar sobre essa temática e, no Natal de 1911, também dedicou um texto para os personagens que encantavam as **festas de Natal** maranhenses, intitulados “Trovadores e músicos”. A crônica foi publicada no *Diário Oficial do Estado do Maranhão*. Segundo suas observações, a festa de Natal estava aniquilada, assim como as orquestras, as cantatas e os músicos que tocavam nas festividades. Nas varandas e salas das casas ornadas com seus presépios, surgiam cantatas com acompanhamento orquestral. Nas ruas e praças por todas as esquinas proliferavam os trovadores que cantarolavam versos de poetas anônimos, com o violão chorosamente dedilhado; ou a cantata fidalga de trovas, em concertos de melodias empolgantes em outros lugares. Logo, o **Natal** era monopolizado por cantores ambulantes, que se encontravam quase extintos, como no caso dos trovadores, ou passando por uma **crise** como a dos músicos. Esses últimos foram muito prejudicados no início da República pela extinção da Casa dos Educandos Artífices, instituição que formava os músicos maranhenses para o mercado. Astolfo forneceu algumas sugestões, como as seguintes: tornar a Escola de Música mais adaptável ao aluno pobre; estabelecer, além da aula de canto, aula de instrumentos de corda, de metais e de contraponto, de modo a formarem-se regentes e chefes de orquestra; ampliar o programa musical com ligeiras noções de história da música e estética, o que iria ao encontro da vocação musical dos maranhenses patricios das belas artes (Cardoso, 2024, p. 137).

A despeito do julgamento estético de Astolfo Marques – aparentemente fundamentado em uma noção erudita de “boa” e “má” música –, é importante ter em conta essa condição de precarização dos músicos naquela primeira década do século XX. Se não em piores condições, possivelmente muitos deles estavam entre aqueles sujeitos que tentavam se inserir socialmente através da boa aparência ao modo burguês/urbano, mas ainda andavam descalços, condição

precária que os empurrava para outros ofícios, afastando-os de anseios mais profissionais no campo musical são-luisense.

Considerando este problema, que caminhos essa população negra poderia ter tomado rumo à prática da música orquestral, principal base para produção do jazz? Essa questão exige um olhar temporal mais alargado, pois a experiência negra nas jazz bands não ocorreu do nada, do pleno vazio histórico. Ainda que fujam ao recorte desta tese, é preciso apenas lembrar que, antes da geração de músicos surgida na década de 1920, havia instrumentistas negros e mestiços inseridos em variados tipos de orquestras (militares, euterpes, lirás, bandas fabris), a exemplo da Banda Anilense (da Fábrica de Tecidos Rio Anil), liderada por “Marcelino Cabôclo” (Marcellino Pereira dos Santos (1851-1918)); a Banda dos Aprendizes Artífices, Banda dos Aprendizes Marinheiros⁵¹⁷, de São Luís.

A começar pelas bandas militares, se já era possível localizar a presença de músicos na Banda do 24º BC (**figura 28**), ao longo da pesquisa, em busca de registros fotográficos no suplemento *O Malho*, localizei uma fotografia da Banda de Música do Corpo Militar do Estado do Maranhão (**figura 92**), por meio da qual se pode atestar mais nitidamente a força da presença negra nessas corporações fundamentais para a formação de inúmeros músicos no estado e das quais muitos jazzbandistas se iniciaram profissionalmente. Em seu estudo sobre a história social do maxixe no Rio de Janeiro, a historiadora Juliana Pereira pontua que “as bandas militares tiveram um papel importante na difusão da música instrumental e foram um espaço de formação para vários músicos negros” (Pereira, 2022, p. 78).

Ao focar o que chama de “paralelismos musicais” na história da música afro-americana e cubana, a fim de demonstrar as semelhanças no desenvolvimento de ambas as práticas, Leonardo Acosta (2003) menciona, em primeiro lugar, a situação social e econômica de uma numerosa fatia da população negra no Pós-Abolição (mencionando ainda México e Brasil nessa equação histórica), haja vista que “grande parte [desta população] [foi] libertada em anos recentes, e [deixada] com fontes de trabalho muito limitadas [...]” (Ayala, 2012, p. 57). A partir do testemunho do baterista Zutty Singleton (1898-1975) fornecido ao historiador

⁵¹⁷ Para uma melhor visualização dessa “infraestrutura orquestral”, outras corporações dignas de nota foram: em Barreirinhas, existiu a Euterpe Barreirinhense, liderada pelo músico Américo de Castro. Em Caxias, houve a banda União Artística Caxiense, derivada da *Banda Goiabada*, que a certa altura teve como um de seus dirigentes um dos personagens centrais desta tese: João Carlos Dias Nazareth. Afirma-se que “seus integrantes tinham a música como passatempo; todos tinham outra profissão” (Sousa, 2015, p. 348-349). Nessa região, houve ainda a Lyra Caxiense, a Lyra do Commercio e a Banda 14 de Julho, bastante ligada ao Centro Artístico Operário daquele município. Vale mencionar ainda, na região norte maranhense, a Euterpe Rosariense, de Rosário; em Carolina, porção sul do estado, a Euterpe Carolinense, entre outras (cf. Cerqueira; Santos, 2024, p. 214-238). Para uma apreciação sobre as chamadas “sociedades de euterpe”, ver Salles (1985).

Marshal Stearns, Acosta sublinha que “os músicos de Nova Orleães trabalhavam na parte do dia como pedreiros, carpinteiros, fazedores de cigarros, e estucadores. Outros tinham pequenos negócios como lojas de carvão, lenha ou vegetais, e alguns trabalhavam na indústria do algodão ou como carregadores de trem” (Acosta, 2003, n.p.).



Figura 92 – When blacks go marching in... Músicos negros na Banda de Música do Corpo Militar do Maranhão. O Malho (RJ), 15 out. 1921, n.p.

Acosta cita ainda o paralelo entre as bandas militares cubanas (“particularmente”, diz o autor, “aqueles batalhões de mulatos e negros que foram organizados pelo governo espanhol”) e as *brass bands* de Nova Orleães, que serviam tanto como alternativa de trabalho, em tempos de escassas opções de serviço, quanto pelo fato de que foi por causa da “existência de bandas militares ou municipais em ambos os casos [...] que muitos desses músicos adquiriram os conhecimentos musicais necessários” (Ayala, 2012, p. 57). Foram dessas bandas, tanto em Nova Orleães quanto em Cuba, que saíram os músicos populares, particularmente para as primeiras jazz bands estadunidenses (*dixieland bands*), do começo do século XX, e, anteriormente, das orquestras típicas cubanas, ou orquestras de *danzón*, existentes desde meados do século XIX – aliás, diante desse pioneiros e das evidências de contatos e permutas entre músicos afro-americanos e cubanos desde a Guerra Hispano-americana, em 1898, Cristóbal Ayala (2012, p. 58) aventou a possibilidade de as bandas de jazz americanas terem sido influenciadas pelos grupos cubanos.

Tais argumentos reforçam a ideia de que o Caribe teve papel central na formação do jazz afro-americano, e este, por sua vez, também influenciou na música cubana. Esse complexo jogo de interinfluências – no fim, expressão de relações dialógicas de poder –, serve, no meu ponto de vista, não para determinar o que gerou o que, quem foi influenciado por quem, numa relação de paternidade e de busca pela origem verdadeira do jazz, mas, mais do que isso, sugere processos sincrônicos e diacrônicos entre sujeitos que partilhavam experiências sociais comuns, e cujas práticas culturais dialogavam, irmanavam-se. As próprias bandas militares do Maranhão, datadas do começo do XIX⁵¹⁸, cuja configuração se espelhava nas bandas europeias, como demonstrei anteriormente, criaram suas próprias jazz bands, ajudando a propagar pelas ruas da capital sambas, foxes e marchas nas retretas públicas. Integradas por músicos negros, como demonstra a fotografia da Banda do Corpo Militar (**figura 92**) – que, aliás, tocava *rags* e sambas desde 1920 (“Retreta”. Pacotilha, 25 set. 1920, n.p.) – não seria forçoso supor que justamente por sua experiência social, esses músicos, além de se identificarem com os estilos musicais via discos, se identificavam também com a forma de executá-los, estética que se valia da combinação de alturas variadas, ruídos, dissonâncias e execuções “limpas”. Como narrou Nascimento Moraes ao descrever o som da banda da 5ª Infantaria: “[...] o saxe, tocado com violência, encobria parte da instrumentação, a clarineta, por vício de embocadura do músico, dava um guincho horrível, mas tais dissonâncias duravam alguns segundos, e a harmonia suavemente agradável continuava” (Moraes, 2000, p. 198).

Além disso, havia orquestras municipais-marciais de outras cidades como a orquestra A Despertadora de Itapecuru (**figura 93**), antecessora da Jazz União de Itapecuru (ver **tabela 3**), que foi integrada por figuras como o tubista Feliciano Carlos da Costa Lopes (1888/1894?-?), o primeiro da segunda fileira, da direita para a esquerda, que era natural de um quilombo em Campo de Pombinhas (situada no município de Cantanhede, na região de Itapecuru-Mirim), descendente de trabalhadores escravizados pertencentes à fazenda Cantanhede de Antônio Lopes da Cunha, posteriormente alferes do exército, e quem, mais tarde, se tornaria, inclusive, líder desta orquestra, galgando nova posição de poder.⁵¹⁹ Enfim, como se vê, nesses coletivos musicais, ex-escravos e seus descendentes já iniciavam uma tática de inserir-se socialmente, tal como outros trabalhadores músicos da diáspora afroatlântica.

⁵¹⁸ Afirmação baseada no estudo de Daniel Ferreira (2019, p. 55). O autor aponta que a banda da Polícia Militar do Maranhão seria a segunda mais antiga do país, datada de 1836, estando em primeiro lugar a banda de música da PM de Minas Gerais, criada um ano antes.

⁵¹⁹ Dados coletados em: <https://aicla.org.br/patronos/>. Acesso em: 15 jul. 2024.

Para se ter uma noção do repertório desse conjunto, de modo a fortalecer a imagem de aproximação de agentes como Feliciano da música afro-americana, lanço mão de um texto do jornalista Zuzu Nahuz, natural de Itapecuru e fundador do *Correio do Nordeste*, que assim escreve em uma de suas crônicas recordativas:

Entremos no assunto, que, como sempre, é sobre minha terra natal, a velha Itapecuru, onde nasci e morei dezoito longos anos. Voltamos a 1926, precisamente no mês de janeiro, quando a velha Frozina realizava a tradicional festa de São Sebastião, na Praça da Igreja Matriz. Fazia-se um novenário que reunia todas as noites, muita gente, e de todas as camadas sociais. Erguia-se um grande mastro à porta de Dona Frozina, o qual tinha no tope duas cédulas de cinquenta mil reis, duas garrafas de vinho “Colares” e um enorme cacho de banana. Durante o novenário a banda de música do Mestre Feliciano Lopes executava belíssimas valsas, dobrados, choros, sambas e foxes (“Velha Frozina”. *Correio do Nordeste*, 3 abr. 1963, p. 3).



Figura 93 – Pretos e pardos na Banda A Despertadora de Itapecuru, 1914. Acervo de Júnior Lopes. Colaboração: Daniel Cerqueira.

Outro exemplo importante de ser citado é a banda Euterpe Carimã, de Caxias. Em julho de 1929, o jornal *O Imparcial*, por ocasião de uma visita desse conjunto a São Luís, com o objetivo de prestar homenagens ao então presidente do estado Magalhães de Almeida (1883-1945), publicou uma matéria de uma página inteira sobre o coletivo musical caxiense, com direito a exibição de fotografias no centro da matéria sobre o “conjunto artístico sertanejo” (**figura 94**), criado em novembro de 1848, e de seus dirigentes; como, por exemplo, Antonio

Marcelino Carimã (18?-1913) – que como se vê, era um homem negro –, responsável pelo grupo até quando veio a falecer. Situação que diz muito sobre os laços de apadrinhamento e redes de proteção que eram tecidos no pós-abolição, condicionados, por vezes, pelo compromisso de continuidade de um trabalho, de um legado profissional, tradição e/ou herança material e simbólica conquistadas em um ofício, Antonio é noticiado como “afilhado” do alfaiate e músico são-luisense Antonio Marcellino Rodrigues Carimã Junior (ca. 1845-1907), responsável por reorganizar a banda em 1870, vindo a falecer em 1907. Já a banda é sugestivamente identificada como “música da *elite* caxiense”, que “desde os seus primórdios, [prezara] pela selecção dos componentes, alguns dos quaes da alta sociedade local”, reforçando a miscelânea e a complexidade social que caracterizava esses conjuntos. Desse meio musical sairia o trombonista Alfredo Belleza (1874-1950), que seria professor do músico Paulo Almeida.



Ultima photographia da banda "Euterpe Carimã", tirada em 1928. Nos medalhões — Alfredo Belleza e seu filho Josias Belleza (Fardado), actual director.

Figura 94 – Antonio Carimã e Jazz/Euterpe Carimã de Caxias (1928). O Imparcial, jul. 1929, p. 4.

Para uma breve análise comparativa, chamo atenção rapidamente dos leitores para um elemento em comum nas fotografias d'A Despertadora e da Euterpe Carimã: a presença de animais. Neste caso, cabras. Arrisco dizer que estes importantes personagens, uma vez que atuavam como mascotes desses conjuntos, e, portanto, integravam as trupes, fazendo-se questão de que fossem fotografados em ação, são sugestivos da experiência social desses coletivos musicais oriundos dos “sertões maranhenses”, zonas fortemente voltadas para atividades agropastoris, onde a relação humano x não-humano, isto é, os laços multiespecíficos, seguiam dinâmicas particulares: não no sentido da caricatura preconceituosa e naturalizante do “homem

sertanejo” (como se este fosse um pretense reflexo invertido do homem urbano; seu antípoda), mas, sim, considerando a historicidade das estruturas dos mundos do trabalho construídas no campo, as dimensões de raça e classe, a orientação das relações concretas e materiais com a natureza, e o novo contexto de recolonização dos animais. Além disso, a presença representada desses agentes – e assim os trato, primeiro, em diálogo com a análise de Filho (2022) sobre a relação dos animais e o amplo conjunto de culturas sonoras em meio à urbanização paulistana (o choque entre “tradição” e “modernidade”), e depois, devido ao esforço de confrontar o perfil patriarcal e antropocêntrico da “modernidade”, por conseguinte, de uma historiografia do jazz masculinizada – sugere uma experiência sonora singular, embaralhando ainda mais as noções de civilidade e de progresso. Se o jazz e outras músicas afrodiaspóricas eram, por vezes, associadas à animalidade (sonora e comportamental), com claras intenções racistas, e, por outro lado, considerando que também pudessem fazer uso da imitação de sons animais –, essa zoofonia cuidava de complexificar tais fronteiras, avivando sonoramente as dissonâncias racializadas. Embora esse elemento esteja oculto nas fotografias das jazz bands apresentadas no início deste capítulo, o som dessa zoo-orquestração integrava o ritmo cotidiano em seu em torno, sem contar as ruas de São Luís, onde, mesmo superando-se o bonde de tração animal, ainda eram tomadas por carroças movidas a jumentos, pela circulação de cães (trupe ainda mais ruidosa nos dias de São Lázaro), cavalos, animais destinados ao abate no Matadouro da cidade, mas também, nos espetáculos privados, como os que ocorriam nos circos e teatros da capital.⁵²⁰

*

Embora existisse na cidade um clube com este nome (no caso, o Clube Euterpe), ao longo da pesquisa, não encontrei nenhuma evidência de que tenha existido alguma orquestra

⁵²⁰ Recordo aqui da *experiência zoo-jazzy* vivenciada com a Companhia Internacional de Variedades liderada por Aloma Spinetto (ver **nota 173**). Um comentário de Junior Viactor que precede a apreciação crítica da apresentação da jazz band Black Stars, embora se desloque do universo jazzístico, sugere o sucesso dos animais num momento de interesse dos cidadãos pelo exótico, de sensibilidades que precisavam vivenciar o “moderno” e o “tradicional”, o sertanejo e o urbano; curiosa ainda certa sugestão de cooperação entre homens e animais no mundo do trabalho, fazendo uma vez mais uma defesa do mérito, da irmandade: “O teatro ‘Arthur Azevedo’ não apresentava, hontem, casa apreciável. Explica-se: o circo despedia-se da temporada com uns preços convidativos e por isto, á tarde, e á noite, toda gente correu a ver, pela, ultima vez, os leões, o elephante, o macaco e a zebra. Incontestavelmente os bichos têm a sua sympathia, impressionam, profundamente o povo. São mais aproveitáveis que as feras humanas que só produzem o mal. Porque a verdade é que esses que são exibidos nos circos, trabalham para comer e muito fazem pelos seus companheiros, o homem, artista, como elles, que, sem o seu auxilio, passaria, frequentemente, maus dias. Essa soldariedade dos bichos com o homem ainda não foi classificada, mas um philosopho que não estudou as causas, nem a finalidade do mundo, escreveu, há tempos que o burro faz parte da Humanidade, ao passo que há homens que lhe não pertencem pela sua imprestabilidade!” (Pacotilha, 19 mar. 1935, n.p.).

alcanhada de Euterpe Maranhense ou São-Luisense na capital. Ao menos, não com este nome. Isto poderia sugerir a dinâmica própria da trajetória do campo musical em São Luís, mais especificamente no quesito do perfil, organização e funções sociais das bandas populares.

A existência desses conjuntos municipais, sua estrutura e as trajetórias negras nelas presentes requereriam uma investigação minuciosa. Não é o objetivo deste trabalho fazer este recuo. Vale apenas comentar, para fins de referência, que geralmente essas bandas eram propriedade de grandes industriais (exemplo da banda da **figura 95**), políticos ou comerciantes, quando não, obedeciam à lógica das instituições: calendários, repertório, performance. Sem maiores vínculos profissionais e, provavelmente, sem retorno material devido. Embora as primeiras jazz bands maranhenses não tenham rompido totalmente com essa lógica patronal, posto que inseridas em contexto de super exploração do trabalho, estando muitas vezes submissas ao capital de donos de clube, empresas teatrais, cinema, à mercê do clientelismo político e do coronelato, à medida que se popularizavam, os músicos racializados trataram de se tornar mais autônomos, comprando seus próprios instrumentos, tornando-se os principais proprietários/líderes das bandas, responsáveis pelos contratos, e, algumas vezes, administradores dos próprios clubes onde tocavam.⁵²¹

Entre os vários perfis de jazzbandistas, não obstante muitos fossem autodidatas, especialmente aqueles que não tinham condições de investir em aulas particulares ou que por alguma razão (pessoal, profissional ou meramente contingencial) não tiveram oportunidades de ter acesso a uma educação musical formal, outros tantos, porém, alcançavam esse tipo de formação aproveitando-se tanto de eventuais brechas, como a transmissão familiar, o contato com amigos músicos, quanto também a partir de instituições voltadas para as pessoas pobres e que possuíam em seu quadro curricular a música como opção ou mesmo disciplina obrigatória. De cunho militar, podemos citar a Escola de Aprendizes Marinheiros.

⁵²¹ Além de Vital Paiva e Paulo Moraes, idealizadores de clubes dançantes na capital e em São José de Ribamar, cito o Holiwood Club, reportado como “club familiar de dansas” situado na rua Afonso Pena, n. 46, iniciativa de “um grupo de apreciados musicistas conterrâneos”. Recorrendo ao artifício de demarcar seus sacrifícios, diz-se que os “abnegados patricios”, assim noticiados os músicos responsáveis, “todos os esforços empregaram, lutando com todas as dificuldades que no momento se antepuzeram. Lutaram e venceram”. Vale acrescentar que na estreia deste clube, em tempos de proliferação do jazzbandismo pelo estado, se apresentaram “10 dos nossos mais admirados saxofonistas” (O Combate, 1 maio, 1936, p. 3). Evidentemente, havia aqueles que miravam na ascensão econômica individual, depositando nesse fator a chave para desfrutar de uma vida não só distante de determinadas necessidades, driblando os entraves postos pelas limitações pessoais, mas ainda com certos caprichos, caso de Hilton da Silva (ver **nota 436**), descrito, em um olhar racializado, como “um preto desses retintos, como diz a plebe, sinal de raça pura”; “extremamente vaidoso”, “que antes era apenas músico, tocando baixo de corda”, e que “ficou rico da noite para o dia”. Com isso “deu-se ao luxo de comprar um carro e contratar um secretário exclusivamente para tratar de seus negócios, já que, segundo Apolinário dos Anjos, Presidente do Sindicato dos Músicos, ele não sabia ler nem escrever” (Bogéa, 1988, p. 146).



Figura 95 – Banda da Companhia de Fiação e Tecidos do Rio Anil (C. F. T. Rio Anil). A Revista do Norte, dez. 1905, p. 53.

De perfil mais técnico-profissional, a Escola de Aprendizes Artífices, criada em 1910. Fundada na mesma década, houve ainda a Escola de Aprendizes Artífices do Maranhão (posteriormente Escola Técnica Federal e atualmente Instituto Federal do Maranhão - IFMA). Instalada na mesma edificação da Casa de Artífices e Educandos (1841-1889), sua antecessora, e cujo perfil era mais assistencial, a EAA (**figura 97**) localizava-se no bairro do Diamante e foi uma das 19 instituições espalhadas pelo país, fundadas em razão do Decreto federal n.º 7.566/1909 do presidente Nilo Peçanha. Verdadeiro marco inicial de uma política nacional de formação profissional no Brasil. Entre os seus estatutos, dizia o Artigo 6 que seriam admitidos todos aqueles indivíduos que fizessem a solicitação no prazo de matrícula e que possuísem alguns critérios, sendo “preferidos os desfavorecidos da fortuna”, tendo os candidatos de provarem que eram “destituídos de recursos”, terem entre 10 e 13 anos (depois, de 12 a 16) e não apresentarem moléstias ou qualquer deficiência que impedisse o aprendizado. A princípio, os alunos tinham direito a dois cursos noturnos, entre eles o primário, que era obrigatório para os que não sabiam “ler, escrever e contar”, havendo aqui uma oportunidade para se

alfabetizarem⁵²², e o de desenho, também obrigatório para aqueles cujo ofício escolhido requeresse tal habilidade, sendo possível, até então, optar por apenas um ofício (Pacotilha, 4 jan. 1911, n.p.). Marceneiro, sapateiro, mecânica, alfaiate e ferreiro eram estes ofícios. Com o Decreto n.º 9070 do regimento da instituição, de outubro de 1911, anexou-se à EAA a Associação Cooperativa e de Mutualidade Entre os Alunos da Escola de Aprendizes Artífices do Maranhão, que a partir da arrecadação em caixa, auxiliava os alunos, como em enterros e outras necessidades. Anos depois dessa estruturação, já é possível acompanhar as atividades da banda da instituição (cf. Pacotilha, 17 out. 1914, n.p.).

Datada do começo dos anos 1930, uma fotografia bastante expressiva dos alunos dessa escola, posto que por meio desta se pode notar a forte presença negra, foi publicada no periódico carioca *Revista Vida Doméstica* (**figura 96**), identificada como “revista do lar e da mulher” com circulação a partir dos anos 1920.

Publicada na seção “a página dos nossos amigos” destinada à propagação de figuras que possuíam ligação direta e indireta com a revista, com indícios de que passou a circular em São Luís a partir de 1929, sob os auspícios da Ramos d’Almeida & Cia, que desde então, além de promover a difusão da revista na cidade também mediavam a promoção de conteúdos referentes à vida são-luisense por ordem dos proprietários do periódico (“Vida doméstica”. Pacotilha, 21 nov. 1929, p. 2). Um vestígio que sugere o movimento de agentes locais, que não satisfeitos em simplesmente consumir informações advindas desses centros através de revistas ilustradas de outras capitais (como aquelas mediadas pela Typogravura Teixeira, que, juntamente da difusão dos hábitos “civilizados” e “modernos” adotados principalmente no Rio de Janeiro, propagavam as regras de consumo, condutas e significações acerca do jazz), para difundir de volta uma boa imagem da sociedade maranhense, suas peculiaridades e progressos, na tentativa de consolidar uma legitimidade moral nos parâmetros urbano-industriais.

⁵²² Mais tarde, outra forma de alfabetização seria oferecida pelo Centro Caixeiral, cujo prédio, situado na praça Benedito Leite, onde outrora funcionara o Recolhimento de Nossa Senhora da Anunciação e o Educandário Carmelita, havia pertencido à Loja Maçônica Renascença Maranhense. Tratava-se “da fundação de uma escola gratuita onde, ainda cansados do labor diurno e com as suas vestes de oficina, se fossem instruir os homens pobres”. Sem exigir requisitos, nesse curso, que estava “sob a direcção do inteligente acadêmico Raimundo Damasceno Ferreira”, eram aceitos “todos os homens, analfabetos ou não, sem distinção de classe e côr [...]” (cf. “Um nobre gesto”. Pacotilha, 21 maio, 1919, n.p.).



Figura 96 – Escola de Aprendizes Artífices do Maranhão e o acesso dos negros à educação musical no séc. XX. Revista Vida Doméstica, n. 171, junho de 1932, HDB-BN.



Figura 97 – Escola de Aprendizes Artífices do Maranhão, 1910. Memorial do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA).

Todavia, é preciso desconfiar se a formação técnica-profissional na EAA realmente supria os desejos e expectativas de inserção social e exercício da cidadania por parte de todos aqueles que passavam por essa experiência formativa. É possível que a música despontasse não como prestígio por questões de um status apenas econômico, mas simbólico, diante da possibilidade de as identidades sociais enquanto trabalhadores qualificados, uma vez na base da pirâmide social, serem vistas como “inferiores”.⁵²³

Sobre os possíveis impactos na vida política daqueles que passavam por essas instituições profissionalizantes, é preciso lembrar que apenas três anos depois da abolição, desde o anteprojeto da Constituição Política do Maranhão de 1891, que seguia os ditames da Constituição Federal, os eleitores eram “os cidadãos maiores de 18 anos, sabendo ler e escrever, exceção feita aos praças de pré e religiosos” (Lima, 2010, p. 48), o que excluía os militares de baixa patente, caso de muitos músicos, situação que se manteve com a promulgação da nova Constituinte no ano seguinte e permaneceu com o Código Eleitoral de 1932, que, embora favorecesse o voto feminino, prosseguia excluindo os analfabetos. Apesar de abolido o voto censitário, a eleição de 1894 ainda contava com baixa participação popular, devido ao critério da alfabetização, o que se estendia ao Maranhão que, como vimos, até 1920, possuía mais de 80% de sua população nesta condição. Em 1940, indivíduos identificados como “Pretos” que não sabiam ler e escrever contabilizavam 253 812. Já os que sabiam: 36 369. Quanto aos “Pardos”, eram 217 860 contra 45 861 alfabetizados (IBGE, 1952a, p. 16). Em termos gerais, em 1950, 662 369 pessoas declararam não saber ler e escrever, para 236 174 que alegaram o contrário (IBGE, 1952b, p. 1).

A partir dos documentos localizados, notei que alguns músicos conseguiram se alfabetizar (tanto pela incursão em escolas públicas quanto em instituições voltadas para os desvalidos, como a EAA, o Centro Caixeiral, ou outros meios), outros não, como vimos no caso do ex-baixista Hilton Silvino da Silva. Como os alfabetizados participavam da política eleitoral? Essa é uma questão bastante difícil de responder. Apesar de haver alguns sinais ideológicos sugeridos aqui e acolá (sua presença em atos públicos e apoio a alguns candidatos

⁵²³ Este poderia ser o caso de Raimundo Silvério (?) de Deus, ou Carlos Raimundo (1915-?), “conhecido nos nossos subúrbios por Mundico Pretinho”, irmão do músico João de Deus (ver **nota 498**) que foi banjoísta e *crooner* da Jazz Athenas. Exemplo de um dos tantos jazzbandistas que, a despeito das impossibilidades que se apresentavam no Maranhão, sonhavam com a chance de gravar suas composições e, muito além do que se sustentar como músico profissional, conquistar algum sucesso e respeito, Mundico preferia muito mais a vida de artista/músico de rádio – postura bem diferente de Messias, a propósito, que, além de alfaiate e jogador de futebol, se popularizou como sambista, encarando a música como prática de uma boemia afastada dos laços de certa forma de trabalho (ver **nota 577**). Nas palavras do próprio Mundico: “— Tenho a profissão de sapateiro e pintor, entretanto não gosto de exercer-las, por questão pessoal” (“Raimundo: uma voz no esquecimento”. *Jornal Pequeno*, BPBL, 8 maio, 1958, p. 3).

individualmente ou por parte de associações recreativas e de classe com a qual estavam vinculados), isso não nos dá garantias seguras para fazer afirmações.

5.3 Astúcias negras *out & on broadcasting*: rádio, sindicalização e profissionalização

O fragmento a seguir sintetiza bem alguns dos processos observados ao longo desta tese, especialmente em relação à dimensão macro referente à acomodação do jazz no Maranhão, vislumbrando tal experiência dentro do contexto latino-americano:

Os latino-americanos da década de 1920 foram expostos pela primeira vez ao que entendiam ser jazz por meio de uma variedade altamente variável de discos, partituras, orquestras itinerantes, revistas, jornais, revistas, rádio e cinema. Ao sul da fronteira, a Era do Jazz inicialmente foi algo como um **assunto de luxo**. Apesar da crescente disponibilidade de mídia impressa e novas tecnologias ao longo da década, **as rotas de acesso geralmente favoreciam moradores urbanos alfabetizados e do sexo masculino com alguns meios econômicos**. Embora as classes trabalhadoras em cidades maiores como Havana, Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, Lima e Cidade do México geralmente tivessem acesso fácil a cinemas, locais de música ao vivo baratos e cabarés, as barreiras para obter e ouvir música gravada na região eram consideráveis até pelo menos a última parte da década. Em mercados menores, esse problema foi agravado pelo fato de que o rádio demorou a se desenvolver, enquanto as indústrias fonográficas eram dominadas por gravadoras estrangeiras como RCA Victor, Columbia e Odeon. Finalmente, mesmo no final da década de 1920, o custo dos toca-discos e rádios privilegiava o poder de compra e o gosto musical dos consumidores de classe média e alta⁵²⁴ (Borge, 2018, p. 13, grifos meus).

Confrontando este raciocínio com as análises realizadas até agora, convém refletir que teria sido por conta dessa falta de acesso que os clubes populares só foram começar a surgir nos idos dos anos 1930, isto é, na esteira de um cacofônico processo de urbanização dos subúrbios e arrabaldes da cidade, com progressivo, não obstante tímido acesso a discos e rádio por parte das frações pobres. É verdade que os pedidos para bailes nesses perímetros suburbanos, já vinham desde antes, mas com conjuntos com outras formações musicais. O fenômeno de

⁵²⁴ [No original]: “Latin Americans of the 1920s were first exposed to what they understood to be jazz through a highly variable array of records, sheet music, traveling orchestras, revues, newspapers, magazines, radio, and cinema. South of the border, the Jazz Age initially was something of an upscale affair. Despite the increasing availability of print media and new technologies over the course of the decade, routes of access generally favored literate, male urban dwellers of some economic means. Although working classes in larger cities such as Havana, Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires, Lima, and Mexico City generally enjoyed easy enough access to cinemas, cheap live music venues, and cabarets, the barriers to obtaining and listening to recorded music in the region were considerable until at least the latter part of the decade. In smaller markets this problem was compounded by the fact that radio was slow to develop, while recording industries were dominated by foreign labels like RCA Victor, Columbia, and Odeon. Finally, even in the late 1920s, the cost of record players and radio sets privileged the buying power and musical tastes of middle-and upper-class consumers”.

popularização das orquestras “modernas” parece, então, apontar para uma aproximação tardia dos populares com essa prática instrumental.

A partir das nuances apresentadas por Borge (2018) e do ponto de vista de uma história social da cultura jazzística no Maranhão, vale a pena questionar uma vez mais que reflexões a existência de músicos negros atuantes dentro desse circuito excludente de acesso ao jazz pode suscitar, especialmente em se tratando da busca por profissionalização e inserção social. Ao descrever a situação do músico de jazz, nos marcos estadunidenses, Hobsbawm (2011, p. 211-212) explica que o jazz, mesmo advindo de práticas ditas ‘folclóricas’, emergiu como uma música feita por profissionais; “desde o seu início”, diz o historiador, o jazz foi “uma música de pobres urbanos”, que optaram por se especializar num divertimento musical popular para suprir as exigências e condições das grandes cidades. Moraes (2000) observou o mesmo fenômeno em São Paulo e, mais focado no contexto carioca, Fenerick (2005), ao trabalhar a confecção do samba moderno dos anos 1930 e do papel das gravadoras e rádios nesse processo. Fora do eixo Rio-São Paulo, Mesquita (2022) oferece subsídios semelhantes quanto à formação da música popular em Manaus, concebendo os músicos daquela região enquanto trabalhadores migrantes, mas adicionando uma visão crítica acerca dos padrões impostos, via rádio e discos, pela chamada modernização nacional musical ditada pelo Rio de Janeiro, observando ainda práticas de resistência da comunidade local a partir de seus divertimentos tradicionais.

Observo que se a primeira corrente do jazzbandismo maranhense (1924-1929) foi marcada por um momento de gradual transição/transformação da função social do músico popular, a partir da popularização dos ritmos afroatlânticos, com a contribuição das jazz bands nos cinemas e bailes dançantes, uma segunda onda, com a crescente consciência de organização de vários setores da classe trabalhadora maranhense, já foi marcada pelo engajamento sindical dos jazzbandistas locais, cada vez mais interessados em se profissionalizar. Ou seja, as transformações estéticas não apenas acompanhavam, com seu ritmo próprio, o cenário de urbanização/modernização da cidade, e do estado, como respondiam às mudanças estruturais no mundo do trabalho artístico/musical, suscitando mutações no significado social e cultural de ser um músico popular urbano no Maranhão.

Esse progressivo interesse de alguns jazzbandistas pela profissionalização, de um lado, e do outro, o contexto policialesco do governo Getúlio Vargas (vide o Decreto n.º 19.770 de 1931, que regulava a sindicalização das classes patronais e operárias) fomentou a necessidade de esses músicos se organizarem enquanto classe. Ou seja, longe de ser algo exclusivo, a sindicalização dos músicos, evidentemente, seguia uma tendência nacional que já havia sido

incorporada por outros trabalhadores da cidade, como esclarece o historiador Mário Meireles (1992, p. 35):

É que a esse tempo, regulamentada a sindicalização das classes patronais e operárias pelo Decreto-Lei n.º 1.637, de 19/3/1931, os sindicatos entraram imediatamente a se organizar principalmente por parte dos empregados. E no Maranhão já havia excedido de duas dúzias o número deles, a saber: dos Eletricistas, dos Trabalhadores em Trapiches e Armazéns, dos Operários do Tráfego de Bondes Elétricos, dos Operários Carpinteiros, dos Operários Metalúrgicos, dos Estivadores, dos Despachantes, dos Talhadores, Maranhense de Imprensa, dos Carpinteiros Navais, dos Importadores, dos Operários de Fiação e Tecelagem, dos Bancários, dos Operários Sapateiros, dos Operários e Trabalhadores em Prensas de Algodão, dos Operários Panificadores, dos Operários em Curtumes, dos Proprietários de Padaria, dos Operários Pedreiros e Pintores, dos Auxiliares Barbeiros e Cabeleireiros, dos Pequenos Mercadores, dos Trabalhadores em Transportes Terrestres, dos Operários em Arte Gráfica, dos Operários em Manufatura de Fumo, e dos Trapicheiros.⁵²⁵

Essa conjuntura culminou com o aparecimento do Sindicato dos Músicos Profissionais do Maranhão (SINDMUSI-MA), fundado em 1934⁵²⁶, tendo Raymundo Canuto dos Anjos (ex-

⁵²⁵ Dados que, embora não invalidem sua crítica à dinâmica algo conciliatória entre o operariado e burguesia maranhense, contradizem a afirmação de Joffily (1983, p. 76) de que, em tempos de vigilância da ditadura varguista, entre as oito entidades de classe no Maranhão por ele listadas, apenas três levavam o nome de “sindicatos”. Entre elas, o Sindicato dos Músicos do Maranhão.

⁵²⁶ A data de fundação da entidade merece alguns comentários. A princípio, localizei a informação de que o SINDMUSI-MA havia sido criado em 24 de novembro de 1937, e reconhecido pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio em 24 de novembro de 1938 (O Imparcial, “Syndicatos reconhecidos”, 24 nov. 1938, p. 1). Outra matéria do jornal *O Combate* indicava que o Sindicato havia sido fundado bem antes, novamente em 24 de novembro, mas de 1934, fazendo parte de sua primeira presidência os músicos: José de Ribamar Passos (Chaminé), integrante da Jazz Alcino Bílio, na função de presidente; vice-presidente - Melquíades Almeida; primeiro vice - Osvaldo O. V. Marques; segundo secretário - Adalberto Vieira; primeiro tesoureiro - Francisco Trinta; segundo tesoureiro - Benevides Cabral; bibliotecário - Pedro Gromwell dos Reis. Comissão Fiscal - Pedro Neves, Roque Almeida (provavelmente o mesmo Roque Azevedo) e Vital Paiva. Os suplentes destes últimos eram João de Parma Netto e a única mulher nesse primeiro arranjo organizativo Maria Moreira. Já o cargo de Suplentes do Conselho Diretor ficou por conta de Odylo Ribeiro, Luiz Rei de França e Paulo Almeida (O Combate, 28 set. 1934, p. 2). Os documentos localizados na atual sede do sindicato também oscilam entre essas duas datas, sendo possível concluir, portanto, que tenha ocorrido uma refundação em 1937, ano de estabelecimento oficial da ditadura de Getúlio Vargas. Entre esses documentos, há um histórico sem autoria e data, que relata o seguinte (reproduzo com correções gramaticais): “Em 1930, os músicos de São Luís faziam seu trabalho individual. Em 1932, 10 músicos juntos resolveram fundar a Associação dos Músicos de São Luís, que tinha em funcionamento de 12 bandinhas que faziam retretas de praça pública, em que se reuniam na casa dos companheiros, que eram interessados em fazer definitivamente a entidade. Em 1934, depois de conseguir um número maior de músicos, partiram para fazer o Sindicato dos Músicos de São Luís [...]”. O texto informa ainda que a sede do sindicato era “na Rua de São João, neste local que eram feitos os contratos dos tocadores da seguinte maneira: O contratante ia ao sindicato, fazia o contrato e deixava adiantado logo, no final do trabalho, no dia seguinte, o Diretor do grupo ia ao sindicato para receber o dinheiro e no sindicato pagava os músicos, que tinham feito a Função Trabalhista”. O documento, entretanto, derrapa em questões, como a afirmação bastante equivocada de que Paulo Ramos governava o estado nos anos 1970. Afirma ainda que a entidade teve de parar suas funções em 1948, retornando apenas em 1960. No entanto, a cobertura jornalística mostra a entidade funcionando nos anos 1950. Como fruto, de repente, de uma tentativa dos próprios associados de recuperar através da memória oral dos mais antigos a trajetória de sua entidade, é preciso ter cautela com as informações deste registro e não o tomar como verdade inequívoca.

A documentação também indica que apenas em 1941 a instituição conquistaria sua carta sindical, formalizando sua personalidade jurídica. Curiosamente, uma matéria do *Diário de São Luiz* (30 out. 1948, p. 9), indica, no entanto, que a entidade recebera do Delegado do Trabalho sua carta de reconhecimento apenas em 1948. Tentei

integrante da Jazz-Orchestra e depois membro da Jazz Alcino Bílio, em sua primeira fase), como parte da “Comissão de Sindicância” do Centro Artístico e Operário Maranhense (Pacotilha, 21 maio, 1936, p. 3), e o músico Apolinário dos Anjos como um de seus principais presidentes, chegando este último a atuar ainda, de 1961 a 1976, como presidente do Centro Artístico e Operário do Maranhão (CAOM); presidente da Casa do Trabalhador Maranhense (CTM), entre 1945 e 1949; em meados de 1940, foi também membro do Conselho Regional da

localizar o estatuto original desta entidade no *Diário Oficial do Maranhão*, cobrindo de 1933 a 1939, mas, estranhamente, nada localizei, ao contrário de outras tantas entidades classistas, o que me parece traço das contradições crônicas enfrentadas pelos músicos nas lutas pela sua plena consolidação e reconhecimento social como profissionais e, sobretudo, enquanto classe organizada. Essas árduas tentativas se estenderam aos arquivos guardados pela entidade (atualmente, em fase de reorganização), mas devido à deterioração e dispersão da documentação ao longo do tempo, aparentemente este original acabou se perdendo. Para driblar um pouco essa lacuna, lançarei mão de alguns pontos presentes na versão lavrada e alterada em cartório, a partir do estatuto original, em 2011. Assim, segundo o Art. 2º deste documento, o SINDMUSI-MA teria como algumas de suas **prerrogativas**:

“I. Representar, perante as autoridades administrativas, judiciárias, os interesses da categoria profissional e os interesses individuais dos associados, relativamente à aludida categoria; II. Fundar e manter Agências Sindicais de colocação; III. Firmar contratos coletivos de trabalho; IV. Eleger ou designar os seus representantes em suas delegacias; V. Colaborar com o Estado como órgão técnico e consultivo no estudo e solução dos problemas que relacione a categoria; VI. Impor contribuição a todos que participarem da profissão, músico.”

Entre os **deveres**, lista o Art. 3º: “I. Colaborar com os Poderes Públicos no desenvolvimento da solidariedade da classe; II. Promover a fundação de cooperativas de consumo e de instrumentos e de créditos para seus associados; III. Manter serviços de assistência social, jurídica para os associados, visando a proteção profissional; IV. Fundar e manter Escolas de Músicas e de Instituições Assistenciais; V. Promover a **conciliação** nos dissídios coletivos de trabalhos; VI. Impedir a função do músico, que não tenha habilitação profissionalizante regularizada e regulamentada junto à categoria para o registro obrigatório da profissão; VII. Apresentação [seria “não apresentação?"] do credenciamento do contrato ou da identidade impedirá do músico, cantor, fazer sua função remunerada em qualquer que seja o recinto de trabalho; VIII. O músico não habilitado, sem credencial, sem contrato será atuado [seria “atuado”?], e ficará impedido de fazer a sua função até normalizar a sua regularização com a categoria”.

Art. 4º: “Conceder para seu quadro social, com regimento administrativo, Caixa de Socorro Beneficente e Funeral”.

A primeira observação é que é impossível dizer se, e/ou como esses pontos estavam prescritos em 1934, ainda mais levando em consideração o impacto da existência da criação da OMB, visível no ponto IV do Art. 41 sobre as competências do Diretor Sindical, em que o cumprimento das determinações da Lei n. 3.857/1960, que criou a entidade e regulamentava a profissão de músico, bem como a Lei da Consolidação do Trabalho (n. 5.452/1943), e a 5.998, se fazia imperativo. Outro detalhe é que este estatuto sofreu nova alteração em 2014, observando-se mudanças significativas, sobretudo quanto aos deveres da entidade, que passaram a ter um tom menos rígido (tom este, que me pergunto, não teria advindo de alguma modificação realizada em Assembleia em tempos de ditadura militar). Apesar do grande lapso temporal entre sua fundação e a legitimação de seus estatutos em cartório, é possível concluir a partir de algumas de suas cláusulas e com base em outras fontes, que esta instituição objetivava amparar e ofertar assistência social aos seus sócios, enquanto classe musical, abarcando, diferentemente da SMM, trabalhadores músicos mais pobres. Não à toa, concedia-lhes apólices de seguro coletivo, seguro de vida, conquistados junto a entidades mutualistas tais como a Equitativa dos Estados Unidos do Brasil, da qual faziam parte autoridades políticas, policiais, jurídicas e figuras civis da alta sociedade (Diário de São Luiz, 17 jun. 1945, p. 5; 29 jun. 1945, p. 8). O Sindicato se fazia representar através de um delegado nos Congressos Sindicais realizados no Rio de Janeiro, circunstâncias onde ocorriam trocas programáticas, políticas e ideológicas entre os vários setores operários. A imagem que o SINDMUSI-MA apresentava em suas atividades nos jornais demonstrava um alinhamento trabalhista, por vezes conservador, performando moralidade, civilismo e ordem.

Ordem dos Músicos do Brasil (CROMB), além de presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), introduzida anteriormente (ver: **nota 320**)⁵²⁷, a partir da qual criou-se a União Brasileira de Compositores (UBC), que foi nos anos 1940 “a mais significativa e influente organização de músicos do Brasil” (Hertzman, 2013, p. 199)⁵²⁸, tendo Apolinário dos Anjos como representante do Maranhão (Diário de São Luiz, 22 jun. 1949, p. 10). Apolinário foi ainda fundador do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) – indicativo do perfil político desses músicos, uma vez que a sigla funcionou como via de integração dos “operários urbanos organizados – uma minoria privilegiada, dentro da força total de trabalho” àquela “rede de líderes e grupos [que incluía, além dos já citados operários urbanos, burocratas, políticos, proprietários de terra e industriais] com os quais [Getúlio Vargas] poderia contar para apoio e cooperação” em seu intento de transformar o sistema político brasileiro (Skidmore, 1982, p. 81-

⁵²⁷ Cabe apenas recordar que o surgimento da SBAT se deu em reação à falta de remuneração dos autores teatrais, num contexto em que pipocavam iniciativas de “profissionalização artística [que] começaram por volta da Primeira Guerra, primeiro pela organização dos autores e, depois, pela assistência social, em ambos os casos, inseridas no processo geral de organização profissional” (Barros, 2005, p. 297). Era um contexto “dominado por agitações operárias, greves e paralisações”, quando, já em 1924, “criou-se, por força do movimento anarquista, um sem-número de sindicatos, suscitando a formação de ‘associações’ no meio teatral, como a dos porteiros e carpinteiros (Barros, 2001, p. 55-56). Uma vez solidificada, a SBAT foi “pioneira na fixação das rendas de direitos do autor, sendo de decisiva importância na constituição da cultura de massa no Brasil” (Barros, 2005, p. 297-298), tendo como primeiro presidente João do Rio. No Maranhão, seu primeiro representante foi o maestro Verdi de Carvalho (Pacotilha, 21, maio, 1920, p. 1), também vinculado ao Centro Musical do Rio de Janeiro (Diário de São Luiz, 5 out. 1923, p. 6), detalhes que apontam para conexões estabelecidas num contexto de desigualdades na arena da cultura de massas nacional: “[...] situação [que] certamente criou um campo fértil para as lutas classistas do período pós-guerra (Gomes, 2004 p. 104). Complementarmente, “a luta pelo direito autoral não deixava de também de se incluir no **instituto da modernidade** como um todo, posto que o capitalismo progressivo tinha como pressuposto básico o direito de patente” (Barros, 2005, p. 298, grifos meus). Por que razão Apolinário dos Anjos, um jazzbandista que poderia ser descrito como ‘mulato’, inserido num contexto carente de mercado fonográfico, e que provavelmente era terreno fértil para captar direitos autorais alheios, decidiu presidir tal instituição? Para além dos ganhos pessoais, acredito que dentre os vários fatores, incluindo a necessidade de inserir o Maranhão nas instâncias nacionais e globais relacionadas ao mundo musical profissional, tal engajamento pode ser encarado como uma forma de tentar fortalecer as ações em prol da organização da classe musical a nível local/regional, na tentativa de driblar a força do isolamento do estado e, assim, conseguir subsídios (financeiros, jurídicos e simbólicos) que dessem suporte às existências dos músicos maranhenses. Interessado em saber mais sobre como os jazzbandistas maranhenses estavam envolvidos nessa articulação de classe, fiz uma tentativa, em abril de 2026, de consulta aos arquivos dessa entidade, mas fui informado que estavam em processo de transferência de parte do acervo (Coleção de Obras) para o Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). Não foi possível também consultar os Índices dos Boletins, que, apesar de já estarem digitalizados, ainda não foram adequadamente organizados no setor que os abriga para usufruto dos pesquisadores. O processo, até então, estava em fase de preparação, captação de recursos e planejamento.

⁵²⁸ Ainda de acordo com Hertzman (2013, p. 199), essa entidade “arrecadou e distribuiu grandes quantias em dinheiro, defendeu os interesses de seus membros, desenvolveu laços com associações estrangeiras, influenciou a legislação e estabeleceu postos avançados em todo o país”, o que incluía o Maranhão. Além disso, “tornou-se a principal negociadora do Brasil com sociedades musicais estrangeiras”, cultivando, durante 1940 e 50, “relações com sociedades de direitos autorais em todo o mundo”. Não à toa, “magnatas internacionais do entretenimento, como Downey e Ralph Todd, faziam viagens frequentes ao Rio e costumavam visitar a UBC quando não estavam em atividade. Dirigentes da UBC viajaram para a Europa, os Estados Unidos e por toda a América Latina para participar de reuniões e conferências internacionais sobre propriedade intelectual”. Por fim, “reagindo à criação do selo Todamérica Música de Downey, a UBC vislumbrou com esperança ‘uma troca entre o samba e o foxtrote, especialmente a disseminação do primeiro entre os sobrinhos do Tio Sam’” (2013, p. 207, tradução minha).

82), e cuja filial maranhense, fundada em agosto de 1945, contou com a participação dos jazzbandistas Vital Paiva e Odylo Ribeiro (“Fala-nos o sr. Apolinario dos Anjos”. *O Combate*, 4 jun. 1951, p. 4). No final da década, Apolinário, representando os músicos, se faria presente também no I Congresso de Trabalhadores do Maranhão, amplamente coberto pelo jornal dirigido por Maria Aragão (*Tribuna do Povo*, 31 out. 1959, n.p.).

Nesse período, é possível acompanhar melhor as articulações políticas desses músicos (fomentando expressivos silêncios quanto àqueles que não estavam associados, sugestivos de novas distinções no seio da classe musical). Desse modo, tanto internamente, com suas várias assembleias, celebrações em sua sede que contavam com a presença de figuras influentes e poderosas, bem como as tramas em prol de sua organização, quanto externamente, sendo recorrente encontrar o Sindicato brigando pelo pagamento e outros direitos dos músicos no âmbito jurídico⁵²⁹ (é possível que os apelos à chefatura de polícia [ver **nota 545**] não tivessem resultados eficientes, tendo em vista suas outras prioridades), além da participação de seus quadros dirigentes em audiências junto ao interventor federal (cf. “Audiências”. *O Imparcial*, 11 ago. 1944, p. 2). Não é à toa vermos figuras como Apolinário dos Anjos e Vital Paiva se tornarem fundadores de um partido político depois de uma década de atividade do Sindicato (exatamente no ano do golpe que destituiu Getúlio Vargas, pedra de fundação do PTB, ao qual eram filiados, considerando ainda a exigência do, então novo Código Eleitoral, de que candidatos tinham de estar em um partido). Tal politização, nos termos eleitorais, para aquelas figuras de proa do Sindicato, podia vir de muito antes, pois desde o Decreto nº 22.621/1933, se poderia eleger representantes de classe/categorias profissionais para a Assembleia Nacional Constituinte. Em outro ângulo, recordando do protagonismo desses músicos em sociedades recreativas, abre-se uma janela de possibilidades de aqueles espaços terem sido fundamentais em sua formação política e para o progressivo crescimento de sua necessidade organizativa.

Até pouco antes da fundação desse órgão, é realmente difícil distinguir quem era classificado como músico profissional ou amador em São Luís, pois praticamente a grande maioria dos instrumentistas possuía outras ocupações, não tendo na música sua principal fonte de renda. Ademais, essa relação podia variar com o tempo e com as circunstâncias. O rótulo de “músico profissional”, até meados do século XIX, geralmente recaía sobre aqueles que

⁵²⁹ Exemplo do que ocorreu em setembro de 1952, quando o SINDMUSI-MA entrou com um mandado de segurança no Tribunal de Justiça contra uma portaria da Chefatura de Polícia que proibia bailes públicos em ocasião dos festejos religiosos de São José de Ribamar. A querela envolveu também a Arquidiocese Metropolitana, parte interessada na proibição, julgada como “violenta” pelo tribunal, dando causa ganha aos músicos (*Pacotilha: O Globo*, 24 set. 1952, p. 4; *O Combate*, 30 set. 1952, p. 1).

acumulavam os ofícios de instrumentista e de professor, mesmo que exercessem outras funções não relacionadas ao ofício musical. Isto significa que o grau de formação musical, o domínio técnico e o acúmulo de experiência no campo poderiam pesar na hora de emitir essas classificações. Ou seja, basicamente o músico que almejasse dedicar boa parte de seu tempo à atividade e, a fim de ser reconhecido como bom profissional, um “artista” respeitado, alcançar uma boa circulação pelos espaços de consagração disponíveis, antes de tudo, tinha de saber ler partitura (Machado, 2007). Novamente recorrendo às lembranças Raimundo Gomes, que após confessar que vários de seus parentes eram músicos (o pai, José Vicente Borges, tocava tuba, seu tio Joãozinho Borges, flauta, “tinha outro tio que tocava clarinete. Tinha um tio que tocava pistão. E tinha um tio que tocava o Baixo. Meus avós, meus tios todos foram músicos” (Maranhão, 1997c, p. 44), sendo possível que alguns desses parentes tenham tido alguma participação nas artesanias em fluxo do jazz maranhense, acaba nos fornecendo pistas sobre a distinção entre aqueles músicos com base na leitura musical: “**E** – Antigamente as festas eram todas com orquestras? **R** – Era orquestra. Eu conheci 38 músicos, só maestro de classe. Não era maestro de ouvido. Era de classe. Maestro tocavam por música. Era bonito” (1997c, p. 45).

Afora a educação musical, acredito que questões concernentes à raça, gênero, classe e o perfil estético do músico também deveriam influir fortemente na diferenciação de “boêmios”, “amadores” e “profissionais”. Hierarquização que ia do ‘grande artista’, passando pelo aprendiz e aquele que nem era considerado músico, e sim um marginal, ou no máximo um “tocador”. Músicos negros que quisessem alcançar o patamar de profissionais deveriam demonstrar rigoroso domínio da “arte musical”, o que significava não apenas adotar o vocabulário musical colonial, como provar sua total distinção e afastamento dos “primitivos”. Talvez, por essa razão, instrumentistas racializados como Marcelino Antonio da Silva Maya (1867-1935), João da Cruz e Marcelino Santos⁵³⁰, vindos de uma geração anterior a dos jazzbandistas, tenham se mantido nos círculos eruditos, sob outra dinâmica de trabalho, receosos de perderem seu poder/capital simbólico, caso flertassem com as chamadas “músicas sincopadas” de origem negra.

⁵³⁰ Não é o meu objetivo discutir esses personagens, mas a nível de informação: João da Cruz e Marcelino Santos fizeram parte da Orquestra dos Irmãos Parga, atuante entre 1904 e 1935, noticiada n’*O Malho* como “a mais notável do Maranhão e uma das melhores do Brasil”. A foto deste conjunto – que, aliás, foi um registro possível graças a atuação de fotógrafos no Maranhão, nas duas primeiras décadas do século XX (cf. Martins, 2008, p. 75) – demonstra que se tratava de uma orquestra multirracial, com presença feminina, representada por duas meninas (Nize Parga e Conceição Baptista) que acompanhavam a trupe. Além de João e Marcelino, vale mencionar o músico Tancredo Fabrício Ferreira Parga (ca. 1880-1940), violinista e professor que poderia ser identificado como “mulato”, e que antes da fundação da orquestra chegou a ser comerciante, atuando na Pargas & Irmãos. Posteriormente, atuou como empregado da Diretoria da Fazenda do Estado do Maranhão – detalhes que apontam para a condição social mais elevada deste coletivo em comparação com o perfil da maioria dos músicos de jazz bands. Para uma apreciação sobre esses outros músicos e formações musicais atuantes entre fins do XIX e início do XX, ver Cerqueira (2019).

Antes do impacto do jazz na cidade, esse tipo de músico profissional, isto é, o ‘grande maestro’, era encontrável em agremiações como a seleta Sociedade Musical Maranhense, fundada em 1918: instituição que, aliás, era reconhecida em jornais de outras regiões, exemplo do *Estado do Pará*, como sendo parte de um movimento associativista mais amplo, que incluía não apenas os centros musicais do Rio de Janeiro e São Paulo, mas também o Centro Musical Paraense e o grêmio musical de Pernambuco (“Adelman Corrêa”, Pacotilha, 9 jun. 1922, n.p.). No entanto, de fato, o Centro Musical do Rio de Janeiro (CMRJ), fundado em 1907, foi pioneiro no sentido de tentar regularizar o mercado de trabalho musical, e, portanto, servia de exemplo para os demais⁵³¹. Essa organização veio a se tornar mais tarde o Sindicato dos Músicos daquela capital, mas até isto ocorrer, não possuía uma conduta, de fato, sindicalista, também não tinha vínculos com os ideais socialistas ou anarquistas: alaistrados pelo movimento operário da época. Apropriando-se da categoria “trabalhista”, no enquadramento do historiador Boris Fausto (2016, p. 48), ao mirar especialmente nas condutas do operariado carioca de fins do século XIX e primeiras décadas do XX, Eulícia Esteves (1996, p. 18), em estudo pioneiro sobre o CMRJ, entendia que os membros dessa sociedade musical “pretendiam obter tão-somente a conquista de alguns direitos, sem pôr em questão os fundamentos do sistema social”⁵³², mas também, objetivavam propagar a “boa música” pela capital federal – caso também da SMM no

⁵³¹ Não quer isto dizer que a SMM *fundou* a prática do associativismo musical organizado no Maranhão. Já em meados de 1870, existiu a Sociedade Beneficente dos Muzicos, cujas reuniões – ao menos em certa época – se davam na casa de seu tesoureiro, na rua do Sol, n. 60, fazendo crer que não possuía sede própria, apesar de sua estrutura burocrática. Suas atividades são rastreáveis via jornais na HDB até 1892.

⁵³² Vale cravar que experiência distinta se processou em São Paulo, cujas condições sociopolíticas ensejaram um movimento operário marcado pelo anarquismo e pelo socialismo reformista. Ou seja, mais afeitos a ideologias revolucionárias (Fausto, 2016, p. 63). À guisa desse raciocínio comparativo, no Maranhão, palco de forte propaganda anticomunista, bem exemplificado com a criação, nos anos 1930, do Comitê de Propaganda e Organização Sindical e de Combate ao Extremismo (Pereira, 2016, p. 110-111), a configuração também era diferenciada, apesar de investidas antioligárquicas como as da Aliança Nacional Libertadora (ANL) (cf. Perdigão, 2016), necessário considerar a força da incidência do viés paternalista e tutelar do governo central sobre a classe trabalhadora local, haja vista que o proletariado urbano maranhense “tendia a se admitir favorecido pela legislação trabalhista promulgada por Vargas, como também [estava] bastante envolvido com os grupos políticos dominantes da região” (Caldeira, 1990, p. 37), o que se refletia no fato de os sindicatos maranhenses penderem para o viés reformista/assistencialista. Enquanto Joffily (1987) reafirma, aparentemente frustrado, essa letargia política das classes populares maranhenses, Palhano (2017) me parece ir além, problematizando o fenômeno: “Por que seriam insignificantes as manifestações populares contra a tremenda escassez de serviços básicos da República Ludovicense? [...]. A nosso ver existem, pelo menos, duas explicações para esse caso. À primeira chamá-remos de **explicação geral**, que, pela sua amplitude e generalização, apenas tangenciaria o problema. Estaria lastreada nas condições da própria evolução histórica da República Ludovicense, um lugar marcado pela exclusão do povo da esfera pública, povo este cujas manifestações culturais foram sempre recusadas graças aos fortes preconceitos raciais, sociais e econômicos. [...]. À segunda reflexão chamá-remos de **explicação específica**, pela relação direta que guarda a dinâmica do processo político local, na conjuntura social da República Ludovicense. A nosso ver, aquele processo criou formas eficazes de bloqueio das manifestações sociais que, associadas àquelas causas estruturais, acabaram, seja pela coerção, seja pela cooptação das lideranças populares e proletárias, obstruindo a expressão da vontade política do povo” (Palhano, 2017, p. 173-174, grifos meus).

Maranhão⁵³³ –, distinguir quem era e quem não era músico profissional, chegando, inclusive, a combater a difusão do jazz no Rio de Janeiro, no entendimento de que os músicos dessas bandas não seriam artistas de verdade (Esteves, 1996, p. 98). Aliás, ecoavam na imprensa maranhense as tentativas elitistas daquele sindicato em cunhar distinções claras entre as categorias profissionais, como a proposta de criação de um Conselho Nacional de Música entregue ao Ministro do Trabalho, com o objetivo de acabar “com a generalização com que as leis trabalhistas colocam em igualdade um grande musicista, um maestro notável, como por exemplo Francisco Braga, e um simples tocador de pandeiro” (“Movimenta-se a classe dos músicos”. O Imparcial, 1 jun. 1944, p. 33).

Se no meio erudito de São Luís não era novidade capitalizar/regular os trabalhos musicais, havendo a manutenção dessa postura na atuação das orquestras de salão formadas por esses músicos ‘respeitados’, para as formações populares, com músicos oriundos das camadas mais pobres, o processo de mudança musical dos anos 1920/30, calcada em uma dinâmica mais capitalista e individualista, estimularia novas condutas profissionais, posto que emergiam novas formas de identidade social, não apenas a reboque das transformações urbanas e da noção de “modernização mestiça” (Fenerick, 2005), mas também, da inclusão de São Luís no circuito interamericano de trocas artísticas afroatlânticas⁵³⁴, que estimulavam a adoção de outra mentalidade econômica por parte desses músicos populares. Vasconcelos (1984, p. 21) informa que no contexto carioca, entre 1870 e 1919, isto é, quando “as jazz bands ainda não haviam irrompido, em nosso cenário nacional, com seus saxofones e suas baterias americanas”, aqueles músicos considerados chorões tocavam “sem qualquer interesse pecuniário, pelo prazer de tocar e pelo prazer de comer”. Aragão, em livro sobre o carteiro Alexandre Gonçalves Pinto, vulgo Animal, afirma que muitos dos músicos não eram remunerados quando tocavam nos bailes populares, reforçando que “o ‘pagamento’ se dava apenas através de comes e bebes” (Aragão, 2013, p. 46). Provavelmente esse tipo de músico também existia em São Luís, pois, como demonstrado de forma mais sistematizada pelas pesquisas de Costa Neto (2015) e pelos relatos colhidos por Santos (2017), a prática do choro do Maranhão é bastante longa, remetendo-se aos “chinfrins” e serenatas de “vadios” tão criticados pela imprensa local, entre os séculos XIX e início do XX.

⁵³³ Como fica evidente nas atividades dessa agremiação e está expresso em seu estatuto (cf. “Estatutos da Sociedade Musical”. Pacotilha, 8 maio, 1918, p. 4).

⁵³⁴ Convém lembrar, nesse ponto, do que foi discutido no capítulo 2 desta tese, notadamente dos impactos da passagem de Little Esther e do conjunto The Black Stars por São Luís do Maranhão, entre 1932 e 1935, além das excursões de artistas afro-brasileiros que carregavam essa marca racial transnacional alinhada à conduta de administração e comercialização de seus trabalhos.

Como observou Costa Neto (2015, p. 31), o próprio Aluísio de Azevedo, em *O Mulato* (2013, p. 218-219), em um diálogo a respeito dos “fatos conhecidos a respeito do preconceito de cor”, estimulado pelo tema das “celebridades da raça escura” em notoriedade no Brasil oitocentista, entre os quais o engenheiro André Rebouças, fez questão de representar os burburinhos sobre os músicos mestiços que eram lidos pela sociedade branca são-luisense como uma “raça cruzada habilidosa”, “esperta” ou com “talento nato” para a música, mas muito longe de serem tratados como profissionais.

Astolfo Marques (2021) ao falar da prática do “batidinho”, um tipo de “dança de roda com presença de homens e mulheres, marcada por palmas e pandeiros” (2021, p. 201), narra que, na rampa do porto da cidade, os personagens Pedro Maneiro e Zé Prisco “que desembarcaram do *Tupi*”, juntaram-se a Rosálaura e Levina, e planejaram um “festim”, que ocorreria “desde que houvesse gente, pois por dinheiro não fazia questão”. Tempos depois, “num tablado organizado à pressa, em forma de barracão, estava a orquestra, que, sob a regência do Perez, e composta de violas e violões, reque-reques, maracás e pandeiro, tinha como executores os mais abalizados rapazes [...]” (Marques, 2021, p. 74-75). Sem contar no carimbó organizado no Anil pelos personagens Alziro e Mariano no conto *A promessa*, e que segundo a narrativa foi animado pelos “dois Manezinhos, com os seus violões, o Novaes, com o cavaquinho, o Leopoldo flautista e outros amadores [que afinavam] cândida e caprichosamente os seus instrumentos” (Marques, 2021, p. 179). Orquestra parecida emerge em *Os tambores de São Luís*, quando, depois de o narrador montelliano, através dos passos de Damião – cujos ouvidos atentos, inclusive, nos apresentam uma paisagem sonora híbrida do antigo centro da cidade, embalado por “polcas, marchas e valsas tocadas nos pianos de seu caminho”, como “o som de um piano mal tocado, para os lados da Rua do Oiteiro”, que se mesclavam ao “bater compassado das zabumbas e das matracas, misturadas ao tantantã dos tambores” e “um pouco mais distante, o baticum dos tambores, na Casa-Grande das Minas” (Montello, 1981b, p. 7-8; 451) – levar o leitor pelas ruas do Gavião, Madre Deus, Fonte do Bispo, São Pantaleão, até chegar à Quinta do Matadouro, na dita senzala da Genova Pia, “onde só moravam pretos forros, numa promiscuidade de cortiço”, era possível atestar que, “à noite, na claridade do luar, se dançava o balaio ou carimbó”, momento em que “os pretos pulavam felizes, por entre umbigadas e requebros, ao som de violões, das flautas e dos cavaquinhos, e com as vozes cantando em compasso, seguidas pela resposta do coro e o bater certo das palmas” (Montello, 1981b, p. 209).

Novamente, retomo a percepção de Costa Neto (2015), quando percebe que Nascimento Moraes (2000), ao descrever o cenário de São Luís já na primeira década do século XX, sugeriu a existência de músicos de choro na capital, a partir do personagem Stélio, descrito como um “violonista de pulso” que, por ter “muitos anos de exercícios constantes”, desenvolvera uma rígida disciplina que o fazia “tocar por música”. No entanto, como boêmio, o próprio personagem indica que “seu violão [era] temperado no orvalho [...], suavizado à luz do luar, colado com o frio da madrugada”. Já o instrumento é descrito como “um presente que lhe fizera um caboclo do Munim”, e não obstante descrito pelo narrador como “um instrumento tosco”, apesar de ser “leve, pequeno, feito a capricho, sem enfeites, nem polimento forte”, se diz que Stélio, apegado afetivamente com o som do instrumento, “não vendia por dinheiro nenhum” (Moraes, 2000, p. 287-288).

Em suma, instrumentistas de vários perfis, que, muitas vezes pela condição de habitarem/transitarem pelo entrelugar do erudito e do popular, deviam praticar música tanto pelas aspirações de prestígio, lazer e muito eventualmente algum ganho simbólico, mas ainda em um regime “amador”, em termos dos padrões capitalistas, sem vistas para fazer da música seu principal meio de sustento, muito menos vislumbrando algum lucro, preço fixado pelo serviço, tampouco o de construir uma carreira artística, ainda mais em São Luís, onde o “sucesso” restringia-se ao nível pessoal e comunitário, pela legitimação das redes de prestígio do músico e por causa de certa aura, do mito da genialidade, imaginário que ganhava terreno fértil em tempos inférteis, isto é, em meio à debilidade econômica e falta de investimentos públicos e privados na produção musical.

O escritor Lima Barreto oferece uma descrição mais recuada, mas que se estende aos problemas observados dentro do recorte estudado (como deve ter ficado evidente a partir dos exemplos migratórios mencionados principalmente no final do capítulo 3), sobre a difícil situação dos músicos de destaque oriundos das classes populares, na figura do personagem Felismino Xubregas, instrumentista de origem maranhense:

Conheço em Anchieta, subúrbio longínquo desta cidade, um grande músico. Chama-se Felismino Xubregas e nasceu no Maranhão. Sentou praça no Pará, foi metido na banda de música do batalhão; e, vendo o respectivo comandante que ele tinha grande vocação para a ‘arte’, arranhou-lhe a transferência para o Rio de Janeiro. Isto foi em 1887. Aqui chegado, o nosso pistom, pois era esse o instrumento que êle tocava, captou a simpatia do atual Marechal Faria, então simples comandante de esquadrão, que sempre gostou de música e de músicos. O então Capitão Faria conseguiu que êle frequentasse as aulas do Conservatório de Música, para aperfeiçoar seus estudos. Em boa hora isso fêz porque Xubregas estudou a valer e acabou sabendo música a fundo. Acabado o seu tempo de serviço militar, não quis reengajar-se e deu baixa. Andou por aí em ‘tocatas’, nas quais mal ganhava para comer. Deu em escrever valsas e polcas;

mas, mesmo assim, não obtinha dinheiro necessário para viver. [...]. Chefe de família, não podia continuar na música, que quase nada lhe dava. Que fez então? Procurou toda espécie de empregos mais acessíveis. Foi lenhador em Costa Barros, caixeiro de botequim em Maxambomba, servente de pedreiro em Sapopemba; hoje o seu ofício habitual é o de consertar fossas, nas redondezas de Anchieta, onde reside... (Barreto, 2010, p. 454).

A fase de transição das demais formas de orquestra para as jazz bands foi marcada pela radicalização do encontro de músicos de vários perfis, que cada vez mais, ao passo que a cidade tentava se adaptar (mesmo sem uma infraestrutura e condições objetivas adequadas, ao ritmo contraditório do capitalismo modernizador⁵³⁵), se reuniam em sociedades/coletivos musicais para atender a uma demanda de divertimentos modernos esboçada com o começo da multiplicação de ambientes/bailes dançantes, clubes, cafés e, principalmente, cinemas. Não é à toa, como sinalizado anteriormente, que ao fazer seu levantamento em 1950, o pesquisador João Mohana tenha chegado à conclusão de que, no Maranhão

[a prática musical] era um fenômeno coletivo. Não apenas de um grupo ou de uma classe. Nem só da classe economicamente privilegiada, pois se havia doutores entre os que faziam música no Maranhão, havia os humildes, e numerosíssimos, que viam na música uma ocasião de lazer e uma oportunidade de subir. Este é um fenômeno típico da música maranhense [...]. Misturando-se a médicos, professores, engenheiros, advogados, comerciantes [...], estavam marceneiros, funileiros, alfaiates, pedreiros, ferreiros, pescadores [...] (Mohana, 1974, p. 103).

Embora se possa desconfiar da narrativa que vislumbra nesse encontro de classes (e suposta harmonia de classes, subliminarmente), promovido pelo campo da música popular urbana, como algo tipicamente maranhense, o que importa, por ora, é não apenas a percepção de que os mais pobres viam na música uma possibilidade de mobilidade social, provavelmente conscientes da rigidez hierárquica da sociedade maranhense, mas também de como poderiam

⁵³⁵ Em um clássico estudo, o sociólogo José de Ribamar Caldeira (1978) abordou o descompasso ainda mais brutal que se processou nas tentativas de modernização no Maranhão, entendendo que, se por um lado consumia-se bens “importados”, por outro não se via um desenvolvimento sólido do capitalismo moderno, de tal sorte que houvesse algum tipo de avanço socioeconômico ainda que no nível classista. O historiador Carlos de Lima (1981, p. 204-205), dialogando com Caldeira, afirma: “No Maranhão, a ‘sociedade isolada’, de que nos fala o sociólogo José de Ribamar Caldeira, foi marcada profundamente pela ação de longos mandonismos políticos, capazes de imprimir-lhe uma estagnação social, política, econômica e cultural em níveis de amplitude tão profundos que se tornaram determinantes na geração de elementos configurados da estabilidade dessa mesma sociedade. Essa configuração específica dentro do quadro da sociedade nacional – continua – permite-lhe ‘não se manifestar autonomamente através de processos convulsivos capazes de evidenciar suas contradições internas, enquanto o poder político se apresenta caracterizado por crises, não compartilhadas pela sociedade. Assim, segundo o mesmo autor, a sociedade maranhense sedimentou-se historicamente no regime de classe, cabendo a regulação do poder político, de acordo com os padrões culturais e as formas de estruturação social e organização econômica, a uma única classe. Isolada dos centros políticos e econômicos dirigentes do País, em regiões as mais diversificadas e carentes de efetivos meios de comunicação entre si e com a capital, favoreceu a formação de oligarquias locais de dominação política de acordo com a classe controladora do poder central do Estado”.

driblá-la. Nos faz imaginar ainda, a partir de fenômenos extramusicais, que o próprio crescimento (ou adaptação) de certa consciência de classe no meio musical, dessa vez nos marcos de uma identidade proletária, podia ser produto (também) da sindicalização dos agrupamentos de seus outros ofícios. Neste ponto, convém invocar E. P. Thompson (2021a) e sua célebre interpretação da classe como fenômeno histórico, que *acontece* em meio a um processo contínuo de formação.⁵³⁶ Ora, a maioria dos jazzbandistas maranhenses estava situada entre os profissionais liberais, artesãos e operários, ou seja, estavam na base da estrutura social.

O tema da sindicalização/profissionalização dos músicos tem relação direta com a expansão e urbanização de São Luís, mas também com a modernização dos meios de comunicação, isto é, com as ações em prol da implantação das rádios na capital⁵³⁷, algo ilustrado nas figuras a seguir (**figuras 98 e 99**). Desse modo, em São Luís, se até os anos 1920, músicos pobres com alguma instrução musical poderiam ser considerados “artistas” (na melhor das hipóteses, numa conotação equivalente ao de artesãos), a partir dos anos 1930 –, quando o samba carioca/do Estácio se institucionaliza, sofrendo novas modificações estéticas e socioculturais (Sandroni, 2012; Franceschi, 2010), e a indústria cultural vislumbra na música popular urbana porta de acesso a uma nova fase de seu [desigual e contraditório] estabelecimento no Brasil (Fenerick, 2005) – a Era do Rádio (que coincidia, a propósito, com o período de ápice da mercantilização do jazz, no que ficou conhecida como *Swing Age*), prorrompeu como fase que exigia outro nível de profissionalismo por parte dos jazzbandistas mais prestigiados da cidade, quando eram contratados para integrar o *cast* de alguma emissora radiofônica local. É verdade que, embora a primeira rádio local (Rádio Sociedade Maranhense) tenha sido fundada em 1924, exatamente no ano em que apareceram as primeiras jazz bands são-luisenses, a irradiação da música produzida por esses músicos ‘modernos’ ocorreria somente em meados de 1930, após empreendimentos ligados à comercialização de discos na cidade (Casa Autovictor, por exemplo) terem tentado propagar no espaço público a sonoridade desses músicos através de seus autofalantes (Lacroix, 2020b, p. 253).

⁵³⁶ Em sendo um fenômeno histórico, e não uma forma naturalizada e tampouco reificada, a classe, sob a ótica thompsoniana, *se processa*, nas palavras da historiadora Ângela de Castro Gomes, “quando um grupo de homens [e mulheres, devo adicionar] que compartilham experiências comuns apreende essas vivências em termos políticos e culturais – ou seja, é capaz de materializá-las em tradições, sistemas, de valores, ideias e formas institucionais. É no decorrer deste processo que se constrói uma identidade coletiva de interesses próprios a uma classe, distintos dos interesses de outras classes”. Nessa leitura, para este historiador britânico, “só se pode entender uma classe como uma formação social e cultural que se constrói tanto a partir das experiências dos trabalhadores no processo de produção quanto a partir de suas tradições intelectuais, de seus modelos de relacionamento social e de seus padrões de organização política e profissional” (Gomes, 2005, p. 18-19). Dessa maneira, portanto, “poderiam existir diversas identidades para a classe trabalhadora e várias formas de consciência de classe e definição de interesses” (2005, p. 22).

⁵³⁷ As informações neste tópico se valem de dados conseguidos no Acervo Talvane Lukatto (ATL).

Estamos falando do momento em que Vargas, em seu projeto de modernização conservadora, assina o Decreto n. 21.11, de 1932, permitindo veicular publicidades nas rádios, tornando-as mais comerciais, por influência norte-americana, o que ensejou a criação de *castings* artísticos, e com isso a veiculação massiva da performance de músicos e cantores.

Nesta fase embrionária da radiofonia maranhense, os jazzbandistas teriam que competir, a princípio, com a preferência pelas orquestras sinfônicas nas rádios mais elitizadas, como o Rádio Club do Maranhão, que, em 1933, ao completar um ano de existência, inaugurou suas novas instalações, passando a incluir em seus programas de estúdio “numeros de orquestras, discos, musica [...]”, elementos que, segundo propaganda dos responsáveis por esta rádio, eram “uma prova que vamos acompanhado a marcha da civilização” (O Imparcial, 4 fev. 1933, p. 5). No entanto, o repertório musical e as orquestras contratadas por esta rádio eram “o que o Maranhão possui de mais selecto e de mais culto, nas letras e nas artes” (O Imparcial, 21 mar. 1933, p. 2), ou seja, ainda restrito ao conteúdo musical erudito, não havendo espaço (ainda) para as jazz bands locais. O único jazzbandista que conseguiu penetrar nessa rádio foi Pedro Gromwell – àquela altura, não por acaso, atuante também no conjunto Jazz-Radio (O Imparcial, 26 ago. 1932, p. 5) –, dessa vez se portando, taticamente, como músico clássico, categoria que podia ativar justamente por sua formação, reputação e pelas redes que construiu.

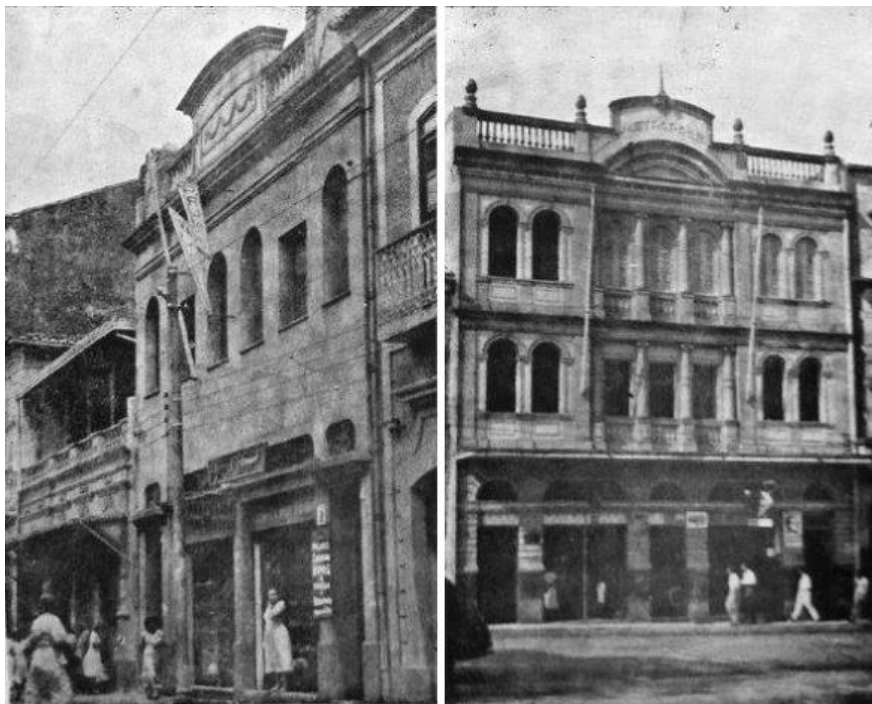


Figura 98 – Rádios Timbira e Ribamar. Album do Maranhão, 1950, p. 83.



Figura 99 – Diretor da Rádio Timbira, Ernani Cavalcante, ao microfone. Atrás, uma jazz band em ação. *Jornal do Rádio*, 1 ago. 1954, n.p. ATL.

Os músicos que pertenciam à Jazz Alcino Bílio e à Jazz Maranhão passaram a ser integrados nas rádios populares (Rádio Propaganda Sonora RiAnil, Rádio Ribamar, Gurupi e Rádio Timbira (Difusora)), em estruturas mais burocráticas, compondo parte de seus Departamentos Artísticos.⁵³⁸ Em tempos de apresentação ao modo *broadcasting*, é possível rastrear a presença desses jazzbandistas negros através das recordações do radialista Parafuso (alcunha de José de Ribamar Elvas Ribeiro (1931–2025)), ao falar sobre as atividades artísticas na Rádio Timbira do Maranhão, por volta dos anos de 1950:

⁵³⁸ Também invocados como “parque artístico” das rádios, como sugere um recorte encontrado no Acervo Talvane Lukatto. Para um entendimento da estrutura burocrática desses espaços, outro raro recorte, dessa vez do extinto *Jornal do Rádio* (1 ago., 1954, n.p.), que era editado pela Rádio Timbira, indica que esta rádio possuía seis departamentos: afora a diretoria e do já citado Departamento Artístico (onde havia espaço para intercâmbio com artistas de renome nacional nos estúdios), lista-se o Departamento de Jornais Falados e de Reportagens Volantes; Departamento de Esportes; Departamento de Rádio Teatro, Departamento Técnico e, por fim, o Departamento Cultural, este último com patrocínio do Governo do Estado, que visava levar “aos receptores maranhenses, programas do Ministério de Agricultura (Cooperativismo), da Educação e Saúde, da SCAM, os quais têm a finalidade de divulgação de assuntos de real interesse nos três setores em apreço”. A ingerência da Sociedade de Cultura Artística do Maranhão (à época, liderada por Lilah Lisboa), cujo Departamento de Música prezava pela música de concerto, parece evidenciar a hierarquia e a diferenciação do Departamento Artístico, e ainda o que se entendia por “cultural” e “educativo”.

Aos domingos, das dez horas da manhã até as duas horas da tarde, no auditório da rádio, Othelo Cavalcante comandava um programa de variedades sob o título ‘NO MUNDO DAS BRINCADEIRAS’, com sequência de calouros, brindes para ouvintes e os frequentadores do auditório. A parte artística musical estava entregue a Newton Vieira, o romântico, Maria Emília Holanda, Waldir Fernandes, Conceição Oliveira, José Penha, Antônio Cruz, Sandra Maria, Sérgio Miranda e Elza Lopes. Com acompanhamento do regional da emissora formado por Hildebranco Costa Ferreira, Amilar, **Mascote do Pandeiro**, José Ribeiro e Bicudo. Outras vezes pelo grupo de **Chaminé** ao piano, **Lauro Leite** ao violino, **Roque Azevedo** ao contra baixo e **Vital Paiva** na bateria ou simplesmente Sinhazinha Carvalho ou Nhozinho Santos ao piano (Ribeiro, 2014, p. 29, grifos meus).

Esses músicos se apresentavam também na programação noturna de emissoras como a Timbira. Em muitos desses programas, os jazzbandistas são-luisenses aparecem acompanhando cantoras e cantores não-brancos do rádio, tais como Castro Martins, reportado como o “cantor sertanejo” e “tenor”; o “colored”, nascido em 1915, em Rosário, Sérgio Miranda, que “antes fora [qui]tandeiro... Hoje é cantor”, também noticiado nos jornais como “O Cantor de Ébano” (O Combate, 29 fev. 1956, p. 2); Othon Santos, Newton Vieira, Moacyr Neves, Domingos de Araújo Santos (vulgo Dick Roney), noticiado como “maranhense americanalhado” (O Combate, 16 ago. 1954, n.p.); Fernando Silva, seresteiro e funcionário dos Correios; o ex-motorista Ribamar Fernandes (vulgo Escurinho do Rádio ou Escurinho do Samba), Deny Kenny, Orlandira Matos e Silvio Junior. Artistas que costumavam viajar por outras capitais brasileiras para se apresentar em rádios parceiras e até transitavam por outros países, como no caso de Dick Roney, que chegou a excursionar pela América do Sul, passando por Cuba, Caracas, Montevideo (Pacotilha: O Globo, 7 out. 1955, p. 4), Buenos Aires, Mar Del Plata e Vina del Mar, quando teve a oportunidade de se apresentar e de ter algumas de suas músicas gravadas⁵³⁹ e interpretadas pelo pianista carioca de jazz Dick Farney⁵⁴⁰, Jean Sablon e a orquestra do pianista escocês-chileno Roberto Inglez⁵⁴¹ (“Dick Roney canta em Mar del Plata”. Pacotilha: O Globo, 1 fev. 1956, p. 4). Novamente, não foram trajetos realizados junto de jazz bands são-luisenses. Contudo, tratam-se de agentes transeuntes que passaram a pertencer a um

⁵³⁹ Sua composição “O Siri” foi, inclusive, inserida em duas edições da coletânea de música afro-latina *Fiesta Tropical* (Fontana, 1957; Columbia, 1957?), registrada como de autoria de “D. Roney and His Típico Brasileiro Band”. Para mais informações: <https://www.discogs.com/master/1597316-Various-Fiesta-Tropical>. Acesso em: 15 ago. 2024.

⁵⁴⁰ Dick Farney veio a São Luís no final dos anos 1940 para duas apresentações: uma no Teatro Arthur Azevedo e a outra no Litéro (“Dick Farney, hoje, em São Luiz”. Diário de São Luiz, 3 set. 1949, n.p.), trazido justamente pelo radialista Rui Pisk e pelo empresário teatral Ivan C. Pinto. Nesses dois dias de permanência na cidade, é possível que músicos e artistas da radiofonia são-luisense tenham travado contato com o pianista carioca.

⁵⁴¹ Nome artístico de Robert Maxstone Inglis (1913-1977). Segundo o sítio *Discogs*, este músico teve expressivo impacto na cena da música popular dançante do final dos anos 1940 e início dos anos 1950. Em 1945, num grande salto profissional, se tornou líder de banda no principal hotel de Londres, The Savoy. No início de 1954, Inglez deixou o The Savoy e emigrou para o Chile para começar uma nova vida. Ver: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/2207724-Roberto-Inglez. Acesso em: 15 ago. 2024.

universo musical comum, e que possivelmente traziam informações novas para a cidade, para os músicos com quem dividiam os estúdios das rádios. Junto desses *crooners* negros, os músicos atuavam ora em formação jazz band, ora individualmente, ou mesmo sob outros modelos de formação: conjuntos vocais e regionais, adaptação que tinha a ver com o repertório, proposta estética-musical, com uma possível forma mais econômica, instrumentalmente falando, de tocar, ou quem sabe pela maior dificuldade de preparar diariamente nos estúdios das rádios apresentações com uma jazz band completa, o que podia exigir mais equipamento, pessoal, ensaios e organização.

O sociólogo e antropólogo João Borges Pereira (2001), ao estudar a presença negra nas rádios de São Paulo, observou que, naquele contexto, para os artistas populares, serem inseridos nas rádios era o ponto culminante de suas ambições.⁵⁴² Mais do que isso, significava para eles “uma das raras técnicas de infiltração na estrutura global, para desta maneira ampliar sua circulação por espaços socioculturais que lhe tem sido tradicionalmente vedados” (Pereira, 2001, p. 64). Em São Luís, na falta de estúdios de gravação⁵⁴³ e mesmo diante de forças sociais que pressionavam contra o escoamento da produção musical local, isto não foi diferente. Nesse ponto, a necessidade da profissionalização por parte dos músicos populares, apesar, ou talvez, justamente devido às condições brutalmente instáveis que se impunham – no sentido da urgência de transformação dessas condições, não obstante o ofício musical pudesse ser tido como “mais leve” em relação às atividades braçais –, aponta para algo mais profundo do que a sobrevivência ou a simples conquista de um status social, como quis Mohana (1974), aparentemente entendendo este “status” como restrito à demonstração do talento musical. Retomando os raciocínios de Hobsbawm (2011, p. 262-263), na intenção de enfatizar a relação

⁵⁴² Segundo o autor, “na avaliação desses indivíduos, o rádio configura-se então como a única e grande oportunidade que julgam ter para, com sua precária bagagem sociocultural, obterem colocação imediata, regular, de mais prestígio e com perspectivas de altos rendimentos, e desta maneira, como os entrevistados gostavam de dizer, ‘melhorarem de vida’” (Pereira, 2001, p. 130).

⁵⁴³ Algumas tentativas pontuais, não obstante insatisfatórias, parecem não ter faltado nesse sentido, como foi o caso das gravações de vozes em disco – que eram vendidos a 10\$000 cada – feitas pela Casa Autovictor (O Imparcial, 17 jan. 1931, p. 1). Não localizei indícios de que a Autovictor tenha flertado com a ideia de um estúdio musical ou confecção de discos com gravações de artistas locais, como no caso da Elétrica em Porto Alegre (Vedana, 2006) ou Rozenblit em Recife (Lopes, 2025). Em entrevista datada dos anos 1940 publicada originalmente no *Folha do Norte* do Pará e reproduzida n’*O Imparcial* (1 nov. 1940, p. 2), a pianista Estelinha Epstein, que chegara a tocar em São Luís por ocasião de uma turnê pelo Nordeste, afirmava que havia gravado um disco na cidade, através de um “apralho (sic) de propriedade do Estado”. O que me parece sugestivo dos interesses e prioridades das lideranças locais em termos de música, uma vez que não localizei indícios de que essa mesma oportunidade tenha sido estendida aos músicos populares da cidade. Já em 1950, apareceu na cidade o Estúdio de Gravações “Ilha”, “único do gênero existente em S. Luiz”, que funcionou na Rua Godofredo Viana, n. 123-A, “frente ao lado do Teatro Artur Azevedo” e que se dizia “dotado da mais completa aparelhagem RCA Victor”, executando “com rapidez e perfeição, gravações profissionais em discos” (Pacotilha: O Globo, 20 set. 1952). O estúdio, porém, não parecia possuir equipamentos para gravações de bandas, limitando-se, em plenos anos 50, ao registro de vozes.

entre raça, classe e uma forma de prestígio subalterno cujo significado social era distinto daquele almejado por indivíduos economicamente privilegiados, que vislumbravam na arte uma forma de distinção, expressão, realização e legitimação sem qualquer preocupação com uma emancipação social em seus horizontes profissionais:

O artista surge dos trabalhadores não qualificados, e tocar, para os pobres, tem uma posição social peculiar. No mundo do qual ele vem e onde ele trabalha, 'entretenimento' (que significa qualquer talento pessoal ou dom vendido para o público ver, ouvir ou usufruir de alguma outra forma, do corpo para a alma) não é apenas uma forma de ganhar a vida, mas muito mais importante, uma maneira de se criar um caminho próprio dentro do mundo, só comparável ao crime e à política, com a religião, do tipo vivido pelos próprios pobres para si mesmos, vindo um pouco atrás. O músico [e outros profissionais do mundo do entretenimento] não fazem sucesso apenas no meio do público do esporte ou da arte em questão, mas são potenciais primeiros cidadãos de sua comunidade ou de seu povo [...]. Entre os povos oprimidos, como os negros e os ciganos, o profissional de entretenimento é muitas vezes o único membro do grupo que alcança a fama fora de sua 'raça'. Mesmo em um nível menos exaltado, os profissionais de entretenimento de sucesso moderado estão entre os poucos que escapam da praga da pobreza e da eterna lida dos trabalhos não especializados, nem que seja temporariamente.

Se esta reflexão cabe para os exemplos que ofereci no começo deste capítulo, em termos de integração através do acesso à educação e da prática musical, desenvolvendo habilidades que poderiam facilitar uma posterior permanência em alguma agremiação musical (civil ou militar), tanto mais para o jazzbandista, tipo de músico cujas referências, de sambistas a jazzistas, passando por músicos afro-latinos, apontavam para a possibilidade de maior autonomia, autodeterminação, valorização individual, dignidade, sucesso – este último fator, de repente, também com um significado específico, de rebeldia contra um “anonimato por exclusão”; em busca da visibilidade, de realização enquanto sujeito, depositando nesta conquista (a do maior êxito profissional possível), a expectativa de superação definitiva da desumanização. Eis as existências sonorizadas. Símbolos do progresso, as rádios despontavam, então, como suprasumo desse projeto.

Para músicos como Hécio Brenha, não era apenas o valor material que estava em jogo, mas também o simbólico, a divulgação de seu trabalho, a valorização de sua existência, e em termos práticos, pela simples oportunidade de apurar suas habilidades:

Trabalhei em duas Rádios que tentaram colocar orquestra, mas não durou muito. Uma foi a Rádio Timbira e a outra a Rádio Difusora, do Deputado Raimundo Bacelar. Por falar em Rádio, trabalhei durante dois anos no Regional da Rádio Ribamar, de Gerson Tavares, acompanhando calouros e até programas de artistas da época como Mundico Pretinho, que tinha um programa, ao vivo, às seis e meia da manhã. Detalhe importante é que não ganhava nada e ainda assim não faltava a um só programa. Era

mais pela vontade de tocar e o prazer de ouvir o locutor falar o meu nome no microfone (Brenha, 2002, p. 33).

Apesar do papel simbólico das rádios para alguns desses músicos, uma vez dotados de consciência mais profissional, aqui e acolá, surgem críticas desses artistas inseridos nos meios radiofônicos quanto aos seus pagamentos⁵⁴⁴, precariedade técnica, e, ao terem em conta a dinâmica nos centros mais avançados do país, o destrato com a música local. Por essas e outras – o que inclui os eventuais roubos de instrumentos e recorrentes calotes a que os músicos estavam expostos em meio à expansão da cidade, modernização descontrolada, aumento das diversões urbanas, e, no entanto, dificuldades econômicas e consequente desvalorização do trabalho musical⁵⁴⁵ –, não foi à toa, portanto, a criação do Sindicato dos Músicos de São Luís.⁵⁴⁶

Em uma matéria publicada no *Diário do Povo*, em meio à associação direta que se faz entre a “música de jazz”, organização de classe e certa postura trabalhista – em contexto de

⁵⁴⁴ “Desde que a Timbira foi instalada que Hernani Cavalcanti, Mascote do Pandeiro e Elza Lopes estão, ali, pacientemente, ganhando uma mincharia a ocupar o microfone. E diante das circunstâncias, absolutamente eles desejam mudar seus repertórios. Sentem-se estagnados, sem um auxílio, sem alguém que lhes dê força necessária para poderem produzir” (“Panorama Artístico – Pobreza no nosso cast”. *Diário de São Luiz*, 12 out. 1948). Carlos Raimundo, o Mundico Pretinho, chegou a relatar, com pesar, que recebia “apenas 1 mil cruzeiros” na Rádio Ribamar. E que “muito maior lucro tenho divertindo meus amigos. Cantando aqui, ali ou onde for chamado, faço melhor feria” (“Cantor de radio, em S. Luís, não tem direito sequer ao salário mínimo”. *Jornal Pequeno*, 8 maio, 1958, p. 3). Diante disso, não custa lembrar que “durante grande parte do período Vargas, as rádios e gravadoras evitaram apresentar artistas negros, permitindo que profissionais brancos se tornassem ricos e famosos, enquanto os compositores afro-brasileiros frequentemente permaneciam relativamente pobres”. Por outro lado, também é verdade que “os afro-brasileiros aproveitaram oportunidades limitadas na arena da música popular, transformando-as em vantagem econômica. Da mesma forma, importantes compositores afro-brasileiros se valeram de sua cidadania cultural popular para comentar criticamente sobre sua marginalização política e econômica. Nesses casos importantes, a música popular afro-brasileira desempenhou um papel crucial na revelação da existência do racismo no Brasil” (McCann, 2004, p. 12, tradução minha).

⁵⁴⁵ Localizei várias notícias nesse sentido, entre 1920 e 1930, que são indicativas também dos valores, endereços e perfil social dos personagens envolvidos. Destaco algumas delas: “Antonio Cantanhede, musico da Força Militar, queixou-se á policia contra os nacionais Patricio e Elpidio de tal, que não querem pagar-lhe a quantia de 130\$, de uma orquestra que contratou com o queixoso” (“Não pagou a musica”. *Pacotilha*, 25 jun., 1925, n.p.); “José Soeiro, residente em Rominha, é desses individuos que gosta de fazer festas todos os dias. Ha pouco tempo, querendo homenagear [ilegível] sua predilecta, Soeiro contractou o musicista José Barbosa, para tocar em um baile. No dia determinado, Barboza apresentou-se com o seu conjuncto musical, tocando até alta noite. Na hora da onça beber agua, quer dizer, quando o musicista apresentou-se para receber as ‘brilhosas’, Soeiro começou a pular na corda bamba, terminando por ficar devendo 50\$. Os musicos que tocaram com o Barbosa, receberam deste, os seus cobres, integralmente, de forma que o maestro ainda tirou dinheiro do bolso para pagar seus companheiros [...]”. (“Dansou... dansou e não quiz pagar a Orchestra”, *O Imparcial*, 9 set. 1932, p. 5); “O muzicista Paulo Moraes, foi contratado por João de tal, residente á rua Candido Mendes, 585, para tocar em uma festa na sua residência, pela importância de 20\$000. Terminada a festa, depois do Paulo ter soprado bastante o trombone de vara, o contratante deu-lhe apenas 10\$000, recusando-se a pagar os 10\$000 restantes, razão porque o prejudicado recorreu á Policia que vae chamar o accusado ás fallas” (“Casos Policiaes”. *O Imparcial*, 11 set. 1937, p. 4); “O estivador Antonio Serra, residente á rua Aluizio Azevedo n. 285, querendo commemorar a passagem do anniversario natalicio de uma pessoa de sua amizade, contractou uma orquestra com o musicista Paulo Moraes, pela importancia de 70\$000, realizando um animado baile. Terminada a festa, o estivador conseguiu o abatimento de... 10\$000, no preço do contracto. Mas até á presente data, Antonio só entrou com a importancia de 26\$500. Paulo Moraes apresentou queixa ao delegado do 1º districto” (“Deu uma festa, sem poder”. *O Imparcial*, 7 fev. 1931, p. 6).

⁵⁴⁶ Também não me parece gratuito que, alguns anos depois de sua criação, o SINDMUSI-MA tenha requerido, por meio de ofício enviado à Inspetoria Regional do Trabalho, o aval de Eurico Gaspar Dutra, à época ministro da

dispersão da classe, penetração da música eletrônica e desmantelamento do sindicato –, traz-se à tona a memória musical dos fluxos das jazz bands maranhenses. O texto da reportagem sugere que as fotografias utilizadas na matéria eram oriundas dos arquivos do próprio Apolinário dos Anjos. Uma delas mostrava uma banda pertencente ao bloco “As Garotas Levadas” no carnaval de 1936 e a outra a Jazz Maranhão, ou Orquestra Jazz Maranhão, indicada como sendo datada de 1940 (Diário do Povo, 18 set., 1978, p. 11). A reportagem induz a crer que Apolinário atuou nesta banda ao lado de João Carlos Dias Nazareth. Menciona também Joaquim de Moraes Damus, que chegara a atuar no corpo de Conselho Fiscal do SINDMUSI-MA, “conhecido vulgarmente pelo apelido de *Shop*” – provavelmente, o mesmo “Choop” mencionado nas memórias de Hécio Brenha (2002, p. 33) –, outro chamado Hemídio e Vital Paiva. Observando algumas contradições nas informações (na foto da banda carnavalesca, por exemplo, há “1936” grafado na imagem, mas a legenda informa que é um registro de 1939), de repente pelos lapsos memorialísticos de Apolinário, pode ser que estivesse se recordando não de uma banda específica, mas de várias em que tocou naqueles tempos.

Em meio aos levantamentos, em outros dois momentos, reencontrei a mesma fotografia da Orquestra Jazz Maranhão utilizada na matéria (**figura 100**). O primeiro contato foi através do CD *Memórias – Música no Maranhão* (1997)⁵⁴⁷, em que a foto foi utilizada como capa. Esse material foi produzido sob os auspícios do Programa de Valorização à Música Produzida no

Guerra, “para que tocatas militares fossem contractadas por seu intermédio”, em atitude que contrariava a legislação em vigor, uma vez que visava agregar músicos militares a associações classistas. O pedido foi prontamente negado pelo general Valentim Benício da Silva, em nome de Dutra, possivelmente surpresos com a audácia da proposta (“Músicos Militares não podem fazer parte de associações de classe ou de sindicatos”, Diário de Notícias, RJ, 13 mar. 1940, p. 40; Jornal do Commercio, RJ, 16 mar. 1940, p. 4). Pela aproximação que muitos jazzbandistas sindicalizados tinham do universo militar e vice-versa, me pergunto se, mais do que aumento de receita, a associação não estaria mirando na maximização de sua penetração, influência, autoridade e legitimidade social, almejando tornar-se o principal núcleo de valorização dos músicos profissionais da região, e, assim, ter o poder de decidir e orientar os termos de profissionalização e proteção da classe como um todo. Não deixa de ser tentador imaginar as consequências disruptivas, senão subversivas, que ocorreriam se músicos militares (em grande parte, negros) passassem a vivenciar mais proximamente as trocas políticas dentro da instituição, mesmo com seu perfil reformista/conservador; mesmo que a política também ocorresse fora desta, longe do controle do Estado.

⁵⁴⁷ O CD conta com as faixas: “Zuza” (João de Deus), “Sabor Molhado” (Cardoso), “Ciúme” (Chaminé e Antonio Vieira), “Maria Engoma a Minha Fantasia” (Cristóvão Alô Brasil), “Sem Patroa” (Messias), “Minha Homenagem” (Maneco Oliveira), “Maresia” (Paulo Sousa), “Meus Bondinhos” (Zé Bedeu), “Não Vá Deixar O Samba Da Vila” (Henrique Sapo), “Irreflexão” (Jeferson Silva), “Maranhão Colonial” (Ester Carvalho), “Cidade Santa” (Lopes Bogéa), “Cidade da Ladeira” (Agostinho Reis), “Estrada de Espinho” (Bibi Silva), “Canoeiro de Alcântara” (Zé Pivô), “Tremo do Norte” (Paulo da Canção) e, por fim, “Brinquedo de Papel”, de autoria de Mascote, personagem que será trabalhado mais adiante. O acesso a esse CD deu-se por intermédio do professor e músico Chico Pinheiro, em julho de 2020, a quem agradeço imensamente pela colaboração. Aproveito para observar que esse disco é uma ótima fonte para discutir memória ao ser entrelaçado com outras fontes, como o texto do *Estado do Maranhão*, de 1998, que abre a seção 2.1.4, no quadro de reutilizações e ressignificações da memória dessas bandas no tempo. Se o disco poderia sinalizar a tentativa de resgate de um tempo de “boa música maranhense”, para fazer jus aos lapsos fonográficos, em 1998, reverbera a tentativa de valorização dos músicos ainda vivos, e, no entanto, ainda esquecidos, mesmo diante daquela iniciativa fonográfica, cuja circulação, inclusive, não parece ter sido ampla.

Maranhão, contando com a colaboração da Comissão de Maranhense de Folclore (CMF), na figura de Maria Michol Pinho de Carvalho, e do Centro de Estudos Unificados do Maranhão (CEUMA), entre outros. No encarte do disco encontrei mais informações em uma legenda (incluída, aparentemente, depois de finalizado o CD) sobre o ano da fotografia e o nome de seus integrantes (dado ocultado na reportagem de 1978). De fato, o nome de Apolinário dos Anjos consta entre os membros do conjunto. Entretanto, quanto ao ano do registro, indica-se que a foto data de 1937, não 1940. O material informa ainda a formação da OJMA na ocasião desta fotografia. Assim, os integrantes são: Raimundão (tuba), Julio Neves (trombone), Apolinário dos Anjos (banjo), Lauro Leite (violino), José Ribamar “Crepe Sola” (baterista), Luis de França (piston), Pedro Neves (sax alto) e por último Antonio Sales Sodré, apelidado de Mascote, no pandeiro.



Figura 100 – Orquestra Jazz Maranhão, 1937. Acervo da família Sodré.

Essa nova *paisagem sonora*, uma vez equipada (bem ou mal) com a parafernália instrumental em voga na época, somado ao domínio técnico das formas de executar o variado repertório da moda, tornou possível o encontro dos jazzbandistas maranhenses com figuras do *broadcasting* carioca e de artistas negros oriundos dos Estados Unidos, da América Latina e do Caribe.

Se musicalmente a improvisação não era o foco (não significando que ela não ocorria contingencialmente ou em ambientes boêmios, nos quais os músicos não se sentiam

pressionados pelo público conservador), socialmente, ela ocorria nas várias táticas criadas por esses sujeitos para adentrar o mundo da música moderna. A improvisação extramusical era fundamental para que a música se realizasse. A escolha da música como forma de divertimento poderia ter vários significados: a desvalorização da música enquanto trabalho, ainda que pudesse ser vista como prática análoga a qualquer outra atividade operária em certas regiões no Maranhão com alguma variação, ainda que ambígua, para o estatuto de “arte” pelo filtro erudito nos espaços elitizados de São Luís. Impossível, mas não descartável, pensar que a opção também poderia advir de decisão pessoal, preferências profissionais. Optando ou não por se dedicar somente à música, escolha que, fora do âmbito militar, trazia grandes riscos à moral do sujeito racializado, adentrar o universo das jazz bands respondia a uma expectativa mais ampliada, que tinha como referência artistas transeuntes no Atlântico Negro (Gilroy, 2001, p. 55-65). Em outras palavras, não se tratava mais de uma forma de vivência musical ao modo das euterpes, muitas vezes fixadas em suas regiões. Apesar das limitações, os riscos, os movimentos (físicos e simbólicos), o impulso constante em prol da recomposição da identidade social, estavam cada vez mais na ordem do dia na existência desses sujeitos.

5.4 O jazz das Minas: caixa, bumbo e sopros nas festas populares afro-maranhenses

Em *A cidade que dança*, Leonardo A. Pereira (2020, p. 290), ao adentrar a dinâmica e a lógica de sociabilidade dos clubes e sociedades dançantes dos trabalhadores cariocas, indica que “se, desde a década de 1880, ainda em seu início, os pequenos clubes se mostravam abertos aos novos estilos musicais atlânticos, o começo da década de 1920 marcava um momento de redefinição de seus padrões rítmicos a partir do mesmo tipo de diálogo transnacional do qual o fenômeno havia se iniciado”. Salões e clubes passam a ser espaços privilegiados das dissonâncias entre o cosmopolitismo bem quisto pelas elites e de um nacionalismo que se radicalizou em tempos de Primeira Guerra Mundial. Assim, “a possibilidade de que trabalhadores de baixa renda participassem desse processo”, ilumina Pereira, se relacionava justamente à reelaboração “das conexões e intercâmbios entre a musicalidade de seus festejos e aquela que se desenvolvia entre os trabalhadores de outras capitais da América no mesmo período”. Peça fundamental para essas trocas foi o desenvolvimento da indústria fonográfica “que aumentou significativamente ao longo da década de 1910 os meios de compartilhamento e troca entre salões dançantes de diferentes regiões do mundo atlântico”. Outro argumento

importante de Leonardo Pereira (2020, p. 289, grifos meus), e que muito me serve, inclusive para sustentar o teor caribenho do jazz diaspórico no Maranhão, reside na consideração de que

[...] por mais que o alto custo e os limites técnicos dos aparelhos fonográficos não permitissem que fossem usados para animar os bailes, a expansão das empresas destinadas à **gravação musical** pela América – em especial, por entre capitais do Rio da Prata, do Caribe e do sul dos Estados Unidos, nas quais essa nascente indústria encontrou abundante material musical para formar seus catálogos – viabilizou um contato mais direto dos músicos locais com musicalidades produzidas em diferentes regiões do continente. Some-se a isso o incipiente desenvolvimento do **cinema**, que, ao levar para as telas imagens de casais dançando ritmos como o tango e o maxixe, permitia que os entusiastas da dança acompanhassem formas de bailar desenvolvidas em outras localidades. Para além do **comércio de partituras** que alimentara, décadas antes, o início desse processo de trocas, essas novas possibilidades técnicas tornavam mais direto e intenso o intercâmbio musical entre diferentes espaços atlânticos, viabilizando um processo de **conexão musical**, cujos resultados eram testemunhados por cronistas como Orestes Barbosa e Lima Barreto.

Adiante, ao observar a transformação da composição dos conjuntos musicais que tocavam nos bailes de clubes como Ameno Resedá, Reinaldo de Siva e União das Flores, o historiador pontua que “por mais que alguns desses instrumentos de sopro já fossem conhecidos pelos músicos locais, como ressaltam contemporâneos, como Pixinguinha, a incorporação às bandas que animavam os bailes dos pequenos clubes do pistom, do saxofone e do trombone de vara era uma mostra do intenso intercâmbio musical que marcou, no período, a moda das danças modernas”. Por consequência dessa reconfiguração, “os grupos musicais desses clubes passaram a se aproximar progressivamente do modelo da *jazz-band* norte-americana, sendo, em meados da década de 1920, frequente a caracterização de muitas das orquestras que animavam” [tais clubes sob esta categoria] (Pereira, 2020, p. 292-293). Ainda no caso carioca, Pereira indica que “por mais que se mostrassem abertos a essas novidades tidas como modernas, os membros de tais associações não deixavam de fazer de seus bailes uma ocasião de expressão de outras práticas costumeiras, que, de seu ponto de vista, não pareciam em contradição com aquele modelo de festa moderna”. Por isso, “[...] em muitas festas de que participou, se notava a mistura entre a marca festiva, na qual predominavam esses ritmos modernos, e a perspectiva sagrada do ‘candomblé’ que, muitas vezes, se associava a tais festejos, ainda que constituindo uma ‘festa separada’” (Pereira, 2020, p. 294).

Segundo a pesquisadora Laurisabel Ana da Silva (2014, p. 3), além de atuarem em agremiações e residências, os jazes de Salvador se faziam presentes ainda nos terreiros de candomblé da cidade, embalando os bailes desses espaços religiosos afro-brasileiros. A partir de meus levantamentos, analiso que dos bailes da classe média e alta sociedade, as jazz bands

ilhéus aos poucos vão se espalhando pelos meios populares, chegando também a figurar nos espaços religiosos negromestiços, o que sinaliza mais um indício de reapropriação do jazz pela população pobre. Uma dessas evidências está em *A Casa das Minas: o culto dos voduns-jeje no Maranhão*, do pesquisador Nunes Pereira:

A Casa das Minas tem um corpo de músicos ou, melhor, de tocadores de runs e de gôs, para as suas solenidades, ligados ao culto e às práticas tributadas aos Voduns. Só uma figura feminina, entretanto, aparece entre eles: a da tocadora de ogã ou ferro [...]. Outros músicos, fazendo parte dos conjuntos mais populares de São Luís, emprestam concurso às solenidades ali realizadas, mas as suas composições – entre as quais podem ser apontadas as valsas, os foxes, as rumbas, os sambas – são executadas nos intervalos das danças e dos cantos mina-jejes em que predominam as vozes dos instrumentos negros (1979, p. 52).

Destaco do fragmento supracitado, primeiramente, o repertório executado pelo conjunto musical que, por conter ritmos dançantes afro-brasileiros, caribenhos e afro-americanos (como o foxtrote), provavelmente o faziam em formação jazz band, pois a pesquisa de Nunes Pereira foi realizada em um período de alta desse formato instrumental na cidade. Mesmo que a configuração da banda precisasse se adaptar ao ambiente do terreiro, fica evidente a hibridação musical nos gêneros destacados por Pereira (1979) – hibridação que se soma à própria paisagem sonora afro-brasileira na ritualística da Casa das Minas. E, nesse sentido, analiso que a lógica de execução das práticas – toques de tambor, primeiro; banda, depois – poderia simbolizar tanto uma postura de organização destas práticas em seus devidos momentos, quanto pela formação e comportamento dos próprios músicos. Acostumados à partitura, à lógica profissional e à massificação de gêneros musicais, esses sujeitos deveriam seguir mais ou menos rigidamente a execução dos ritmos escolhidos, ainda que improvisassem aqui e acolá; tal postura profissional talvez se estendesse ao respeito com outras manifestações/atrações, de modo que, pelo bem da sociabilidade organizada, ao menos idealmente, nem os tambores interferiam no som das bandas, nem as bandas interferiam no som dos tambores. Além disso, num contexto religioso, as regras litúrgicas exigem ordenamento. Não se pode descartar, no entanto, momentos de interação entre tamborzeiros e bandas.

Segundo depoimento de Helena Nogueira, que atuou como clarinetista da Feminina Jazz Band do Maranhão, essa orquestra feminina, inteiramente composta por mulheres negras, tocava ladainhas na Casa de Nagô e na Casa das Minas⁵⁴⁸ (20min55s).

⁵⁴⁸ Fita Cassete n.º 4, Lado B - Entrevista com Adhemar Corrêa.

Outra evidência dessa circulação: na Casa de Nagô, havia a presença do baterista Vital Prudêncio de Paiva, integrante da Jazz Alcino Bílio. Segundo Maria Lúcia de Oliveira (1905-), até então, uma das mais antigas filhas-de-santo vivas da Casa de Nagô⁵⁴⁹:

E – Como é que era antigamente a participação de músicos nas festas?

ML – Lá, quem tocava pra nós era um senhor que já morreu, ele era até cego, era o dono da orquestra. Mas ele não rezava, só fazia tocar, esse que era o nosso músico. Depois foi indo, veio outro senhor, depois nunca mais vi. Aí, pegamos o Vital. Não é nada por ano, é umas 20 ladainhas que se reza naquela casa. Agora, tá dando **2.500,00 para os músicos**.

E – Iam muitos músicos para lá?

ML – Não. Agora Vital só está mesmo é com três. Agora, a gente faz questão dele, porque não tem mesmo outro e porque ele mesmo é quem tira a ladainha e que canta. Ele mesmo é quem canta e não dá trabalho pra gente. De forma é que se paga, cada festa... tem festa que é 3 ladainhas, tem festa que é 2. O certo é que vão umas 20 ladainhas por ano. Agora é que vem Santa Bárbara, duas é certeza, é muito dinheiro, é muito gasto (Maranhão, 1997a, p. 183, grifos meus).

Mais vestígios encontram-se nas memórias de Maria Celeste Santos (1924-2010), ex-operária, tecelã, zeladora da Casa das Minas. Em seu relato, observa-se a figura do trombonista Paulo Moraes e sua relação com a Casa das Minas no carnaval:

E – Como era o desfile?

MC – O desfile era na praça Deodoro, do lado de baixo, que a parte de cima onde é a Biblioteca, era o quartel do 24, ali era o quartel. Então na frente do quartel, se chamava a praça do Quartel, quer dizer, era na frente e dos dois lados, que é a praça Gomes de Castro de um lado e a outra parece que é Silva Maia, não é? Então aquela parte toda em volta do quartel, ali é que era a brincadeira de carnaval. Quer dizer, tinha um coreto e lá nesse coreto tinha uma orquestra. Eu não me lembro bem, sei que uma orquestra muito falada nessa época era Paulo Moraes, a gente chamava **Orquestra Paulo Moraes**, tinha lá [...]. Então tinha a banda da polícia, tinham essas orquestra que tocava no clube, tinha os músicos, tinha Paulo Moraes, então eles ficavam tocando, não tinha esses alto-falantes, essas coisas, era a orquestra que tocava para animar o carnaval (Maranhão, 1997, p. 146-147).

[...] E – E as músicas?

MC – Tinha aqueles versos, aquelas cantigas assim de Baralho, de **requebrado**, de rebolado, aquelas coisas, era de **chorado**, eles chamavam chorado, tudo eram as cantigas que saíam no Baralho, de se dançar, se remexer, ia em cima, ia embaixo [...]. Parecia com o **carimbó**, era como o carimbó. Assim é que era o Baralho (1997, p. 151).

[...]

E – E tinha instrumentos?

MC – Ah, tinha, os instrumentos eram de assopro. Tinha clarinete, porque tinha as cantigas, quando eles cantavam faziam aquela **valsa** assim e valsava assim, tomava aqueles passo pra frente e pra trás, tudo como um par (Maranhão, 1997a, p. 142, grifos meus).

⁵⁴⁹ “Casa de culto dos povos africanos Nagôs ou Iorubas, do grupo Sudanês do Daomé, vindos escravos para o Maranhão” (Maranhão, 1997a, p. 197).

A coexistência da valsa e do carimbó demonstra que, nesses ambientes e circunstâncias, o cosmopolitismo imperava em tonalidades populares. E não seria impossível imaginar que as próprias valsas precisassem ser adaptadas ao contexto, recebendo um tratamento “chorado” ou “requebrado”, para não deixar a animação cair.

Para boa parte da historiografia clássica do jazz, a história dessa música está intimamente relacionada com o processo de readaptação das práticas negro-africanas no território da Louisiana, entre elas o vodu, aclimatado no sul dos Estados Unidos como hudu (*hoodoo*). Segundo Gilbert Chase, “Nova Orleães tinha três rituais de dança exóticos e coloridos, que todos os visitantes queriam ver: os Bailes das Quarteironas, as danças cerimoniais do vodu e as danças dos negros na Praça Congo, ou Congo Square” (1957, p. 282). De origem africana, “o vodu misturou-se a elementos católicos romanos e daí veio a ser, como quase todas as manifestações culturais das Caraíbas, um produto híbrido”. O culto do vodu “existia, provavelmente, na Luisiana desde os mais remotos tempos coloniais, mas recebeu grande impulso dos refugiados que afluíram das Antilhas à Luisiana de 1809 a 1810” (1957, p. 282). Em São Luís, em processo distinto de outras regiões⁵⁵⁰, a reterritorialização afrodiaspórica do vodu recebeu o nome de *tambor de mina*, que seria “a denominação ampla dessa variante da religiosidade afro-brasileira que tem por divindades os voduns e [que] espalhou-se por outras regiões do país”, sendo “intensos os contatos mantidos entre o povo da Mina por todo o Maranhão e com outros estados, como Pará, Ceará, Pernambuco, Bahia, Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo” (Ferreti, 2022, p. 279).

Ao localizar a presença de jazz bands tocando na Casa das Minas e na Casa de Nagô, surge a oportunidade de comparação e diálogo com a experiência soteropolitana (Silva, 2014), manauense (Mesquita, 2022) e a carioca (Pereira, 2020). Diferentemente da experiência carioca, parece ter havido, em São Luís, muito mais uma aproximação entre as danças/músicas modernas e as práticas religiosas não em clubes/salões dançantes, mas no próprio âmbito afro-religioso. É possível que em outras localidades mais afastadas do perímetro urbano, essa divisão fosse menos rígida em clubes recreativos. Assim, em São Luís, até pela configuração específica dos espaços de sociabilidade negra da urbe, essa mistura também ocorreu com tonalidades

⁵⁵⁰ Para fins de informação, esclarece Ferretti (2022, p. 279) que “as histórias dos voduns da Casa das Minas jeje são diferentes das histórias dos orixás do candomblé nagô que lhes correspondem, já razoavelmente divulgadas no Brasil. Também se diferenciam da mitologia dos voduns do Haiti ou do Daomé, conhecidas na etnografia. Estas diferenças são fruto do isolamento e falta de contato com outras áreas, por mais de um século, tempo em que devem ter se reduzido e sofrido alterações no ambiente de segredo e mistério em que foram preservados”.

próprias. Ao descrever os diversos tipos de membros da Casa das Minas, surge na narrativa de Sérgio Ferretti a figura dos “tocadores”, juntamente de outras categorias de trabalhadores afins:

Entre os tocadores já falecidos, Gregório José era pedreiro; Maneco, sapateiro, e foi trabalhar na Estrada de Ferro; Raul, vendedor ambulante; Sérvulo [seria Sérvulo Crioulo, banjoísta da Jazz Alcino Bílio?] trabalhava no Tribunal; Benedito era mecânico de automóvel; Lúcio trabalhava em fábrica. Entre os sete ou oito que tocavam nas festas, as profissões eram de pedreiro, vendedor ambulante, **músico**, aposentado e trocador de ônibus. Todos os tocadores atuais, e os já falecidos de que temos referência, têm ou tinham diversos parentes na casa (Ferretti, 2009, p. 240, grifos meus).

Embora existissem músicos entre eles, os tocadores aos quais Ferretti se refere aparentemente ficavam encarregados especialmente de instrumentos e dos toques diretamente relacionados aos rituais da casa. No entanto, como ficou sugerido no fragmento da obra de Nunes Pereira, esses tocadores partilhavam o ambiente da Casa com jazzbandistas profissionais cuja origem social lhes era comum. Sobre eles, diz Ferretti:

Os músicos que tocam instrumentos de sopro ou de cordas são também pessoas amigas. Eles são os que tocam sempre nas ladainhas da Casa de Nagô e em alguns outros terreiros, tocando também em procissões e em algumas festas da Igreja Católica. São em número de cinco ou seis, e estão sempre lá nas festas, mas sua atividade é remunerada. À época de nossa pesquisa, o chefe do grupo nos informou que tocava nas festas da Casa desde 1930 (2009, p. 242).

Seria o tal “chefe do grupo” que, infelizmente, Sergio Ferretti não informa o nome (se chegou ao menos a perguntar, eis a questão) um jazzbandista? Se tocava na Casa desde os anos 1930, período de ascendente consolidação das jazz bands e *big bands* em São Luís, é provável que sim. Seria Vital, que já tinha grande circulação em festejos católicos com a JAB nos anos 1930?

Em um dos trechos do documentário *Nunes Pereira e A Casa das Minas* (1977), de José Sette, filmado em 1976 e inspirado na obra de Nunes Pereira de 1940, observei a presença desses músicos. A cena é bem curta, ocorre entre os 9/10min iniciais do documentário (**figura 101**).⁵⁵¹ Trata-se de uma procissão até chegar ao santuário, onde os músicos se juntam ao culto das vodunsis. Embora breve, através dela podemos perceber alguns dos instrumentos utilizados e que eram típicos das jazz bands: banjo, trompete, saxofone, tuba e caixa. Não obstante não tenha sido possível captar a presença do tocador de caixa na imagem, esta presença é perceptível no som tocado. Ladainha ou marcha? É possível perceber também, com uma escuta atenta, os

⁵⁵¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pprMMqEISJ8>. Acesso em 28 jul. 2026.

diálogos dos sopros com a melodia dos cantos, com algum espaço para os floreios em cima dessa melodia-base cantada.



Figura 101 – Jazzbandistas negros na Casa das Minas – À esquerda: Vital Paiva na Festa do Divino (derrubada do mastro). Acervo da família Paiva. À direita: flagrantes de músicos em procissão da Casa das Minas. Documentário *Nunes Pereira e a Casa das Minas* (1977). Montagem do Autor.

Sobre o fato desse tipo de mistura musical ocorrer nesses ambientes de perfil religioso, e não em clubes recreativos: primeiro é necessário se perguntar se havia, em São Luís, sociedades recreativas aos moldes como as do Rio de Janeiro, ao menos nas duas primeiras décadas do século XX, já que a partir dos anos 1930, os clubes carnavalescos populares passam a pulular pela cidade. Antes disso, são muito recorrentes nos jornais aquelas capitaneadas por figuras graúdas da dita alta sociedade. Há outros sobre os quais não fica claro qual seria o perfil social e nos quais orquestras se faziam presentes, como a de Pedro Gromwell. Depois, a perseguição às práticas religiosas afro-maranhenses não parecia ocorrer em clubes/sociedades recreativas deste tipo, mas em outros tipos de festejos. Seria traço da forma de organização da classe operária maranhense e do lugar/função social da música nessas instituições?

5.5. Acorde I – Adhemar Corrêa e o jazz do cativo

Desta seção em diante, meu objetivo é mergulhar em alguns micro-casos/trajetórias envolvendo os jazzbandistas negros atuantes em São Luís. Entendo que, aqui, as experiências de vida podem ajudar a dar “carne e osso” para esses sujeitos – alguns deles já introduzidos ao leitor, em maior ou menor intensidade, durante o trabalho –, além de oferecer mais subsídios acerca de seus agenciamentos, economia moral, me valendo, para tanto, dos raros, e, no entanto,

potentes, testemunhos/vestígios que deixaram. Para elaborar esses acordes biográficos, dessa vez, me inspiro em contribuições como as de Dantas (2023), Siles (2023) e Abreu (2010; 2016).



Figura 102 – João Mohana entrevistando o “velho músico nascido em 1896”, Adhemar Corrêa, em sua oficina de carpintaria. Mohana (1974, n.p.).

A documentação organizada por sua filha Iracema Corrêa, com a qual tive o primeiro contato, em 2021, contém registros da vida pessoal e profissional deste agente. Além de representar a experiência de um músico negro migrante, esses registros dão conta da importância de Adhemar na formação de jazz bands compostas por pessoas das classes populares, de suas participações nos ambientes festivos de São Luís. Também contém memórias sobre outros músicos maranhenses, repertórios, relatos, reminiscências sobre a história da cidade. O acervo conta com 2 cadernos contendo anotações de entrevistas (manuscritas) de Iracema Corrêa feitas com Adhemar. O primeiro (**figura 103**), inicia-se em 7 de fevereiro de 1987, com os dados biográficos do músico. Possui aproximadamente 99 páginas manuscritas. Já, o segundo caderno tem mais ou menos 118 páginas manuscritas. Há também notas avulsas com anotações que corrigem, reforçam ou adicionam dados. Encontra-se letras de músicas (algumas delas se remetendo à passagem de músicos negros cariocas por São Luís, entre 1915 e 1924, como Eduardo das Neves, dado que reforça aquilo que foi trabalhado na seção 2.3.1

deste trabalho), e notas sobre a história dos primórdios do samba carioca (ex: Donga, “Pelo telefone”, 1916; menções a Heitor dos Prazeres).

Há ainda inúmeras fotografias pessoais, profissionais e familiares, bem como cartas, diplomas, certificações de Adhemar Corrêa. Dos documentos profissionais, há sua Carteira da Ordem dos Músicos e registros militares. Anotações e ilustrações do músico, que também era carpinteiro. Documentos da maçonaria (Loja Grande Oriente do Brasil). Constam também entrevistas feitas por Iracema com parentes e pessoas próximas ao músico: Lilia Sá, ex-integrante da FJBMA, entrevistada em 26 de outubro de 1987 (4 páginas e meia). Em 1 de julho de 1989, Iracema entrevistou uma ex-integrante da FJBMA, Alaíde (conhecida pelo apelido Chinesinha). Quase 6 páginas. Luís Carlos Coelho Corrêa, filho de Adhemar, foi entrevistado no dia 29 de setembro de 1989 (dois anos depois de iniciada a tentativa de registrar as memórias do pai no papel). As anotações, que totalizam 8 páginas, dão conta de que, ao iniciar trabalhos de marcenaria junto ao pai, por volta de 1955, Luís consertava vários instrumentos musicais, indício, ainda naquela década, da necessidade desse tipo de profissional para viabilizar a manutenção de instrumentos e a criação artesanal destes.

Outros registros importantes para pensar os esforços descontínuos, mas, direta ou indiretamente, orientados para a valorização da trajetória de personagens como Adhemar: localizei uma matéria de uma página do jornal *O Imparcial*, datada de 25 agosto de 1987, sobre a trajetória do músico. Tratava-se de reportagem por ocasião do Dia do Soldado intitulada “Adhemar Corrêa: um patrimônio do exército e da cultura”. Outro recorte é do *Estado do Maranhão*, de 14 de dezembro de 1988, em virtude de uma homenagem ao músico feito no *Festival de Música Popular Maranhense*. Na matéria, há uma breve menção biográfica do músico. Há algumas notas memorialísticas, e ainda gravações (6 fitas, 11 lados) com entrevistas feitas por Iracema com Adhemar Corrêa, Vital Paiva e Helena Nogueira, também integrante da FJBMA. Cada lado possui em média 20/30min. Esse material foi de suma importância para entender melhor como se deu a dinâmica da entrevista, de modo que me serviu no sentido de perceber os lapsos memorialísticos de Adhemar e o grau de intervenção da entrevistadora.

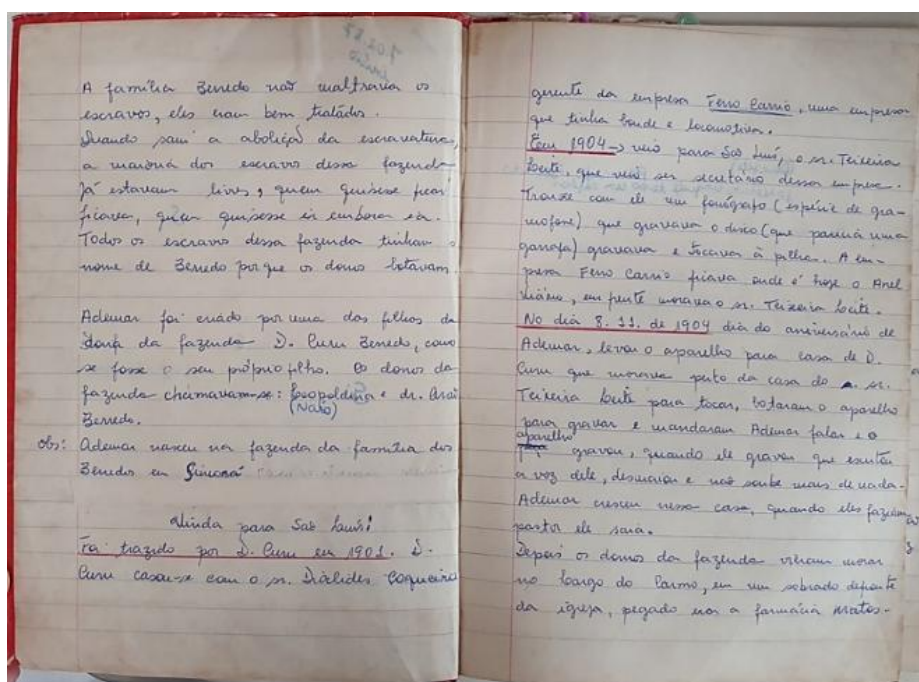


Figura 103 – Páginas 2 e 3 do caderno I com transcrições de memórias do músico Adhemar Corrêa. Acervo de Iracema Corrêa.

A partir desses vestígios, é possível perceber através da análise de trajetória: o relato de um músico negro que faz parte das encruzilhas do jazz diaspórico no Maranhão; sua experiência, memórias, que podem referendar, segundo seu ponto de vista, confrontar, ou oferecer um novo ângulo, de parte dos subalternos de como sucedeu a montagem dessa nova estrutura musical em São Luís. Mas, além disso, serve como fonte a partir da qual posso acessar o papel de outros músicos negros e problematizar a experiência dos instrumentistas racializados em tempos de uma Nova Abolição no Maranhão: fenômeno inscrito dentro da experiência da chamada modernidade negra/afroatlântica no estado, examinada nesta tese através das formas de elaboração do jazz em terras maranhenses.

Adhemar Corrêa nasceu em 8 de novembro de 1896: oito anos depois de assinada a Lei n.º 3 353, popularmente conhecida pela alcunha pomposa de Lei Áurea. Entre as mais ou menos 30.000 pessoas que ainda viviam sob o jugo da escravidão no Maranhão, até 1888 (Faria, 2012), estavam seus avós maternos, Otávia Berredo e Marcelino Berredo, e sua mãe Iracema Amância de Berredo (ca. 1870-1961). Já a bisavó de Iracema se chamava Orfelia Berredo.

Não obstante tenha nascido livre, Adhemar tal como seus pares também foi marcado com o sobrenome dos ex-senhores de sua mãe e avós: a extensa família Berredo⁵⁵², dona da

⁵⁵² O sobrenome Berredo deve soar familiar aos interessados na história do Maranhão colonial, muito por conta da obra *Annaes historicos do Estado do Maranhão: em que se dá noticia do seu descobrimento, e tudo o mais que nele tem sucedido desde o ano em que foi descoberto até o de 1718*, originalmente publicada em Lisboa, em 1749, de autoria de Bernardo Pereira de Berredo e Castro (?-1748), administrador colonial português oriundo da mesma

fazenda onde trabalhavam. Os donos da propriedade, indica Adhemar, eram Leopoldina [Celeste Reis de Berredo], filha de Leopoldina Fausta Reis de Berredo (esta última dona de terras em Campo de Pombinhas (Pacotilha, 2 ago. 1911, n.p.), onde o músico Feliciano Costa viveu seus primeiros anos junto a ex-escravizados e seus descendentes), e “dr. Arão Berredo”.

Os primeiros anos da vida de Adhemar foram no ambiente dessa fazenda, localizada no pequeno povoado de Sincorá, às margens do Rio Mearim, ao sul de Bacabal – terra onde o trabalho escravo era destinado principalmente ao cultivo de mandioca, arroz e algodão, mas que também contava com muitas comunidades quilombolas, algumas delas conhecidas hoje como Catucá, Piratininga e Guaraciaba. Recorro a uma descrição mais recuada, com interesses evidentemente mercantis por parte dos proprietários (entre eles, Ildefonso Henok de Berredo) publicada no jornal *O Paiz*: “engenho Sincorá, propriedade de Berredo & Filhos, situado á margem do rio, com os acessorios, e movido a vapor. As terras são de 1.^a qualidade para canna, e a maior parte em matto virgem”, além disso “tem de mais a pouca distancia uma lavoura de algodão e arroz, onde existem prados artificiaes proprios para engorda de grande porção de bois” (“Vende-se no Mearim...”. *O Paiz*, 13 nov. 1879, p. 3).

Consta nas anotações deixadas por Adhemar a lembrança de observar os escravos se dedicando aos serviços de fiar algodão, para confeccionar redes, roupas, cobertores, articulando outros serviços para ganhar dinheiro e com isso viabilizar suas alforrias. Adhemar recorda ainda de seu avô manuseando uma máquina de moer cana para fazer açúcar, atividade que, àquela altura (pós-1888), era decadente no Maranhão, resultado do insucesso na tentativa de competir comercialmente com as Antilhas. Há também a imagem de que os escravos não eram maltratados na fazenda da família Berredo, de repente fruto da mentalidade paternalista alimentada pela sociedade escravocrata e pela conjuntura já insustentável da escravidão, que pode ter influído nas relações internas daquele ambiente. Essa aparente harmonia poderia decorrer das razões pelas quais aquelas pessoas permaneciam naquela fazenda, o que teria relação, por um lado, com as investidas senhoriais em criar “laços de gratidão”, como as alforrias em massa, e outras “benfeitorias desinteressadas”, visando à fixação dos trabalhadores

região do avô de Alcino Bílio (ver **nota 328**), e que chegou a ser governador do Maranhão, entre 1718 e 1722. A hipótese do parentesco parece acertada já que um dos filhos legítimos de Leopoldina e Arão se chamava Bernardo Pereira de Berredo, guarda-mor da alfândega, falecido em 1923. Mas este sobrenome ressoa evidentemente noutra escala social: recordo os leitores que ele torna a aparecer, no âmbito ficcional, no conto *Aqueles aduladores* (ver **nota 232**) de Astolfo Marques, na figura do personagem principal, Agnelo Berredo, carpinteiro “que não tinha sido treze”, semelhante a Adhemar Corrêa, o que me faz cogitar a presença, em São Luís, de outros ex-escravizados, livres e libertos advindos de propriedades pertencentes a essa família, já que como o próprio Adhemar recorda, os donos da fazenda vieram para São Luís logo depois dele, fixando residência no Largo do Carmo, “em um sobrado defronte da igreja, pegado com a farmácia Mattos”, quer dizer, a Pharmacia e Drogaria João Victal de Mattos & Irmão, importante ponto de atividades musicais em São Luís (ver **nota 349**).

em suas propriedades (Matos; Rios, 2004, p. 178), e, por outro lado, seria uma jogada estratégica (para alguns, provisória) daqueles trabalhadores diante das possíveis dificuldades de acesso à terra e ferramentas de trabalho.

No entanto, o fato de Adhemar Corrêa ter sido filho bastardo, fruto de estupro cometido por Arão Berredo contra a sua mãe, provava o contrário.⁵⁵³

O menino Adhemar pôs os pés em São Luís, pela primeira vez, e para ficar, aos 5 anos de idade, por volta de 1901, vindo acompanhado de suas duas cuidadoras: sua mãe Iracema (que depois de liberta, se lançou aos serviços de cozinheira e bordadeira, atuando por muitos anos como “gomadeira” em São Luís (Pacotilha, 23 jul. 1923, n.p.)) e Curu Berrêdo, filha dos ex-senhores de seus familiares. Sua primeira residência se localizava na Rua Direita, próxima à Rua Formosa (atual rua Afonso Pena), no centro da cidade. Os primeiros passos no aprendizado da leitura viriam tempos depois, quando completou 7 anos, ao tomar aulas na Rua do Ribeirão com Guilhermina Coqueiro, professora com passagem por instituições como Assistência à Infância. Sua escolarização, no entanto, não passaria do segundo ano primário.

Se é possível perceber o trânsito desse agente para além das fronteiras do Maranhão, quando, acompanhado de Curu Berredo, se instalou por alguns meses em Viana do Castelo (Portugal), em 1908 – episódio que, de repente, não surpreendeu tão positivamente o futuro jazzbandista, pois aquele era um contexto de extrema pobreza e instabilidade política no país, tendo sido assassinado naquele mesmo ano o Rei D. Carlos I –, digno de destaque também que, antes de pisar em solo europeu, sua fascinação pelo som talvez tenha começado no ano de 1904, quando teve a oportunidade de ter contato pela primeira vez com um fonógrafo, aparelho criado por Thomas Edison em 1877, e que por São Luís já se tinha notícia desde 1892, como visto anteriormente. Aquele fonógrafo tinha sido trazido à capital por Teixeira Leite, secretário da companhia de transportes Ferro Carril, cujo dono era o marido de Curu Berredo (Celeste Branca B. de Berredo), o empresário Deoclides Coqueiro. Espantado ao ouvir sua própria voz gravada pelo invento, Adhemar relata que chegou a desmaiar. Tamanha era a novidade para alguém

⁵⁵³ Notei que as memórias de Adhemar, entre outros lapsos, evitam descrições mais detalhadas do cotidiano na fazenda, talvez pela pouca idade que tinha na época ou pela relação de compadrio que se estabeleceu entre sua mãe e os Berredo – de repente, por ser filho ilegítimo. Pode ser que Adhemar não tenha ouvido falar ou não se recordasse das notícias de fuga de escravizados daquela fazenda, como o fizeram, em 1881, Manoel do Nascimento (43 anos) e Amancio (32 anos), descritos como tendo cor preta e cor fula, respectivamente, e também cicatrizes e feridas (“Atenção”. Pacotilha, 10 ago. 1881, p. 3). As memórias de Adhemar também não alcançaram um evento temporalmente mais recente, a vida e a morte de Reginalda, mulher que viveu naquele ambiente até os cem anos e que “descendia de um casal de africanos e era uma das primeiras crioulas, sinão a primeira, nascidas na fazenda do seu senhor [...]”, descrita como “creatura útil e exemplar”, que tinha “nos seus princípios experimentado as desordens de conducta que eram a quasi infallível sorte das mulheres escravas”, vindo a falecer na mesma fazenda, já sofrendo de “signaes de desequilibrio mental, depois que o incêndio devorando-lhe a palhoça, deixou-a completamente sem nada” (“Aos cem annos”, Pacotilha, 20 jun. 1901, n.p.), casos que sua mãe devia conhecer.

recém-saído da zona rural do estado. Uma vez mordido pelas invencionices da ciência e curioso sobre os fenômenos da natureza, em suas memórias, Adhemar sempre lembrava de ter vibrado quando soube do voo de Santos Dumont e deve ter mantido os olhos curiosos no céu estrelado de São Luís, para presenciar a passagem do Cometa Halley (sinal do fim dos tempos para os mais supersticiosos e objeto de teorias mirabolantes por parte de charlatães), em maio de 1910.

Um ano antes daquele evento natural, decidira servir a Marinha, mas não tardou a pedir baixa, renunciando ao cotidiano de violentos maus-tratos. De primeiro sargento, Adhemar Corrêa resolveu tentar a vida como barbeiro em um salão localizado na Rua da Saúde. Sob o olhar vigilante de seu empregador, lembrado como Sr. Bibiano (aparentemente, o barbeiro Bibiano Alves de Azevedo, falecido em 1919), Adhemar deve ter se empenhado em atender bem os fregueses: certamente operários e figuras das camadas médias da sociedade cuja mentalidade racializada – atualizada em tempos de República como reflexo das novas demarcações sociais (Gato, 2020) – os levaram a se referir a ele como “Adhemar Pretinho”. Entre as atividades urbanas, desde pelo menos o período colonial, a que mais conferia destaque pessoal aos trabalhadores negros era a de barbeiro. O historiador José Ramos Tinhorão nos informa o seguinte acerca deste ofício:

Pela brevidade do serviço (fazer barba ou aparar cabelos era questão de minutos), [o barbeiro] sempre acumulava outras atividades compatíveis com sua necessária habilidade manual, e que era representada pela função de arrancar dentes e aplicar bichas (sanguessugas). [...]. E como seus serviços em tal atividade liberal lhe permitiam tempo vago entre um freguês e outro, os barbeiros puderam aproveitar esse lazer para o acrescentamento de outra arte não-mecânica ao quadro de suas habilidades: a atividade musical (1998, p. 157-158).

Vale lembrar que entre os barbeiros músicos importantes de São Luís, estava Raymundo Canuto dos Anjos, contrabaixista do Jazz Alcino Bílio, dono da barbearia “28 de Julho”. Foi por meio dessa profissão que provavelmente Adhemar começou a desenvolver algumas habilidades e a estabelecer uma ampla rede de contatos, que poderia incluir pessoas ligadas à música e à boemia. No entanto, inexitem pistas de que Adhemar tenha começado a tocar algum instrumento por essa época ou que tenha feito parte de algum conjunto – situação que mudaria radicalmente não muito tempo depois.

Convivendo em um ambiente no qual parte das elites ainda maldizia a Abolição, culpando-a pela “decadência” econômica do estado (Gato, 2015, p. 12-13); de muito preconceito racial (com o jorrar de discursos higienistas, pseudocientíficos e racistas sobre a degeneração moral e biológica dos negros), Adhemar, na certa visando a escapar de qualquer

associação com a vadiagem e com a ociosidade (caso de polícia na época, inclusive), decide se matricular, em 1912, na Escola de Aprendizes Artífices. Nessa escola, Adhemar aprendeu os ofícios de torneiro e chofer (em 1942, ele se tornaria fundador do primeiro curso prático e técnico profissional de condutor motorista da cidade). Tomou aulas instrucionais também de Carpintaria, ministradas pelo mestre e músico Alexandre Santa Cruz Marques (1868-1913) e pelo contramestre Teófilo Marcelino Moraes. Adquiriu seus conhecimentos gerais com o historiador Jerônimo de Viveiros, que dava aulas de Cálculo, Língua Portuguesa, Geografia e História; as noções de desenho aprendeu através de Cleômedes Falcão, Cesário Veras e Piracicaba de Moraes. E, finalmente, teve aulas de música com o maestro Pedro Gromwell dos Reis personagem que, como discutido no começo desta tese, foi fundamental na primeira fase do jazz maranhense.

Tendo completado sua formação, saiu da escola em 1916, se virando por conta própria com os seus conhecimentos. Não tardou a se inserir nos circuitos recreativos da cidade, contando com a ajuda de seu professor Pedro Gromwell, que o admitiu em sua orquestra após completar apenas um ano de estudos. Adhemar entrou no conjunto em 1913 e atuou nele até 1925. O fato de ter sido integrado prematuramente e ter ficado tanto tempo na orquestra provam sua relevância como instrumentista. Em momento algum, Adhemar admite ter participado da Jazz do FAC ou da Jazz do Olympia, criadas em 1924. Mas, nada impede de imaginar que ele tenha participado desses primeiros conjuntos jazz band de maneira infrequente. A experiência o faria ter contato mais próximo com artistas de grande reputação como o contrabaixista Marcellino Antonio da Silva Maya (1884-1947), o flautista Adelman Brasil Corrêa (1884-1947), Ignácio Manoel da Cunha (1871-1955), o violinista Alcino Christovam Billio e o baterista Vital Prudêncio de Paiva. No rol de músicos negros, além de Vital Paiva, Adhemar dispunha de conexão com músicos como o pandeirista/violonista Antonio Sales Sodré (1926-2005), conhecido como Mascote, integrante da Orquestra Jazz Maranhão; e relação de amizade com o maestro e compositor João Carlos Dias Nazareth (1911-1986), sobre os quais abordarei mais adiante. Nesse ínterim, Adhemar tentou várias vezes a carreira militar. Voluntariou-se em 1914 com a eclosão da I Primeira Guerra e, mais tarde, em 1919, atuou como cabo sinaleiro e telefonista no, até então, 48º BC (dali em diante, 24º BC, atual 24.º Batalhão de Infantaria da Selva (BIS)), circunstância que tornou o sobrenome Berredo obsoleto em sua vida cotidiana, pois, no momento em que se alistou ouvira do brigadeiro que “preto não tinha 3 nomes” (Caderno 2, 1987, p. 72-73). Não é gratuito que tenha abandonado novamente a farda. Porém, entre o ambiente militar opressivo e as dificuldades cotidianas, resolveu fazer mais uma

tentativa, em 1927, encontrando, dessa vez, melhor tratamento no exército. É quando ganha o apelido de “Faz Tudo”, tendo construído, inclusive, um saxofone de latão. Àquela altura, já passando dos 30 anos, segundo seu registro profissional (emitido em 15 março de 1927), Adhemar se reconhecia como “cafuzo” e já trazia no corpo marcas do que poderia ser resultado de seus trabalhos: uma cicatriz no dedo médio da mão esquerda.

Algum tempo depois, o músico, que já tinha lá seus quase 1,70m, participou ainda da Revolução Constitucionalista de 1932, vindo a se aposentar como subtenente (músico de primeira classe) com o fim da Segunda Guerra Mundial. Para os músicos, a vida militar oferecia algum retorno financeiro e estabilidade, e além de oferecer uma porta de entrada para o profissionalismo, as atividades musicais eram valorizadas graças às bandas, formação que possui uma relação histórica com as Forças Armadas. Esse era um dos poucos ambientes em que a atuação do músico não era estigmatizada, sendo vista como uma forma de trabalho. A mentalidade preconceituosa que perseguia quem andasse com instrumentos (revigorada pela Lei de Vadiagem de 1942) recaía fortemente sobre músicos negros, atitude que os desvalorizava e reduzia suas possibilidades de ter alguma dignidade. Tocar numa banda militar era “o posto máximo que um músico podia alcançar no Nordeste” (Mello, 2007, p. 134), podendo representar uma forma de buscar proteção numa sociedade preconceituosa e excludente. Adhemar (**figura 104**) foi sargento e músico de primeira classe, chegando a se formar na posição de músico subtenente. Ao menos na Polícia Militar, a partir do Decreto n.º 752 de 31 de dezembro de 1934 que fixava o orçamento do exército, um músico de primeira classe ganhava um soldo de 160\$000 (mensais) e 15.360\$000 (anuais) (Maranhão, 1935, p. 71).⁵⁵⁴

⁵⁵⁴ Já, os músicos de 2ª classe, recebiam um soldo mensal de 130\$000, 14.040\$000 anualmente. Os de 3ª classe, 110\$000 (mensal) e 15.840\$000 (anual) (Decreto, 1935, p. 71). Na teoria, essa relativa estabilidade, se comparada aos ganhos dos músicos civis, somada a outras necessidades (musicais, de lazer, complemento de receita, mobilidade social, flertes amorosos) podiam estimular esse tipo de músico a articular-se em jazz bands. De outra forma, a vida militar estava longe de ser as mil maravilhas e pode ser que eventuais conflitos dentro da instituição também motivassem os instrumentistas a se aventurem na seara da atividade musical mais autônoma. Exemplar da dureza que poderia acometer a vida de um músico militar pobre, uma carta enviada ao *Folho do Povo* (27 jun. 1924, n.p.) denunciava a situação de “grande miséria” pela qual estavam passando os músicos do Batalhão Militar do Estado, pois seus superiores “não permitindo além de enorme atraso nos seus vencimentos”, proibiam que conseguissem “os meios favoráveis dos infelizes irem se mantendo transando os seus ordenados com um desconto”. A missiva informava que o mestre da banda, ao ter com o comandante, apresentando-lhe “uma lista com o nome de diversos músicos, implorando benevolência”, a fim de conquistarem um desconto de 5% em seus ordenados, “[...] com arrogância foi *eroicamente* respondido não atender isso; e mais: se todos aqueles não aguentassem a fome pedissem a *baixa* que elle não negaria”.



Figura 104 – O jovem músico militar Adhemar Corrêa. Acervo Iracema Corrêa.

Em sua trajetória artística, Adhemar não apenas presenciou as mudanças urbanas processadas pela modernização compulsória que se alastrou pela cidade, como fez parte e conviveu com várias gerações de músicos que participaram da transformação da música popular urbana maranhense, ajudando a sustentar a vida cultural da Ilha. Assim, além de testemunhar o nascimento de blocos importantíssimos para a história do carnaval maranhense, como o Vira Lata e o Turma da Mangureira, de ter presenciado brincadeiras que já não existem mais como o Urso, o Baralho e os Assaltos, em períodos de alta demanda festiva era possível encontrá-lo tocando nos bailes promovidos pelo Montese (João Paulo), Baile do Pedro Veiga e do Chico Gato (Anil), no Baile Popular Eulina, Rei Pelé, Bigorrilho, Gruta de Satã, Céu Azul e Real Cassino (estes últimos localizados no antigo bairro do Areal, hoje Monte Castelo). Enquanto músico, Adhemar também circulava por ambientes recreativos frequentados pela classe mais abastada, como o Grêmio Lítero Recreativo e o Casino Maranhense. Na condição de “intermediário/mediador cultural” (Vovelle, 1991), tal circulação lhe proporcionava observar melhor como operava o racismo e a desigualdade social, mesmo em circunstâncias de suposta mistura e inversão da lógica das estruturas sociais. Sim, pois o que as fontes demonstram é que o carnaval maranhense reproduzia um tipo de segregação sob o filtro da raça, da classe e da distinção, com direito a clubes etiquetados como “populares” (para os pobres/operários) e “sociais” (para a elite), distantes entre si geograficamente e socialmente. Alguns clubes elitizados

eram subdivididos internamente em classes, sendo imposto às pessoas negras permanecerem na “terceira classe”, separados de brancos e mestiços (Balby, 2005; Sousa, 2015). Juntos, mas não misturados. Cada um no seu devido lugar. Assim, a pretexto dos códigos morais e de postura, os padrões de sociabilidade da época denunciavam o “q” de Louisiana que se escondia sob o verniz identitário de Atenas Brasileira; divisão social somente amenizada (mas não superada) em espaços de negociação, como os centros artísticos operários, vistos como “neutros”, supostamente sem preconceitos raciais e sociais, mas que ainda prezavam por certos padrões de socialização, performando a disciplina exigida pelos códigos dominantes.

Em conversas com outros filhos do músico Adhemar, surgiram mais músicos invisíveis que compunham essa rede de *experiências jazz* no Maranhão: Zé Toquinho (José Ribamar Vieira (1934-2014) (saxofonista/clarinetista), o pistonista Tomás, que trabalhou como maestro no Convento das Mercês. Segundo os relatos desses familiares (Iracema, Luís e Raimunda Nonata Corrêa), “ambos eram mulatos e eram de Viana”. Posteriormente, em meio às buscas, consegui informações de que o Tomás evocado pelos familiares de Adhemar tratava-se do maestro Tomás de Aquino Leite (1933-2008)⁵⁵⁵, e que, na verdade, ele era natural de Cajari (município a 200km de São Luís que fica em média a meia-hora de Viana). Foi tenente reformado da Banda de Música da PM de Brasília, professor fundador da Escola de Música do Estado do Maranhão “Lilah Lisboa de Araújo” (EMEM); ministrava aulas de saxofone e clarinete e integrava a Banda do Bom Menino do Convento das Mercês (atual Fundação da Memória Republicana). É possível que Adhemar tenha acompanhado o início de sua experiência no ofício musical, já que tocaram juntos. Vestígios que, entre outras coisas, parecem indicar que esses agentes, além de aproximados pelo trabalho musical, construíam parentescos, havendo, por vezes, uma soma de camaradagem profissional (o “ser compadre”, como recorda Hécio Brenha (2002, p. 27-28) e afetividades familiares.

Nas próximas seções, tentarei o quanto possível dadas as fontes e personagens entrelaçar os agenciamentos individuais e coletivos desses jazzbandistas.

5.5.1 Acorde II – Visibilidade pelas ondas do som: orgulho e conceito na jazz do CAOM

Estou certo de que a posteridade saberá melhor julgar o preto Ademir Corrêa e dar-lhe-á, em consequência, mais valor –
Edmirson Viegas – *Diário de São Luiz*, 20 maio, 1948.

⁵⁵⁵ Agradeço a Josias Sobrinho por essa informação.

Depois de muitos anos se dedicando ao ofício musical e outras atividades, finalmente Adhemar Corrêa foi visto pelos jornais como alguém que merecia ser entrevistado. Na verdade, não por todos os jornais, mas pelo *Diário de São Luiz*. O interesse surgiu com a relativa visibilidade que o músico ganhou como professor vinculado à uma associação operária da cidade. Ou melhor, a partir de um acontecimento musical pontual, relacionado às atividades dessa instituição. Explico: por conta de toda a sua bagagem, Adhemar Corrêa acabou se tornando um dos professores do Centro Artístico Operário Maranhense (CAOM), instituição fundada em 1900 e instalada na Rua Treze de Maio (antiga Rua São João), n. 106. (**figura 105**⁵⁵⁶).

Antes de se tornar vice-presidente da instituição, a função de Adhemar Corrêa era ministrar aulas de marcenaria e música. Até então, as atividades regadas à música promovidas por essa entidade de classe, que havia criado sua Escola de Música, em 1947, ainda necessitava do suporte de bandas pertencentes a outras instituições (como as do 24º BC e da Força Policial do Estado) ou de orquestras contratadas. Na posição de professor de música da entidade, isto parece ter deixado Adhemar inquieto, pensando, de repente, na própria capacidade que os alunos teriam de assumir esses trabalhos. Afinal, o objetivo não era mesclar autonomia e associativismo de classe? Não se visava a proteção, inserção, qualificação, mas também a construção de um espaço que valorizava seus associados enquanto artífices/operários? Além disso, podemos supor: não era aquela uma ótima chance para que o professor Adhemar deixasse sua marca nos anais da história da instituição?



Figura 105 – Sobrado que abriga o Centro Artístico Operário Maranhense, ca. 1950. Fotografia: Marcel Gautherot. Acervo Digital do IPHAN.

⁵⁵⁶ Disponível em: <https://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/17734/F046862.jpg>. Acesso em 28 jul. 2026.

Pois bem, nos primeiros meses de 1948, ele resolveu, então, criar e liderar a banda do CAOM. A orquestra foi formada por mais ou menos 30 integrantes, que, suponho pela imagem a seguir (**figura 106**), eram em sua maioria negros. Os instrumentos para tanta gente, segundo Adhemar (Fita 2, Lado A, 19'5''), foram comprados por ele na polícia e no 24º BC. Adiante, revelaria que eram instrumentos usados (afinal, naquelas circunstâncias, o mais inteligente era evitar gastos volumosos sem necessidade), e que foram adquiridos em um leilão simulado, com o único objetivo de vendê-los a ele.

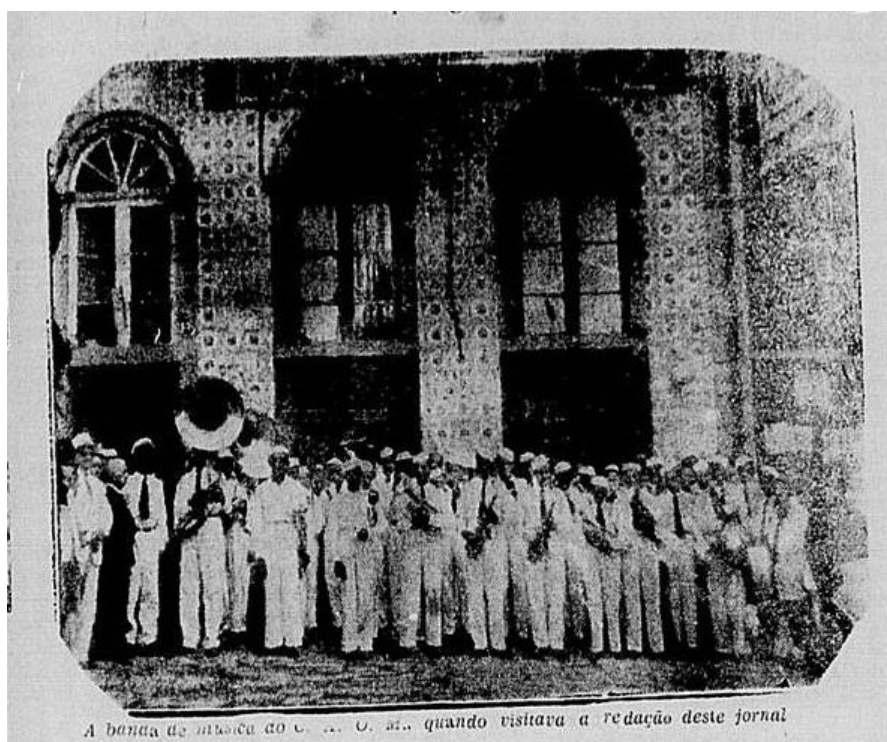


Figura 106 – ‘Jazz Band’ do CAOM visita a redação do Diário de São Luiz. Diário de São Luiz, 20 de maio de 1948.

A primeira apresentação do grupo se deu no dia 4 de maio, em uma “solene sessão cívica” dedicada ao Dia do Trabalho. Já nesta cobertura apresentava-se um clichê com a fotografia do conjunto, que estrategicamente cuidou de fazer uma “cordial visita” à redação do *Diário de São Luiz*. Não era para menos, pois João Pires Ferreira, fundador d’*O Imparcial*, à época diretor deste órgão, deputado estadual e presidente do legislativo, estava envolvido diretamente com a celebração, dividindo com figuras como o governador Sebastião Archer e o presidente da instituição, João Martins Nunes, os trabalhos na solenidade. Traço de sua coloração política, a matéria punha-se a exaltar os supostos feitos de Archer (que, astutamente, se autoproclamava operário), Vitorino Freire (PSD) e do presidente Eurico Gaspar Dutra pelos trabalhadores maranhenses. Embora não seja meu objetivo fazer grandes problematizações

sobre a matéria, nem uma discussão acurada sobre o *vitorinismo*⁵⁵⁷, é importante pontuar que o *Diário de São Luiz* era um dos jornais aferrados à figura do oligarca de origem pernambucana (Vitorino Freire, aliás, era diretor deste órgão), portanto, temos de estar atentos à manipulação política exercida nas entrelinhas desse tipo de cobertura, encarando-a sem ingenuidades. Seria interessante mobilizar discursos de órgãos com outra visão política, porém, não localizei, ao menos na HDB, outra fonte interessada em narrar o ocorrido. Como havia vários jornais oposicionistas (entre eles, *O Combate*, ligado ao PR [Partido Republicano] e o *Jornal do Povo*, associado ao PSP [Partido Social Progressista], partido com mais adeptos e líder das chamadas *Oposições Coligadas*, caracterizada como uma “frente que reunia os grupos políticos tradicionais aliçados do poder pelo vitorinismo ou seus dissidentes (Costa, 2006, p. 38), me pergunto se por causa disso esses órgãos evitaram cobrir tal evento, ficando o registro da curta existência da jazz do CAOM restrito ao olhar de um jornal.

De acordo com o texto, a banda do CAOM “abrilhantou a sessão, tocando entre outros números, o Hino Maranhense, o Hino Brasileiro e a Canção do Trabalhador, acompanhando o Orfeão da Escola ‘28 de Julho’” (Diário de São Luiz, 4 maio, p. 5). Dias antes, quando de sua ida à sede do jornal, a orquestra aparentemente foi bem além do repertório cívico, pois diz a matéria que “o conjunto que, pela primeira vez se estava exibindo em público, tocou vários números de seu seletor repertório, agradando, sobremodo, quantos logo se acercaram para ouvi-los” (idem, 4 maio, p. 5). A tática de divulgação da banda foi certa: indo ao local onde havia público e câmeras, haveria grandes chances de um bom registro.

A banda tornaria a se apresentar duas semanas depois, por ocasião da comemoração do aniversário de Gaspar Dutra. Dessa vez, os sons da orquestra foram ouvidos à noite, nas proximidades do Palácio do Governo, após a missa de ação de graças dedicada à Dutra, que foi realizada logo ali, na Catedral Metropolitana da Sé. Não obstante tenha dividido os trabalhos com outra banda de música, a orquestra do CAOM resolveu chamar mais atenção, pois tratou de homenagear o “Presidente Dutra, na pessoa do cel. Archer da Silva”, executando “lindos numeros do seu vasto e selecionado repertorio” (Diário de São Luiz, 19 maio, p. 4).

⁵⁵⁷ Sobre esse tema, destaco a elaboração de Costa (2006, p. 37), que, em diálogo com José Ribamar Caldeira, assim resume este tema: “Uma das condições fundamentais de sua hegemonia (de Vitorino Freire) seria o conjunto de ligações estabelecidas na esfera federal, na medida em que o vitorinismo seria ‘resultante da posição ocupada pelo PSD dentro do sistema político do país’. Partido hegemônico na cena nacional, ligado de maneira umbilical às estruturas do Estado brasileiro, o PSD se caracterizava ainda ‘pela sustentação de mandonismos locais’, contexto que possibilitou ao político pernambucano tornar-se um ‘preposto civil do poder central’, um dos coronéis do PSD, posição essa adquirida dado o controle político que exercia sobre o Maranhão’, transformando em ‘autêntica propriedade política’ do partido”. Além da referência citada, ver também: Reis, 2007. Aproveito e recorde os leitores, uma vez mais, da relação entre “raça” e disputas políticas locais envolvendo vitorinistas e oposicionistas (ver **nota 192**).

Por causa do trabalho, com direito a apresentações nas praças Benedito Leite e João Lisboa, foi que Adhemar mereceu ser entrevistado em uma reportagem de uma página inteira no *Diário de São Luiz*, espaço que aproveitou para contar parte de sua história e sinalizar que prepararia “o melhor jazz do Maranhão” – uma *big band* contendo nada mais nada menos que 18 figuras. Dizia ainda que nessa futura orquestra “teremos um marimbom, instrumento proprio para execução de musicas”, instrumento que ele próprio construiria. Estaria Adhemar se referindo ao mesmo instrumento apresentado, pela primeira vez, em São Luís, pelo músico espanhol De Leon, em 1925?

A matéria era assinada pelo jornalista Edmirson Viegas que, desde o título de seu texto (“Maestro de verdade: Ademar, o ‘homem dos sete instrumentos’!”) parecia empenhado em divulgar uma imagem extraordinária do maestro negro, que, àquela altura, já contava com o seus cinquenta anos. A expressão parecia se referir não apenas às várias habilidades musicais de Adhemar, mas, sobretudo, aos seus demais ofícios: “Tudo ele sabe. É sapateiro, ferreiro, chofer, professor, carpinteiro, mecânico, torneiro, ferrador, alfaiate, marceneiro, musico e, além dessa série de coisas, ainda sabe filosofia esotérica!...”.

O repórter alfineta: “Ademar Corrêa não é um desconhecido. Ele talvez passe despercebido nas ‘altas rodas’, nos meios aristocráticos, na esfera ‘granfina’” – o que é irônico porque, lá pelas tantas do texto, confessa que Adhemar era “até então um desconhecido para nós”. Reconhecia-se, porém, que “a sua existencia é sentida e venerada na imensa grei no meio do povo, entre o proletariado”. Enfim, a matéria segue com seu tom laudatório, quase como se os jornalistas se sentissem envergonhados por estarem conhecendo o músico apenas naquele momento, o que diz muito sobre certas distâncias sociais entre algumas frações, mesmo com as dimensões da cidade, naquela época. Não cabe aqui analisar ponto a ponto do texto, mas vale pontuar que, pela primeira vez, invoca-se Adhemar como “preto”. Pode ser que a inédita invocação de sua cor – pelo tom do texto, que, não obstante, segue sem uma fotografia do músico, serviria, aparentemente, para sublinhar aos leitores um traço físico marcante que se soma à sua condição de classe. Vale observar também que, apesar da ausência de uma foto do maestro, se trata de uma dessas raras matérias em que o músico pôde ter voz, em vez de ser apenas objeto do texto.

Adiante, a reportagem, embora não indique quais músicas exatamente a banda tocava, foi menos vaga que as primeiras matérias sobre o conjunto, oferecendo indícios de que a orquestra priorizava o cosmopolitismo sonoro e sincopado quando não tocava sob os olhos julgadores das grandes autoridades: “a praça Benedito Leite apresentava aspecto festivo. Em

derredor do coreto postavam-se dezenas de pessoas como que atraídas pelos acordes da lira maviosa de Ademar Corrêa. Sambas, ‘swings’, marchas, tangos, tudo saía com esmero da banda do C.A.O.M” (Diário de São Luiz, 20 de maio, 1948, p. 3).

Apesar do encantamento com a figura de Adhemar e sua orquestra, não deixa de ser curioso como o texto nada diz sobre os próprios integrantes da banda: seus nomes, idades, onde moravam, o que faziam, entre outros aspectos que lhes dariam identidade, ultrapassando a ideia de coletividade como “massa”. Infelizmente, nem nos registros escritos nem em seu relato oral, Adhemar Corrêa preocupou-se em dar esses detalhes: postura bastante diferente que tomaria com a Feminina Jazz Band do Maranhão, tema da próxima seção. O maestro, no entanto, conta que a banda do CAOM não durou muito tempo (apenas um mês), tendo sido logo encerrada, depois daquelas exitosas apresentações públicas. A razão? Aparentemente por dissonâncias com a direção da instituição. Teria esse desgosto somado à sua entrega nos projetos musicais posteriores desbotado os nomes dos integrantes daquela orquestra? Impossível saber. Fato é que o maestro lembra muito bem da enorme ansiedade dos músicos que compunham a banda em continuar atuando e, sobretudo, serem vistos e prestigiados pela população nas apresentações públicas (Fita 2, Lado A, 24’14”).

5.5.2 Acorde III – Botando a boca no trombone: a Feminina Jazz Band do Maranhão e os contra-ataques musicais das mulheres negras

Cada vez mais apaixonado pela docência, Adhemar Corrêa começou a ensinar na sua residência, localizada na Rua Senador Costa Rodrigues, número 512. Com o encarecimento do custo de vida em São Luís por causa dos impactos da Segunda Guerra Mundial, (Sousa, 2010; Cordeiro, 2012), suponho que a atividade musical podia vir a calhar para os mais necessitados e Adhemar devia estar sensível a isso, pois também tentava complementar sua receita com os trabalhos em sua oficina de marcenaria, situada na rua da Saavedra, fabricando móveis e instrumentos musicais. Adhemar passou então a montar jazz bands compostas por “elementos tirados dentre famílias de humildes proletários, sendo todos ensinados gratuitamente”, como noticiou o *Pacotilha: O Globo*, de 16 de fevereiro de 1952 (p. 4).

Àquela altura, depois de décadas de um processo em que fora transportada pelos seus principais hospedeiros – o cinema, as rádios, os discos, partituras e o boca a boca –, a febre do “jazz” (palavra que evocava simbolicamente os sentidos de novidade, estranhamento, sensualidade, mas também, ordenamento, disciplina e civilidade) já tinha picado um sem-

número de músicos maranhenses, como analisado anteriormente. Esses trabalhadores apropriaram-se do pacote cultural da modernidade (que aportou por aqui embrulhado em peles brancas e máscaras negras), vislumbrando naquela linguagem uma forma de renda, de inserção e distinção social. A atitude de Adhemar sinaliza não apenas sua relevância para a sobrevivência de uma prática musical, entre 1940-50, mas simboliza ainda a outra face da economia moral jazzbandista.

Passados quase vinte anos desde a aparição da primeira jazz band feminina de São Luís, capitaneada por seu ex-professor na EAA e companheiro de ofício, Pedro Gromwell, visando a esse novo tipo de entretenimento musical, uma das alunas de Adhemar, Aliete Ribeiro de Sá, lhe propôs, por volta de 1943, algo que ainda era bastante ousado para a época, apesar do pioneirismo da ação de Gromwell, em 1925, e da presença de algumas pioneiras como a pianista Concita Moreira da Jazz Vianense: criar uma jazz band formada apenas por mulheres. Quero enfatizar a predisposição de Aliete de Sá com essa proposta, o que demarca o protagonismo feminino. Adhemar aceitou o desafio e reuniu os nomes que fariam parte do conjunto. Os ensaios deviam ser rigorosos e Adhemar devia aplicar uma disciplina militar, exigindo não mais que a perfeição das meninas, pois, naquele contexto, assolado pelo conservadorismo e pela cultura patriarcal e machista, mulheres artistas eram não só malvistas, mas além disso, quando eram aceitas no meio musical, só lhes restava o papel de cantoras, pois duvidava-se de que pudessem ser instrumentistas. Ou seja, a cobrança devia ser dobrada sobre as meninas, que precisariam exceder as expectativas para driblar preconceitos de gênero, classe e raça.

Finalmente, após anos desde que fora idealizada e meses de ensaio, a Feminina Jazz Band do Maranhão (também lembrada como “Orquestra de Moças do Maranhão” e reportada nos jornais como “Orquestra Feminina” ou “Jazz Feminina”), que almejava “tomar parte efetiva em exhibições públicas em nossa cidade” (Pacotilha: O Globo, 16 fev. 1952, p. 4), estreou nos palcos do Cine Éden, segundo as memórias de Adhemar, em 15 de fevereiro de 1952.

Segundo a cobertura jornalística, essa primeira apresentação da banda foi feita em benefício da União Feminina Maranhense (UFM), organização fundada pela pianista Lilah Lisboa, que “buscava congregar a mulher maranhense” e sair em “defesa de seus interesses e direitos” (Pacotilha: O Globo, 23 jan. 1952, 4). A UFM se dizia “independente”, “apartidária”, e tinha entre os seus objetivos, especificamente: “a defesa: “trabalhar – a) pela união das mulheres deste Estado, na defesa dos seus direitos políticos, sociais, economicos e jurídicos”; incluía ainda: a “proteção á saúde pública, especialmente da infancia e da juventude”, a fim de que estas frações encontrassem “meios propícios ao desenvolvimento de suas vocações”. Além

disso, a UFM visava atuar “pela proteção do lar, combate ao alto custo de vida e garantia dos direitos da família [...]”, almejando, finalmente, a “harmonia social”, um “ambiente de paz”. Demarcando seu perfil independente e supostamente igualitário, a UFM dizia-se “paira[r] acima de todo e qualquer preconceito de raça, estado civil, credo religioso, filosófico”, e como já exposto, “político partidário” (O Combate, 29 jan. 1952, p. 2).

Sobre sua estrutura, além de Lilah Lisboa e Zoé Cerveira, no papel de “Presidentes de Honra”, a entidade contou ainda com Agripina Silva, na função de presidente; Maria Pinheiro Gomes e Antonia Rodrigues, como vice-presidentes; Myra Moreira Lima (1ª secretária), Maria das Neves (2ª secretária), Iracema Fonseca (3ª secretária); as tesoureiras Rosa Martins e Ilva Gomes, e finalmente Raimunda Soares com o cargo de bibliotecária (O Combate, 29 jan. 1952, p. 2). Um ano depois de sua criação, por ocasião da II Assembleia Nacional de Mulheres em Porto Alegre, a delegada eleita para representar a entidade foi Dinorá Silva (Tribuna do Povo, 3 out. 1953, p. 1).

De fato, a UFM não tinha um perfil antifascista/comunista como a União Feminina Brasileira (UFB). Aliás, as representantes desta última, Mary Martins e Lydia de Freitas, em nome também da Aliança Nacional Libertadora (ANL), chegaram a visitar a cidade, em 1935 – não gratuitamente, período de avanços quanto à participação política-eleitoral feminina no Brasil⁵⁵⁸ e também da aparição de clubes dançantes liderados por mulheres em São Luís –, chegando a promover atividades que contemplaram o Anil e o João Paulo, visando alcançar a “Mulher Maranhense” (O Imparcial, 12 jul. 1935, p. 4). Apesar disso, a UFM foi saudada com entusiasmo pelo *Tribuna do Povo* (3 out. 1953, p. 1), suplemento dirigido pela médica comunista Maria José Aragão (1910-1991) (PCB).

Importante observar ainda que a estreia da banda se deu justamente um ano depois da chamada Greve de 1951, a “Balaiada Urbana”, evento histórico de reverberação a nível internacional protagonizado por trabalhadores e trabalhadoras urbanos e que tornou o ambiente político maranhense bastante efervescente e, devo supor, propício para forjar condutas com

⁵⁵⁸ Evento que teve suas repercussões no Maranhão, como indica Mary Ferreira, informando que “na primeira eleição após a conquista do voto feminino, realizada em 1934, o Maranhão elege duas mulheres: Hildenê Gusmão Castelo Branco, eleita pelo Partido Republicano e Zuleide Fernandes Bogéa, pela União Republicana Maranhense – URM”, que era “um partido de oposição ao governo do então interventor do Maranhão, Magalhães de Almeida” (2010, p. 98). A autora informa ainda que outro nome ligado a este partido foi a professora Rosa Castro, “reconhecida pela contribuição dada à educação no Maranhão onde atuou durante muitos anos como vice-presidente do Conselho Estadual de Educação” (Ferreira, 2010, p. 98), e para quem, devo lembrar o leitor, alunas da Escola Normal ofereceram um espetáculo que contou com uma inédita participação de pessoas negras maranhenses nas tentativas de um teatro musicado local. Relembro os leitores que nesse novo contexto de participação política e social das mulheres é que, se nas jazz bands os homens predominavam, é possível perceber a presença dessas agentes nas diretorias de algumas sociedades recreativas (ver **nota 435**), palcos de trocas e exercícios políticos.

vários graus de insubmissão ao *status quo* e redes de apoio populares. De ampla repercussão, embora concentrado em São Luís, este evento, ocorrido entre fevereiro e outubro de 1951, em síntese, envolveu, na arena político-partidária, de um lado, os apoiadores de Vitorino Freire, e do outro, as já aludidas *Oposições Coligadas*: frente oligárquica nominalmente integrada pelo PSD, PTB, PR (Partido Republicano), PL (Partido Libertador), PRP (Partido de Representação Popular) e UDN (União Democrática Nacional), que visava enfrentar o domínio do grupo ligado a Vitorino. Depois da derrota ilegítima de seu candidato, Saturnino Belo (1890-1951), do PSD, que, para agravar a situação, viria a falecer no meio daquela ebulição, esse grupo passou a fazer frente à posse fraudulenta do candidato vitorinista Eugênio de Barros (1898-1988), do PST, arregimentando, em prol de seus fins políticos, a crescente insatisfação popular diante daquele processo eleitoral viciado. Da mobilização popular, atizada pelo grupo oposicionista e pelas violências perpetradas pelas forças federais e PMMA (vide o assassinato do jovem operário José Ribamar Prado), logo se formaria um movimento grevista que chegou a contar com a adesão de todas as categorias de trabalhadores (Buzar, 1983, p. 20-36). À propósito, não foi à toa que a já citada Maria Aragão, juntamente de outras figuras femininas (entre elas, operárias, donas de casa, prostitutas, políticas), teve papel ativo naquele movimento, chegando a ser presa. Além disso, o episódio impulsionou a solidariedade entre frações da classe trabalhadora, contando, por vezes, com a participação de músicos (ver **Anexo B, 1.1**), não obstante, músicos militares, como João Carlos, estivessem do outro lado dessas trincheiras urbanas (Nazareth, 1977, p. 28).

Enfim, foi neste ambiente de ebulição política e mais progressista, não obstante ainda um tanto conservador quanto a questões de gênero e sexualidade, além de assolado por tempos social e economicamente catastróficos⁵⁵⁹, que a FJBMA surgiu. Segundo a reportagem do

⁵⁵⁹ Vale recordar que a despeito de contar com um “apreciável parque têxtil [viabilizado pelo relativo aquecimento econômico fomentado pela Segunda Guerra (Tribuzi, 1981, p. 27)], que no início da década de 50 apesar de seu obsolescência ainda representava 11% da renda interna do Estado” (Buzar, 1983, p. 18), além de tender a uma monumental concentração de renda, a vulnerável economia maranhense, como já foi destacado, se direcionava e dependia sobremaneira da dinâmica externa, fragilidade que cobraria um alto preço com o desenrolar da Greve. Buzar (1998, p. 176-177) oferece um sugestivo quadro narrativo a respeito: “São Luís deparava-se com ameaça de um colapso total. O movimento grevista havia afetado, de modo direto, os mais diferentes setores de abastecimento da cidade. Já não havia mais açúcar, farinha, arroz e carne”. Assim, se no início do movimento, “a despeito da catastrófica ameaça de fome, a rebelião popular não arrefeceu, tanto que foi criado o Comitê do Fundo Econômico Pró-Libertação do Maranhão, voltado para arrecadar recursos destinados à subsistência dos grevistas” (Buzar, 1983, p. 36), ao atingir-se o ápice da rebelião popular, “a situação chegou a ser de calamidade pública, a ponto de mais de mil pessoas invadirem o Matadouro Municipal, saqueando-o. Comércio, indústria e bancos continuavam fechados. Duplicatas vencidas e desemprego representavam prejuízo diário para o Estado. Os navios, em decorrência da paralisação da estiva, deixaram de fazer escala no porto de São Luís, gerando enorme crise, pois a renda do Estado era produto da exportação”; “O desespero e a fome que invadiram os lares pobres não permitiam mais à população ficar vivendo ao sabor de um movimento que parecia não ter fim [...]” (Buzar, 1998, p. 176-177).

Pacotilha: O Globo, sua primeira apresentação contou com a seguinte formação: Nadir Corrêa (1936–1998) (1ª sax alto); Lizete Costa Ribeiro (saxofone tenor); Rosicler de Jesus (2ª pistão); Iracema Corrêa Ferreira (tuba); Maria da Anunciação Reis Menezes (na verdade, Anunciação de Maria Menezes⁵⁶⁰), no banjo; Maria Santana Araújo (bateria); Evarinda Durand Fernandes (cabaça); e Georgina Vieira (lembrada ainda como Georgina Muniz) no pandeiro (nas anotações, aparece também como segundo trombone), Maria da Glória Muniz (segundo trombone), Inez Amorim (trombone). Natural de Guimarães, como o jazzbandista Roque Azevedo, sobre quem discorrerei mais adiante, tendo migrado para São Luís em 1941, estabelecendo-se no bairro do João Paulo, uma das integrantes fundadoras da FJBMA, Aliete Ribeiro de Sá (1929-2010), que mais tarde ficaria popularmente conhecida como folclorista, atendendo pelas alcunhas de Lili Sá Marques e Dona Lili, assim recorda daqueles tempos:

⁵⁶⁰ No dia 2 de março de 2023, fiz uma visita a Anunciação de Maria Reis de Menezes (1933-), natural de São Luís e única integrante viva da FJBMA, quem me recebeu muito generosamente, concedendo-me uma entrevista. A possibilidade desse encontro surgiu a partir da reverberação que a proposta da pesquisa tomou via Redes Sociais, ferramenta que acabou se tornando um espaço de conexão, partilha e reconstituição memorialística. Anunciação é, atualmente, mais conhecida como Mãe Anunciação (Ikarejyi), ou Mestre Dindinha, irmã de Pai Euclides (Talabyan Lissanon), e yákekerê da Casa Fanti Ashanti [Mãe Pequena na parte do Candomblé Jeje-Nagô-Egbá], foi justamente graças à professora-pesquisadora Lorena Rosa, filha e servente de Mãe Anunciação e de suas entidades que este encontro se realizou. Em seu relato, Dindinha conta que seu início na vida musical muito se deu por influência de seu pai, José Maria de Menezes (1908-1972), que era cabo do 24º BC, tendo lutado ao lado de Adhemar Corrêa na Revolução de 1932, e que tocava violão como *hobby*, dando preferência aos sambas (“batucadas”, segundo Anunciação, tocando o instrumento em serenatas e Festas de Nossa Senhora Sant’Ana, celebra no mês de julho). Já sua mãe, Francisca Reis de Menezes (1908-), gostava de cantar sambas. Dindinha lembra que seu pai saía para a boemia, mas não sua mãe, sugestivo dos papéis de gênero que poderiam se refletir na formação das orquestras. Outras inspirações musicais eram seu tio, Manoel Rodrigues dos Reis, e suas tias, que cantavam, em rodas de samba; cantando e tocando com colheres. Na época, sua família morava na Rua Rocha Pombo, Monte Castelo. Isto é, na Vila Passos, mesmo bairro do pandeirista Mascote. Mestre Dindinha lembra da Jazz Guarany e da Jazz Independência tocando nas festas de Senhora Santana. Em relação à FJBMA, lembra de ter iniciado suas atividades na banda quando tinha por volta de 18 anos. O nome da banda é lembrado por ela como “Curso Prático Técnico Professor Profissional”, e não como “jazz band”, o que sugere, ao menos nos limites da memória da entrevistada, a concepção técnico-formativa e a seriedade com a qual essas trabalhadoras encaravam a atividade de musicista, empenhando-se em ensaiar bastante antes de suas apresentações, para que tudo saísse perfeitamente. A propósito, o fato de Anunciação não associar a banda ao termo “jazz”, e nem ter demonstrado qualquer influência da música afro-americana, me parece um dado rico para pensar a dimensão social e simbólica ampla das experiências jazzy no Maranhão, quiçá no Brasil: as pessoas estavam mais preocupadas com os significados sociais, no *aqui e agora* de suas vivências enquanto músicos(as), de modo que sua identidade musical, ainda que compusessem bandas identificadas como “jazz”, podia estar relacionada (ou não) ao gênero musical, a depender do modo como haviam construído suas referências e repertório cultural; seus contextos, suas trajetórias. Dindinha lembra de tocar violão tenor, banjo, e, quando precisava, tocava tuba, embora se identificasse mais com os instrumentos de corda citados. Segundo ela, a banda chegou a se apresentar na loja Rianil, Palácio dos Leões, Lítero, Casino Maranhense, Madre Deus, viajaram bastante para os interiores (Codó, Matões, por exemplo). Foram para Teresina (comemoração do Centenário da cidade, em agosto de 1952), e, na volta, passaram por Alto Alegre. Anunciação enfatiza o impacto da banda feminina: a novidade de uma orquestra de mulheres gerava burburinhos, lotava os bailes. Anunciação lembra de se sentir, nos termos correntes, “empoderada”: tamanho o impacto da existência do conjunto feminino em espaços predominantemente masculinos, o que reforça a potência de sua representatividade para aquele período, e ainda atualmente, em termos de seu legado. Ressalvo que tão preciosas quanto as memórias que Mãe Anunciação guarda dos tempos de jazz band, é atentar também para a ligação desses tempos com sua trajetória posterior, já que pouco depois de a banda ter encerrado suas atividades (pelos relatos de Anunciação, entendo que isto foi motivado pelos afazeres domésticos que acometeram as integrantes, depois de casadas), Anunciação iniciou sua trajetória nas práticas ancestrais do Maranhão.

Você sabe, uma paixão leva a outra. Também toquei clarinete durante dezenove anos. Aprendi as notas musicais com um soldado da Polícia Militar chamado Ademar Correia, durante o governo de Eugênio de Barros [...]. Depois de aprender a tocar clarinete com Ademar, fui convidada por ele para fundarmos uma banda de música só com mulheres. Eram doze moças, em média das mais variadas profissões e classes sociais. Nós ensaiávamos na oficina de Ademar Correia que ficava na rua Cândido Ribeiro. Tocávamos sambas, valsas, marchas, baião, um pouco de tudo. Na época, o Governador Eugênio de Barros nos deu todos os instrumentos e passamos a tocar em todos os eventos do governo para os quais éramos chamadas. Tocamos em Codó, Caxias, Vargem Grande, e até no Piauí. Ninguém procurava mais outra orquestra pra tocar, éramos só nós. Eu brincava: quando precisar de um som pra tocar, chame a gente. [...]. Casei com vinte anos [isto é, em 1949, três anos antes da estreia oficial da FJBMA], já gestante – mas, com bucho e tudo, tocava clarinete, até que desisti da banda e dei o meu instrumento para uma amiga de São Bento, chamada Helena Nogueira que o queria comprar, mas não tinha recursos. Depois que eu saí, ninguém topou continuar com o grupo porque eu é que organizava tudo. Ainda lembro o nome de algumas companheiras de banda: Canjoca era baterista; Lisete tocava Saxofone; Rute era especializada em Piston; Dinéia tocava Piston de Vara; Marinalva era boa de clarinete; Mariana tocava contrabaixo..., o resto não lembro mais (Maranhão, 2006, p. 38-39).

Em outra ocasião, Aliete Ribeiro chegou a afirmar que fundara a banda juntamente de Adhemar Corrêa, quando tinha 19 anos, sugerindo que a FJBMA já estava composta por volta de 1948⁵⁶¹, isto é, sete anos depois de ter se estabelecido em São Luís. Chama atenção o tempo indicado pela jazzbandista de prática de seu instrumento, curiosamente o mesmo de sua idade quando, segundo ela, foi idealizada a FJBMA, levando-nos a questionar se estava se referindo ao tempo em que praticou o instrumento de maneira mais dispersa, ou se não teria havido algum equívoco em seu relato, já que também indica não ter ficado muito tempo na jazz band feminina, abandonando as atividades com o grupo possivelmente por volta do início dos anos 1950. Digo isso porque, como os leitores devem ter percebido, o nome de Aliete Ribeiro de Sá não é mencionado na matéria d’*O Combate* sobre a primeira apresentação pública da banda, em 1952. Ela também não aparece entre os registros fotográficos da mesma época que constam no acervo de Iracema Corrêa (ver **figura 108**). Em todo caso, pelo seu depoimento, que sublinha sua proatividade e centralidade na FJBMA (apesar de as fontes parecerem relativizar este segundo aspecto), fica a questão se Aliete teria se ausentado na estreia da banda por conta de alguma contingência rotineira, ou se – e este fator teria impacto nas demais oportunidades de registro de sua participação – as demandas maternais e domésticas já estavam pesando na vida artística dessa agente, apesar de, como ela mesma destacou, ter insistido em prosseguir tocando: circunstância que seria sugestiva do papel do patriarcado na vida dessas mulheres; especificamente para aquelas que almejavam o trabalho artístico, mas mais fortemente a música

⁵⁶¹ TEIXERA, C. As mil e uma facetas de Dona Lili, uma indomável artista popular. “Guesa Errante” (Suplemento Cultural e Literário JP. *Jornal Pequeno*, Ano I - nº 14 - São Luís (MA), sábado, 1º de junho de 2002.

popular, interpondo-se como garantidor da imposição de papéis sociais e padrões de feminilidade mesmo sobre aquelas mulheres mais insubmissas.⁵⁶²

Em novo contexto de controle social das classes populares, e das mulheres, as jazzbandistas da FJBMA viviam tempos em que delas se esperava que almejassem serem exemplares donas de casa, assim como “gerar filhos saudáveis e aptos para exercer bem seu papel social”, enfim, terem a maternidade como “sua missão mais doce e sublime”. Não havia espaço nesse padrão de feminilidade para a falta de recato. A mulher tinha de ser “graciosas, sem requebros” (Barbosa, 2015, p. 163, 176-177). A existência da FJBMA desafiava essa ordem, por conseguinte, confrontava o perfil de músico jazzbandista predominante.

As práticas de transgressão por parte das mulheres são-luisenses oriundas das classes populares, pressionadas pelas normas de comportamento burgueses, como observou Sousa (2015), a partir de processos-crime, advinham desde o começo do século XX, de modo que “em função das condições econômicas, educacionais, profissionais e mesmo sociais”, as personagens de sua análise, “acabavam gozando de uma maior liberdade de circulação e mesmo de expressão, ignorando muitas vezes as regras da boa educação”. Enfocando em um período mais avançado, e que abrange o tempo de existência da FJBMA, Melo (2015, p. 218), também interessada nas mulheres desordeiras, analisa que “diferentemente do que se esperava como conduta feminina, diversas mulheres adotaram padrões de comportamento tidos como desviantes, pois se contrapunham ao papel de submissão, docilidade, devotamento ao lar, aos filhos e ao marido”. Essas mulheres pobres, “estavam longe de assumir o papel estereotipado que o Estado, o Judiciário, a Igreja e a sociedade definiam para elas”.

Embora as integrantes da FJBMA estivessem sujeitas às mesmas questões socioeconômicas problemáticas e rodeadas das mesmas condições de possibilidade conflitantes, a tática política de suas integrantes, ao menos enquanto coletivo musical, parece ter seguido essa coreografia subversiva. Como Nascimento (1998, p. 102) observou, nem todas as mulheres pobres estavam incluídas “na abrangência das mulheres de vida fácil ou desordeira”, detalhe “que não se opõe à evidência, de quão socialmente desvalorizadas eram consideradas as atitudes e práticas que desempenhavam no cotidiano, e que lhes permitiam ganhar a vida e de superar obstáculos na dura continuidade de suas existências”. Assim, a

⁵⁶² A propósito, o relato sobre suas experiências de trabalho, luta por sobrevivência e por direitos, sua insubordinação diante da violência patriarcal, posicionamento político, mas, sobretudo, a forte ligação com o BO (Boi de Orquestra), todos esses aspectos vividos por Aliete Ribeiro ao chegar em São Luís (cf. Maranhão, 2006), me parecem conectar-se diretamente com a sua decisão de integrar a FJBMA, atitude que, por seu turno, pode ser lida como mais um indício dessa conexão entre jazz e BMB nos fluxos emaranhados da cultura popular local.

FJBMA buscava inserção social, respeitabilidade, reconhecimento de setores influentes, liberdade de circulação pelos mais diversos ambientes, semelhantemente aos seus congêneres até então dominados por homens; procuravam ainda uma nova experiência sociocultural, não apenas no sentido da formação musical, agora do ponto de vista de quem produz música e afetos sobre o público; miravam nesse entrelugar do lazer e do trabalho (dessa vez, prestigioso) exercendo uma ocupação que, naqueles tempos pós-Segunda Guerra, diante de tantos acontecimentos e mudanças sociais, ao ser exercida por mulheres, causava impacto.

Pude localizar o registro da estreia da FJBMA na parte superior da primeira página do *Pacotilha: O Globo* de 19 de fevereiro de 1952 (p. 1) (**figura 107**), algo inédito em muitos sentidos, em se tratando da postura da cobertura jornalística sobre as jazz bands, mesmo em seu período áureo, quando nem fotografias de estúdio eram divulgadas, muito menos flagrantes de sua atuação nos circuitos de lazer, o que demonstra a relevância e o grande impacto do aparecimento dessa banda, a priori, no contexto local. Indica-se, na legenda, que, na verdade, essa primeira apresentação pública deu-se no dia 14 daquele mês, na sala de espera do Éden. Chamo atenção para alguns detalhes da foto: mulheres e crianças atentas no público. Uso do pandeiro e da cabaça. A pandeirista parece cantar e conduzir as parceiras. A linguagem corporal, gestualidade, transparece concentração total para uma execução coletiva indefectível. Algumas integrantes (na seção de sopro) leem partituras. O vestuário fala: roupas brancas, aparentemente para passar um ar de limpeza e disciplina. Todas as integrantes são negras (pretas e pardas).



Figura 107 – Flagrante da primeira apresentação pública da Feminina Jazz Band do Maranhão no Cine Éden, 1952. *Pacotilha: O Globo*, BPBL, 19 fev. 1952, p. 1.

Entre os documentos pessoais de Adhemar Corrêa, pude localizar uma fotografia da jazz band (**figura 108**⁵⁶³) quando de sua apresentação na Loja Maçônica Grande Oriente.⁵⁶⁴



Figura 108 – Adhemar Corrêa e integrantes da Feminina Jazz Band do Maranhão na Loja Maçônica Grande Oriente, ca. 1952. Acervo Iracema Corrêa.

Segundo as anotações com as memórias de Adhemar Corrêa, na verdade, a ideia original era muito mais ousada. Adhemar chegou a cogitar formar um conjunto com 22 instrumentistas. Mas comprar instrumentos para todas, por certo, custaria uma fortuna. A saída foi tentar uma formação mais dinâmica, com integrantes fixas e outras, quando oportuno, substituíveis, sendo apoiadas por suas devidas suplentes – sinal do caráter a um só tempo associativo, recreativo, profissional e também educador da banda, funcionando como uma escola na formação dessas

⁵⁶³ Integrantes na foto, segundo inscrição na parte traseira do registro: Maria Santana, Euzita (cabaça), Maria da Glória (tuba), Anunciação de Maria (banjo), Helena Nogueira, 1931-? (clarinete), Chinesina, Lizete Costa Ribeiro (sax tenor), Nadir Corrêa (sax alto) e Benedita.

⁵⁶⁴ Aparentemente, a filial dessa loja maçônica, no Maranhão, atuava desde o final do século XIX, vindo a congregar e liderar outras lojas em seu em torno (exemplos: Renascença Maranhense, 17 de Outubro, Rio Branco Quarta e Beckman [assim batizada em homenagem à Revolta de Beckman (1684-1685)]). A cobertura jornalística dá conta de que essas lojas possuíam ligações nacionais e internacionais; além dos membros prestigiados, em suas dependências ocorriam festividades que contavam com figuras poderosas, com atuação de bandas municipais (da polícia e do exército) e ações em prol de frações pobres (basta lembrar da história do Asilo de Mendicidade e do Centro Caixeiral). Na década de 1920, a loja Grande Oriente do Maranhão localizava-se na Rua das Flores. Algumas pesquisas discutem a relação entre a maçonaria e a abolição da escravatura, sublinhando as alianças de escravizados com esses setores (o que poderia sugerir estreitamento de laços e a construção de uma rede de apoio no pós-abolição), mas, sobretudo, o próprio agenciamento desses sujeitos nessas frentes; isto é, a força da pressão da “onda negra” (Azevedo, 1987). Sobre esse assunto, cf. SILVA, T. C. da.; SILVA, V. F. e. O outro lado da abolição: o envolvimento dos maçons e dos negros no processo de emancipação do trabalho escravo. *Escritos*: revista da Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, ano 4, n. 4, p. 319-339, 2010.

mulheres e meio de inserção e circulação social. Pelo que se escreveu até agora sobre a presença do jazz no Brasil, a existência da FJBMA é um grande ganho, pois composta inteiramente por mulheres negras, o que só eleva a importância do Maranhão (esquecido quando se fala da presença do jazz no país) nessa história. Mesmo em cidades com forte presença do associativismo negro como São Paulo e Rio de Janeiro (cf. Domingues, 2018; Pereira, 2020), onde as mulheres tiveram papel crucial na organização e sustentação de agremiações recreativas, não há registros sólidos de bandas desse tipo. O que não quer dizer, é claro, que não existissem.

Se os jornais faziam questão de sublinhar a preponderância da tutela de Pedro Gromwell sobre as integrantes da jazz band feminina de 1925, dessa vez, embora também se informasse que a FJBMA havia sido organizada por Adhemar com colaboração de outros professores (Diocriciano e Godofredo Sena Rosa), ao menos pelo conteúdo de algumas matérias jornalísticas que cobriram as atividades da banda, as instrumentistas desse conjunto surgiam como protagonistas. Meses após a sua estreia, a FJBMA se apresentou no Bar do Filipinho com Dilu Melo e o “imitador” Walter Machado (*Pacotilha: O Globo*, 8 jul. 1952, p. 4).

Não tardaria para o conjunto ultrapassar as fronteiras regionais, rumo ao Piauí. Adhemar conta que essa viagem foi realizada por ocasião das comemorações do centenário daquele estado. Não localizei nos jornais piauienses disponíveis na HDB nenhuma cobertura ou vestígios sobre a passagem da banda pela região. Em um de seus depoimentos orais, Adhemar, ao ser questionado por uma pessoa não identificada sobre essa apresentação, relata o seguinte:

– E lá em Teresina, tocaram em Teresina, finalmente? [...] O sucesso foi grande [em Teresina]?

AC: Ora! Você sabe... o Piauí, ele é cheio de preconceito, você sabe disso. Aí, ouvi um daqueles “grandão” lá: “Umas neguinhas, senhor! Negro aqui não tem cartaz... negro aqui não tem cartaz”. Eu me calei porque lá era lugar muito danado... cheio de faca... No dia seguinte, veio prefeito de Campo Maior: “Mestre, eu quero que essas moças pra tocar numa festa, amanhã, lá em Campo Maior” (Fita 2, Lado A, 30 ago. 1987, 5’44”).

Apesar de terem realizado alguns trabalhos pelos quais não receberam um tostão, o maestro conta que, em Campo Maior, a situação tomou outro rumo, ficando ele e a FJBMA hospedados num “hotel de primeira classe”. Além disso, receberam a quantia de “1 conto e 500” por uma apresentação. Aparentemente, apesar do episódio racista, a banda prosseguiu suas apresentações naquela região, pois, segundo o *Pacotilha: O Globo*, “após demorada excursão em Terezina e Campo Maior, no Piauí, obtendo êxito nas suas exhibições, regressará, hoje, a S. Luiz, a banda de música feminina desta capital” (21 ago. 1952, p. 4). No Maranhão, por convite

dos próprios diretores, a banda chegou a se apresentar na inauguração do elitizado Clube Guarapary⁵⁶⁵, em Codó, por volta de 1954.

A integrante Helena Nogueira (1931-) recorda que mesmo depois de casada, ainda viajou com a banda por Tocantins, e anteriormente por São José de Ribamar, Codó, Santa Inês, Coroatá, Piti e Bacabal (Fita 4, Lado B, 9'56"). Já, em São Luís, a banda prosseguiu se apresentando tanto em espaços da elite, quanto populares, incluindo os afro-religiosos como na Casa de Nagô e Casa das Minas. Adhemar nos oferece uma ideia da habilidade musical de uma das integrantes, afirmando que “Tinha uma [instrumentista], a que tocava bateria, moça muito séria. Ela tocava muito, professor! Ela tocava uma bateria que nem um homem tocava igual a ela! Maria Santana” (Fita 2, Lado A, 15'). Já o baterista Vital Paiva, igualmente, ao ser questionado se alguma vez teve oportunidade de tocar com a FJBMA, respondeu que “não porque era só moça mesmo! Não tinha influência de homem nenhum nessa orquestra [...]. Tive a oportunidade de ouvir muitas vezes. Ia, assistia, [inaudível]... e eu ia assistir a habilidade musical delas, me admirava...” (Fita 5, Lado A, 11'54").

Uma análise possível da existência da FJBMA e de suas práticas a partir de Gonzalez (2020) levaria em consideração, em primeiro lugar, as condições materiais das mulheres afro-maranhenses no limiar dos 1940/50. Vale a pena recordar novamente as palavras de Octavio Eduardo (1948, p. 25), observando que em São Luís de meados dos anos 1940:

As mulheres são cozinheiras e empregadas domésticas nas casas de brancos de classe média e alta; preparam bolos e confeitados para serem vendidos nas ruas ou no mercado, sozinhos ou pelos filhos; elas lavam roupas para os brancos; e um número considerável delas também trabalha nas fábricas. Grande parte dos vendedores nas feiras são mulheres, e elas formam um cenário pitoresco em São Luiz, sentadas em seus banquinhos nas esquinas vendendo bolos e frutas.

Se por um lado é bastante plausível a crítica de Gonzalez (2020, p. 170) à criação de representações estereotipadas associadas à população negra, a exemplo da suposta tendência inata à música, ao ritmo, à sensualidade, aos esportes, isto é, como “objeto de entretenimento” – crítica com a qual concordaria Fanon (2020) –, para o contexto de atuação da FJBMA, em que imperava uma “divisão excludente das esferas masculino-feminino e a existência do duplo padrão, no qual requeria-se às mulheres o recato, a virgindade, a pureza e o silenciamento sobre seus desejos”, tempos nos quais, a despeito dos novos discursos sobre modernização, em que

⁵⁶⁵ Espaço evocado como “clube dos ricos”, “aonde negros não entravam”. Para saber mais, cf. SILVA, F. L. M. *História e cinema: o Cine Teatro São Luiz em Codó-MA (1950 a 1990)*. 2023. Monografia (Graduação em Ciências Humanas – História) – Universidade Federal do Maranhão, Codó, 2023.

lhes exigiam “ser mais dinâmicas, e terem melhores recursos pedagógicos”, na medida, claro, que tais recursos serviriam ao único propósito de “educarem seus filhos” –, enfim, quadra histórica em que lhes era cobrado ainda a preservação de “suas características ‘*naturais*’, de delicadeza, fragilidade, ou pureza” (Nascimento, 1998, p. 200 e 202), penso que a jazz band feminina, com todos os limites impostos, subverteu expectativas e papéis de gênero durante seu tempo de atividade, desafiando as representações sexistas alaistradas pela imprensa, a predominância masculina nas jazz bands e a soma desses fatores ao racismo encontrável nos clubes por onde passavam, que combatiam mostrando suas habilidades. Se não expressavam publicamente sua sexualidade e uma crítica mais contundente ao racismo, como, por exemplo, as cantoras de *blues* estudadas por Angela Davis (1998), por outro, semelhante a elas, reclamaram para si aquilo que, até então, eram prerrogativas masculinas, a exemplo do domínio de instrumentos vistos como “para homens”, bem como a possibilidade da viagem, contribuindo para a manutenção de um território musical negro moderno no Atlântico Equatorial e fomentando impactos culturais consideráveis.⁵⁶⁶

5.5.3 Acorde IV – Grooves, ternos e *mojo working*: pelepas que habitam a(s) pele(s) de Vital Paiva

Na documentação escrita legada por Adhemar Corrêa, reencontramos menções a um personagem central deste estudo, e que participa ainda das entrevistas gravadas pela filha do músico: o baterista Vital Paiva.

No rol de músicos negromestiços atuantes em jazz bands, Vital Prudêncio de Paiva (1901⁵⁶⁷-1992) foi um dos pioneiros no domínio e inserção da bateria norte-americana em São Luís. Segundo os jornais, sua formação escolar básica se remete à Escola Modelo Benedito Leite (Pacotilha, 20, nov. 1909), instituição com histórico de ter no seu quadro pedagógico-profissionalizante o ensino musical (Salomão, 2016, p. 244), algo confirmado pelo próprio músico em depoimento a Iracema Corrêa, afirmando ter estudado com Alcino Bílio nesta

⁵⁶⁶ Chamo atenção dos leitores de que, não muito tempo depois do fim da FJBMA, que executava músicas afro-cubanas, como o bolero, aportaria em São Luís o conjunto Nereida Y Su “Ensueño Tropical”, e na sequência, seria a vez da Orquestra Feminina Anacaona, introduzidas no tópico 4.8.1. Como se, à falta daquela jazz band feminina local que fez tanto sucesso, os contratantes estivessem atentos aos seus congêneres caribenhos. Além do que, tais conexões inserem a FJBMA em um espaço mais amplo de lutas de mulheres negras no Atlântico.

⁵⁶⁷ Essa data de nascimento foi a informada pelo músico quando foi entrevistado por Iracema Corrêa em 25.10.1987. Um documento guardado pelos familiares do músico, por outro lado, indica que ele nasceu em 1902.

escola.⁵⁶⁸ Foi filho de Deolinda Maria da Costa (1884-1929), natural de Salvador, e Antonio Francisco de Paiva (13 jun. 186?-19??), noticiado como patrão-mor da Capitania dos Portos do Maranhão (Diário do Maranhão, 11 abr. 1899).⁵⁶⁹ Nome do baterista parece ter sido uma homenagem do pai à sua irmã, Vitalina Rosa Paiva (1864-1903), falecida quando Vital tinha apenas um ano de idade.

Segundo os filhos de Vital Paiva, Antonio Francisco era identificado como “mulato”, o que levanta questionamentos sobre o seu tratamento dentro da marinha, mesmo que em uma posição de comando, pelo racismo dentro da instituição denunciado pela Revolta da Chibata, em 1910. Já Deolinda é lembrada como bastante branca e sem ocupação profissional. Em termos materiais, outro dado que distingue as origens sociais de Vital em relação a outros músicos negros que serão trabalhados, é que seu pai, Antonio Francisco, enquanto patrão-mor – função que exerceu até 1911, quando foi exonerado (Pacotilha, 2 mar. 1911) – deveria receber um soldo entre 100\$000 e 200\$000, a depender de sua classe.⁵⁷⁰ Não obstante a condição economicamente mais favorável em comparação com outros trabalhadores de cor, isto não impediu Antonio de alinhar suas táticas associativas, tendo ele integrado, na função de tesoureiro, a Sociedade Quando União de Socorros Limitados (Pacotilha, 20 dez. 1904, p. 3).

Os jornais indicam que, por essa época (1903/1904), Antonio e família moravam na Rua da Palma, n. 31. É possível observar ainda nos jornais vários trajetos de Antonio pelo Maranhão, pelo Norte/Nordeste e outras regiões Brasil afora, o que nos faz pensar no acesso privilegiado

⁵⁶⁸ Essa instituição pública primária foi fundada pelo líder do Partido Republicano Benedito Leite (1857-1909). Seu funcionamento deu-se a partir de 1900. Um de seus diretores foi Antonio Barbosa de Godóis (1860-1923), quem fundaria a Academia Maranhense de Letras, em 1908, e era, curiosamente, oponente político de Benedito Leite. A Escola Modelo adotava um padrão tido como moderno para a época. Além de música, eram ofertadas aos alunos aulas de Francês, Geografia, Desenho, Instrução cívica, entre outras, aplicada com um método intuitivo. Seu alto padrão podia ser atestado pela mobília importada e recursos didáticos que eram considerados uma novidade. O ideal higienista fazia parte da política dessa instituição (cf. Segadilha; Serrano, 2022). Esses detalhes são importantes para pensarmos a formação inicial de Vital Paiva e seu perfil social.

⁵⁶⁹ Pergunto-me se Antonio Paiva também era natural de Salvador, pois um Ato Oficial mandava “dar passagem da Bahia para esta cidade á familia do patrão-mór da Capitania do Porto” (Diário do Maranhão, 11 abr. 1899, p. 3), citando nominalmente Antonio, ocupante do cargo, à época. Além disso, Antonio também fez questão de contribuir com 2\$000 para a construção de um mausoléu em homenagem à memória do poeta baiano Francisco Mangabeira (Pacotilha, 27 fev. 1904, p. 1), sugerindo, no mínimo, forte ligação com aquela cidade. Sem indícios consistentes, só a suposta origem regional não autoriza lançar afirmações. No campo da suposição, porém, um marinho negro baiano (ou pelo menos, ligado às práticas culturais baianas), supostamente longe da terra natal, podia ter o interesse pela obra de artistas conterrâneos, como De Chocolat e Duque. Além disso, indo de porto em porto, e provavelmente conhecedor dos sons e acontecimentos da capital da República, Antonio poderia estar suscetível a buscar meios de preservar os vínculos com o lar, à distância, nem que fosse consumindo aquelas canções produzidas por outros conterrâneos e por cariocas, transportadas das rodas de samba para os discos (cf. Cunha, 2015, p. 239) que aportavam em São Luís. Nessa linha hipotética, seria possível imaginar esses sons cedo alcançando Vital.

⁵⁷⁰ Estimativa baseada no Decreto nº 3.843/1900, em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1900-1909/decreto-3843-5-dezembro-1900-522628-republicacao-109316-pe.html>. Acesso em: 23 set. 2024.

a informações antes mesmo de chegarem ao porto de São Luís e se disseminarem pela cidade, além da possibilidade de estabelecimento de uma rede de contatos na circulação por outros estados, cidades e, talvez, países. Acúmulo de capitais que poderia ser transmitido à família, sobretudo ao filho, como forma de instruí-lo e informá-lo acerca das novidades colhidas nos trânsitos e trocas nos diferentes portos.

Outro dado a ser levado em consideração é que, no início de sua trajetória na Marinha, Antonio Paiva aparece como um dos menores integrados à companhia de aprendizes marinheiros (“Parte Oficial”. Publicador Maranhense, 1 maio, 1867, p. 1), o que sugere que ele possa ter tido passagem pela Banda da Escola de Aprendizes Marinheiros, que era formada, assim como o time de futebol com componentes daquela instituição, por pessoas negras e de baixa renda (Carvalho, 2009), recebendo instruções musicais, já que tais noções eram obrigatórias aos aprendizes.⁵⁷¹ Não parece que os caminhos de Antonio tenham cruzado o do professor de música Ignácio Bilio, pai de Alcino Bilio e futuro companheiro de banda de seu filho Vital, pois este apenas assumiria o cargo de docente naquela instituição em 1904, quando Antonio já deveria ser patrão-mor da Marinha. No entanto, pela popularidade de Ignácio –, que, como já dito, além de transitar intensamente pelos navios a vapor onde tocava, foi professor da banda do 5º Batalhão de Infantaria, em 1891 –, e pela proximidade que as instituições militares possuíam (ainda mais quando se tratavam das bandas musicais), pode ser que os dois tenham tido algum contato.

Em entrevista a Iracema Corrêa, Vital Paiva afirma que era alfaiate antes de se dedicar exclusivamente à música (16min04s). Também chega a mencionar que cursou Marcenaria na “Escola Técnica”, quando aparentemente conheceu Adhemar. Poderia estar se referindo à Escola de Aprendizes Artífices, que só mais tarde viraria Escola Técnica. Vê-se uma vez mais

⁵⁷¹ Em estudo acerca da relação entre a Marinha e os setores subalternos do Maranhão, Leandro (2002) indica que desde as décadas iniciais do século XIX, a Marinha, a fim de consumir seu projeto de modernização, “retirava do seio da sociedade o segmento marginalizado do processo socioeconômico, ou seja, os menores abandonados, filhos de pais economicamente marginalizados da sociedade e sem ofício, sem ocupação e pessoas que se encontravam em cadeias públicas”, foi então que criou em meados dos oitocentos as Companhias de Aprendizes de Marinheiros, que forneciam “[...] educação, assistência médica, fardamento, alimentação sadia, moradia, salário (soldo), pecúlio e os seus pais ou responsáveis legais recebiam uma gratificação de cem mil réis (Leandro, 2002, p. 47-48). A Companhia do Maranhão foi fundada em 1861, simbolizando, segundo o autor, “um avanço para os menores órfãos desvalidos que estavam condenados a serem analfabetos e não vislumbravam nenhuma perspectiva de ascensão social para esta camada menosprezada pela sociedade, marcada pela discriminação social” (2002, p. 61). O mesmo autor enfatiza “o repúdio da instituição à escravidão” por parte da Marinha e se esforça em relativizar, em nome de uma visão positiva sobre a instituição militar (que em seu ponto de vista mirava na modernidade, ao contrário das elites locais), os castigos físicos dentro da instituição, alegando que esta era a regra neste meio militar. O pai de Vital Paiva possivelmente experimentou essa formação moral de base cristã, entre a violência institucional, a rigidez disciplinar, em troca de melhorias quanto às condições materiais, instrução (educacional e profissional), ascensão social.

esses espaços de busca por instrução, em que havia oferta de noções e prática de música, juntamente de outros saberes técnico-profissionais, como espaço que aproximava esses agentes que mais tarde comporiam uma rede de solidariedade no ofício musical: transformando a dinâmica e a lógica do campo musical urbano maranhense.

Por volta de seus 18/19 anos, Vital atuava sócio/jogador do clube/time Colombo (Pacotilha, 19 jun. 1920, n.p.); também se tornou sócio, a partir de fins 1919, do Fenix Football Club (Pacotilha, 8 nov. 1919, p. 1; O Jornal, 9 abr. 1920, p. 4). Vital chegou ainda a dirigir o Sampaio Corrêa (O Imparcial, 13 ago. 1932, p. 5).⁵⁷² Essa articulação clubística esportiva desembocava também na fundação de clubes festivos, a exemplo d'Os Bambas de Ribamar, dirigido pelas mesmas figuras e um dos canais de difusão do jazzbandismo naquele município (Pacotilha, 15 set. 1934, p. 3). Ainda enquanto músico, tornou-se um dos diretores do White Club, juntamente de Francisco Trinta (músico do então 24º BC [atualmente, 24º Batalhão de Infantaria de Selva (BIS)] e assíduo organizador de bailes carnavalescos) e João Silva (Pacotilha, 3 set. 1934, n.p.), e do Uberlandia Club, juntamente de Francisco Trinta e João Mendes (Pacotilha, 22 set. 1936, n.p.). Observo que o encontro de pessoas (músicos) pobres e figuras da alta da sociedade poderia se dar, a partir desses exemplos clubísticos, onde o elitismo existia, mas era por vezes relativizado (Carvalho, 2009, p. 65). Essa relativização, ao meu ver, se daria menos por uma boa vontade das frações abastadas, mas por pressão das novas dinâmicas urbanas, onde os trabalhadores e trabalhadoras negras (sobretudo os especializados) eram numerosos e fomentavam pressões contra as hierarquias sociais.⁵⁷³ De outro modo, ao buscar se inserir em diversas formas de associativismo em prol do lazer, sujeitos como Vital poderiam maturar, em meio a coletivos com pessoas de seu perfil social, uma consciência de

⁵⁷² Alcino Bílio, por sua vez, chegou a ser sócio do João Rego Sport Club (“Os Desportos”. Pacotilha, 23 set. 1919, n.p.). Outros exemplos: Acrisio Cortezia, músico da Jazz do Olympia, além de também ter integrado a diretoria do Sampaio Corrêa (O Imparcial, 1 fev. 1931, p. 4), foi secretário do São Cristovam Artífices Club, associação situada na rua Dr. Rodrigues Fernandes, juntamente dos jazzbandistas Adhemar Corrêa e Raymundo Canuto dos Anjos (Pacotilha, 19 jan. 1924, n.p.).

⁵⁷³ Sempre importante considerar nessa “relativização” como se comportavam as questões de raça, classe e gênero. Dialogando com Joffily (1987), Tavares (2012, p. 216), analisa que “segundo o historiador observa como mera curiosidade, Marion Silva, futura cunhada de Ribamar Mendonça [operário que seria responsável por assassinar John Harold Kennedy, contador da Ulen & Co. e sócio do clube *Os Lunáticos*], irmã de sua noiva, participava dos desfiles dos *Lunáticos*. Qual a natureza desse contato? Namoro com um de seus componentes? Amiga da namorada de algum deles? De qualquer forma, sugere um curioso vínculo entre as distintas camadas da sociedade ludovicense. Ainda assim, sugere ser troca assimétrica: aparentemente, os *Lunáticos* não admitiam entre si rapazes de condição social ‘inferior’, apenas moças”. Tendo em vista a figura racista de Harry Isler, gerente da Ulen (vide **nota 471**) e essa distinção evidentemente racial entre *Os Lunáticos*, recobrar que estes contrataram os serviços da jazz band afro-americana Black Stars e, por outro lado, imaginar como seriam tratados os músicos afro-maranhenses em suas festas, diante do que foi discutido anteriormente, torna a ser um exemplo da luta de classes sugerida na penetração diferenciada de pessoas negras dotadas daquelas habilidades que interessavam a esses grupos.

classe. Imagino que essa consciência tomou novos rumos quando se tornou um dos fundadores do SINDMUSI-MA, em 1934.

Como vimos anteriormente, o início de Vital na música se deu ao lado do amigo de escola, Alcino Bílio, por volta de 1925, quando já contava com mais de 20 anos. O baterista relatou em sua entrevista que se tornou músico por incentivo de Alcino. Pergunto-me se esse processo não teria começado a ocorrer de muito antes de os dois planejarem formar um conjunto, pois, mais uma vez, Vital recorda-se de ter começado a se apresentar publicamente entre 1922 e 1923, além disso, o músico informa que Alcino Bílio já tocava vários instrumentos desde os 8 anos e chegou a se apresentar ao lado do pianista César Marques (1876-1936) na Igreja de Nossa Senhora dos Remédios (Fita 5, Lado B, primeiros segundos). Infelizmente, como todos os músicos dessa pesquisa, pela falta de gravações, não é possível saber como o músico soava ao tocar. No entanto, se seu companheiro Roque Azevedo surpreendia com o seu “arriliado contrabaixo”, sobre ele, dizia-se que “[...] o Victal [...] revoluciona as partituras com os arrancos bizarros da sua bateria” (Pacotilha, 29 maio, 1937, p. 5), podendo ser indicativo da forma criativa de improvisar, desenvolvida pelo músico ao longo do tempo, de seu contato com novas informações musicais, e, finalmente, ao assumir a postura (inédita para bateristas daquele período, geralmente situados nas hierarquias mais baixas nos conjuntos) de líder da orquestra, mesclando a atuação no instrumento e o canto, o que potencializa a importância histórica desse agente, ao integrar um processo mais amplo de tradução conectada da bateria no Brasil (cf. Barsalini, 2018).

Quanto à questão física, uma rara nota jornalística se refere ao músico como: “Victal, aquele moreno bamba, disse-nos que afirmativamente que o aperitivo de domingo será cheio de acontecimentos varios” (Pacotilha, 21 fev. 1935, n.p.). Felizmente, localizei junto à família do músico um retrato, feito nos anos 1940, período ainda de alta atividade e popularidade da JAB, e que busca representar sua polidez, boa aparência e elegância (**figura 109**).

Para um homem reconhecido como “moreno”, naquela época, imagina-se que executar um instrumento caro e importado como a bateria, visto como “moderno”, mas também “exótico”, e frequentemente tomado como símbolo maior da expressão do jazz, conferia uma distinção especial ao executor, lidando com as ambiguidades e deslizamentos de sentido associados ao “som de pancadaria”. Estamos falando de um sujeito que protagonizava esse momento de transformações no plano da escuta, de busca por informações musicais nos discos, filmes e revistas em circulação pela capital; era preciso unir o aguçamento do olhar diante de películas, não obstante mudas, que abordavam o mundo do jazz, a audição atenta dos

fonogramas, absorver e conectar os dados transmitidos oralmente, a fim de aplicar novas técnicas e posturas de tocar.

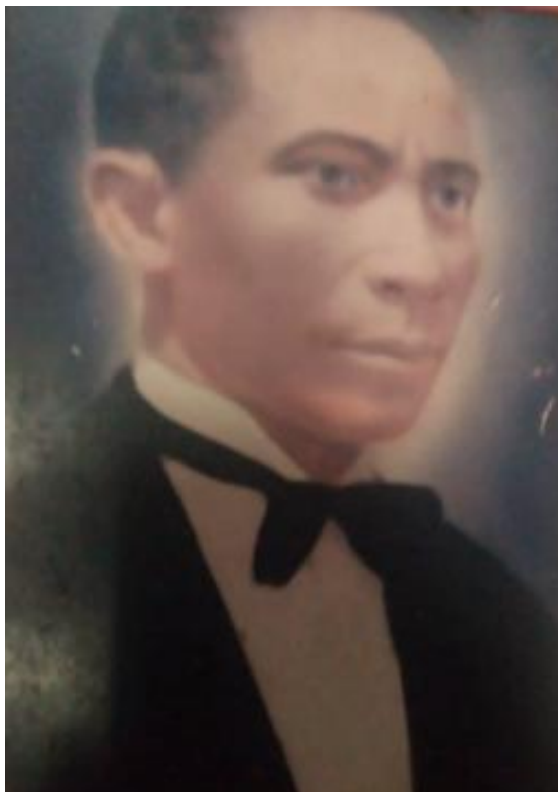


Figura 109 – Retrato de Vital Paiva, baterista e líder da Jazz Alcino Bílio, aos 38 anos, ca. 1940. Acervo da família Paiva.

Em entrevista feita com o músico, em 25 de outubro de 1987, Iracema Corrêa o questionou: “– Era comum nessa época as bandas terem esse nome “jazz”, né? Por quê?” Vital: – Porque nessa época o que era evidente era o “jazz” [pronuncia ‘jéz’]. O jazz é que era a... uma música americana... tipo americana. E o Jazz [pronuncia ‘jáz’] Alcino Bílio, no Maranhão, foi o primeiro jazz a introduzir a música americana no Maranhão” (Fita 5, Lado A, 11’24”).

Estaria Vital esquecendo ou omitindo a existência da Jazz do FAC e do Olympia? Ou estaria se referindo a outro tipo de “jazz”, aquele associado às *big bands* dos anos 1930, quando a JAB havia se reestruturado e atualizado?⁵⁷⁴ Significaria, para ele, que o que as primeiras jazz bands, mesmo que tocassem ritmos afro-americanos, ainda não transmitiam fidedignamente essa sonoridade? Aquelas bandas não assumiam exatamente essa identidade musical? A tirar pelo repertório comum dessas bandas, parece, de fato, se tratar de uma disputa pelo pioneirismo, aliás, típico de vários músicos, desde as suas vivências passadas. As versões, desse modo,

⁵⁷⁴ Quanto a isso, importante frisar que, segundo Vital, ele foi ter alguma noção do que era “música americana” quando se deu o processo de modificação/ampliação da JAB (Fita nº. 5, Lado A, 12’7”).

buscam certas legitimações; ecoam as marcas de um período no qual certas agências negras, sintonizadas com as promessas liberais, bailavam contraditoriamente entre a busca por exclusividade, um vanguardismo ora individual ora grupal, e o exercício de solidariedades, visando o bem coletivo. Suas lutas para serem reconhecidos como inventores podem ser lidas como atitudes de enfrentamento à inferiorização de sua capacidade intelectual e criativa; se relacionavam com as artimanhas de figuras de outras paragens atlânticas, numa timbragem sociocultural bastante específica de sua experiência histórica no pós-abolição.

Adiante, na entrevista com Iracema Corrêa, o baterista deixou alguns indícios a respeito da relação música/trabalho na vida dos jazzbandistas. Vital comenta que “música... eles [os músicos] faziam a profissão deles particularmente. [...]. Na época, 2, 3, 4, 5 mil réis que se ganhasse numa profissão que ‘realizava’ [atentar para essa expressão] era muito dinheiro” (Fita 6, Lado A, 29 out. 1987, 15’27”). Segundo Vital, os únicos músicos que viviam só de música, que eram profissionais, pertenciam à JAB. A maioria tinha outro ofício. Pedro Gromwell, segundo ele, já se virava não apenas tocando, mas na posição maior de professor, além de ser compositor, o que o colocava em outro patamar. Vital Paiva alega que não se aprofundou no canto, se aprofundou na partitura de bateria/percussão que aprendeu com Pedro Gromwell e João Balby. Vê-se aqui novamente a importância de Pedro Gromwell para essa nova geração de músicos, mas também de instrumentistas que vinham dos interiores para a capital. O baterista, que já estava imerso numa rede mais “integrada”, que demarca quando “ingressou na sociedade” – o que, aliás, se relaciona com a discussão de Florestan Fernandes (2021) sobre a condição dos negros na sociedade capitalista moderna –, pelo prestígio e, de repente, por ser considerado “mulato” (diferente de Adhemar, que, apesar de militar, era um homem retinto, advindo do interior do estado), já tem outra memória da experiência musical: a de entrar pela porta principal dos clubes, e de ter o ofício musical como algo “leve”, o que sugerem experiências sociorraciais aparentemente distintas. Mas o baterista também recorda que foi Adhemar, ao seu pedido, que fabricou uma espécie de bateria portátil para ele⁵⁷⁵ (Fita n.º 5, Lado A, 16’30”). Assim, poderia transportar mais facilmente o instrumento para os locais de trabalho. Porém, até isto ocorrer, ele também tinha de entrar pela porta dos fundos por conta do tamanho e do peso de sua bateria anterior – também criada por Adhemar, que a fez depois de

⁵⁷⁵ Mais adiante (aos 17’33”), Vital revela que Adhemar também tinha interesse em vê-lo divulgar suas invenções (o menor saxofone, a menor ou a maior bateria, os primeiros instrumentos de tal tipo na cidade, por exemplo). Isto reforça a ideia sobre uma relação de troca construída nessa rede colaborativa, por vezes envolvendo reconhecimento pessoal público, mas com efeitos mais amplos, e que sustentavam os laços de camaradagem da comunidade construída por esses agentes. A fala de Vital também evidencia a busca constante pelas novidades – o que quer dizer que desenvolveram formas de acesso à informação.

ver a que veio de São Paulo [a primeira bateria com aquele tamanho na cidade] e que pertencia a Crepe Sola, músico da Jazz Maranhão. Seria a mesma da fotografia de 1936? (ver: **figura 100**). Sugestivo da dinâmica competitiva da época, Vital completa afirmando que o instrumento feito por Adhemar era maior do que a de Crepe Sola e que “quem tinha uma bateria daquele tamanho era som!”, o que nos faz imaginar a experiência sonora daquele período.

As memórias de Raimundo Gomes, ao ser instigado a rememorar a respeito do cotidiano dançante da cidade, se transportam, aparentemente, para os anos 1970/80, período que coincide com os esforços do *Projeto Sexta às Seis* do CCPDVF em validar a trajetória dos “músicos da Velha Guarda”, momento em que os antigos jazzbandistas ressurgem agrupados como “Orquestra Maranhense”. Ao fazer este exercício, o brincante evoca a figura do baterista Vital Paiva e, embora tais recordações se remetam a um período que extrapola os limites desta tese, elas demonstram os resquícios de uma forma de relação com o som que músicos como Vital – advindos de uma época com outra forma de escuta – traziam como marca registrada, por meio da qual influíam no cotidiano sonoro de uma cidade festiva, afetando os corpos, adentrando e se fixando nas memórias alheias:

E – Mas o senhor tinha quantos anos quando a rapaziada começou a dançar?

R – Ah! Isso aqui já tem uns dez anos, daí pra mais. Olha! Eu moro ali por detrás da Igreja [do Carmo]. Ali tem um som da casa do Vital, quando eles tocam lá, vai bazugar lá em cima, lá dentro de casa e tem vez que tou deitado lá em casa... porque eu não saio mesmo, eu não gosto desse negócio desse som, desse som eu não gosto. Principalmente, daquele tipo de Vital, que a gente tá dentro do salão, se vai conversar com qualquer pessoa, ninguém sabe o que tá dizendo. Até esse aqui. Esse som aqui, é até calmo. Você pode botar a conversa e conversar que você tá ouvindo. Mas, aquele som da casa de Vital e outros mais que venho aí, eu não simpatizo, porque eu saio de lá doido, zozzo (Maranhão, 1997c, p. 47).

A partir da fotografia acima (**figura 109**) reflito que na disputa de significados em torno do jazz por parte dessa classe de músicos, a elegância era tanto parte do ritual, do jogo/teatro de poder nos clubes dançantes, sobretudo os de elite, quanto. Jazzbandistas negros como Vital, ao performar a figura do “negro de elite”, apesar de suas contradições, poderia causar significativos rebuliços sociais, como argumenta Florestan Fernandes:

Embora o “negro de elite” se afaste dos seus “irmãos de cor” e negue sua solidariedade ao “idealismo” dos movimentos reivindicatórios, ele impõe ao branco, por seu modo de ser, por sua maneira de se afirmar socialmente e por seu estilo de vida, uma nova imagem do “preto”. Em particular, ele contribui para reduzir e, por vezes, até para anular a distância cultural existente entre os padrões de vida dos dois estoques raciais. O “branco” não se choca menos – ao contrário, sente um furor particular – quando o seu “vizinho de cor” ostentar, de modo notório e considerado acintoso, o padrão de vida inerente ao nível social a que pertence. [...]. Portanto, o “grã-fino negro”

desempenha a sua tarefa histórica, apesar de seu esnobismo e de sua cruel indiferença diante dos dilemas do “negro pobre”, a qual consiste em matizar a composição racial dos diferentes estratos sociais da sociedade inclusiva (Fernandes, 2021, p. 548).

Esse comentário ecoa na percepção de Alberto (2017), de que embora a fração negra letrada daquele estado não estivesse sujeita “às exclusões formais de cidadania que se aplicavam à maioria dos afrodescendentes”, esta fatia ainda enfrentava “o racismo e a discriminação de várias formas”, sendo “formal ou informalmente impedid[a] de ocupar uma série de postos de trabalho”; de “frequentar determinados espaços públicos ou espaços de lazer”, tendo que lidar com “atitudes discriminatórias nas interações pessoais com os paulistas brancos” (Alberto, 2017, p. 49). Ao ser indagado por Iracema Corrêa se “pretos” entravam em clubes como o High Life, que, segundo Vital, era um ambiente para gente rica, o músico respondeu: “não, entrava... mas bem trajado” (22’31”). Ou seja, pouquíssimos, como ele: um “negro elegante”.

Isto me leva às elaborações de Alcir Lenharo sobre a chamada “boêmia negra”:

A boêmia negra e malandra constitui um momento especial na história da socialização de camadas inteiras de negros, mulatos e brancos pobres no interior da sociedade carioca, numa fase acelerada de industrialização e urbanização. O ser boêmio e malandro documenta momentos desiguais e inconstantes de entrada no mercado de trabalho, no que diz respeito à profissionalização do artista popular. Esta fatia do mercado de trabalho encontrava-se em expansão, mas mostrava-se seletiva e plena de restrições aos menos preparados ao jogo da competição. As dificuldades são sempre muito maiores para os artistas negros, e sua boêmia apresenta-se frequentemente como manifestação cultural das vicissitudes daqueles que enfrentam as complexas relações de competitividade no mercado capitalista. A boêmia negra e pobre é dançante, musical, alegre, sensual, mas não deixa também de esconder as faces da violência, da doença, da bebida, da dor, do esquecimento, da derrota. [...]. Não se tem observado, entretanto, como o mercado de trabalho, inclusive o musical, sempre lhes foi avaro, seletivo, e criou barreiras para que o artista negro pudesse viver em bases estáveis e propícias a sua própria atuação profissional. Virar as costas para o mercado de trabalho nem sempre correspondia a uma opção. Pesava sobre este grupo o fardo herdado da origem social, da pobreza, da falta de estudos. Se do artista brasileiro em geral é sabido que desconhecesse música, salvo raras exceções, neste grupo o problema é ainda maior, em face da baixa ou nenhuma escolaridade. Eles também desejavam se afirmar como profissionais de música, acertar-se na carreira artística, mas, para eles, as regras do jogo eram mais rígidas e as cartas estavam marcadas, e serão selecionados com maior rigor ainda (Lenharo, 1995, p. 31).

No entanto, ao categorizar os tipos de “boêmia negra”, Lenharo (1995, p. 32) menciona, a princípio, dois casos que vê como especiais: Pixinguinha e Ataulfo Alves. Ambos segundo o historiador, não se encaixavam na malandragem. Enquanto o segundo, apesar de algumas de suas composições, não vivia na boêmia, acompanhava-a tão de perto, tão-somente”. Já Pixinguinha, enquanto caso singular, “por ser maestro e arranjador, era sempre solicitado, o que

lhe dava condições de viver comodamente a sua tranquila boêmia”. Vital e outros músicos da mesma estirpe pareciam mirar nesse padrão de boêmia negra, embora seu contexto, bem diferente do de Pixinguinha, vibrasse em outras frequências de disparidades sociais. Importa, no entanto, pontuar que, além daquelas já citadas, havia outro tipo de boêmia negra: a praticada por artistas que “viviam na ‘corda bamba’, em ‘grande dificuldade’, contornados por alguns expedientes de sobrevivência”. Tratava-se de “uma outra manifestação de boêmia”, que, na figura de nomes como Ismael Silva, Cartola, João da Baiana e outros “não se dá com a satisfação do trabalho estável, bem-pago, bem-sucedido, que caracterizava a boêmia dos artistas realizados (geralmente brancos, médicos alguns, radialistas muitos deles); esta era uma boêmia feita de falta de trabalho, marcada por uma longa e espinhosa caminhada”. Imersa em precarizações, “esta outra boêmia significava isolamento, desambientação, baixa criatividade, poucas gravações, distância do sucesso, perda do reconhecimento público, falta de dinheiro” (Lenharo, 1995, p. 32-33). A impossibilidade de gravar suas composições e fazê-las circular mercadologicamente, era uma peça que, uma vez faltante no circuito musical urbano maranhense, punha em outro nível a capacidade de mobilização social dos músicos negros⁵⁷⁶, e, portanto, modelava sua boêmia. Isso quer dizer que, por um lado, jazzbandistas como Vital, ainda que se referenciassem em músicos como Pixinguinha, caso permanecessem em sua terra natal, tinham de aceitar outros sentidos de ser um músico bem-sucedido. Por outro lado, esse nivelamento mais baixo das condições de existência e fazer musical não igualava as diferentes boemias negras existentes em São Luís. Um instrumentista como Vital Paiva ocupava outro lugar social, possuindo interesses e objetivos bastante distintos de um músico como o sambista Messias Florêncio dos Santos (?-1953)⁵⁷⁷, vez ou outra mencionado nas colunas policiais.

⁵⁷⁶ Pois como indica Franceschi (2010, p. 57), no Rio de Janeiro, por exemplo, o “novo compositor de samba ou não trabalhava ou trabalhava em ofício modesto: operário em fábrica de calçado ou de chapéu, lustrador de móveis, pequeno funcionário de companhia de prestação de serviço público ou, ainda, empregado de entidade pública, como Arsenal de Guerra e Estrada de Ferro Central do Brasil. Nos anos 1920, não havia possibilidade de nenhum deles cogitar viver, direta ou indiretamente, de suas composições [...]. Com o surgimento da gravação elétrica, abriu-se, sem que eles percebessem, a possibilidade de viverem de suas composições. Não só pela venda dos direitos de suas músicas. Para os melhores, surgiu a oportunidade de participar das gravações, fazendo parte do coro ou ritmo. Muitos abandonaram as antigas profissões e se dedicaram à música”.

⁵⁷⁷ A nível de informação, esse sambista, exímio cavaquinho, cantor e compositor, popularmente conhecido por Messias, descrito por Nonnato Masson como “compositor triste e cor-da-noite”, e ainda como “‘nêgo’ Messias”, nasceu em Manaus, tendo vindo para São Luís ainda criança. Morador do João Paulo, foi no bairro suburbano, vendo as lavadeiras cantando, “batendo roupa, na faina do todo o dia” que desenvolveu seu gosto por música. Iniciou a cantar “improvisando cantigas alegres como o canto dos pássaros que enchiam de alacridade as manhãs cheias de sol e cheias de lavadeiras, nas fontes distantes dos subúrbios e dos arrabaldes de S. Luiz”. Sua primeira composição foi um samba da Turma da Mangueira. Profissionalmente, era alfaiate e jogava futebol pelo São Paulo F. Clube. Segundo Masson, que era próximo do sambista, este teria começado a beber compulsivamente, mergulhando de cabeça na boêmia, por conta de uma decepção amorosa, nutrindo, como resposta, um amor platônico por uma moça que, a partir de uma descrição que exalta sua brancura, é caracterizada pelo cronista como “de olhos azuis como os céus de maio por manhãs sem bruma, de limpidez serena, pele alva como as areias do

Contudo, apesar de suas distinções, músicos como Vital e Messias viram diante de si uma oportunidade inédita a partir da valorização da “música negra”, de transformarem suas vidas: primeiro, em termos eminentemente simbólicos (aí incluídas questões amorosas/eróticas, até⁵⁷⁸), pelo prestígio popular nos arrabaldes e subúrbios da cidade; depois, se insurgindo (talvez sob a promessa de uma assimilação, já que não era retinto como Messias e Adhemar Corrêa) contra a noção de que não podia frequentar certos espaços festivos da capital.

Focando especificamente no ofício musical como tentativa de enquadramento profissional do negro em um mundo social agora regido pela divisão de classes, João Batista Borges (1970, p. 7) trata da comercialização de “um tipo de música que, historicamente, foi associada [aos negros] de maneira quase lógica”, apontando como marco decisivo para este fenômeno justamente a década de 1920. Quero finalizar esta subseção com uma reflexão a partir desse comentário.

Não julgo equivocado que a música urbana tenha tido influência de certos processos, mas questiono a ideia de que isto tenha sido prerrogativa dos grandes centros, ou da visão um tanto exclusivista/colonial que põe as demais regiões (e suas produções) no lugar *naturalizado* do atraso. Trata-se menos da defesa pueril pelo inverso: isto é, a tentativa de provar uma integração acrítica de São Luís aos ditames da modernidade burguesa, mas, ao contrário, de questionar, a partir da análise das ações/insubordinações negras periféricas, tais padrões; demonstrando como as existências desses sujeitos racializados, atuantes em contextos complexos, de brutal exploração e capitalismo predatório/estrutura oligárquica/coronelismo⁵⁷⁹ (e, ao mesmo tempo, de ensaios para o estabelecimento de um moderno circuito de entretenimento local), representam, cada um à sua maneira, mas numa malha de conexões e

Araçagi e cabelos da cor das espigas maduras na festa das vindimas”. Messias, que, como dito anteriormente, recusou tornar-se cantor de rádio, morreu na mais indigna precariedade (“Alma sonora dos bairros de S. Luiz”. Pacotilha: O Globo, BPBL, 26 jul. 1956, p. 2; 4). Não localizei nenhum indício de que Vital tenha passado por conflitos e dilemas raciais como Messias (o que, claro, não quer dizer que não tenham ocorrido).

⁵⁷⁸ Valho-me aqui das memórias sobre o músico Domingos Coqueiro, que bem sugerem este aspecto como mais um dos fatores de realização (amorosa, mas também existencial, e de construção de redes e público legitimador) dos jazzbandistas: “Após os bailes, quase lá sempre estava ele a fazer serenatas madrugadas a dentro, até próximo de amanhecer. [...]. A cidade era toda silêncio. Os últimos ruídos haviam cessado com o baile, de modo que a serenata, ou mais precisamente, o sax era perfeitamente ouvido em toda ela. [...]. Nos dias seguintes, os comentários, principalmente nas rodas femininas, giravam em torno da serenata” (Machado, 1999, p. 208).

⁵⁷⁹ Por “oligarquia”, Flávio Reis (2007, p. 22) indica ser aquele grupo político que atuou nas funções de “mediação entre província e governo central e de organização da disputa política no âmbito regional”. Já a estrutura oligárquica, que “teve seus traços formativos definidos entre meados do século XIX e o início do século XX”, longe de constituir “um entrave (tradicional) à expansão do Estado (moderno)”, estabeleceu-se, na verdade como “parte da formação da estrutura nacional de dominação” (Reis, 2007, p. 23). Vale frisar que tal conceituação, em parte, dialoga criticamente com a noção sistêmica de “coronelismo” elaborada por Leal (cf. 2012, p. 43-44; 231).

experiências partilhadas, as formas de manusear o jazz como parte de seu arsenal de sobrevivência/resistência.

5.5.4 Acorde V – Os rodopios e dribles sociais de Roque Simplicio de Azevedo

Segundo informações contidas em seu Certificado de Habilitação pela Ordem dos Músicos, confeccionado no Rio de Janeiro, em 1964, mas assinado no Maranhão, Roque Simplicio de Azevedo nasceu em 16 de agosto de 1893 na cidade de Guimarães, distante 140 km da cidade de São Luís, região historicamente marcada pela expressiva presença negra africana em tempos escravistas, bem como mocambos e quilombos.⁵⁸⁰

O jazzbandista faleceu entre 1975/76, aos seus 82/83 anos de idade.⁵⁸¹ Por volta de 1929/30, ele teria em média 36/37 anos. E mais ou menos 40 anos na época em que passou a fazer parte do Sindicato dos Músicos. O pai de Roque se chamava Francisco Abel de Azevedo (ca. 1866-1934), noticiado como “artista” (Diário do Maranhão, 28 maio, 1902, p. 1) e também como um “conhecido operário desta capital” (O Combate, 3 nov. 1934, p. 3). A mãe de Francisco Abel se chamava Romana Malheiros de Azevedo e sua esposa Salustiana Pinheiro de Azevedo. Francisco chegou ainda a ser reportado como alferes do exército, em 1911 (Pacotilha, 22 dez., p. 1), e tenente da Guarda Nacional, em 1920 (Pacotilha 16 jul. p. 4), o que sugere uma vez mais a influência da cultura militar, direta ou indiretamente, na vida social de músicos como Roque. Vale sublinhar que o pai do jazzbandista morava na Travessa da Felicidade, n. 37, perímetro vizinho da Travessa da Baixinha, onde, em dado período de sua vida, Roque viveria ao lado da lavadeira Maria Luzia Pontes de Azevedo (ca. 1906-2006), sua segunda esposa – isto é, nas imediações próximas dos bairros da Liberdade e Camboa, perímetros urbanos

⁵⁸⁰ Com base no censo de 1872, Agenor Gomes (2022, p. 69) aponta que, em Guimarães, a população livre somava 8.443 pessoas, e escravizados, 5.468, constituindo, assim, o município que “detinha o maior número de escravos na região do litoral ocidental norte e na Baixada”, havendo entre essas pessoas, indivíduos de nações e etnias diversas: papéis, angolas, cabindas, benguelas, congos, fulas, ambacas, minas, mandigas, moçambiques, cassanges, cacheus, bijagós, angicos, rebolos: pluralidade que se exponenciava ao contar com aqueles nascidos na região. Importante a intensa profusão de fugas, quilombos e articulações contra o sistema escravista em Guimarães e adjacências, a exemplo da revolta de escravos de Viana. São detalhes que, ao meu ver, não podem ser desprezados na biografia deste jazzbandista, ao pensar no impacto de uma tradição radical negra na história de sua cidade natal e os possíveis legados ou ecos na memória e subjetividades daqueles habitantes que, como Roque, haviam nascido há pouquíssimos anos após a abolição. Sobre o episódio da revolta escrava em Viana, cf. ARAÚJO, M. *Insurreição de escravos em Viana, 1867*. São Luís: Sioge, 1994. Ver ainda: GOMES, F. dos S. e MACHADO, M. H. P. T. *Revoltas em três tempos: Rio de Janeiro, Maranhão e São Paulo (século XIX)*. In: REIS, J. J. e GOMES, F. dos S. (orgs.). *Revoltas escravas no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 588-645

⁵⁸¹ Tal como o acesso ao certificado de Roque Azevedo, essas informações foram coletadas com a filha do músico, a cantora Rosemar de Azevedo (artisticamente conhecida como Rose Maranhão), em conversa via *Whatsapp* em 8 jun. 2025.

periféricos onde predominavam sambas, “chinfrins” e bumbas. Francisco veio a falecer em 1 de novembro de 1934 (O Combate, 3 nov. 1934, p. 3), quando Roque já atuava há pelos cinco anos na condição de contrabaixista fixo da formação principal da então afamada Jazz Alcino Bílio, tornando-se, assim, um nome bastante conhecido na cidade. Ocupação que, evidentemente, não era nem de longe tão prestigiosa quanto a de seu irmão, José Cursino de Azevedo, que exercia a função de promotor público no município de Pedreiras.

A popularidade de Roque enquanto músico, vale observar, não começou com a JAB. Vital, que recorda com orgulho de tê-lo convidado para fazer parte da trupe jazzbandística, informa que Roque tocava em um “pequeno conjunto” antes de se tornar definitivamente o baixista da Alcino Bílio. À época, Roque tocava rabecão e clarinete e já era reportado como o “festejado maestro Roque de Azevedo”, qualidade destacada por causa do “excellente repertório” que ele juntamente de sua “orquestra” executaria nas “duas únicas sorées carnavalescas” do Sandoval Club (Diário de São Luiz, 25 fev. 1922, p. 3; Diário de São Luiz, 21 fev. 1922, p. 3), clube situado no bairro da Madre Deus, n. 99, e noticiado como “um dos bons clubs, tradicional nos costumes das nossas famílias. Muito íntimo e alegre [...]” (O Jornal, 10 fev. 1923, p. 1). Para ser descrito como “pequeno conjunto” é pouco provável que a configuração instrumental da orquestra de Roque possuísse uma bateria. Mas, estamos falando da década de 1920 e de um baile dançante em um bairro operário. O repertório do conjunto bem poderia ser aquele ao modo cosmopolita da época, similar ao executado por Pedro Gromwell, com algum suíngue a mais devido ao público. Novamente, surge a Madre Deus como possível perímetro onde os mais pobres teriam acesso, a partir da mediação das bandas, ao repertório cosmopolita. É possível imaginar as performances de Roque, mas também sua condição socioeconômica pelas memórias de seus parceiros de ofício. Hércio Brenha (2002, p. 21), por exemplo, recorda que o contrabaixista “era uma figura tão conhecida e sua presença era tão contagiante que não tinha quem não o admirasse tocando seu instrumento (contrabaixo de 3 cordas) feito por ele mesmo, inclusive as cordas. Tocava por música e de ouvido” – o que quer dizer que o jazzbandista dominava a leitura, mas sabia se virar mesmo sem elas, habilidade típica daqueles treinados na arte do improviso, ou por serem altamente versados na leitura musical ou porque tinham experiência como autodidatas/músicos amadores. Hércio Brenha também frisa que o baixista “tinha uma força descomunal”, justificável em tempos sem eletrificação em que percussionistas e aqueles que atuavam nas cordas graves tinham de aguentar muitas horas de um baile dançante sem deixar a animação cair. Por outro lado, essa poderia ser uma marca de alguém marcado por trabalhos braçais desde cedo.

Oportuno recobrar novamente a lembrança de que Roque “tocava seu instrumento como bem poucos, pois chamava muita atenção com seus breques, rodando o instrumento, acompanhado de uma gostosa gargalhada” (Brenha, 2002, p. 10), descrições que explicam porque na ocasião em que a JAB acompanhou a Companhia Marquise Branca o *Pacotilha* elogiou a performance de Roque “no seu arreliado contra-baixo” (Pacotilha, 29 maio, 1937, n.p.). O jazzbandista também se valia de seus conhecimentos de marcenaria para fazer a manutenção de seu instrumento. Portanto, as artimanhas desse agente iam da artesanaria, driblando a falta de condições, ou necessidade de economizar com os dispêndios referentes ao problema da troca de peças que eram fundamentais para utilizar o instrumento e que deviam ser frequentes, até o uso de sua expressão corporal, demarcando uma identidade musical com a sua performance; consciente de que além de música, o jazz era também constituído pelo elemento espetacular (Calado, 1990).

Nas lembranças de Hécio Brenha (2002, p. 21), Roque de Azevedo era um “crioulo de alma branca, como ele gostava de ser chamado”, que é outro dado interessante e que abre a possibilidade de pensar na forma como esse jazzbandista concebia sua identidade racial. Mas a despeito de se considerar um “preto de alma branca” e de sua popularidade artística, isto não o livrou de ser preso “por desordens” em pleno período joanino (Pacotilha, 20 jul. 1928, p. 6). Ainda sobre este assunto, memórias familiares alcançam o detalhe de que o músico, apesar de usar em seu favor a polidez nos jogos do “teatro musical do poder”, gostava de ser tratado como “branco mau”, o que, por um lado, podia se referir às suas peripécias sócio-musicais e ao fato de não aceitar ser destrutado⁵⁸², sugerindo a face, não obstante boêmia, marcadamente insubmissa do jazzbandista. De forma complementar, o apelido parece complexificar, em termos comportamentais e sociais, a ideia do “preto de alma branca”. No nível moral, elegância e polidez, à época associados à brancura, não significavam, na vida deste músico, subserviência diante de situações que poderiam ferir sua honra.

Os flagrantes da aparência do músico são raríssimos. Como demonstrei anteriormente, as fotografias em que aparece ou foram fruto de registros de acervos pessoais de terceiros (não-familiares) ou publicados nos jornais várias décadas depois de terem sido produzidos. Em meio às buscas, foi possível localizar um registro interessante no suplemento *A Peroba* (**figura 109**). Temos aqui um músico negro maranhense no Rio Janeiro, nos anos 1930: começo da dita “Era do Rádio”. O que teria ido fazer? Tentar a vida como músico, igual aos outros? Algo relacionado ao Sindicato? A caricatura, em vez de uma foto, seria indício da dificuldade financeira em tirar

⁵⁸² A informação e explicação deste apelido foram concedidas por Rosemar de Azevedo, em 22 jun. 2025.

e remeter uma fotografia do Rio de Janeiro para São Luís? Ou foi uma forma do suplemento em ilustrar e exibir a imagem do músico pela falta de registros fotográficos dele? Seja como for, a caricatura, por outro lado, enfatiza no jogo de luz e sombra os traços físicos e fenotípicos de Roque, além de seu vestuário, representado como branco com gravata borboleta preta: como se fosse a “farda” utilizada pela JAB em suas apresentações. É possível que o desenho tenha sido feito a partir de uma fotografia: forma de driblar as limitações técnicas do periódico. Sobressai a insistência em querer sublinhar a identidade do músico. Como longo integrante da JAB, o detalhe da vestimenta e do porte diz muito sobre a identidade social deste instrumentista, vez ou outra invocado como “colored” nos jornais, qualificação racializada dedicada muitas vezes aos artistas estrangeiros, geralmente afro-americanos que visitavam a cidade. Nesse caso, analiso uma vez mais que é pela racialização que o local e o global se confundem, posto que as mudanças de costumes se expressam, como atentou Matos (2010, p. 97-98) ao analisar os discursos em favor da presença do cinema ambulante em São Luís, na própria linguagem da classe letrada, em sua adoção, sempre apontando para a distinção, a imagem de moderna e atualizada, dos mais diversos estrangeirismos linguísticos. Analiso que ao anglicizar seu vocabulário incluindo também a cor, estimulava-se a circulação na cidade de um significado racial transnacional que respondia às táticas de inserção desses jazzbandistas. Seria a caricatura uma forma de romper o silenciamento imagético imposto pelas câmeras fotográficas?



Figura 110 – Caricatura do contrabaixista Roque Simplicio de Azevedo. A Peroba, 14 jan. 1934, p. 2.

Juntamente de Vital Paiva, Roque chegou a fazer parte da diretoria do Sindicato dos Músicos Profissionais de São Luís do Maranhão, atuando como parte da comissão fiscal. Analiso que essa outra estratégia para conseguir alguma respeitabilidade enquanto músico popular nas condições econômicas e políticas do estado, bem como proteção jurídica contra abusos, injustiças e explorações. Como discutido anteriormente, a instituição não apenas regulava o labor musical, como oferecia amparo assistencial e suporte aos músicos em situações de cunho judicial.

Frutos de Roque: Zé Banana e a herança de uma luta

Hélcio Brenha (2002, p. 21) revela que Roque era pai do baterista Zé Banana, integrante da Jazz Vianense e de que nessa banda “todos na época eram da Banda de Música do 24º BC. Batalhão de Caçadores”. As poucas informações sobre este músico, acessadas oralmente, indicam que tocava bateria com marcação, bumbo e prato, em uma “bateria simples”, em comparação aos padrões atuais. Aparentemente, teve paralisia infantil e, pela dificuldade de utilizar uma das pernas, precisava do suporte de uma perna de pau para trabalhar. Posteriormente, perdeu a perna, depois de se aposentar da polícia. Reside na vida de Zé Banana outra aproximação dos jazzbandistas com as práticas afro-maranhenses religiosas, pois Banana, além de baterista, teria sido dono de um terreiro de mina, que ficava localizado em um perímetro chamado Piranhenga (provavelmente, o Sítio Piranhenga, atrás do Parque Timbira, onde até hoje resguarda-se as edificações de uma Senzala e de um Casarão colonial do século XVIII).

Os relatos orais, um tanto imprecisos, também me sugeriram que Zé Banana poderia ter tido passagem tanto pela banda da PMMA quanto pela banda do 24º BC (supostamente, teria chegado a servir como cabo nesta última instituição, onde seria possível encontrar registros desse músico, como uma fotografia, e, de repente, outros dados pessoais). Diante da escassez de dados sobre este instrumentista, resolvi fazer uma tentativa. A visita ao 24º BC, em dezembro de 2024, porém, não logrou resultados e optei por interromper essa busca, por entender, observando os documentos disponíveis, que isto poderia consumir muito tempo sem garantias de qualquer avanço significativo. O conhecimento do nome de batismo de Banana adveio a partir do momento em que tive contato com informações acerca da Jazz Vianense (JV), que, embora tenha se radicado em São Luís, possui mais informações em fontes advindas de Viana, seu local de origem. A partir do cruzamento de dados, concluí que Zé Banana seria José

Roque, primeiro baterista dessa *big band* maranhense. Sua aparência física fica mais evidente a partir de dois registros da jazz band. Seguem abaixo:



Figura 111 – A Jazz Vianense em ação, 1940. O Renascer Vianense, n.º 44, 2014.

Nas fotos acima, a formação da JV é a seguinte: José Roque (bateria), Josemar Silva (voz e pandeiro), Osmar Reis (trombone), Gregório Sousa (pistão), Osvaldo Costa (violão), Raimundo Leite (contrabaixo), Severo Sousa (sax), Valter Brenha (sax); Seu Nunes (sax), Ozias Mendonça (sax), Benedito (pistão), Benedito (pistão), Concita Moreira (piano), João (trombone) e Raimundo (pistão). Hércio Brenha (2002, p. 17), que chegou a integrar essa *big band*, recorda-se ainda de “Rodolfo no trombone, este, na época sargento da Polícia Militar”, “no banjo Canhoto; no baixo Piauí e cantando e tocando pandeiro, seu Dico”, sem esquecer, é claro, de Zé Banana, “o cobra da época”. Outra recordação, dessa vez do músico Marcelo

Carvalho (1952-), me parece conectar pai e filho, no caso Roque de Azevedo e Banana, no uso da tática performática: “Zé banana era o que chamava muito atenção porque ao fazer uma frase de bateria, jogava as baquetas pra cima e não saía do ritmo” (*apud* Nazaré, 2019, p. 65-66).

Novamente, recorro aos raros indícios escritos para tentar reconstituir como era a musicalidade desses atores. Em reportagem de Farnésio, cantor maranhense e cronista carnavalesco, publicada n’*O Combate* (aliás, um dos raros textos em que se vê a voz dos músicos, na condição de entrevistados), se diz o seguinte a respeito da maneira de tocar de José Roque/Zé Banana:

Difícil seria destacar qualquer elemento do JAZZ VIANENSE para exaltar lhe os seus méritos reais e isto porque, eles [?] se identificam em igual capacidade de conhecimentos. Queremos, entretanto, fazer um elogio todo especial ao seu baterista. Trata-se de Zé Banana, rapaz inteligente e dedicado que empresta a sua valiosa cooperação ao JAZZ VIANENSE. Zé Banana é indiscutivelmente, um baterista completo. A sua alma de artista revela-se ora impregnada do batuque quente do samba bem brasileiro, ora se reveste dos suaves ritmos de um emocional [?] ‘blues’ norte-americano” (*O Combate*, 16 abr. 1949, p. 3).

Ao mencionar este músico e sua ligação familiar com Roque Azevedo, o faço no sentido de sugerir que figuras como Zé Banana podem nos ajudar a pensar na prática do jazzbandismo também como um legado/herança, cujo *modus operandi* aglutinava, a um só tempo, a busca por inovação e experimentação musical e a inserção, e mesmo a mobilidade social, desses sujeitos.

5.5.5 Acorde VI – Diabruras musicais como artimanha: as alquimias políticas nos sopros de Paulo Moraes

Em dado momento de seu livro de memórias, reforçando a rede criada entre os jazzbandistas maranhenses – rede que acabou, até pela dinâmica do processo de reconfiguração do campo da música popular urbana no Maranhão, entre 1910/1920, absorvendo aqueles mestres do ofício legitimados na seara da música de concerto – João Carlos Dias, personagem que será apreciado na última seção, comenta que teve “um início de música nos Educandos [provável confusão entre a Casa dos Educandos e a Escola de Aprendizes Artífices, pelo sucesso da primeira ou, talvez, pelo entendimento de que a segunda era apenas uma continuidade] com o espanhol Juan de Las Héras, um bom mestre” (Nazareth, 1977, p. 34), ou seja, o mesmo músico que atuou como baterista da orquestra da SMM e foi saxofonista da Maranhão Jazz, projeto encabeçado por Raimundo Canuto dos Anjos, logo após seu rompimento com a Jazz-

Orchestra. Algumas páginas após essa menção, João Carlos cita outro importante nome para a análise da função dos músicos negros no cotidiano de São Luís:

Outra vez, eu fui em um baile na Rua de Nazareth, Orquestra de meu amigo **Paulo Moraes**, muito famosa! Essas festas sempre eram de muita preferência da turma, era na época do ‘Chico Pontinha’, que toda semana tinha uma encenca na Polícia por causa de uma moça... (Nazareth, 1977, p. 49, grifo meu).

O saxofonista Paulo Moraes (ou Paulo de Moraes) desponta como um dos personagens mais populares e, no entanto, contraditoriamente, mais obscuros das encruzilhadas do jazz em São Luís do Maranhão. Muitos entrevistados para esta pesquisa lembravam de terem ouvido falar em seu nome, mas não souberam indicar se haveria algum familiar ou conhecidos que pudessem dar maiores indícios sobre a existência desse músico. Na maioria dos relatos memorialísticos, ele surge de maneiras diretas e indiretas, mas bastante recorrentes. Fantasmagórica, a presença de Paulo Moraes incomoda a quem se debruça sobre os documentos-monumentos jazzísticos produzidos no Maranhão; reclama questões, exige arriscar hipóteses. Relembro o episódio no qual este músico negro ajudou a contratar uma “orquestra canadense, constituída de mulheres”, para tocar no clube Fleurs D’Athenes (Pacotilha, 13 fev. 1928, p. 4). Posteriormente, ele e sua banda dividiram os salões do Iracema Club com a jazz band norte-americana da Companhia Internacional de Variedades (O Imparcial, 12 nov. 1929, p. 4). Quando da vinda dos militares norte-americanos para São Luís, nos anos 1940, se recorda que a jazz band estadunidense que por aqui passou “trouxe muito suingue e passou esta música para os músicos locais, a exemplo de Paulo Moraes, que tocava trombone-de-vara, músico que galgou renome nacional” (Reis, 2001, p. 98-99). As aparições dele e de sua trupe, atestam que também compunha canções (de que se tem notícia, foi autor das marchas “Os Sérios” e “A Vitória do Bazar” e do samba “Com minha vida ninguém pode”).

Ainda assim, representando um dos casos mais desafiadores nessa investigação, Paulo Moraes muito é lembrado e, ao mesmo tempo, nada ou pouco se sabe sobre ele. Ao contrário dos personagens analisados nesta seção, não parece ter havido quem preservasse seus rastros. A despeito da impossibilidade de recorrer a recursos da história oral, essa abordagem historiográfica serve como inspiração neste tópico, na medida em que, como nos lembra Pollack (1989, p. 2), ela “fez da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica”, a fim de reabilitar “a periferia e a marginalidade”. Desse modo, “ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias”, essa abordagem “ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se

opõem à ‘Memória oficial’, no caso a memória nacional”. Paulo Moraes insurge como uma *blue note* na memória oficial, a nível regional e nacional. Ele se situa, como acorde dissonante, fora das harmonizações e enquadramentos elaborados ao longo do tempo. Como jazzbandista, posição umbilicalmente ligada ao samba, me pergunto se ele e outros mais não teriam sido expulsos no processo de construção identitária e da formatação da ideia de cultura popular maranhense, por conseguinte, desclassificados na prova de seleção da cultura “autêntica”.

Como observou um historiador: “diferentemente do universo musical e cultural do bumba-meu-boi, **pelo menos até os anos 1960 o samba não se constituiu como algo importante para a cultura maranhense** (Barros, 2007, p. 167, grifos meus).

Pollack (1992, p. 4-5) ensina ainda que “esse último elemento da memória - a sua organização em função das preocupações pessoais e políticas do momento mostra que *a memória é um fenômeno construído*”. Essa construção, “em nível individual”, significa “que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes”. Ou seja: “o que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização”. As jazz bands, como demonstrado anteriormente, começaram a desaparecer nos anos 1960: ponto alto para a construção do BMB como símbolo da identidade regional maranhense. Mas pode ser que mais um fenômeno tenha se somado a essa seleção cultural (e de memória): como observou Bogéa (1988, p. 184) em relação ao processo de desbotamento memorialístico de figuras como Luiza Gomes (vide **nota 417**), que foi contemporânea de Paulo Moraes, sucedeu que em dado momento histórico, no olhar desse memorialista, “São Luís começou a progredir rapidamente. O romantismo dos velhos tempos foi se apagando. Era uma outra cidade: mais dinâmica, novas fábricas se inauguravam; indústrias se instalavam e havia pouco tempo para ficar ligado somente a um assunto”. Fica em aberto se, de fato, foram tais fatores que cuidaram de apagar histórias como as de Paulo Moraes.

Sendo assim, o objetivo desta seção é oferecer alguns subsídios sobre as ações desse músico, tentando articular problematizações que envolvem “raça” e política.

Uma das primeiras aparições nos jornais pesquisados na HDB foi em fins de 1925, quando este anuncia que, “por motivo justo”, rompia com a orquestra do músico Melchiades Almeida – outro nome importante no exame da relação entre o jazz, mundos do trabalho, associativismo e consciência de classe no meio musical maranhense⁵⁸³ –, aproveitando para

⁵⁸³ Melchiades Almeida era noticiado como “capitão” e dono de uma Alfaiataria, situada na “á rua dr. Tarquínio Lopes n. 33”. Aparentemente, já estava envolvido com música desde 1920, pois aparece vendendo uma “linda flauta com 10 chaves em perfeito estado” (O Jornal, 17 ago. 1920, p. 3). Por essa época, exercia a função de “guarda civil”, ou “Guarda 49” (O Jornal, 17 abr. 1922, p. 4), ocupação que devia envencilhar com a de alfaiate,

noticiar a fundação da “Guarany Orchestra”, conjunto que estaria sob sua “inteira direção” (Folha do Povo, 12 nov. 1925, p. 3). O detalhe de se apresentar como diretor de uma banda desse porte faz toda a diferença; o “inteira direção” sugeria ainda, a partir da tática de levar tais rupturas ao conhecimento público através dos jornais, para adiantar novos contratos, a busca destes músicos por reafirmação, protagonismo, liderança e autonomia. Não localizei menções anteriores a este músico nas fontes hemerográficas, mas esse detalhe parece sugerir que Paulo Moraes, à época reportado como trombonista, já tocava há algum tempo, pois jazz bands geralmente buscavam músicos com certa experiência ou boa formação musical.

Depois da ruptura com o conjunto de Melchiades, não tardaria para a Guarany abandonar o termo “orquestra” (ao menos como designante central, embora, vez ou outra, o rótulo retornasse na imprensa como indicativo de sua lógica de organização instrumental [“orquestra do tipo jazz band”]) para assumir definitivamente a alcunha de “jazz-band” – outro exemplo desse movimento transicional ocorrido na primeira fase do jazzbandismo maranhense e que poderia apontar para uma maior ênfase na estética sonora-performática do conjunto. Pelas ocorrências da HDB, os vestígios mais robustos sobre Paulo Moraes começam a surgir a partir de 1927. Nome do músico começa a surgir no *Pacotilha* em 1927, no carnaval, tocando no Elys Club, executando “tangos, sambas, foxtrots e outras novidades” no Elys Club (22 fev. 1927, p. 4). Teria ele permanecido um ano (no caso, durante 1926) reestruturando e ensaiando com seu conjunto? Não é improvável, haja vista ser comum algumas bandas, da época, demorarem a se organizar até, enfim, se sentirem seguras para uma estreia pública, já que a economia das primeiras impressões e aparências pesavam bastante.

Porém, parece que uma vez alinhado seu novo conjunto, as coisas mudariam drasticamente. Assim, os anos seguintes parecem atestar as táticas de circulação e tentativas de aumentar o capital social de seu conjunto, pois Moraes aparece tocando em vários clubes. Apresento a seguir algumas dessas atividades para uma melhor noção.

pois assim é noticiado na década de 1930, na lista de recebedores do Tesouro do Estado, que apontava as classes/categorias dos trabalhadores e o valor que lhes era cobrado de impostos (*Pacotilha*, 28 jun. 1930, p. 3). Aliás, Melchiades foi um dos fundadores da Associação dos Alfaiates, era o vice-presidente (*Folha do Povo*, 18 set. 1923, n.p.). Além disso, integrou a “Comissão Fiscal” da União Operária Maranhense (*Pacotilha*, 21 maio, 1938, p. 2), época em que teria se mudado da rua Tarquínio Lopes para a “Travessa do Commercio, n. 4” (*O Imparcial*, 5 ago. 1938, p. 2). Nas encruzilhadas do ofício musical com o associativismo classista, já em 1929, a “Orchestra” de Melchiades se apresenta no Centro Artístico e Operário Maranhense (*O Combate*, 7 jan. 1929, p. 4). Exemplo da articulação desses sujeitos em outras associações recreativas, como forma de ampliar seu campo de influência social, foi 1º secretário do Sampaio Corrêa Foot-Ball Club (*O Imparcial*, 22 ago. 1932, p. 2). Em 1935, como parte de uma “comissão proletária”, Melchiades e outros conclamavam o apoio da classe ao governo de Aquiles Lisboa (*O Combate*, 19 ago. 1935, p. 4), o que me leva a pensar nas rinhas políticas que poderiam existir entre os músicos; as rupturas, seleções, filtros na hora da formação das bandas.

Logo em 1928, o trombonista já parecia ter construído uma proximidade com outros jazzbandistas e músicos de outros *status*, integrando o círculo social da celebrada Orquestra dos Irmãos Parga (noticiada como “orquestra de concertos”), chegando, inclusive, a tocar com eles juntamente de Alcino Bílio e Pedro Gromwell na tradicional Festa de Santa Cecília, a padroeira dos músicos (O Imparcial, 3 jan. 1928, p. 1). Meses depois, ele e sua orquestra se apresentam no clube Sonho dos Amores, localizado na rua Magalhães de Almeida, n. 30 (O Imparcial, 13 jun. 1928, p. 2). Em outubro de 1928, a “orquestra do maestro Paulo Moraes” tocou no Club das Flores, na rua José Euzébio, n. 44, executando “maviosas valsas, excellentes fox-trotts e apimentados tanguinhos, recebidos pelo ultimo vapor da capital do paiz” (O Imparcial, 7 out. 1928, p. 1). Depois, realizou uma “soiree chic” dedicada “aos seus amigos” no Monte Carlos Club, “fazendo tocar duas afinadíssimas orquestras” (O Combate, 27 out., p. 4).

Prova do crescimento de suas respeitabilidade, por volta de 1927/28, Paulo Moraes passa a ser noticiado como “senhor”, “professor” e “maestro” na imprensa. É possível que essa respeitabilidade, sob critérios patriarcais, subisse quando músicos tinham esposas e filhos. Já nos anos 1930, década das mais prolíficas para Paulo Moraes e sua trupe, os jornais dão conta de que estava casado com Inocencia Rodrigues de Moraes, com quem teve uma filha chamada Magnolia Pereira de Moraes.

Os três anos finais da década de 1920, porém, também foram intensos para ele e sua jazz band. Em 1929, por exemplo, Moraes fecharia contratos para tocar no Clube Embaixadores de Momo (O Combate, 9 fev. 1929, p. 4) e no Cybelle Club (O Imparcial, 12 maio, 1929, p. 6), encerrando o mês com uma apresentação na sede do Iracema Club, em uma festa organizada pelos associados do Andahary Club (O Imparcial, 23 nov. 1929, p. 2).

No começo de 1930, as atividades da Jazz Guarany ainda eram em grande medida concentradas no núcleo central da cidade. Seus serviços chegaram a ser solicitados para um baile carnavalesco organizado pelos Cavalheiros da Época, clube localizado na rua José Bonifácio, n. 605 (O Imparcial, 7 fev. 1930, p. 4). Depois, pela “sociedade recreativa familiar” Imperial Club, no mesmo endereço (O Imparcial, 30 mar. 1930, p. 5). A proximidade de seu aniversário e a popularidade em alta o motivaram a organizar um festival com o seu nome no Elite Club, também situado na José Bonifácio, n. 605 (O Combate, 6 jun. 1931, p. 4).

Nos anos posteriores, os trajetos de sua jazz band parecem ter se ampliado, confirmando certo processo de migração das jazz bands do núcleo metropolitano, onde, até então, predominavam os clubes de vários perfis, a fim de contemplarem outras freguesias situadas nos arrabaldes daquele perímetro e áreas suburbanas bem além daquela área, tanto que ele surge

regendo um “grande instrumental” na festa de São Roque, no bairro do Lyra, por ocasião da Festa de S. Roque (O Imparcial, 23 ago. 1931, p. 5). Sugestivo de uma relação mais próxima com as festas da classe trabalhadora, e também com as articulações com políticos regionais, anos depois, ele e seu grupo aparecem tocando na Madre Deus, em uma festa de pescadores “situacionistas”, contando com a presença e discurso do senador Genésio Rego e seus correligionários (Pacotilha, 28 abr. 1936, p. 5).

Em outra nota, informava-se que, por ocasião das festas joaninas, o “comerciante no João Paulo” sr. Landislau Senna Diniz, “que costuma effectuar diversas festas populares”, entrou em acordo com os delegados de polícia da capital, ficando “combinado que o sr. Landislau fará a ‘fuzarca’ da Mangueira, onde haverá danças ao ar livre. Para esse pagode já foi contractado o afinado Jazz Guarany do professor Paulo Moraes” (O Imparcial, 21 jun. 1931, p. 5). Por falar em polícia, são nesses anos de *boom* das jazz bands e dos clubes populares que vemos alguns desses prestigiados músicos negros, como Roque Azevedo e também Paulo Moraes, indo presos, como quando o interventor pediu a prisão dos diretores dos clubes Jazz União, Inferno Verde e Embaixadores de Momo (Notícias, 18 fev. 1934, p. 1). Felizmente, Paulo conseguiu pagar a tal multa e voltar aos negócios. Não vi indícios de que isso tornou a acontecer com o músico, mas dali em diante ele iria onde fosse contratado, inclusive nos bailes organizados pelo irascível Chico Pontinha, como indica o relato de João Carlos, citado no início dessa seção.

O vulgo de Francisco Marques de Almeida, que era ex-praça da Polícia Militar e se tornou sapateiro, de fato, recorrentemente estampou as colunas policiais nos anos de 1930. Para alguém que foi capaz de puxar uma faca para um soldado da “Patrulha Montada” enquanto espancava sua esposa (O Imparcial, 4 maio, 1937, p. 4), abandonava meninas de menor “na rua da amargura” (O Imparcial, 20 jul. 1935, p. 5), descumpria frequentemente medidas sanitárias (O Imparcial, 6 set. 1936, p. 2), além de dar um ou outro calote em clientes e inquilinos (O Imparcial, 4 maio, 1937, p. 4; *idem*, 17 out. 1942, p. 5), é de se imaginar que ser contratado para tocar em bailes organizados por Francisco (ou, Chico Pontinha) era esperar por possíveis confusões ou atenciosa vigilância da polícia. Ou ambas. Mas como o próprio João Carlos (1977, p. 49) enfatizou: “[...] essas festas sempre eram de muita preferência da turma”.

Fizesse chuva ou sol, em meios elegantes ou não, Moraes, que vivia da música, tinha de tocar em quantos lugares fosse possível, o que pode tê-lo incentivado a expandir sua área de atuação. Vimos que em meados de 1930, além de irem seguindo um circuito popular através do antigo Caminho Grande, avançando pela “moderna” Avenida Getúlio Vargas, os jazzbandistas

são-luisenses passaram a desbravar novos públicos nos municípios vizinhos, como São José de Ribamar. Houve até quem, como Vital Paiva, além de tocar, também passassem a administrar seus próprios clubes por aquelas plagas. Paulo Moraes e sua Jazz Guarany, por convite ou autoconvite, também se interessaram em analisar o território, tão logo sendo contratados para se apresentarem em bailes naquela cidade, a exemplo do que ocorreu nas dependências do Prazer das Morenas, situado “á rua Grande, apegado á casa Sympatia” (O Combate, 5 set. 1935, p. 2).

Apesar dos desacertos enfrentados com alguns contratantes⁵⁸⁴, seu conjunto, o Jazz Guarany, chegou a ser reportado como “o mais preferido dos ‘Jazz de S. Luiz’, pela perfeição e tecnica com que é executado” (O Combate, 24 jan. 1931, p. 4). Aparentemente, tinha maior circulação nos redutos periféricos do que a JAB, chegando a tocar no Codozinho, Becco do Portão, n. 49, Anil (das 16 às 21h) e Rua da Palma.

Paulo também atuou como diretor de vários clubes em São Luís e em Ribamar. N’O *Combate* de 14 de agosto de 1928 (p. 2), ele aparece como “Director de Música” da “sociedade recreativa familiar” Mensageiro do Amôr, que seria inaugurada dali a alguns dias, em 18 de agosto. Essa sociedade ficava localizada na rua Regente Braulio (“antiga Palma”, n. 30). A estrutura dessa sociedade era a seguinte: 1) Directoria: entre os diretores, estava Raymundo Canuto dos Anjos (ex-Jazz Orchestra), no papel de vice-presidente. Tinha presidente (Raymundo Nonato de Sousa), 1º secretário (Eurico Serrão), 2º dito (Pedro José de Santanna), Thesoureiro (Severiano Silva); 2) Syndicancia: Daniel Alves do Rego, Paulo Moreira Santos, Eugenio Martins Castro e Gentil Raul Maíra. Fundou o Jandira Club, em Ribamar, juntamente de João Silva, Chagas e Roque Leite. Ainda em Ribamar, organizou-se o club Jazz João Pessoa (à frente, o músico Melquiades Almeida). Indícios de que se tocava em torno de 70 peças por banda em grandes bailes carnavalescos (O Combate, 10 nov. 1933, p. 1). Por exemplo, o Nortista Club, em conjunto de Francisco Chagas e João Leite (O Combate, 20 set. 1934, p. 4). Tornou-se diretor do clube “Alegria” (Pacotilha, 26 set. 1936, p. 2). Não era à toa, pois, a lembrança de João Carlos (1977, p. 49) de que a “Orquestra de meu amigo Paulo Moraes, [era] muito famosa!”. Tão famosa e admirada que o nome da orquestra que João Carlos iria formar seria uma referência a do amigo? Amigo e quase um vizinho, pois, em 1933, Paulo se mudaria

⁵⁸⁴ Em meados de novembro de 1931, a jazz band de Paulo Moraes foi contratada por Sebastião Jacaúna, residente no “becco Feliz, n. 41”, para tocar por 75\$000. Ao terminar a festa, o contratante pagou apenas 50\$000, “e ficado de dar os 25 restantes no dia seguinte, o que não fez até agora” (“Casos Policiaes - O ‘Guerreiro’ Jacaúna”, 18 nov. 1931, p. 2). Para outros exemplos que demonstram esse tipo de desventura vivenciada por Paulo Moraes e outros instrumentistas, ver: **nota 539**.

para a Travessa do Monteiro, n. 169, bem próximo da Rua do Norte, onde João viveria, depois de se mudar das proximidades do Desterro.

A música produzida por figuras como Paulo Moraes, cujo apuro técnico e potencial dançante garantiam a satisfação dos populares, despontava como momento essencial para encarar um duro cotidiano de lutas, de modo que as possíveis tramas políticas articuladas no interior dos clubes se expressariam tanto nas micro-atitudes (verbais e não-verbais) que nutriam as sociabilidades associativas, quanto na nova entonação que as trocas de experiências e informações poderiam tomar ao serem embaladas pela música moderna e contagiante das jazz bands. Um poema publicado n’*O Imparcial*, cujo autor se identificou como “Zé Mané do Curuca (poeta da agua-doce)” pode enriquecer essa discussão:

[...]. Vamos, pois, mudar de assumpto
Conversemos sobre a crise.
Quem for pobre que arrebente,
Quem for rico – que se alise.

Familias ha inteirinhas
Que de manhan – é chibé,
Almoço: – café com pão
E jantar: – pão com café.

Mas a desgraça do povo
Para fugir não tem asas,
Haja vista esse negocio
Do aluguel de nossas casas
Depois da revolução
Veio lei de abatimento
Mas já vão se preparando
Os ricos p’r’o augmento.

Oh! Senhores proprietarios
Deixem o povo viver
O dinheiro está escasso
E o pão duro de roer!
[...]

Larguemos isto de parte
Na folia vou entrar
Falar do White, o Nortista
E o Centro Familiar
São três bailes de papôco
Põem o povo maluco
Frequentados por morenas
Por umas morenas “succo”
[...]

**Só a marimba do Paulo
E o seu Jazz Guarany!**

Ah! meu Deus que coisa bôa
O que foi que eu já senti?

(“A Festa de Ribamar – revista em várias quadras”. *O Imparcial*, 27 set. 1931, p. 3, grifos meus).

Os versos do poeta popular parecem sinalizar que o prazer musical se, por um lado, poderia ser tomado, à primeira vista, como forma de fuga da realidade, na verdade reforçam o que argumentei sobre as festas embaladas por essa música afrodiaspórica – e, nesse caso, não devemos negligenciar a referência à “marimba”, instrumento de origem angolana, sendo tocada pelo trombonista, como sugere o poema – insurgirem como momentos essenciais para enfrentar as durezas cotidianas. Eram alimento cultural diante de, não apenas de privações, mas também de assédios raciais, sociais, políticos.

Adiante, através de uma crônica que invoca a imagem desse jazzbandista, surge a oportunidade de acessar o impacto desses exímios músicos na vida de outros sujeitos racializados em condições marginalizadas. Assim, de um breve fragmento do texto, é possível observar a relação entre música, racialização, dignidade, poder/habilidade, reafirmação, autoestima partilhada, expectativas, desejos, o engenhoso diálogo entre o percussivo e o melódico (quase que em uma espécie de “antifonia dialógica”, no sentido de que a resposta ao canto do Outro surge como apropriação adaptada desse canto), na insistência em produzir som, mesmo diante da precariedade existencial, como se sugere também questões estéticas, cosméticas, comportamentais:

Foi por esta época que [José Araújo] conheceu o melhor trombonista da cidade, o Paulo Moraes, um **preto retinto** que não relaxava um terno branco para contrastar com a cor da pele e que vivia eternamente alisando os **pichains**. Admirador emérito de Paulo Moraes, José passou a nutrir o desejo de ser músico e vivia constantemente executando melodias em caixas de fósforos, fazendo miricacas idênticas às que Paulo realizava no trombone (Bogéa, 1988, p. 268-269, grifos meus).

Por outro lado, prossegue o autor:

Devido a esta afinidade entre os dois, o pessoal começou a chamar José Araújo de ‘Paulo Moraes’, com que a princípio ele se zangava, **porque achava que não era tão preto quanto o seu ídolo**. Com o tempo, entretanto, foi se acostumando e depois da morte do músico, ninguém mais conhecia o Zé Araújo senão por Paulo Moraes (Bogéa, 1988, p. 268-269, grifos meus).

Não se pode ignorar essa dissonância entre alta habilidade artística e uma espécie de modelação moderna da ideia de “defeito de cor”, reproduzida por certos populares: nivelando sua diferenciação pela ideologia do branqueamento, esses indivíduos – possivelmente, mestiços ou mulatos –, projetavam no jazzbandismo uma forma de superar a “raça” (tanto que podiam admirar profundamente as extraordinárias façanhas de um músico retinto, como Moraes, mas jamais aceitar se ver no lugar racializado deste). Isto me parece sugerir bastante sobre as

diferentes projeções políticas, historicamente situadas, sobre o fazer musical moderno e as formas de autoidentificação racial na cidade.

Falando em política, dessa vez, do ponto de vista do músico, vale retomar a imagem das “miricacas” usada por Bogéa (1988, p. 268-269) para caracterizar a performance de Paulo Moraes. Na busca por aprender novas técnicas apropriadas para o seu estilo de música, teria Paulo Moraes, pela bagatela de 12\$000, se apressado em providenciar a um método similar ao chamado “saxophone diabólico”, anunciado como “methodo pratico para se aprender a executar com a absoluta perfeição, no Saxophone ou Clarinete, os mais variados trucs, acrobaticos e imitações comicas” (O Imparcial, 19 jul. 1933, p. 5)?

Penso que as referências aos malabarismos, mágicas, mirabolâncias, e até ao onírico, invocadas para descrever as técnicas de músicos como Paulo Moraes, embora expressem a linguagem de seus enunciadores, poderiam apontar também para as técnicas desenvolvidas por esses músicos-agentes, como forma de construir uma assinatura própria, fazer seu nome em meio a um cenário urbano competitivo e criar uma forma própria de poder simbólico, a partir do qual articulariam, politicamente, outras jogadas.

5.5.6 Acorde VII – Grandes façanhas do pequeno Mascote: pioneirismo como resistência

Todos sabem que na vila
 Não foi que nasceu Noel
 Pois a nossa Vila Passos
 Que não é Vila Isabel
 Na Vila não tem doutor
 Formados em bacharel
 Mas o samba surgiu na Vila
 Como as estrelas surgem no céu
 Na Vila, onde é feito o samba
 Na Vila, onde mora os bambas
 Camboa quer ser a primeira
 Mangueira, Estácio de Sá
 Mas como a Vila não há, não há
 Não há quem não possa acreditar
 (“Caraolho” – Zé Teixeira).

Antonio Sales Sodré nasceu em 1926, ano em que São Luís já estava tomada pelas novas práticas musicais afroatlânticas. Ano também em que o formato de samba começava a ser transformado a partir das experimentações dos blocos do Estácio (Franceschi, 2010, p. 52-53). O músico morava na Rua Mont Alverne, n.º 30, Vila Passos, Monte Castelo. Foi filho de Raimundo Costa Sodré e Francisca Sales Nonato.⁵⁸⁵ Antonio faleceu em 2005. Das informações biográficas deixadas por ele, que ficaria popularmente conhecido como Mascote, localizei

⁵⁸⁵ Infelizmente, não consegui localizar mais informações sobre Raimundo e Francisca.

apenas um documento: uma folha datilografada pelo próprio, em 1978, destinada a algum programa que difundiria sua trajetória e músicas de sua autoria.⁵⁸⁶

Não obstante a aparente simplicidade, o documento fala muito. Em seu conteúdo, era a oportunidade de Mascote demarcar seus grandes feitos na história da música popular maranhense. Por isso mesmo, é importante atentar, por um lado, para a seleção daqueles eventos que, por meio de seu próprio punho, objetivavam exaltar sua trajetória profissional, não havendo espaço, devido aos propósitos deste formato de registro, para grandes incursões memorialísticas, abstrações, deslocamentos, repetições, circularidades, lapsos que pudessem dar indícios menos lineares de como eram os ambientes e contextos musicais na percepção deste músico, seguindo, portanto, um *modus operandi* mais objetivo, bastante distinto daquele presente nos registros memorialísticos de Adhemar Corrêa e também de João Carlos (tema do próximo tópico). Caso contrário, poderíamos captar a partir do questionamento dessas elucubrações quaisquer outros vestígios para além de seus feitos pessoais. Ainda assim, penso que é possível lançar algumas inquirições ao documento e tecer alguns palpites a partir dos poucos dados biográficos de Mascote.

O primeiro detalhe que temos de prestar atenção é em seu esforço de gestão biográfica; à temporalidade própria que estrutura o relato. Nas mãos de sujeitos subalternos, o que poderia ser lido como “ilusão biográfica”, no sentido negativo, carrega por trás uma história de luta. Trata-se de um momento de acerto de contas com a memória pessoal, que também é coletiva (Halbwachs, 1990); de reconstituição e reavaliação de trajetória, das transformações internas e externas, do valor das ações, identidade, glórias, frustrações, dada a necessidade de exibir uma trajetória coerente, organizada, consciente, façanha possível para aqueles músicos alfabetizados e razoavelmente letrados.⁵⁸⁷ Por outro lado, se a escrita de si, no caso de pessoas sobre as quais

⁵⁸⁶ Esse registro foi encontrado pela família do músico após sua morte. Mascote deixou apenas esta folha datilografada, datada de 11 de outubro de 1978, com dados resumidos de sua trajetória.

⁵⁸⁷ Benigna Sodré relatou que seu pai pode ter cursado até a 5ª série (não recorda qual escola). Segundo ela, Mascote era autodidata. Costumava ler bastante: livros e revistas. Era assinante da revista *Seleções*, sugestivo de sua inclinação à informação, como forma de acesso à “cultura”. Benigna conta que Mascote buscava muita informação, para saber de tudo um pouco. Somado a isso, o pai desenvolveu a necessidade de ser bastante metódico. Relacionando-se com o vivido e com a memória nestes termos, segundo sua filha, ele fazia anotações nas fotos, adicionando informações sobre o registro, o que sugere a predisposição do músico em conferir ordenamento a documentos que diziam respeito à sua trajetória artística. Analiso que esse processo de autoformação e disciplina (de repente, frutos da dinâmica social de suas experiências de trabalho) ecoam na tentativa de resumo profissional em sua ficha biográfica. Importante observar como essa postura destoa, por exemplo, da posição de Vital Paiva ao ser indagado por Iracema Corrêa sobre a data exata de aparecimento da FJBMA. Diz o baterista que esse detalhe é “irrisório” porque “a gente não gravou no momento... essas coisas que a gente tá criando, a gente nunca tá pensando o que vai repercutir para o futuro...” (Fita n.º 5, Lado A, 25 out., 1987, 3’33”). Isto é sugestivo das diferentes formas/ritmos de vivência e compreensão do tempo desses agentes, repercutindo nas maneiras distintas com as quais lidavam com a memória. Eis outro fator que pode ter atuado sobre o estado dos registros sobre o jazz no Maranhão.

a soma da racialização e da precariedade gera um apagamento por vezes intransponível e uma pressão quase irresistível para que o autobiografado se fabrique como um “grande homem”, calando suas contradições e as dissonâncias ao seu redor, cabe ao mesmo tempo dar voz ao seu relato e confrontá-lo com outros dados. Este confronto se dará a partir de meus questionamentos sobre que aspectos da história social do jazz no Maranhão a trajetória deste personagem poderia elucidar, especialmente em termos das transformações musicais da época, mas também como se expressaram seus agenciamentos artísticos e experiência urbana.

Em sua síntese biográfica, Mascote teve de adotar o uso da terceira pessoa, pois, como parece indicar no final do documento, o texto seria lido por um apresentador: detalhe que fomenta um curioso efeito, já que era um texto de sua autoria com o objetivo de demarcar seu protagonismo. O músico, de início, nos informa que foi “compositor - Cantor - Ritmista - Guitarrista - Violonista popular - cavaquinhista - banjista, tendo iniciado sua carreira artística nos meios musicais em 1936, como pandeirista do Jazz Maranhão”. Inicia, desse modo, enfatizando-se como “compositor” (qualitativo importante no quadro de hierarquias musicais), sublinhando, em seguida, suas várias habilidades como instrumentista, entre elas, a de “ritmista”. Este é um detalhe importante, em se tratando de um músico que iniciou precocemente e habitava um bairro cercado por melodias de choro e de samba tocados por conjuntos de várias configurações instrumentais, inclusive jazz bands, como se desprende do relato de Anunciação de Maria Menezes (ver **nota 560**), que chegou a morar no mesmo bairro, em uma rua (a Rocha Pombo) distante apenas 36m daquela onde residia Mascote.

Outros detalhes biográficos deste jazzbandista podem ser localizados no encarte do CD *Memórias* (1997), no qual se indica que ele começou a tocar pandeiro aos 5 anos de idade. Ou seja, por volta de 1931, período em que o samba já havia sido alçado à símbolo da identidade nacional. Aliás, como indica Sandroni (2012), foi no limiar entre 1920 e 1930, após o sucesso na interpretação do Bando dos Tangarás de “Na Pavuna” (Almirante/Candoca), que a percussão formada por cuíca, tamborim, surdo e pandeiro passou a caracterizar o samba; fenômeno que acabou coincidindo com a proliferação do formato jazz band, com bateria, pelo Brasil; que, por sua vez, ensejou um conflitante processo de reelaboração do samba, envolvendo questões de raça e classe sob as marcas de uma experiência musical transnacional (Barsalini, 2018, p. 68-70).

No Maranhão, é possível perceber a inserção desse instrumento nas jazz bands mais fortemente a partir de 1930, por exemplo na Jazz Sertanejo e na Jazz Brasil (vide **tabela 3**). Mascote, desse modo, era um dos pioneiros a usá-lo nas jazz bands locais, fazendo não um uso

tímido do instrumento, mas provavelmente demonstrando pleno domínio deste, bem como um uso performático do pandeiro dentro da linguagem “moderna”, exibindo tamanha destreza e profissionalismo para alguém de sua idade que causaria expressivo impacto nas apresentações da JMA. Descontados os interesses (e possíveis exageros) publicitários, uma nota d’*O Imparcial* (1 out. 1936, p. 1) parece ter captado uma dessas primeiras apresentações do pequeno jazzbandista com uma orquestra popular moderna, informando que “sabbado o afamado Jazz Maranhão tocará na insuperável – Casa S. Jorge [loja de variedades localizada na Rua Oswaldo Cruz, n. 153-A], tendo como Mascote um garoto de 10 annos – o melhor pandeirista no Maranhão. Um assombro!”. Se Mascote era o melhor pandeirista do estado ou não, impossível dizer. Na verdade, não é o que importa, de fato. Porém, dificilmente se correria o risco de fazer tal propaganda à toa, sendo muito provável que o garoto possuísse, com efeito, grandes habilidades, mesmo se comparado a alguém mais velho. Primeiro, porque, não obstante instrumentos como o pandeiro começassem a iniciar sua ascensão como típico daquele estilo musical que ganhava os ouvidos das classes mais privilegiadas, a cidade de São Luís, como se pode atestar pelos fragmentos literários, memorialísticos, notas jornalísticas, e outros indícios, já contava há bastante tempo com um rol de músicos habilidosos naquele instrumento que ensejou a entrada de Mascote no mundo da música profissional.

Em idos do século XX, pandeiristas como Melchisedeck Corrêa, Newton Galvão, Xereta, Piché, Bicudo, entre outros mais ou menos (in)visíveis, que o tocavam profissionalmente ou não, em jazz bands, orquestras típicas ou por pura diversão pelos subúrbios e arrabaldes da cidade, formavam uma fila de concorrentes mais experientes e mais velhos do que o futuro jazzbandista. A escolha de Mascote (**figura 112**) para compor a JMA, que já vinha há alguns anos, desde a sua fundação, em 1933, aumentando sua popularidade pelos espaços de lazer dançantes da cidade (da sala de espera do Cine Éden, aos bailes do Jazz União Club, Furna de Vulcano, Floresta Club, e outros, tendo sido dissolvida nesse meio tempo, mas retornado às atividades justamente em 1936), contabilizando ainda uma excursão para Belém do Pará (Pacotilha, 13 abr. 1935, p. 3), nos faz imaginar que o menino prodígio deve ter construído uma íntima relação com o pandeiro em sua tenra infância, quem sabe vendo e ouvindo, fascinado, aqueles músicos veteranos em ação.⁵⁸⁸

⁵⁸⁸ Benigna assegura que Mascote aprendeu observando os outros tocarem, que aprendeu a ler partitura, tocar gaita, teclado e outros instrumentos, característica que confere ao dom, vocação do pai desde pequeno.



Figura 112 – Antonio Sodré (Mascote) e Orquestra Jazz Maranhão, 1937. Acervo da família Sodré.

De fato, Mascote⁵⁸⁹ não era exatamente a primeira criança a tocar pandeiro em meio a festividades carnavalescas da cidade. Yole Gama, “mascote d’Os Nortistas” (Pacotilha, 28 fev. 1935, p. 3), era um exemplo disso, que importa ser lembrada já que estamos falando de atividades geralmente feita por homens. Entretanto, diferente de Yolanda, Mascote parece ter sido o primeiro a tocar o instrumento mais profissionalmente e como músico de jazz band, vislumbrando na prática uma forma de afirmação social. Não à toa, em suas memórias, informa ter integrado “outras Orquestras, como o Jazz Continental, Vianense, como pandeirista e cantor,

⁵⁸⁹ Essa é a única fotografia de Mascote em uma jazz band e uma das poucas que restou de seus arquivos, atualmente guardados por sua filha, Benigna Sodré. Numa primeira visita, realizada em novembro de 2021, foi-me informado que Mascote possuía um álbum repleto desses registros, porém, essa documentação foi confiada a outrem para fins de pesquisa há anos atrás e nunca mais fora vista, desde então, o que me parece sinal, por um lado, de um movimento por parte de terceiros em acessar registros tidos como “preciosidades”, na tentativa inicial de publicizar as informações ali contidas, visando, ao mesmo tempo, se legitimar no campo dos detentores exclusivos dessas fontes/memórias – motivo pelo qual, suponho, passaram a tratar esse material como de seu monopólio, recaiando, contraditoriamente, em uma postura negligente com esses documentos. De parte do esforço de Mascote em preservar seu acervo pessoal, observei muitas histórias assim: que indicam ter existido um movimento desses músicos anônimos ou de seus descendentes para proteger essas memórias ordinárias, de repente, não apenas por questões de cunho familiar, mas também, no fundo, com a intenção de que de *subterrâneas* (Pollak, 1989) pudessem ser mais valorizadas em algum momento do tempo: projeto, no entanto, sabotado pelos desmazelos de terceiros, falta de interesse do poder público e outras contingências.

sendo o primeiro neste particular, assim como o primeiro a tocar um instrumento elétrico no Maranhão (um violão tenor de quatro cordas)”. Teria Mascote tido contato com a parafernália elétrica de Manoel Francisco (vide o aparecimento da *Jazz Electrico*, em 1936)? A despeito dessa questão em aberto, fala alto seu esforço em acentuar seu pioneirismo, artifício sem o qual a consagração e a legitimidade estariam mais distantes de um músico popular negro, mesmo no Maranhão do final dos anos 1970, contexto fortemente voltado para promoção do BMB como símbolo turístico e cultural tipicamente maranhense. De outra parte, foi o período de *revival* do jazz e do choro brasileiro: *mini-boom* fomentado pelo *Projeto Pixinguinha* (1977), momento propício para valorizar figuras e coisas da música da “velha guarda”.⁵⁹⁰

Não localizei indícios que sugerissem algum conhecimento sobre o nome de Mascote antes de sua inserção oficial na JMA. Em todo caso, se o ano de 1931, quando começou a se interessar pelo pandeiro, irrompia como sintomático de uma nova paisagem sonora urbana em São Luís, se recordarmos da hegemonia do padrão do samba da Turma da Estácio (cf. Sandroni, 2012, Franceschi, 2010)⁵⁹¹, o ano de 1936, data de sua estreia no circuito musical urbano da capital, também é bastante sugestivo, pois, como nos informa Humberto Franceschi (2002, p. 294), com evidente tom lamurioso, este ano

marcou o início de uma profunda transformação quando a Rádio Nacional “profissionalizou” o sistema implantando o que denominou ser tratamento sinfônico. Esse tratamento optou pela deliberada substituição da percussão por metais, despersonalizando o fator mais importante da nossa música: o ritmo. [...] Essa decantada “profissionalização” culminou por apresentar, no estúdio maior da Rádio Nacional, todo cercado de enormes placas de vidro, como verdadeiro aquário, figuras como João da Baiana, Bide e outros maiores, fantasiados de casaca de seda branca... Daí em diante, patrocinados por grandes firmas norte-americanas, os programas musicais transmitidos pela Rádio Nacional foram cada vez mais no espelho e semelhança do programa *Um Milhão de Melodias*, patrocinado pela Coca-Cola, que serviu como padrão desse tratamento pseudo-sinfônico, pensando ser as grandes orquestras melódicas norte-americanas, e nada mais restou.

⁵⁹⁰ Sobre o sucesso do *Projeto* e sua orientação ao culto da “tradição” e da “autenticidade”, visando a perpetuar a memória de artistas associados a tais construtos, cf. FERNANDES, D. C. *A inteligência da música popular: a “autenticidade” no samba e no choro*. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

⁵⁹¹ A propósito, uma interessante nota dissonante sobre o que Sandroni (2012) chama de “Paradigma do Estácio”, ou “Paradigma do *tresillo*” encontra-se em Santo (2016, p. 334-339), que pontua, entre outras coisas, a experiência histórica específica de músicos como Donga e Pixinguinha, uma “elite” do samba, cuja música, resultante dos diálogos muito anteriores com o jazz, é que, na visão do autor, estaria mais propenso ao lugar desse “samba novo”, em 2/4, com melodia acentuada em 4/4. Já não era um samba “autêntico”, no sentido purista, mas mesclado com outros dados. Esse comentário dialoga com a metáfora da *clave temporal* usada nesta tese, na medida em que a “clave do jazz” traz em si fenômenos rítmicos afro-latino-caribenhos (como o *tresillo*), e na medida em que este trabalho busca na representação deste contato cultural seu perfil de narrativa histórica.

Mascote parecia alinhado a esse novo tipo de regime de trabalho musical que se alastrava para além da antiga zona urbana da cidade, e que, nos anos 1930, começou a ganhar mais força nos perímetros suburbanos, como o bairro do Areal (Monte Castelo), próximo de onde ele residia, na Vila Passos – região que originalmente era um cemitério para indigentes administrado pela Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos e que posteriormente foi batizada de Vila Operária, pois passou a ser habitada por trabalhadores fabris (da Fábrica Santa Amélia). Como deve ter ficado evidente até aqui, entre outros espaços periféricos, naquela região que abrangia o bairro da Baixinha, não muito longe da Vila Passos, desde pelo menos o primeiro pós-guerra, ouvia-se pelos quatro cantos sons afrodiaspóricos através das “máquinas falantes”. Embora não tenham possuído suas próprias jazz bands ao longo dos anos 1920, apreciando aquela sonoridade instrumental em ocasiões mais demarcadas, como festejos católicos, momento de encontro entre as diferentes classes, na década seguinte essa situação passou a mudar significativamente. Mascote, então, foi apanhado por um contexto mais propício para um “batuqueiro” oriundo do subúrbio conquistar alguma mínima respeitabilidade, desde que seguisse certas normas de comportamento. Algumas jazz bands, que performavam, ao seu modo, um tipo de “samba da legitimidade” exigiam músicos disciplinados. A linguagem corporal (postura ereta, semblante seríssimo, maneira polida de segurar seu instrumento) e o terno, um tanto desajustado em seu corpo, sugerem (ou intentam sugerir) a imagem de um pequeno adulto. É de se imaginar que alguns dos colegas de sua idade passavam por essa experiência em circunstâncias menos divertidas do mundo do trabalho. Mascote e seus camaradas de jazz band, neste registro, passam a imagem de cidadãos, de trabalhadores de comportamento e reputação ilibados. Algo que se diferenciava de outras práticas musicais negras que poderiam ser associadas à vadiagem. Para uma breve digressão comparativa apresento a seguir uma fotografia de um “grupo de pândegos” de Vitória do Mearim, publicada na revista carioca *O Malho*, em 1907 (**figura 113**).

Na imagem vemos que essa intersecção geracional (e também racial), em que a “infância, a mocidade e a velhice de todas as côres” podiam se encontrar é útil para pensar, em uma temporalidade mais alargada, na transmissão oral de saberes musicais entre conhecidos, familiares e amigos, vizinhos, seus filhos, bem como crianças atraídas por esses divertimentos imprescindíveis para o enfrentamento do cotidiano. Tratando-se, porém, de práticas distintas, chamo atenção para a diferença comportamental, sobretudo levando em consideração as circunstâncias e contextos de ambos os registros, entre a postura dos músicos de choro na foto abaixo e a dos músicos da JMA, especialmente com foco em Mascote (**figuras 100 e 112**), que,

apesar de criança, transmite com sua postura sua adequação ao discurso que se afasta da imagem boêmia, irreverente e brejeira, adotando, como seus parceiros, uma representação de si muito mais como profissional, treinado, educado e civilizado sob as bençãos do discurso da mestiçagem musical brasileira – aliás tema, que, desde que começara a “arranhar” no pandeiro, prosseguia seu caminho de institucionalização, havendo, em contrapartida, vozes como a de Humberto Franceschi (2010) e Gilberto Freyre, cultores do “verdadeiro” samba e refratários ao jazz.⁵⁹²



Figura 113 – “Grupo de pândegos em ‘Pic-Nic’”, em Vitória do Mearim, Maranhão. Choro e boemia em contraste com a imagem das jazz bands. O Malho, Rio de Janeiro, anno VI, n. 247, 1907, n.p.

A profissionalização musical precoce talvez fosse o caminho mais seguro para Mascote, pois, em meio ao novo processo de modernização compulsória e autoritária de São Luís (Costa, 2016), em plena administração de Paulo Ramos (governador entre 1936-1937 e interventor de 1937 a 1945), o pequeno pandeirista começou a tocar justo no ano em que se promulgou o novo *Código de Posturas* da cidade, oficializando-se a partir de então uma série de medidas que

⁵⁹² Sobre o repúdio de Freyre ao jazz e um possível debate sobre raça e nação, cf. Vianna, 2012, p. 84-86.

enquadravam as condutas *jazzy*, assim como operavam outras formas mais incisivas de repressão e controle social da população, sobretudo pobre.

Em um dos *Relatórios da Chefatura de Polícia*, de 1937, por exemplo, José Faustino indicava estar plenamente ciente da “[...] existência de numerosos indivíduos, inclusive menores, nesta capital, em condições de trabalharem, entregues á deliberada e pernicioso vadiagem”. Se por um lado começou-se a “tomar medidas de repressão em relações aos adultos”, com o objetivo de “sanear a *urbs* desses elementos parasitários e que lhe davam aspecto bem desagradável” (Maranhão, 1937, p. 35), por outro, sobre indivíduos de idade inferior, informava:

Não foi, porém, possível aplicar a mesma repressão em relação aos menores, porque, infelizmente, ainda não temos local conveniente ao seu recolhimento, de modo a educa-los e torna-los uteis á sociedade. Á primeira vista tive em mente encaminha-los para a pequena lavoura no sítio do Antigo Aprendizado Agrícola ‘Christino Cruz’, reconhecendo, porém, de logo, a inconveniência da promiscuidade desses menores com os detentos que alli prestam serviços. A solução deste problema me parece inadiável. A criação do Patronato de Menores abandonados e delinquentes trará de futuro grande proveito ao Maranhão, transformando inclinações más e preparando homens uteis ao Estado do Brasil (1937, p. 35-36).

Como vimos anteriormente, a inexistência de tal instituição não era um impeditivo para que se exercesse rigorosa vigilância dos clubes dançantes da cidade, na tentativa de reprimir, entre outras ações, a participação de menores nesses ambientes. Aparentemente, Mascote, aproveitando-se do contexto favorável de profissionalização do samba, burlava as regras na condição de integrante de jazz band, partilhando espaços de sociabilidade da classe trabalhadora, e com isso, compartilhando, desde tenra idade, experiências de classe com músicos como Apolinário dos Anjos, companheiro de banda e presidente do SINDMUSI-MA.

Nascido justamente no ano em que entrou ao ar, em julho de 1926, a Rádio Clube do Maranhão, “primeira iniciativa de radioamadores, reunidos na Rua do Sol (ou Nina Rodrigues), sede da Escola Prática de Radiotelegrafia”, que “funcionou a contento, embora sem a estrutura indispensável exigida por uma estação radiotransmissora” (Lacroix, 2020b, p. 253), seria no ambiente radiofônico que Mascote, buscando nesse meio formas de manutenção material e alguma ascensão social, catapultaria seu desenvolvimento artístico, circulação e consagração, além de travar contatos com artistas de renome nacionais. Relata, então, o músico que

Iniciou no Rádio Maranhense no dia xx de outubro de 1940, como pandeirista do Conjunto Regional da Timbira, nessa época, Radio Difusora do Maranhão, passando em seguida a condição de crooner do Conjunto Vocal Anjos do Samba, posteriormente, ‘Boêmios da Lua’, conjunto que militou nos meios radiofônicos até o

ano de 1951 (?) tendo feito várias excursões inclusive temporada na PRC-5 de Belém do Pará, interpretando inúmeros sucessos de diversos compositores, como Ari Barroso, Marino Pinto, Zéquete, Pixinguinha e tantos outros, assim como compositores maranhenses, como Antonio Vieira [cuja canção “Mãe D’água dos Olhos Verdes”, segundo Benigna Sodré, receberia arranjos com a sua assinatura] Nhôsinho Santos, José Rosa, Chiquinho, João Santiago, Messias e também suas. Jamais foi um exímio executor como violonista ou cavaquinhista. Sempre foi e o é um harmonista. N’uma enquete feita nos anos 50, foi [parte ilegível] considerado o melhor crooner de conjuntos vocais em todo norte e nordeste, considerado o melhor, incluindo os Conjuntos ‘Vocalistas Tropicais’, ‘Garotos da Lua’, entre muitos outros. Como radialista, além de crooner do Conjunto Vocal e cantor [ilegível] isolado, como violonista, teve [ilegível] de acompanhar os grandes ídolos da música popular brasileira, como Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Angela Maria, Caubi Peixoto, Nora Nei, Emilinha Borba, Francisco Alves, Sivuca, Jackson do Pandeiro, Ciro Monteiro, Adamildo Fonseca, Maysa e tantos e tantos outros.

Em uma época na qual, juntamente dos clubes, este era um dos únicos meios de sustento (simbólica e financeiramente falando) dos músicos de São Luís (embora ainda tenha havido tentativas por parte dos cinemas, no começo dos anos 1930, de continuar contratando bandas, numa época em que o cinema sonoro invadia a cidade), foi neste meio que Mascote optou por se concentrar e crescer profissionalmente, pois nos informa que foi por muitos anos parte do “broadcasting e diretor artístico” da Rádio Timbira.

O trabalho nas rádios parece ter também oportunizado seu desenvolvimento como compositor, pois foi na década de 1940 que “compôs pela primeira vez”, chegando a produzir ao longo do tempo cerca de 20 músicas. Embora, soando como um sutil protesto revoltado, faça questão de afirmar que “nunca teve suas músicas gravadas”. Uma rara exceção foi “Brinquedo de Papel”, registrada no CD *Memórias*. A letra diz muito sobre as condições de sua infância, e, talvez, da de outros jovens negros pobres de São Luís:

Quando eu era menino
Com brinquedo de papel
Ficava esperando acordado
A chegada do meu Papai Noel
Pedia muitos brinquedinhos
Mais bonitinhos, para brincar
Mas antes do bater dos sinos
Eu adormecia, sem vê-lo chegar
O meu natal tão triste
Porque eu não via Papai Noel
E quando o dia amanhecia
Os meus brinquedinhos
Eram de papel

Ainda sobre o tema das rádios, importa pontuar, observando o destaque de Mascote para o fato de ter trabalhado na Rádio Difusora (PRJ-9), que, do ponto de vista da política institucional, esta emissora “integrava um projeto de propaganda muito caro ao Estado Novo”,

tendo sido inaugurada pelo DEIP, em 1941, com o objetivo de “mostrar o Maranhão ao resto do Brasil” (cf. Costa, 2016, p. 106), o que significa que este jazzbandista precisou atuar no interior de um meio de comunicação com viés autoritário e vigilante, e que, ao tempo em que podia ser um ambiente de exploração e de baixo incentivo criativo, a tirar pelo comentário-denúncia publicado no *Diário de São Luiz*, em 1948 (ver **nota 544**), também oferecia, paradoxalmente, oportunidades únicas de contatos profissionais e artísticos, circulação e prestígio diferenciado para um músico afro-maranhense, tendo em vista que as alternativas de emprego para um jovem negro com pouca qualificação na São Luís da época não eram nada favoráveis.⁵⁹³ Relembro o leitor que, em idos dos anos 1940, Octavio da Costa observou que, na capital maranhense, “meninos e meninas [negras] fazem trabalhos leves em casa; já um pouco mais velho, o menino é mandado para uma fábrica ou para a loja de um amigo da família para aprender alguma profissão. Nesses casos, seus salários, por um tempo, são entregues aos pais” (Eduardo, 1948, p. 25). Embora pudesse ter realizado essas tarefas ditas mais leves do lar, Mascote parece ter passado longe do trabalho fabril, podendo, no entanto, ter ajudado os pais com as quantias recebidas (provavelmente, valores que começaram não muito expressivos).

Posteriormente, prossegue Mascote em seu relato, “com o advento da nossa Televisão”, diz ter participado “de vários programas, sob a direção de Reinaldo Faray, quando na época, compunha o duo Serenata e quando do lançamento do Trio ABC” composto pela cantora Benigna Santos Sodré (1945-) e suas irmãs Cleise (1950-1986) e Alzenir Santos Sodré (1955-1993), “e ainda a excelente artista Alcione”, demarcando com isso um interessante encontro geracional entre músicos afro-maranhenses, já que João Carlos, o pai de Alcione, também fora um jazzbandista como ele. Menciona ainda o trabalho com a Dupla Ponto e Virgula “e alguns outros”. Informa que ao tornar-se funcionário público federal⁵⁹⁴, afastou-se um pouco do meio artístico, participando esporadicamente de alguns programas de rádio com o cantor Moacir Neves. Em seguida, afirma ter “fundado alguns Grupos Musicais, como: o Conjunto Melodia (à época, rebatizado de Som Livre), e ainda o Sambo-Cinco e o ‘Sanboss’ (seria SamBossa?)”, “tendo finalmente como profissional, participado do ‘Tonga Trio’ na [ilegível] do Hotel Quatro Rodas” Esses últimos trabalhos de Mascote, provavelmente, realizados entre os anos 1960/70, parecem ter influência dos trios de samba-jazz que estavam em alta nos clubes e bares elitizados do Rio de Janeiro e São Paulo, sobretudo aqueles que traziam em seus nomes alguma expressão

⁵⁹³ Endosso algumas das reflexões de Paranhos (2005, p. 43) em sua análise sobre música e Estado Novo sob a perspectiva de que “as classes dominadas revelam, na sua experiência histórica, a coexistência dialética entre a introjeção à dominação e a resistência à dominação”.

⁵⁹⁴ Segundo Benigna Sodré, Mascote chegou a trabalhar nos Correios e Telégrafos.

de origem africana (Jongo Trio, Tamba Trio, Zimbo Trio). Escapou-lhe a memória sua participação ainda no Trio Araçagy (O Combate, 25 abr. 1956, p. 2). Adiante, o multi-instrumentista fornece mais indicações de seus feitos.⁵⁹⁵

Quero finalizar este tópico retomando a figura do Mascote de dez anos de idade tocando na Jazz Maranhão, dessa vez tentando, a um só tempo, captar a sonoridade do conjunto ao unir a bateria e o pandeiro, e, a partir disso, imaginar a experiência sociorracial de Mascote. Recorro, então, ao estudo de Barsalini (2018), que, a partir dos primeiros contatos entre o jazz e o samba urbano, tece considerações que servem para problematizar o papel conjunto de bateristas e percussionistas, bem como sua incursão pelos campos da tradição e da modernidade como forma de participar de uma forma transnacional de padrão de atuação e consumo musical:

Essa música [samba tocado pelas jazz bands brasileiras] teria sido o espaço e resultado de um permanente conflito, norteados por dois ideais aparentemente contraditórios: por um lado, a absorção dos investimentos estrangeiros e sua consequente influência na definição de parâmetros estéticos; por outro lado, a preservação de uma suposta autenticidade garantida pela manutenção de elementos tradicionais. Pode-se supor, dessa maneira, que o processo de consolidação do campo da música popular, que se confunde com a urbanização e o desenvolvimento de uma indústria cultural, não tenha sido um conjunto de algum movimento nacional isolado. Acima das especificidades de cada caso, tais movimentos deflagrados em alguns países do continente americano revelam uma transnacionalidade fortemente impulsionada por modelos de produção estadunidense (Barsalini, 2018, p. 74).

Mascote, portanto, menino negro do subúrbio são-luisense; o integrante mais jovem e de tez mais escura da JMA; que, provavelmente, precisou criar novos improvisos musicais ao lado do baterista Crepe Sola, e desenvolver uma assinatura própria que lhe permitiriam ter acesso a outros espaços, no suíngue da resistência cotidiana, fazia parte de algo bem mais amplo, de alcance global, tornando-se um dos personagens fundamentais nas encruzilhadas de tradução/recodificação cultural do jazz no Maranhão.

5.5.7 Acorde VIII – João Carlos Dias Nazareth: do pistão revoltado à Jazz Guarany

Quis o destino, quando o tempo foi maestro / Soprar a vida aos pés do velho cajueiro [...]. Vai provar que o samba é primo do jazz [...]. E seja o pilar da esperança/ Das rosas que nascem no morro da gente Sambando, tocando e cantando...

⁵⁹⁵ Apenas para registro, àquela altura (quase final dos anos 1970), Mascote afirma que estava exercendo a ocupação musical “apenas esportivamente”, tendo reunido um pequeno grupo de amigos, “entre os quais os seus filhos, professores, para o seu lazer dos fins de semanas”. Com este grupo, indica ter gravado “recentemente para o Canal 2, um programa de uma hora de duração, na qual apresentou algumas das suas composições”. Novamente, enfatiza sua posição como criador. Arrematando com os prêmios que ganhou ao lado de figuras de prestígio, diz que “participou anteriormente de dois (2) festivais de música popular maranhense, tendo sido vencedor em um (01) defendendo um samba de Bandeira Tribussi (sic) e quarto colocado no outro festival, com uma canção do compositor Oton Santos”.

(“A Negra Voz do Amanhã” – G.R.E.S Estação Primeira de Mangueira).

Ainda que a memória de João Carlos Dias Nazareth tenha atingido um patamar mais patrimonializado, em uma condição distinta dos demais jazzbandistas estudados nesta tese, tal consagração geralmente enfoca no fato de João ter sido o pai e mentor de Alcione; autor de grandes sucessos na voz da sambista, como “Etelvina Minha Nega” e “Cajueiro Velho”, além do enfoque em sua carreira como militar e professor de música. Seria insensato deixar de repisar este currículo. No entanto, meu objetivo é tentar explorar, diante dos poucos vestígios encontrados, que significados ser um jazzbandista teve na vida do maestro. Ou melhor, como sua trajetória pregressa pode nos ajudar a entender de que maneira o jazz se posicionou no arsenal de táticas de resistência deste agente.

Semelhante a Adhemar Corrêa, no sentido de ter migrado da zona rural para a capital, João Carlos Dias Nazareth nasceu em 1911, em uma fazenda chamada Aliança, situada na, então, vila de Cururupu, localizada no Litoral Ocidental Maranhense (há 220km de São Luís). No ano de seu nascimento, a vila de Cururupu, além de um distrito homônimo, era integrada pelas localidades de Bacuri, Bacurí-Panã e Roça de Baixo. A propriedade em que João Carlos veio ao mundo era mais antiga, tendo sido fundada em 1884, e pertencia a Manoel Braga Ribeiro da Cruz, unigênito de José Ribeiro da Cruz, senhor de engenho que outrora fora proprietário da Fazenda São Tomé, situada em Guimarães (atual Paraguassu, Mirinzal).

A fazenda Aliança chegou a ser descrita por um periódico local como “a filha do labor de 30 anos de [Manuel] Ribeiro da Cruz”, que “floresce á margem do rio Uru-mirim, limite dos municipios de Guimarães e Cururupu”; uma verdadeira “realização excepcional, porque está cercada por toda uma vastíssima extensão de terras onde campeia a desoladora falencia em que caiu a agricultura, no nosso meio, com a abolição do braço negro”⁵⁹⁶ (Pacotilha, 4 ago. 1924,

⁵⁹⁶ Opinião não muito diferente de Aquiles de Faria Lisboa (1872-1951), tio-avô de João Carlos (1977, p. 3), médico e mais tarde governador de Cururupu e do Maranhão. Antes ligado à URM e depois filiado ao PSD. Em um discurso em Marabá, em 1937, proferido em homenagem a Nascimento Moraes, embora condenasse “essa nodosa – a escravidão – que empanava [...] a beleza da alma [do Brasil] com tons escuros de uma inferioridade moral”, que “lhe viera, como outros males organicos, do defeito da colonização”, ao mesmo tempo exaltando e lamentando os sacrifícios heroicos de sua “Mãe-Preta” (“13 de Maio”. O Combate, 26 abr. 1946, p. 4), Lisboa, que cita *The Negro in the New World* (1910), de Sir Harry H. Johnston, vasto estudo sobre a experiência negra nas Américas, avaliava que “si, com esta medida de todo em necessaria [oferta de educação e trabalho para os escravos por parte do governo], se procedesse á indemnização dos agricultores, que tinham no elemento servil os seus capitais, a representarem, não propriamente *um roubo*, como causticamente escrevia e falava o genio verbal e jornalístico José do Patrocínio, sinão um *abuso* em conformidade, como já disse, com os costumes e, portanto, com as leis daquelle tempo; si tudo isso harmonicamente se fizera, não se teria dado o *krack* economico, que pelo menos aqui pelo norte se verificou, e o throno imperial tão depressa não teria ruido [...]” (O Combate, 27 abr. 1946, p. 4). Para um debate sobre a figura da Mãe Preta, cf. Alberto, 2017, p. 143-159; SEIGEL M. e GOMES, T. de M. “Sabina das laranjas: gênero, raça e nação na trajetória de um símbolo popular, 1889-1930”. *Revista Brasileira de História*, nº. 43, v. 22. São Paulo, 2002, p. 171-93; SEIGEL, M. Mães pretas, filhos cidadãos. In: GOMES, F. dos S; CUNHA, O. M. G. da. (orgs.). *Quase-cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação*

n.p.). O texto diz ainda que as terras deste “operoso agricultor maranhense” abrigavam duas famílias, “a do lar feliz, e a outra, mais numerosa, formada pelos colonos que, graças a uma orientação inteligente, retira do solo não apenas o que mal basta [...], mas um completo bem estar” (Pacotilha, 4 ago. 1924, n.p.). A vida de João Carlos e de seus pais, entretanto, mostram o outro ângulo dessa história.

João adentrou no mundo do trabalho infantil logo após a morte do pai, Anastacio Dias Nazareth (decorrente de acidente de serviço), com apenas doze anos de idade, e faz questão de recordar a data exata: 25 de fevereiro de 1923. Sua mãe se chamava Assunção de Farias Nazareth (ca. 1883-1960) e seu avô materno era o “velho Juca Farias”, irmão de Aquiles Lisboa. Antes do falecimento do pai e de se estabelecerem definitivamente na fazenda Aliança, João Carlos e sua família chegaram a morar ainda no sítio de seu avô, Porto das Pedras, e nos povoados Entre Rios, situado “mais para o centro”, onde o povo demonstrava um “grande espírito de irmandade e humanidade”, e em Santa Eulália, “cuja distância era bastante pequena” do outro povoado.

A pacata vida em Santa Eulália, sustentada em grande parte pelo pai, que era caçador e lavrador, logo seria abalada por um incêndio que destruíra a sua casa. A tragédia os faria retornar à Aliança (**figura 114**), última parada da família de João e onde Anastacio Dias viria a falecer. A morte do lavrador não parece ter virado notícia. Aliás, nenhum desses nomes aparecem nos jornais da HDB, ao contrário do poderoso Manoel Ribeiro da Cruz, invocado respeitosamente pela imprensa ora como “coronel” ora como “capitalista”, quem se pode acompanhar viagens, venda de terras, benfeitorias, depoimentos. Enfim, um sujeito visível e que deveria ser visto pela ótica jornalística, diferente dos pais de João Carlos.

no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007. Bastante sugestivo que, no Maranhão, o jornal *Pacotilha* tenha sido um dos órgãos apoiadores da construção do monumento no Rio de Janeiro, somando-se àqueles que levantavam fundos para subsidiar a consumação do projeto (cf. “Um monumento significativo”. *Pacotilha*, 25 jun. 1926, p. 1).

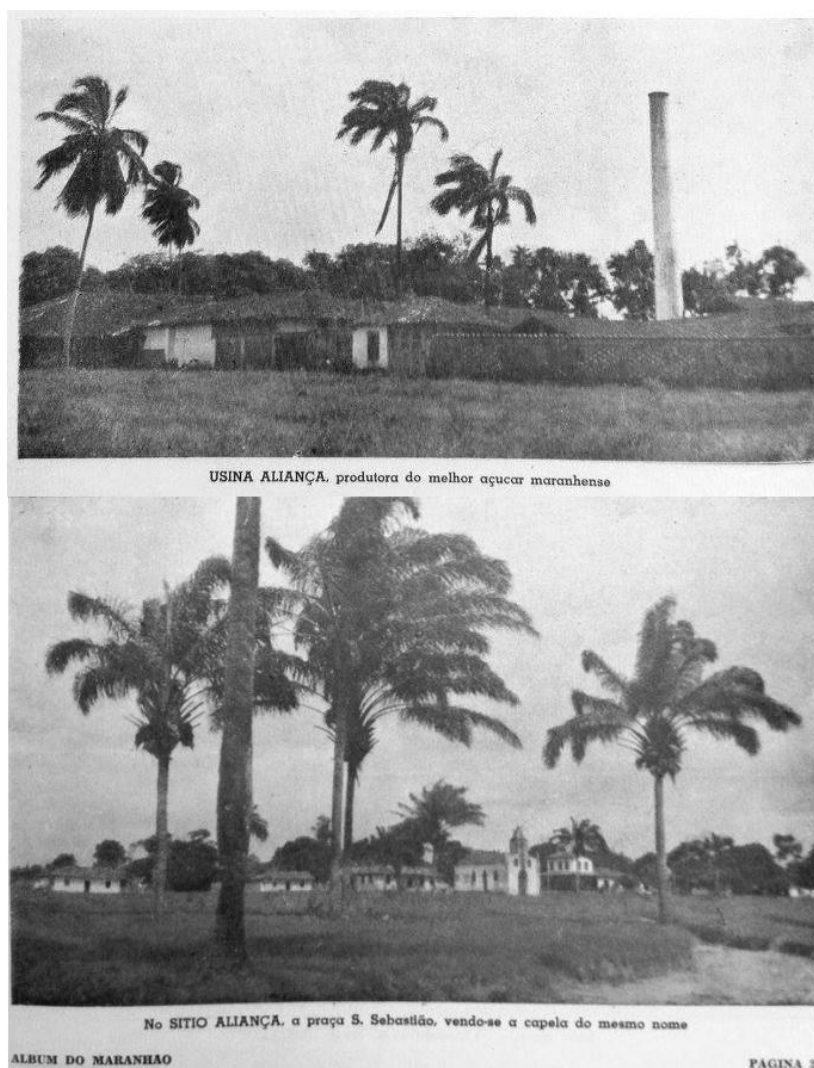


Figura 114 – Usina e Sítio Aliança. Álbum do Maranhão, 1950, p. 258 e 259.

Além do árduo trabalho na lavoura, João Carlos precisava andar quilômetros de Cururupu até um vilarejo chamado Retiro de Santana para exercer a função de ferreiro. Território marcado pelas sanguinolências coloniais, como o massacre dos povos originários do Maranhão e Grão-Pará liderado por Bento Maciel Parente (1557-1642)⁵⁹⁷, Cururupu era mais um desses itinerários ao Norte invadidos por portugueses, que se aproveitavam da expulsão dos indígenas para ocupar e se apropriar de grandes extensões de terra. Por ser palco deste tipo de ação na primeira metade do século XIX e região predominantemente escravista, isto por certo ecoou nas relações de trabalho, chegando aos dias de João Carlos, que nascera duas décadas após o fim formal da escravidão – distância temporal que poderia ser comprimida diante das

⁵⁹⁷ Para saber mais sobre esse episódio, cf. <https://www.historia.uff.br/impressoesrebeldes/revista/rebeldes-gentilicos/>. Acesso em: 11 out. 2023.

tentativas de ex-senhores em manter o regime escravista nos rincões do Maranhão⁵⁹⁸ no imediato pós-Abolição, além das práticas de violência e opressão cotidianas nas fazendas que reavivavam a memória escravista. Uma prova disso pode ser pinçada de um episódio relatado por João Carlos, e incluído em sua autobiografia, que descreve o momento em que, desgostoso da dura rotina de trabalho como ferreiro, começou a se interessar pela música. Recordo o leitor das “jazz de Cururupu” mencionadas pela *Revista Athenas*, nos anos 1940 (vide a **figura 63**). É preciso imaginar que se a música lhe surgiu à mente como possibilidade, na certa era porque os acordes não estavam em uma realidade metafísica, apenas como projeção onírica. Semelhante a experiência de vários trabalhadores e trabalhadoras nas *plantations* do Grande Caribe, João deve ter visto, ainda garoto, músicos das redondezas ou de lugares mais distantes chegando em canoas, lanchas, vapores, causando burburinhos, adentrando tanto espaços privilegiados quanto populares, mais próximos a ele, e sendo ovacionados, oferecendo diversão aos seus pares, sendo lembrados pelos dias ulteriores com a repercussão dos bailes.

Como narra João Carlos, a escolha não significou uma vida menos sofrida, pois só para receber as aulas iniciais, ele e um companheiro chamado Tomaz II, “outro rapaz com as mesmas ideias” (Nazareth, 1977, p. 7), destaca João (provavelmente por ter as mesmas aspirações de uma vida menos oprimida no ofício musical), precisavam empreender grande esforço. Tudo tinha um preço naquele contexto precarizado e distante do centro urbano. Para receber instruções musicais, Tomaz e João tinham de percorrer longos 21 quilômetros até chegar à casa de seu professor, o músico José Alípio de Moraes Filho (1883-1961). Essa informação é relevante, se recordarmos o parentesco de seu professor com o escritor Nascimento Moraes e o papel da música como forma de ascensão social, como introduzido no capítulo 1 deste trabalho. Abre-se aqui uma rede de relações entre músicos negros, professores e alunos, partilhando de objetivos comuns, em meio à luta pela sobrevivência. Passado algum tempo, uma vez munido de noções suficientes para começar a tocar e já planejando o segundo passo rumo ao afastamento dos ofícios de ferreiro e ajudante de máquina a vapor – que não lhe ofereciam qualquer perspectiva de ascensão ou mesmo mobilidade econômica –, João Carlos, então, tomou uma atitude:

⁵⁹⁸ O relato de Dunshee de Abranches em suas incursões pelos sertões maranhenses, nesse sentido, é revelador: “Nesse povoado [Pau d’Arco, no município de Pedreiras], onde o tambor rufava há duas semanas em honra ao Espírito Santo, festejava-se ainda a Lei de 13 de Maio. Magotes de libertos, chegados de pontos longínquos, pungavam dia e noite ao som desse batuque infernal, alimentados pelo álcool. E logo que se soube quem eu era, não faltaram línguas ferinas e indignadas a me denunciar que, ali perto, na fazenda do Major Saldanha, o *bacalhau* continuava a reinar e os negros a gemerem na escravidão...” (Abranches, 1993, p. 68).

[...] eu fui a casa do patrão e solicitei que comprasse um piston para mim em São Luís, que eu iria pagando com o trabalho da Usina. Este respondeu-me simplesmente: não é preciso mandar [buscar] em São Luís, pois eu já tenho [os instrumentos] aqui em nossa casa e, em seguida disse-me: foice, machado, enxada, facão de mato etc. Talvez para outro, essas palavras tivessem sido motivo de sua derrota, porém para mim, serviram de estímulo para intensificar minha luta (Nazareth, 1977, p. 8-9).

O relato de João Carlos fornece uma noção do ambiente opressivo do trabalho no campo, evidenciando, por exemplo, as investidas sabotadoras dos patrões sobre os trabalhadores negros, dificultando-lhes o acesso a novos saberes e habilidades vistas como “impróprias”. No caso da música, impróprias em um sentido duplamente preconceituoso: tanto como arte supostamente elevada, destinada somente a pessoas abastadas (leitura colonizada e elitista do sentido social da música), quanto como prática marginalizada, em se tratando do (sub)valor cultural atribuído ao músico popular. A conduta senhorial e o poder disciplinar, mirando corpos úteis e obedientes, irrompiam, então, contra a prática musical, vendo-a como subversiva; possível ameaça à hierarquia das relações de trabalho ou mesmo como prática, ainda que limitada pelo modo de produção dominante e relações sociais disto decorrentes, potencialmente emancipatória.

As memórias do músico evidenciam ainda a grande dificuldade que era adquirir instrumentos musicais na época – empecilho que não impedia os que viviam na condição de despossuídos de criarem estratégias próprias para produzir música (tanto para lazer, estreitamento de laços coletivos, quanto para algum ganho adicional para as suas receitas). Quando não ajudados por mecenas ou amparados por festividades beneficentes, algumas dessas estratégias de resistência cotidiana em meio à carência material eram: confeccionar seus próprios instrumentos artesanalmente; negociar sua aquisição por custos mais baratos com proprietários de maior poder econômico (inclui-se militares, que tinham acesso a instrumentos musicais de melhor qualidade e vez ou outra os leiloavam); tomar emprestado; praticar furto, entre outras ações. Isto pode ser observado pelo olhar do personagem Dr. Bruxelas, de Fulgêncio Pinto, no qual se vê músicos maranhenses pobres tentando, no começo dos anos 1920 (o livro começou a ser escrito em 1923), reproduzir a configuração de uma jazz band, orquestração em alta na época:

No Largo da Cadeia, existia uma banda de música originalíssima, que era ensaiada quase todas as noites nos fundos do quintal de Dona Maricota Saldanha, à rua de Santa Aninha. Os instrumentos desse núcleo de pequenos e improvisados artistas, uns eram de compridas tabocas de mamão com uma palheta na ponta, outros de folha de flandres; existiam mesmo cornetas machucadas adquiridas à custa de adulações a soldados de Polícia, havendo até um velho contrabaixo que fora de propriedade do alferes Faustino Pedreiro, um **preto magro**, residente ao beco do mestre Avelino,

executado este com garbo pelo **moleque** Zé Bandeira, da casa do desembargador Tasso Coelho, surrupiado pelo executor ao seu legítimo dono, que se dava ao estudo da arte de Carlos Gomes, até alta noite, incomodando os moradores da Prainha, e que depois foi encontrá-lo em mísero estado, desistindo da sua reentrega, após fortes discussões e promessas de bordoadas aos diretores da charanga diabólica. Os pratos eram tampas de latas de querosene, a caixa, um pandeiro sem préstimo, e o bombo um baú de folha, já amassado de tanto batuque. Esta banda de música pertencia aos filhos do Paulo Alfaiate, e outros rapazinhos, tendo por mestre Biné, irmão do intelectual maranhense Crisóstomo de Sousa, e contramestre o Sérvulo **crioulo**⁵⁹⁹, cria do velho Raimundo Manteiga, sineiro da Igreja dos Remédios (1924, p. 124-125, grifos meus).

Outra evidência desse esforço de driblar a falta de condições materiais para comprar instrumentos musicais, e simular as performances percebidas como “modernas”, está na crônica do viajante Alarico da Cunha. Saído de Teresina em direção à vila de Flores (atual Timon, cidade a 428km de São Luís), Alarico da Cunha narra que chegando ao seu destino lhe ofereceram “uma curiosa festa sertaneja”, contando com uma banda bem afinada, que possuía “rabeça, flauta e flautim de taboca e um bombo com guizos”, executando com eles “magníficos trechos musicaes – fox trots, tangos, valsas, etc”. Entusiasmado e sem esconder seu elitismo, o viajante exprime, por fim: “Avalie o que seriam esses pobres matutos se fossem estudar música! Organizaram um perfeito *jazz-band* com taes instrumentos [...]” (O Imparcial, 11 dez. 1928, p. 8). Alarico revela que o conjunto musical atendia pelo nome de “Paulista”. Aparentando se tratar do mesmo grupo, mas, dessa vez, situando-se no povoado de Brejo de São Felix, “á distancia de umas centos e poucas leguas dessa la ravardariana S. Luiz”, na região leste maranhense (onde “você encontrará ainda duas daquellas solennissimas vivendas antigas, meio casa, meio castello, povoadas das recordações dos negros captivos, onde a gente parecece escutar ainda o estalar do chicote e o grito lancinante das victimas...”), um texto sugestivamente intitulado de “Cartas de um ‘Jéca’” do cronista Flavio Senna d’*O Combate*, também de 1928, versava sobre o que considerava duas peculiaridades do povoado: o tronco, instrumento de tortura de tempos escravistas, que o cronista caracteriza como “respeitavel prisão onde o paciente fica com os pés ou o pescoço sugigado entre duas alentadas traves de amago de aroeira ou de páu-darco até descontar os ‘pecadilhos’ cometidos”, e acrescenta: “que diabo! os negros daqui são gente perigosa e sobretudo cabras fujões” e a “Paulista”, descrita como “uma orquestra originalissima e bizarra composta de varios tambores e caixas, **matracas** [seriam as

⁵⁹⁹ Seria Sérvulo Ferreira de Souza, o “Benzinho”, o banjoísta da Jazz Alcino Bílio? Bastante provável, pois, Sérvulo e Crisóstomo de Sousa pertenciam à diretoria e secretaria do Bateria Sport Club (Pacotilha, 11 jun. 1919, p. 1). Sérvulo integrava a “agremiação operária”, também noticiada como “agremiação política-proletária” Bateria Fraternal da Glória (Pacotilha, 20 jan. 1928, p. 1; O Imparcial, 19 jan. 1929, p. 2). Sérvulo, como outros tantos jazzbandistas maranhenses, era simpático à Revolução de 30. Quanto a isso, como nos ilumina McCann (2004, p. 8): “Músicos e compositores populares estavam entre os primeiros a perceber [a ascensão de Vargas] ao poder como uma oportunidade para fortalecer sua posição”.

mesmas utilizadas em certos grupos de BMB?] e pifaros de bambú. Um verdadeiro ‘jazz-band’ á la diable, que estruge, muge, remuge, guincha, sibila e rufla numa zoadinha infernal, atordoante e diabólica”, tudo isso “enquanto a negralhada tresandando a fartum sarapateia, samba e punça numa dança macabra e funambulesca” (O Combate, 16 jun. 1928, p. 1). Possivelmente, a “jazz band sertaneja” excursionava pelas regiões vizinhas, gerando impactos significativos, com consequências duradouras sobre aqueles que tinham contato com seu discurso sonoro-performativo. Caso de pessoas como João Carlos.

A propósito, voltando ao nosso personagem, uma vez dotado de certo capital cultural (Bourdieu, 2015), adquirido através da educação musical preliminar, João prossegue seu relato:

Quando deixei a casa do meu patrão ia com uma ideia fixa, lutar para dar-lhe uma resposta e foi o que aconteceu [...]. Chegando aqui [em São Luís] consegui o emprego de entregar leite e cuidar também da vacaria, até que consegui apurar cem mil réis e comprei um piston de segunda mão e retornei a Aliança. Em lá chegando organizei juntamente com outros companheiros um pequeno conjunto que não tardou a conquistar a simpatia do povo (Nazareth, 1977, p. 8-9).

O músico destaca ainda que “com o conjunto funcionando, todos os domingos eu já trazia meus dez mil reis que minha mãe distribuía cuidadosamente nas despesas da casa. Dei muitas caminhadas longas para ganhar esses dez mil reis” (Nazareth, 1977, p. 9). Tendo acumulado experiência no ofício, João Carlos planejou aproveitar uma oportunidade de serviço e surpreender seu ex-patrão, para provar seu sucesso na aquisição do novo saber. Uma situação que expõe a segregação então existente na zona rural:

Voltamos ao salão, tocamos umas partes e aí o velho Zeca, que não era bem gente, mandou que a outra orquestra tocasse e chamou as três filhas para dançarem uma parte cada comigo e ele mais Dona Augusta observando. As filhas de meu Mestre eram moças brancas e muito bonitas. Agora o leitor vai saber por que ele fez isso: a festa tinha dois compartimentos de dança: a sala da casa era para as pessoas de cor branca e o barracão em frente, para as pessoas de cor escura (pretos) porque nessa época, lá para aqueles lados, preto não dançava junto com caboclo, como eles chamavam (Nazareth, 1977, p. 10).

João chegou em São Luís, em 1935, não tardando a ser matriculado na EAA. Receberia nessa instituição aulas de Desenho com o professor Urbano Franco. Seus mestres de oficina foram Teófilo, Alberto Santana, João Rios e Nestor Espírito Santo. Noções de música, aprendeu com o já citado João de Las Heras, fortalecendo teoria e prática ao se voluntariar e integrar a banda da PMMA (Nazareth, 1977, p. 21-22; 34), onde, tal como Adhemar, conviveria com o demarcação racial ao ser qualificado como “pretinho”, fosse por mestres ou em momentos de disputa de poder com outros colegas (1977, p. 25) Como se vê, a trajetória de João Carlos é

outra peça-chave na análise das estratégias de inserção social e resistência dos músicos negros maranhenses em tempos de monocultura sinestésica. Em uma curta nota biográfica, interessa apenas destacar que João Carlos fez parte do rol de instrumentistas que, tal como Vital Paiva, Roque de Azevedo e Antonio Sodré, aproveitaram os ventos da modernidade atlântica que chegavam ao Maranhão através dos ritmos dançantes, em alta por boa parte da segunda metade do século XX, para galgar posições de prestígio social. Observo que independentemente do ambíguo valor cultural atribuído a essas práticas performativas em São Luís do Maranhão, esse agentes, em diálogo com uma comunidade diaspórica imaginada (Butler; Domingues, 2020), entendiam o domínio da prática musical como oportunidade de formação e de diferenciação enquanto indivíduos.

Entre 1940/50, João Carlos fundou e se tornou líder do conjunto Jazz O Guarany, orquestra popular bastante requisitada em eventos de lazer, como os bailes do Real Cassino do Monte Castelo (Pacotilha: O Globo, 30 ago. 1958, n.p.), Vassourinha Clube, no Caminho da Boiada (Pacotilha: O Globo, 6 jun. 1958, n.p.), e no Grêmio Líteo Recreativo (Pacotilha: O Globo, 8 jul. 1952, n.p.), à época situado na Rua do Sol, centro da cidade (Macedo, 2021, p. 43). Relembrando o período de atividades do conjunto, ele relata o seguinte:

[...] eu também organizei uma Orquestra de Baile que funcionou 20 anos e deu para criar todos os filhos, como sempre digo: criei todos vocês no bico! Toquei em muitos bailes no Anil e vim a pé para poupar o dinheiro das despesas. Com transporte. E com essa luta conseguimos melhorar o nosso padrão de vida, a minha orquestra chegou a ser uma das mais solicitadas nas festas populares. A Gafieira que não fosse com O JAZZ O GUARANY não satisfazia a turma (Nazareth, 1977, p. 41).

Infelizmente, João preferiu não fornecer maiores descrições sobre a trajetória de sua jazz band, silenciando sobre o cotidiano de ensaios, sua relação com os demais integrantes (a quem não cita os nomes), apresentações, e o próprio significado da existência do conjunto em sua vida profissional ou para a sua identidade social, suas expectativas artísticas. Talvez, isto se explique pela má reputação que essas gafieiras possuíam aos olhos de parte da população da cidade, uma vez que eram espaços que, a despeito da tentativa de quererem passar uma imagem de moralidade, vez ou outra protagonizavam cenas de agressão, assaltos e mesmo mortes, como se vê nos jornais.

O relato de que as atividades da banda serviam para complementar a renda da família, viabilizando melhores condições financeiras, poderia levar a crer que, para João, tal atividade era apenas mais uma ocupação com o objetivo de sanar urgências financeiras, sem maiores expectativas de retornos simbólicos. No entanto, ao destacar, aparentemente com algum

orgulho, de que sua orquestra “chegou a ser uma das mais solicitadas nas festas populares” e de que esta ficou em atividade durante (incríveis) vinte anos, observo uma vez mais o encontro da necessidade econômica e da construção de uma biografia de trabalho musical respeitável, e mais do que isso, de sucesso nos meios populares da cidade. Observa-se, então, que João Carlos não se satisfazia com a posição de músico militar e posteriormente de professor de música na ETFM, articulando-se ainda nos diversos meios populares e por aqueles espaços frequentados pelas classes mais privilegiadas. O registro a seguir (**figura 115**) poderia ter sido captado em um dos encontros do conjunto, que, segundo informações dos familiares, costumava se reunir na residência de número 19, na Travessa Feliz, no bairro do Desterro.



Figura 115 – Jazz O Guarany, ca. 1950. Possivelmente na Travessa Feliz, n. 19, Desterro. Acervo da família Nazareth.

Destaco alguns elementos da fotografia. Primeiro, a escolha do nome da banda. Esse é um detalhe muito relevante. João optara por um nome similar à da jazz band de seu amigo, Paulo Moraes, que, àquela altura, pode ser que tenha embarcado em outro projeto, com o seu próprio nome. A ênfase na figura indígena em postura aguerrida no bumbo, numa referência, desde o nome do conjunto, à ópera “O Guarany” (1870) do maestro Carlos Gomes, adaptação musical do romance homônimo (1857) de José de Alencar. Uma ode à mestiçagem (indígenas com brancos). Marca da influência do repertório operístico que João teve contato em sua

formação musical. Mas poderia ir além. Se não é possível saber através dos vestígios que este músico deixou um possível significado para tais escolhas, de repente a partir de indícios semelhantes por parte de outros músicos negros seja possível formular interpretações mais robustas. Por exemplo, em meio à pesquisa, ao ter contato com um livro de partituras do músico Othon Gomes da Rocha, que integra o Acervo João Mohana no APEM, percebi que logo na contracapa deste livro, na parte superior, há uma fotografia de Carlos Gomes colada pelo músico. Ao lado, há um recorte de jornal, aparentemente datado de julho de 1888, em que se destaca o momento no qual o compositor dedicou à Princesa Isabel a peça “Lo Schiavo”. Abaixo da fotografia, Othon Rocha transcreveu com esmero “Música Brasileira” (1919) de Olavo Bilac, cujos versos “inauguraram” as “três raças tristes”. Seria este o mesmo *leitmotiv* da Jazz O Guarany?

Chamo atenção para a vestimenta dos integrantes: fardamento que lembra a de marinheiros. Nos bolsos, corações cuja inscrição parece dizer respeito ao nome do conjunto. Embora polidos (algo que um militar como João devia exigir), os sapatos tinham de enfrentar o chão de terra batida que predominava em muitos lugares em São Luís. Nessas condições, imagina-se o esmero com o cuidado ao se vestir para as apresentações e a performance.

Não localizei muitas informações sobre o repertório da banda. A cantora Alcione, filha de João Carlos, recorda que quando tocou na banda, pela primeira, executou a canção “Pombinha Branca” e o fado “Ai, Mouraria”, possivelmente tocadas juntamente a sambas, rumbas, mambos e outros ritmos dançantes, típicos nas gafieiras são-luisenses dos anos 1940/50.

A vida de músico popular era dividida com as responsabilidades militares e pedagógicas, pois João Carlos viria a se tornar oficial-maestro reformado como 1º Tenente da Polícia Militar Maranhense – na qual entrou, em 1935, como músico aprendiz – e depois mestre da banda da Escola Técnica Federal do Maranhão (ETFM), atual IFMA. Nessa posição, João Carlos dava preferência no repertório tanto para a música popular quanto para peças de Carlos Gomes e de Villa Lobos, especialmente “O Canto do Pajé”. Sabendo da ligação íntima que João Carlos manteve com o Bumba-Meu-Boi, não apenas chegando a participar ativamente dos Bois de Mizico (Raimundo Hemetério) e de Leonardo, na Vila Passos - Monte Castelo (local, aliás, de muitos clubes dançantes populares, como mostrado anteriormente), mas também atuando como compositor de toadas de sotaque de Zabumba, não estariam todas essas referências musicais nativistas/indigenistas (“Guarany”, “Pajé”, BMB) conectadas a uma identidade afro-indígena? E o que ocorre ao pormos nessa equação a conexão transatlântica entre indígenas e

afrodescendentes na constituição do jazz e de práticas conexas ao jazz? (Hertzman, 2018; Dewulf, 2017). Enfim, o jazz, enquanto ferramenta/prática cultural afroatlântica que contou com a contribuição dos nativo-americanos, e que confundia, carnavalizava e embaralhava as fronteiras sociais, encontra, neste ponto, o BMB, prática com longo histórico de discriminação e perseguição no Maranhão.

Valendo-se dessa “circularidade cultural” (Ginzburg, 2006), João Carlos teve uma trajetória que representa muito bem o valor que as classes populares projetavam no ofício musical; sua posição mais ou menos privilegiada (comparando a outros serviços) na lógica do mundo do trabalho ofertado às pessoas negras – cuja pouca instrução correspondia menos aos esforços pessoais (evidentes em várias trajetórias), e, sim, a um problema estrutural, oriundo do processo de marginalização social dos negros no pós-Abolição; questão que, aliás, assolava gravemente os que residiam na zona rural do Estado, cenário exemplar para a discussão acerca da emancipação tardia desses trabalhadores, ainda submetidos a um modelo escravista de trabalho (Gato, 2019, p. 236).

Em outro flagrante inédito da atuação musical da Jazz O Guarany, dessa vez por volta de 1960 (**figura 116**), pude perceber a presença do músico e professor Adhemar Corrêa, examinado anteriormente. Adhemar aparece no centro da foto, tocando saxofone do lado esquerdo de João Carlos, que está de camisa estampada, usando chapéu. Vemos ao todo dez músicos, um vocalista e talvez um técnico de som, na extremidade direita. A estrutura, emulando o que seria aquela de uma *big band*, demonstra uma realidade radicalmente distinta dos circuitos elitizados.

Dos espaços de sociabilidade elitistas aos populares, os encontros, tramas, arranjos, mas também competições entre esses jazzbandistas, com suas origens sociais, geográficas, identidades de raça, classe e gênero distintas, faz recordar as considerações de Chalhoub (2012, p. 150-151) acerca do significado de ‘competir’, no contexto capitalista, para as classes populares, pois, embora precisassem performar seu apuro técnico e profissional nos palcos, confrontando os estereótipos racistas inculcados nas formas de consumo e significação da cultura afroatlântica por parte dos privilegiados, tocavam seu suingue visando a “garantir a reprodução material da existência”; a “[...] construção de redes de solidariedade e ajuda mútua entre familiares, amigos e vizinhos”, a fim de “viabilizar a reprodução da existência de todos”.



Figura 116 – Orquestra Jazz O Guarany, ca. 1960. Alguns integrantes na foto: Mestre Bimba (rabecão), Clóvis (Banjo), Itacy (bateria), Antenor (trompete), Adhemar Corrêa (saxofone) e, ao seu lado, de camisa estampada e chapéu, João Carlos. Acervo da família Nazareth.

O depoimento de João Carlos Dias Nazareth à pesquisadora Vivian Gottheim (1984) sobre como sua família via o BMB explicita nas entrelinhas a razão de ter escolhido o caminho da música popular – atividade cuja valorização cultural e moral, embora rebaixada em comparação com outras práticas artísticas lidas como da “alta cultura”, ou mesmo de formas de trabalho mais legitimadas, parecia, ainda assim, estar alocada acima dos bumbas, que não era visto nem como arte e muito menos trabalho (ao contrário). Combinando a escala de valores que observamos na apresentação da JAB no e de um grupo de BMB no TAA, com o relato a seguir, percebemos não apenas essas posturas como traços de hierarquizações sociorraciais, mas também o jogo de inversões simbólicas efetuadas ao longo do tempo devido às lutas e articulações da população negra:

Quando eu era jovem... eu cresci no interior, em Cururupu, e quando comecei a participar [do Boi], eu só cantava, não dançava porque eu não tinha talento para isso. Mas como eu era muito bom em cantar, um dos caras me pediu para ajudá-lo. Então, eu fui, e com o tempo, eu aprendi a fazer. Minha família sempre foi contra minha participação no Bumba-Meu-Boi. Minha mãe odiava. E naquela época, ela estava certa. Ela costumava dizer que era apenas uma coisa para bêbados porque antigamente, o Bumba-Meu-Boi era apenas uma desculpa que os homens usavam para beber cachaça. Hoje em dia, não; hoje eles tocam Bumba-Boi em salões de dança e

em casas noturnas. Nós fomos a São Paulo e Rio e muitos outros lugares para nos apresentar (1984, p. 138, tradução minha⁶⁰⁰).⁶⁰¹

O comentário de João Carlos deixa subentendido a confirmação de que, em dada época, um jazzbandista e um brincante de BMB podiam ocupar posições sociais e de prestígio bastante distintas, mesmo que a música não fosse tomada como uma profissão das mais bem reputadas. Mas, se por um lado pode ser que alguns jazzbandistas mais exitosos tenham conquistado um patamar de estabilidade, com todos os limites de uma classe média baixa e dos padrões de vida em São Luís (o que acentua que essas experiências não eram unívocas); por outro lado, a imagem glamourosa que aparentemente alcançava todos esses músicos negros “modernos”, podia também esconder experiências de exploração e exclusão em certos espaços, sobretudo elitistas. Tanto que na visão de Adhemar Corrêa:

Os músicos da maneira em geral não tinham conceito social (antigamente). As pessoas gostavam de ouvi-los, mas quando iam tocar nos bailes entravam pelo fundo da casa ou às vezes chegavam cedo. Eles eram desvalorizados (escravos da sociedade). ‘Como operário precisavam das mãos dele para trabalhar e para se divertirem da música dele’ (Ademar Corrêa, 30.8.87, com uma conversa com **Nascimento Morais [Filho]** em uma conversa em sua residência (II Caderno, p. 32, 1987, grifos meus).

Como reflete Gato (2012, p. 182-183), ao destacar as insubordinações cotidianas expressas nas atitudes populares captadas pelo escritor Astolfo Marques, o pós-abolição maranhense poderia ser descrito como “um *ethos* precário que inventou um cotidiano subvertido, no instante em que desigualdade da República oligárquica ameaçou a expressão concreta da liberdade conquistada na abolição”. Era a época em que “República” soava como

⁶⁰⁰ [No original]: “When I was young. I grew up in the country, in Cururupu, and when I started to participate I only sang, I didn't dance because I had not the talent for it. But since I was real good at singing, one of the guys asked me to help him. So I went, and as time passed, I learned how to do it. My family was always against my participating in Bumba-Boi. My mother hated it. And back then, she was right. She used to say it was just a thing for drunks because in the old days, Bumba-Meu-Boi was just an excuse that the men used to drink cachaça. Brazilian national alcoholic drink. Not today, though; today they perform Bumba-Boi in dance halls and in nightclubs. We've gone to São Paulo and Rio and lots of other places to perform”.

⁶⁰¹ Guardadas as devidas proporções, tal como o samba no Rio de Janeiro, o BMB, como bem sugere este depoimento, é tido como prática que ganhou prestígio social, como percebeu Barros (2007). Comparativamente, isto sugere uma curiosa trama que cerca a relação entre “jazz” e Boi no Maranhão: na condição de práticas em disputa, apesar de que de maneiras específicas, enquanto a primeira estava “estabelecida” (claro, desde que dentro de certas condições), à outra, se impunha normas e distanciamento e até proibição. No entanto, enquanto a segunda passou a ser a menina dos olhos das elites intelectuais locais, entre 1930-60, a outra, ao contrário, foi relegada ao esquecimento, descartada como se naturalmente não representasse os *reais* interesses populares. Descontando-se a influência do sucesso de Alcione para a invocação de sua memória, a forma como se construiu o vínculo de João Carlos com o BMB (e a exibição pública dessa ligação) parece despontar como mais um elemento que, diferentemente de outros jazzbandistas, vinculados a uma dinâmica musical, em maior ou menor grau, distinta, ajuda a pensar, a partir de cada trajetória, na multiplicidade de identidades sociais e estéticas negras costuradas nas idas e vindas de sua legitimação (comercial, simbólica), dentro e fora dos circuitos hegemônicos.

uma ideia fora do lugar aos populares do Maranhão, bem demonstrada na saudação de escravizados contra o novo regime (Gato, 2020). República que, uma vez estabelecida, “iria marcar coincidentemente, no plano econômico, igual passagem do Brasil da esfera de dependência dos capitais ingleses para a dos capitais norte-americanos, através de um silencioso processo que se consolida durante a Primeira Guerra Mundial” (Tinhorão, 1990, p. 207).

Ao menos nos limites do fazer musical, o jazz, em seus variados significados e fenômenos agregados, poderia, no Maranhão, representar uma promessa de dignidade e superação do preconceito racial. O músico afro-maranhense que dominasse seus códigos buscava alcançar, senão o mesmo patamar de credibilidade e admiração que os afro-americanos despertavam nas elites locais, apanhadas pelo capitalismo racial dependente, um degrau mais alto na escala social de então.

Desse modo, insistiam na tática de provarem-se tão capazes quanto e, ainda, dominar a linguagem de outras expressões musicais – como se cada ritmo diferente, perfeitamente executado, provasse e comprovasse sua capacidade criativo-intelectual (ainda que em um gradiente distinto daquele reputado aos literatos de sua mesma cor e classe), suas habilidades como sujeitos ao mesmo tempo globalizados, alinhados ao projeto nacional (e regional), posicionando-se como representantes do potencial dos subalternos na fabricação do moderno.

*

Nem simplesmente alienados nem insubordinados. Convém fugir do olhar que vê esses sujeitos como vítimas passivas das forças repressivas da sociedade, ou como revoltosos prontos a se rebelar contra os ditames do mundo burguês. A propósito, embora flertassem com códigos culturais europeus, tampouco devem ser vistos como traidores de uma cultura negra supostamente legítima. Enquanto sujeitos multifacetados, complexos e contraditórios, talvez o mais correto seja considerar a lógica própria (e estratégica) das ações desses trabalhadores músicos especializados em prol de sua afirmação social. Isto deve ser levado em consideração, dadas as condições estruturais do estado, as desigualdades gritantes e as poucas possibilidades de trabalho – fatores interligados que faziam do mundo da música um caminho considerável rumo à profissionalização. Além disso, é preciso levar em consideração de que, uma vez

tolhido seu espaço de participação política formal, os trabalhadores negros e pardos da cidade passavam, assim, a fazer de suas atividades de lazer cotidianas uma das poucas formas de expressão – dando, com isso, continuidade à lógica de seus pais e avós escravizados, que já mostravam conhecer bem tanto as possibilidades de luta por

autonomia em uma sociedade escravocrata quanto a força política de seus cantos e festas (Pereira, 2020, p. 18).

Embora o autor supracitado aborde o contexto carioca, entre 1880 e 1930, havemos de convir que, a despeito da região, não há samba sem batuque, batuque sem tambor; tambor sem tocador. O músico constitui, portanto, parte fundamental nesse *lócus* onde as “artes do fazer” (Certeau, 1998) – isto é, as artimanhas, artifícios, astúcias, enfim, as táticas de resistência cotidiana – se encontram, se informam, se comparam, experimentam; se firmam e refinam. Pode-se supor, assim, que o músico de “jazz” negromestiço que atuava em São Luís simbolizava não apenas aquele sujeito que conseguiu galgar posição de prestígio entre os seus pares, era também aquele que mediava para os despossuídos, através dos sons e de sua performance, os símbolos de uma modernidade afroatlântica. As orquestras jazzbandísticas, encaradas como símbolos do cosmopolitismo, passaram a ser, desse modo, mais um dos tantos elementos que compunham a plataforma de gostos e divertimentos dos populares; ou seja, significavam mais um artefato mobilizado para incrementar uma cultura popular heterogênea, complexa e dinâmica.⁶⁰²

Ademais, se por ventura essa jogada os conduzia a uma “vida de entremeio” (Spitzer, 2001) (mais ambígua do que a de escritores e intelectuais negros, haja vista o oscilante lugar social da música), por outro lado, justamente por isso, o jazz e o jazzbandismo, enquanto símbolos “modernos”, em suas facetas políticas e infrapolíticas (Scott, 2013, p. 254), tornaram-se desses artifícios, entre tantas outras guardadas dentro de sua caixa de ferramentas, que foram (re)modelados: em constante ressemantização ora como discurso público ora oculto, e que simbolizavam nem tanto uma certeza, mas, mais uma artimanha por trás das expectativas de construção de uma Nova Abolição na periferia da periferia do capitalismo – onde novas e antigas ideias, supostamente fora do lugar, finalmente se rearranjariam, não de maneira espontânea, mas a partir de suas lutas, no lugar.

⁶⁰² Isto fica mais claro na fala de Luís de França, um dos fundadores da Escola de Samba Turma do Quinto: “E – Quer dizer que o senhor acha que tem muita gente que é do boi e que não gosta de samba e que é de samba e não gosta de boi? LF – Tem, tem... Tem muita gente do boi lá que não vai no bloco e tem muita gente do bloco que não vai no boi, e tem outros que usam os dois lados da diversão, as duas maneiras de divertir” (Maranhão, 1997b, p. 44). Fala que também se relaciona aos que optavam ou não integrar jazz bands, ou aos que se interessavam em menor ou maior grau pelas festas por elas embaladas, a depender das circunstâncias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este capítulo é de reparação. Tinha que ser escrito para reintegrar na história o negro maranhense. [...]. Essa história comovida não foi escrita. Não apareceu em livro. Não foi contada. Outros virão para narrá-la com engenho e arte. Quero suscitar por ela o interesse dos historiadores, dos sociólogos, dos poetas. Isto é um simples roteiro... E um convite ao estudo. O material humano é precioso e abundante. Há episódios de heroísmo e páginas de martírios. Mas, o que existe, sobretudo, nessa reserva poderosa de humanidade, é um sopro quente de vida. Nesse material opulento, há um dos mais belos capítulos da história maranhense. — Quem o escreverá?

(SERRA, A. Notas para um estudo do negro maranhense. *Revista de Geografia e História do Maranhão*. São Luís: v. 3, n. 3, 1950, p. 61-62).

fugidos ou não de casa grande
carregando no coração um tambor
na boca o sopro de ventanias
nas mãos a virtuosidade escondida
em dias e dias de trabalho nas
pernas as cordas tesas e tensas
de mil léguas andadas longe da
pátria os negros se espalharam nas
paragens sertanejas fazendo parte
da paisagem incrustados nas serras
e serrotes mesmo que as fotografias
não registrem e as línguas brancas
esqueçam seus nomes
mesmo que os brancos não queiram...
vivem vivem vivem
e fazem e fazem e fazem

Solo para Vialejo – Cida Pedrosa.

Após esse longo trajeto, é, no mínimo, desafiador apresentar um desfecho que sintetize tudo o que foi desenvolvido nessas páginas. E é bem possível que eu não realize, a contento, essa façanha. Tentarei, porém, condensar o que me parece essencial no trabalho, com o intuito de, após tantos acordes históricos e historiográficos, oferecer as devidas explicações aos leitores.

Iniciaria esse comentário final afirmando, de pronto, que nem de longe, neste trabalho, busquei cumprir a missão ambiciosa sugerida por Astolfo Serra (1950) em uma das epígrafes supracitadas. No entanto, positivamente, penso que pude apontar alguns caminhos, gerar provocações, levantar questões e, assim, deixar a minha singela contribuição para o tema-problema que me propus a trabalhar. Para ser mais objetivo, o que posso pontuar é que nesta tese meu interesse, de maneira geral, foi a de investigar as maneiras pelas quais o jazz diaspórico foi experienciado no Maranhão. Embora tenha seguido viagem para outros espaços, por força do tema, meu foco pousou em São Luís, entre 1920 e 1950, espaço que escolhi para problematizar com mais atenção os possíveis impactos desse fenômeno transcultural, mirando especialmente nas existências dos sujeitos racializados – músicos, mais notadamente.

O que aprendi nesse percurso? Bem, diria que ao me concentrar nas *experiências*, pude perceber que o significado de “jazz”, dentro do recorte elaborado, ganhou alcances mais abrangentes, passando a se comportar como um palco-arena de disputas de toda monta – simbólicas, culturais, sociais e raciais. Disputas essas conectadas a uma luta igualmente mais ampla, no tempo/espaço do Atlântico Negro, e, no entanto, fortemente localizadas em uma cartografia sociocultural específica na qual São Luís do Maranhão ocupou posição estratégica, e que poderia ser categorizada como Atlântico Equatorial: termo utilizado por outros pesquisadores centrados, por sua vez, na história colonial do Maranhão e na forma singular de escravidão atlântica que vigorou durante o século XVIII, mas que, em minha apropriação/reelaboração, poderia designar, para o século XX, um espaço de possibilidades com temporalidades específicas em termos da tendência e da dinâmica dos fluxos de mercadorias, tecnologias, personagens, atitudes, ideias, imaginários e, sobretudo, projetos de emancipação embutidos em modos de fazer artísticos; sugestões de insubordinação e resistência congregados em fenômenos como o jazzbandismo, foco da pesquisa: em meu ponto de vista, uma ferramenta política-musical-performática representante não de uma mera influência estadunidense, mas de uma modernidade afroatlântica marcada pelas partilhas caribenhas. Nessa perspectiva, pude destacar contatos cujos artefatos e mediadores se forjaram e representaram um conjunto de lutas no plano da afrodíaspota, envolvendo raça, classe e gênero.

Retomando as imagens do conto “Espalha-Pé” de Fulgêncio Pinto e *O Cabrocha* de Jota Efegê, e dialogando com as historiografias do jazz e do pós-abolição: dos subúrbios de São Luís aos do Rio de Janeiro, passando pelo Grande Caribe, o que se coloca é que o processo de *recodificação* do jazz no Atlântico Negro Equatorial não se limitou a uma mera adaptação musical, como se fosse possível pensar as práticas dos músicos isoladas de seu meio social e das questões políticas de seu tempo, destilando uma problemática concepção transcendental de cultura, ou, quando muito, reproduzindo uma visão insular sobre o tema. Muito pelo contrário. O internacionalismo negro, partilhado entre as performances das bandas e os sujeitos dançantes (bons sabedores ou com alguma noção de outras experiências afroatlânticas), estava fortemente ligado a uma interface mais ampla de *calibanizações* e lutas emancipatórias das populações das diásporas.

Essa trilha me levou a perceber, em primeiro lugar, que a presença do jazz no Maranhão esteve ancorada em instigantes e intrincados circuitos atlânticos – redes culturais que não só conectavam territórios, mas também produziam hierarquias, distinções e dessimetrias; ao mesmo tempo remodelaram os termos dos conflitos sociorraciais e impactaram a trajetória de

determinadas pessoas negras. Isto quer dizer que tais circuitos de maneira alguma atuaram em apenas uma direção ou de modo verticalizado. Muito pelo contrário. Na verdade, o que pude observar é que eles foram (re)apropriados, tensionados e reelaborados pelos agentes locais, especialmente sujeitos negros, cujas práticas evidenciam formas complexas de agência que escapam às leituras maniqueístas, simplistas ou que os reduzem a meros receptores culturais passivos.

Ao propor essa leitura, um de meus intuitos foi o de tentar também dialogar, mas, sobretudo, confrontar abordagens consolidadas no trato com a história do jazz no Brasil, frequentemente concentradas em eixos geográficos e narrativos restritos, por vezes centralizando a narrativa a partir ou em torno dos polos hegemônicos. Assim, o propósito foi o de contribuir, exercitando o pensamento crítico e demarcando meu posicionamento político-intelectual, para a ampliação da cartografia das políticas sônicas e musico-comportamentais do Atlântico Negro, vendo-o pela *perspectiva de baixo*, no sentido de subverter imaginários que me parecem incorrer em uma armadilha colonial: qual seja, o de inscrever certos espaços como *historicamente* propícios para a consumação de uma modernidade plena, e outros *naturalmente* fadados ao atraso – de onde de maneira alguma se espera que formas culturais urbanas, outras propostas de modernismo e resistências subalternas com traços cosmopolitas insurjam. Afinal, são pessoas e espaços dotados de identidades fixas; essencializados pelas marcas de uma “tradição” estanque, a-histórica. No fundo, uma leitura racializada e, no limite, racista, que subestima a complexidade e a historicidade das práticas de indivíduos periféricos.

Em contrapartida, o objetivo não foi cair no outro lado da armadilha colonial: o de romantizar as violências da modernidade, de modo a suavizar suas contradições, laivos de barbárie; a perversidade e o sadismo inscritos em seus documentos-monumentos e projetos de sociedade. Quis demonstrar, porém, que os subalternizados do Maranhão, em vez de “assistirem bestializados” às transformações que se processavam no plano estético, cultural e comportamental, cedo se apropriaram das toadas da modernidade, sobretudo ao observarem o papel central das pessoas de cor de outras Américas liderando revoluções culturais, sociais, comportamentais e políticas. Os afro-maranhenses, ao menos uma fração considerável deles, souberam lidar de maneira criativa com esses dados. Pode ser que muitos outros os tenham rejeitado, bem mais interessados em outras formas de existir, de lazer, e, assim, de disputar espaços e exercer seu direito à cidadania. Essas agências são igualmente preciosas para uma compreensão da diversidade de projetos desenvolvidos pela população negra maranhense: suas

diferenças e semelhanças, disputas e alianças, contradições e agendas... propósitos e despropósitos.

Abstrações à parte, ao me propor a inscrever o Maranhão nesses fluxos transnacionais, busquei evidenciar que a experiência negra moderna não pode ser compreendida sem conferir atenção às suas múltiplas escalas, mediações e especificidades locais. Assim, para ficarmos nos termos teóricos, penso que pude propor algumas contribuições ao articular a noção de jazz diaspórico com uma análise localizada das racializações, permitindo apreender a música não apenas como forma estética, mas como prática social atravessada por complexas relações de poder. Já, do ponto de vista empírico, empreguei meus esforços na reconstituição de trajetórias de homens e mulheres esquecidos pela memória e pela história, articulando, nesse mesmo movimento, a tentativa de recobrar espacialidades e dinâmicas de experiências urbanas frequentemente rasuradas, contribuindo, desde as agências humanas subalternas e periféricas, para um adensamento contracolonial das narrativas históricas sobre o período. Por fim, à guisa de metodologia(s), e em diálogo com o que expus até aqui, tentei me esforçar para analisar fenômenos complexos e de dimensões variadas a partir de uma combinação de ferramentas, abordagens e campos de estudo potentes. Refiro-me, por exemplo, à microhistória, à história social da cultura, às histórias conectadas e aos estudos diaspóricos.

Além de suas variações estilísticas, defendo que o sentido social e cultural do jazz, tomando o Brasil, e mais especificamente, São Luís do Maranhão, se modela e remodela a partir da própria dinâmica das relações sociais/raciais, no tempo e no espaço. Desse modo, se por um lado, essa prática cultural se estabeleceu a partir de sua condição diaspórica, exigindo um entendimento global e conectado de sua trajetória, por outro, a compreensão de suas variadas formas nativas, especialmente em contextos de agudas disparidades sociais, depende de um olhar interdisciplinar, interrelacionando a apreciação da expressão musical, as narrativas sobre essa produção e sobre a performance dos conjuntos; os elementos contextuais e, por fim, a experiência social de seus praticantes.

Observei, ao seguir esse rumo de problematização, que o jazz diaspórico, na capital maranhense, se portou de forma complexa, contraditória, ambivalente. Se, por um lado, foi associado aos ideais da modernidade, a ideias de cosmopolitismo e de distinção, por outro, sua recodificação por meio de sujeitos e em agências racializados produziu dissonâncias, ruídos, fricções que expuseram os limites dessas mesmas promessas. Essas desafinações, pautadas, sobretudo, na racialização, que foram identificadas ao longo da pesquisa mostram que a inclusão (ou mesmo a penetração) de homens e mulheres negras em redes culturais modernas

se deu sob condições marcadas a um só tempo por visibilidade e restrição, reconhecimento e vigilância, prestígio e exploração, contatos e isolamento. As contradições, nesse caso, foram colocadas em perspectiva global e nacional. Nesse sentido, a racialização não cuidou apenas de, do ponto de vista local, estabelecer os espaços onde negros e negras podiam ir, o que podiam ou não fazer, como deveriam se comportar e que direitos exigir; a racialização, de maneira mais ampla, considerando de maneira conectada a configuração política e social local e o jogo de poder entre as elites nacionais, com projetos excludentes teve como resposta as tentativas de trabalhadores e trabalhadoras negras em tentar pelas vias que lhes eram possíveis galgar alguma dignidade dentro e fora do Maranhão, recusando-se a aceitar a morte social.

Um senão, entretanto, pulula: como vimos, não obstante fossem requisitados nos circuitos de lazer e ambientes comerciais, e elogiados pela propaganda jornalística, o valor atribuído a esses músicos era escorregadio. Embora necessários como promotores de práticas afinadas com o que acontecia na capital da República, as fontes mostram que a produção autoral desses músicos repercutia timidamente nos meios de consumo musical, competindo de forma injusta com o bombardeamento fonográfico carioca, já muito bem estabelecido, gerando sobre muitos deles um sentimento de letargia, ou mesmo asfixia artística.⁶⁰³ Quando Othon Rocha escreveu no final de seu incrivelmente volumoso álbum de música (de repente ideando uma posteridade cuja face ainda lhe era amorfa): “Este álbum é uma espécie de coisa alguma. Quem lê-lo com atenção, página a página, talvez encontre alguma coisa que não vale coisa alguma. S. Luis, 1º de março de 1941. Othon Gomes da Rocha. O autor”, talvez o tenha feito com doses de uma revolta melancólica. Mas poderia ainda, de maneira cifrada, conter uma rebeldia irônica insinuada no inequívoco refinamento das palavras e profusão de melodias ali registradas.

Enfim. Quero sustentar, assim, que o jazz diaspórico, em sua experiência maranhense, não apenas refletiu dinâmicas sociais preexistentes, mas atuou ativamente na produção de novas sociabilidades, identidades, distinção e conflito. Foi um fenômeno que envolveu situações paradoxais: de visibilidade e marginalização, conexões e isolamento, prestígio e desonra;

⁶⁰³ Isto fica claro nas fala dos músicos entrevistados pela coluna “Falam os compositores” d’*O Combate*, a começar por Ilmar Carvalho: “[...] – Você é registrado em alguma sociedade musical de compositores? – Não. – Por quê? – Jamais alguém se interessou pelos valores da terra. [...] – Você acha que nossos cantores dão valor à música maranhense? – Não. A ÚLTIMA PERGUNTA: – Qual a sua opinião para que se possa divulgar mais a música maranhense? – Em primeiro lugar, os donos de rádio deveriam possuir bons gravadores para que nossas músicas pudessem ser tocadas pelas próprias rádios, alto-falantes e demais lugares de divulgação”. Opinião parecida com a do anteriormente citado Eyder Costa de Jesus, autor de “Dayse” (fox-canção): “[...] – Qual a sua opinião para que se possa divulgar mais a música maranhense? – Um bom studio de gravação que compare as mesmas, para melhor divulga-las”. Por fim, Jefferson Silva (vulgo Zezico), autor do samba-canção “Teu Ciúme”: “[...] – Qual a sua opinião para que se possa divulgar mais a música maranhense? – Levá-la a outros centros de divulgação, porquanto em nosso meio, permanecerão como ‘sombras que sofrem’ ou meras figuras apagadas” (“Falam os compositores”. *O Combate*, 7 jun. 1956, p. 2; 16 ago. 1956, p. 2; 11 jul. 1956, p. 2).

inserção, circulação, mas também exploração e segregação. Ao evidenciar essas dimensões violentamente discrepantes, a intenção, talvez um tanto ambiciosa, seria a de propor caminhos para uma reconfiguração das formas de compreender as experiências negras (e periféricas) no Atlântico, no sentido de visibilizá-las, entendê-las, destacá-las dentro de e como processos simultaneamente constrangidos e inventivos, nos quais a música emergiu como um espaço privilegiado de negociação, criação e, sobretudo, disputa. Sobretudo em contextos impossíveis.

É importante pontuar que as opções metodológicas, notadamente os recortes escolhidos, como os leitores atentos puderam atestar, acarretaram seus devidos limites. Por certo, os eventuais lapsos na análise, ou mesmo lacunas da documentação trabalhada, bem como as escolhas, enfoques e facetas privilegiadas ao longo desse longo processo de construção do trabalho traçam naturalmente abrangências e (ainda bem!) limitações. Espero fortemente que longe de serem tomadas como fragilidades, esses possíveis (e até desejados) hiatos possam apontar o aspecto inevitável e necessariamente inconcluso/em construção de uma pesquisa em história, constituindo muito mais um convite para novas empreitadas direcionadas ao tema.

Abram-se os caminhos para outras encruzilhadas!

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1. FONTES OFICIAIS

1.1 Anuários, Recenseamentos e Estatísticas Oficiais

DEPARTAMENTO ESTADUAL DE ESTATÍSTICA. *Balança Comercial*. 1942. Maranhão: Oficinas Gráficas do DEIP, 1943.

_____. *Balança Comercial*. 1944. Maranhão: Tip. M. Silva, 1945.

_____. *Anuário Estatístico do Maranhão*. 1956. S.l.: [s.n.], 1956.

DIRECTORIA GERAL DE ESTATÍSTICA. *Recenseamento do Brasil*. Realizado em 1 de setembro de 1920. Vol. 4. População do Brasil por Estados, municípios e districtos segundo o sexo, o estado civil e a nacionalidade. Rio de Janeiro: Typ. da Estatística, 1926.

ESTADO DO MARANHÃO. *Estatística Geral do Estado. Exercício de 1935*. Maranhão: Imprensa Oficial, 1938.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *Anuário Estatístico do Brasil*, 1939/1940. S.l.: [s.n.], 1940.

_____. *Recenseamento Geral do Brasil (1º de setembro de 1940)*. Série Nacional. Vol. II. Censo Demográfico. População e Habitação. Quadro de totais para o conjunto da união e de distribuição pelas regiões fisiográficas e unidades federadas. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1950.

_____. *Anuário Estatístico do Brasil*. Ano XI – 1950. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1951.

_____. *Recenseamento Geral do Brasil (1º de setembro de 1940)*. Série Regional. Parte IV – Estado do Maranhão. Censo Demográfico. População e Habitação. Censos Econômicos. Agrícola, Industrial, Comercial e dos Serviços. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952a.

_____. *VI Recenseamento Geral do Brasil. Censo Demográfico (1º de julho de 1950)*. Estado do Maranhão. Seleção dos Principais Dados. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1952b.

_____. Série Nacional, Vol. I. Brasil. *Censo Demográfico*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1956.

_____. *Estatísticas Históricas do Brasil*. Séries Econômicas Demográficas e Sociais de 1550 a 1988. 2ª edição revista e atualizada do vol. 3 de Séries Estatísticas Retrospectivas. Rio de Janeiro: IBGE, 1990.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTATÍSTICA. *Anuário Estatístico do Brasil*. Ano II – 1936. Rio de Janeiro: Tip do Departamento de Estatística e Publicidade, 1936.

_____. *Anuário Estatístico do Brasil*. Ano III – 1937. Rio de Janeiro: Tip do Departamento de Estatística e Publicidade, 1937a.

_____. *Sinopse Estatística do Estado*. N. I (Separata, com acréscimos, do Anuário Estatístico do Brasil, Ano II – 1926). São Luiz: Typ. M. Silva, 1937b.

PERDIGÃO, H. M. (org.). *Anuário do Maranhão para 1941*. São Luiz: [s. n.], 1941.

1.1 Leis, Decretos, Mensagens e Relatórios Governamentais

BRASIL. Decreto-Lei nº 3.688, de 3 de outubro de 1941. *Lei das Contravenções Penais*. Rio de Janeiro, [1941]. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3688.htm. Acesso em: 19 dez. 2025.

ESTADOS UNIDOS. Department of State. Office of the Historian. Foreign Relations of the United States, 1946, *The American Republics: volume XI*. Washington, D.C.: United States Government Printing Office, 1969. 1362 p. Disponível em: <https://history.state.gov/>. Acesso em: 3 jul. 2025.

MARANHÃO. Lei n. 1.228, de 6 de abril de 1925 – Orça a receita e fixa a despesa para o exercício de 1925 a 1926. In: *Collecção de Leis e Decretos do Estado do Maranhão, do Anno de 1924*. São Luís, Maranhão: Imprensa Oficial, 1924.

_____. Governador. (1926-1930: J. Magalhães de Almeida). *Mensagem ao Congresso do Estado*, lida na abertura da 2ª reunião ordinária da 12ª legislatura. São Luís, 5 fev. 1927.

_____. Decreto n.º 748, de 31 de dezembro de 1934. *Orçamento de 1935*. São Luís: Imprensa Oficial, 1935.

_____. Decreto n.º 752 de 31 de dezembro de 1934 / Decreto n.º 748 de 31 de dezembro de 1934 (*Orçamento do exército para 1935*). São Luís, Maranhão: Imprensa Oficial, 1935.

_____. Chefatura de Polícia. *Relatórios da Chefatura de Polícia apresentados a Paulo Ramos, 1937*. Biblioteca Pública Benedito Leite, Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, São Luís, Maranhão, 1937.

_____. Interventor Federal no Estado do Maranhão (1936-1945: Paulo Martins de Souza Ramos). *Relatório apresentado ao exmo. Sr. Dr. Getúlio Vargas, Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. Paulo Martins de Souza Ramos*, Interventor Federal no Estado do Maranhão. S. l.: Imprensa Oficial, 1939.

_____. Interventor Federal no Maranhão (1936-1945: Paulo Martins de Souza Ramos). *Relatório apresentado ao exmo. Sr. Dr. Getúlio Vargas, presidente da República dos Estados Unidos do Brasil pelo Dr. Paulo Martins de Souza Ramos*, interventor federal no Maranhão. São Luiz, 1942.

_____. Interventor Federal no Maranhão (1936-1945: Paulo Martins de Souza Ramos). *Relatório apresentado ao exmo. Sr. Dr. Getúlio Vargas, Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil, pelo Dr. Paulo Martins de Souza Ramos*, Interventor Federal no Maranhão. S.l., 1945.

_____. Governador (1951-1956: Eugênio Barros). *Mensagem apresentada à Assembleia Legislativa do Estado*, em 3 de Maio de 1955, pelo governador Eugenio Barros. São Luís, 3 mai. 1955.

1.3 Inventários

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO. *Acervo João Mohana: partituras*. São Luís: Edições SECMA, 1997.

ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO MARANHÃO. *Inventário de Discos*. São Luís, 2018. Não publicado. Última modificação: 20 dez. 2018. Acesso em: 12 abr. 2023.

1.4 Documentos Sindicais

SINDICATO DOS MÚSICOS PROFISSIONAIS DO ESTADO DO MARANHÃO (SINDMUSI-MA). *Estatuto Social*. São Luís: SINDMUSI-MA, 26 jan. 2011.

SINDICATO DOS MÚSICOS PROFISSIONAIS DO ESTADO DO MARANHÃO (SINDMUSI-MA). Delegacia Regional do Trabalho. *Livro de Registros dos Associados do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Maranhão*. São Luís, Maranhão, 13 fev. 1986.

2. FONTES HEMEROGRÁFICAS E IMPRESSOS

2.1 Periódicos Digitais Maranhenses (Principais)

A Fita (Almanaque). São Luís, 1917-1921.

A Notícia. São Luís, 1920-1929.

A Peroba. São Luís, 1934-1935.

Diário de São Luiz. São Luís, 1920-1949.

Folha do Povo. São Luís, 1923-1927.

Maranhão. São Luís, 1937-1946.

Notícias. São Luís, 1933-1934.

O Combate. São Luís, 1920-1959.

O Imparcial. São Luís, 1926-1944.

O Jornal. São Luís, 1916-1923.

O Tempo. São Luís, 1931.

Pacotilha. São Luís, 1920-1939.

Pacotilha: O Globo. São Luís, 1950-1958.

Revista Athenas. São Luís, 1940-1941.

Tribuna do Povo. São Luís, 1953-1959.

2.2 Periódicos Digitais Maranhenses (Complementares)

Correio do Nordeste. São Luís, 1963-1965.

Diário do Maranhão. São Luís, 1885-1908.

Jornal do Maranhão. São Luís, 1958-1970.

O Malho. São Luís, 1880.

O Operário. São Luís, 1893.

O Paiz. São Luís, 1879.

Pacotilha. São Luís, 1881-1919.

2.3 Periódicos Digitais de Outras Regiões

A.B.C. Costa Rica, 1930.

A Batalha. Rio de Janeiro, 1932.

A Imprensa. Piauí, 1928.

Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 1917-1937.

Correio Paulistano. São Paulo, 1937.

Crítica. Rio de Janeiro, 1929.

Diário Carioca. Rio de Janeiro, 1933.

Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 1940.

Diário de Pernambuco. Recife, 1926-1945.

Estado do Pará. Belém, 1913-1918.

Jornal de Recife. Recife, 1918.

Jornal do Commercio. Manaus, 1926-1946.

Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, 1940.

O Jornal. Rio de Janeiro, 1928-1931.

O Malho. Rio de Janeiro, 1907-1921.

Revista Kosmos. Rio de Janeiro, 1904.

Revista Musical. Rio de Janeiro, 1924-1927.

Revista Shimmy. Rio de Janeiro, 1925-1931.

Revista Vida Doméstica. Rio de Janeiro, 1932-1940.

Última Hora. Rio de Janeiro, 1951.

Vida Capichaba (Revista). Vitória, 1930.

2.4 Impressos (Maranhão)

Diário da Manhã. São Luís, 1958.

Diário do Norte. São Luís, 1932-1937.

Diário do Povo. São Luís, 1978.

Jornal Pequeno. São Luís, 1958-1963; 1992-2002.

Jornal do Rádio. São Luís, 1954.

O Dia. São Luís, 1924.

O Estado do Maranhão. São Luís, 1998-2007.

O Globo. São Luís, 1939-1944.

O Suburbano. São Luís, 1935.

O Renascer Vianense. Viana. 2014-2023.

Revista Athenas. São Luís, 1939-1940.

Voz do Norte. São Luís, 1932.

3. ACERVOS FAMILIARES E PRIVADOS

Acervo da família Corrêa. Mediadora/representante: Iracema Corrêa. Documentação privada de arquivo familiar. São Luís.

Acervo da família Nazareth. Mediadora/representante: Ivone Nazareth. Documentação privada de arquivo familiar. São Luís.

Acervo da família Paiva. Mediadora/representante: Deolinda Paiva. Documentação privada de arquivo familiar. São Luís.

Acervo da família Sodré. Mediadora/representante: Benigna Sales Sodré. Documentação privada de arquivo familiar. São Luís.

Acervo Talvane Lukatto. Coleção particular de documentos históricos, livros, fotografias e registros fonográficos privados, sob salvaguarda de Talvane Lukatto. São Luís, [19--.].

4. FONTES AUDIOVISUAIS E MUSICAIS

4.1 Partituras

REIS, P. G. dos. *Camponeses: fox-canção*. 1962. 1 partitura. APEM - Acervo Digital. Disponível em: <https://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/965>. Acesso em: 30 jul. 2025.

_____. dos. *Cinema Olympia: lundum para piano*. 1923. 1 partitura. APEM - Acervo Digital. Disponível em: <https://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/966>. Acesso em: 30 jul. 2025.

_____. dos. *Moana: batuque cabalístico*. 1928. 1 partitura. APEM - Acervo Digital. Disponível em: <https://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/items/show/956>. Acesso em: 30 jul. 2025.

4.2 Discografia

MEMÓRIA: Música no Maranhão. Gravado no Abba Sound Studio. Manaus: Sonopress Rimo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfica Ltda., 1997. 1 CD.

4.3 Filmografia

A FACA E O RIO. Direção de George Sluizer. Rio de Janeiro: Ipanema Filmes, 1972. 1 filme (95 min). Disponível em: <https://archive.org/details/a.-faca.e.o.-rio.-1972.-dvdrip.-avc-na-moral>. Acesso em: 20 jul. 2026.

NUNES PEREIRA - Casa das Minas. Direção: José Sette e Rolando Monteiro. Produção: Rolando Monteiro, Carlos Silva e José Tavares de Barros (1977). São Paulo: DGT Filmes, 2018 (reedição). 1 filme (60 min), son., color./p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pprMMqEISJ8>. Acesso em: 19 jul. 2026.

5. FONTES ORAIS E ENTREVISTAS

5.1 Depoimentos e Memórias Publicadas

MARANHÃO. Secretaria de Estado da Cultura. *Memória de Velhos: Depoimentos – uma contribuição à Memória Oral da Cultura Popular Maranhense*. Vol. I. São Luís: Litograph, 1997a.

_____. Secretaria de Estado da Cultura. *Memória de Velhos: Depoimentos: uma contribuição à Memória Oral da Cultura Popular Maranhense*. Vol. II. São Luís: Litograph, 1997b.

_____. Secretaria de Estado da Cultura. *Memória de Velhos: Depoimentos – uma contribuição à Memória Oral da Cultura Popular Maranhense*. Vol. IV. São Luís: Litograph, 1997c.

_____. Secretaria de Estado da Cultura. *Memória de Velhos: depoimentos – uma contribuição à Memória Oral da Cultura Popular Maranhense*. Vol. V. São Luís: Litograph, 1999.

_____. Secretaria de Estado da Cultura. *Memória de Velhos: depoimentos – uma contribuição à Memória Oral da Cultura Popular Maranhense*. Vol. VI. São Luís: SECMA; CMF, 2006.

5.2 Entrevistas

MENEZES, Anunciação de Maria Reis. *Entrevista concedida ao autor*. São Luís, 2 mar. 2023.

6. FONTES DIGITAIS E ELETRÔNICAS

6.1 Acervos Digitais

BRASIL. Arquivo Nacional. *SIAN: Sistema de Informações do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, [s.d.]. Disponível em: https://sian.an.gov.br/sianex/Consulta/pagina_inicial.asp. Acesso em: 21 jul. 2026.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *Hemeroteca Digital Brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>. Acesso em: 21 jul. 2026.

BRASILIANA FOTOGRÁFICA. *Portal de fotografias históricas digitalizadas*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Instituto Moreira Salles, 2026. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/>. Acesso em: 31 jul. 2026.

CASA DO CHORO. *Acervo Casa do Choro: partituras e áudios*. Rio de Janeiro: Instituto Casa do Choro. Disponível em: <https://acervo.casadochoro.com.br/Works/index>. Acesso em: 20 jul. 2026.

DUKE UNIVERSITY LIBRARIES. *Digital collections: historical sheet music and archival repositories*. Disponível em: <https://library.duke.edu/>. Acesso em: 17 jul. 2026.

FUNDAÇÃO NATIONAL DIGITAL LIBRARY (U.S.). *Library of Congress*. Washington, D.C. Disponível em: <https://www.loc.gov/>. Acesso em: 21 jul. 2026.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Biblioteca IBGE: acervo digital. Rio de Janeiro: IBGE. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/>. Acesso em: 20 jul. 2026.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Brasil). Acervo Digital do IPHAN. Brasília, DF: IPHAN. Disponível em: <https://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/>. Acesso em: 20 jul. 2026.

INTERNET ARCHIVE. *Digital Library of Free & Borrowable Books, Movies, Music & Wayback Machine*. São Francisco: Internet Archive, c2026. Disponível em: <https://archive.org>. Acesso em: 20 jul. 2026.

MARANHÃO. Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM). *Acervo João Mohana: partituras*. São Luís: APEM. Disponível em: <https://apem.cultura.ma.gov.br/acervo/collections/show/1>. Acesso em: 21 jul. 2026.

MARANHÃO. Biblioteca Pública Benedito Leite (BPBL). Acervo Digital. São Luís: BPBL. Disponível em: <https://casas.cultura.ma.gov.br/portal/bpbl/acervodigital/>. Acesso em: 21 jul. 2026.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY. *Digital Collections*. New York. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/>. Acesso em: 21 jul. 2026.

SALLES, Instituto Moreira. *Discografia Brasileira*. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/>. Acesso em: 21 jul. 2026.

6.2 Cartografia e Iconografia

BANDA da Companhia de Fiação e Tecidos do Rio Anil (C. F. T. Rio Anil). 1 fotografia. In: *A Revista do Norte*, São Luís, n. 4, p. 53, dez. 1905. Disponível em: <https://casas.cultura.ma.gov.br/portal/bpbl/acervodigital/>. Acesso em: 31 jul. 2026.

BANDA de Música do navio Benjamin Constant. [1906]. 1 fotografia. In: Acervo Arquivístico da Marinha do Brasil. Rio de Janeiro: Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, 2026. Disponível em: <https://arquivodamarinha.marinha.mil.br/index.php/hkp99>. Acesso em: 28 jul. 2026.

BANDA de Música do 24º Batalhão de Caçadores. [1921]. 1 fotografia. In: Portal Brasileira Fotográfica. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2026. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/10857>. Acesso em: 28 jul. 2026.

CONVÉS do Encouraçado “Minas Gerais”, vendo-se o Encouraçado “Floriano” e o Encouraçado “São Paulo”. [1922]. 1 fotografia. In: Acervo Arquivístico da Marinha do Brasil. Rio de Janeiro: Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, 2026. Disponível em: <https://www.arquivodamarinha.dphdm.mar.mil.br/index.php/conves-do-encouracado-minas-gerais-vendo-se-o-encouracado-floriano-e-o-encouracado-sao-paulo>. Acesso em: 28 jul. 2026.

FERREIRA, J. J. Carta da Ilha de S. Luiz do Maranhão. [S. l.: s. n.], 1912. 1 mapa. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/272640>. Acesso em: 4 ago. 2026.

FERREIRA, J. J. Planta da Cidade de S. Luiz: capital do estado do Maranhão. [S. l.: s. n.], 1912. 1 planta. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/272639>. Acesso em: 4 ago. 2026.

GAUTHEROT, M. Centro Artístico Operário Maranhense, Rua São João / Travessa Jaú, Centro, São Luís, MA. [195-]. 1 fotografia. In: Acervo Digital do IPHAN. Brasília, DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2026. Disponível em: <https://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/17734/F046862.jpg>. Acesso em: 28 jul. 2026.

JABLONSKY, T. Coreto na Beira-Mar, São Luís, MA. 1957. 1 fotografia. In: Biblioteca do IBGE: acervo digital. Rio de Janeiro: IBGE, 2026. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/fotografias/GEBIS%20-%20RJ/MA9872.jpg>. Acesso em: 28 jul. 2026.

MELLO, B. H. de; MELLO, F. H. de. Mapa do Piauí e Maranhão, 1923. In: GEOGRAPHIA - Atlas do Brasil e das cinco partes do mundo: 2ª parte - Os estados do Brasil. Rio de Janeiro: F.

Briguiet, 1923. 1 mapa. Disponível em: <https://www.brasil-turismo.com/maranhao/mapa-antigo.htm>. Acesso em: 4 ago. 2026.

MUSEU HISTÓRICO DE CAROLINA. *Bandas Musicais* [álbum de fotos]. Facebook. 23 dez. 2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.694588587306903&type=3>. Acesso em 2 ago. 2026.

PINHEIRO ANTIGA. [Jazz/Orquestra Independência, Pinheiro, ca. 1960]. 1 fotografia. Facebook. 19 out. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=683588731847062&set=pb.100005878243130.-2207520000>. Acesso em: 2 ago. 2026.

PINTO, P. G. Palácio do Comércio, São Luís, MA. [1940]. 1 fotografia. In: Acervo Digital do IPHAN. Brasília, DF: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2026. Disponível em: <https://acervodigital.iphan.gov.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/19957/F094228.jpg>. Acesso em: 28 jul. 2026.

UM VAPOR maranhense no começo do século XX]. [1901]. 1 fotografia. In: *A Revista do Norte* (Suplemento), São Luís, n. 4, p. 36, out. 1901. Disponível em: <https://casas.cultura.ma.gov.br/portal/bpbl/acervodigital/>. Acesso em: 31 jul. 2026.

VISTA INTERNA de um vapor maranhense: “O Vapor ‘Maranhão’ – O Bar”. [1906]. 1 fotografia. In: *A Revista do Norte*, São Luís, jun. 1906, anno v, n. 10, p. 159. Disponível em: <https://casas.cultura.ma.gov.br/portal/bpbl/acervodigital/>. Acesso em: 31 jul. 2026.

6.3 Sítios Eletrônicos

DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, [202-]. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 6 ago. 2026.

DISCOGS. Music database and marketplace. Disponível em: <https://www.discogs.com/>. Acesso em: 6 ago. 2026.

EDWARDS, B. Ragpiano.com. Disponível em: <https://ragpiano.com>. Acesso em: 17 jul. 2026.

HENRY, D. Ragtime Dorian Henry. WordPress, [s. d.]. Disponível em: <https://ragtimedorianhenry.wordpress.com/>. Acesso em: 20 jul. 2026.

INSTITUTO Memória Musical Brasileira. Disponível em: <https://immub.org/>. Acesso em: 6 ago. 2026.

YOUTUBE. Home page. Disponível em: <https://www.youtube.com/>. Acesso em: 2 ago. 2026.

7. FONTES DE CONSULTA (BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR)

MARANHÃO. Fundação Cultural do Maranhão. *A música no Maranhão* – bibliografia. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1978.

MARANHÃO. Fundação Cultural do Maranhão. *O Negro no Maranhão* – bibliografia. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1978.

MARANHÃO. Secretaria de Estado da Cultura. Biblioteca Pública Benedito Leite. Serviço de Apoio Técnico. *Catálogo de jornais maranhenses do acervo da Biblioteca Pública Benedito Leite: 1821-2007*. São Luís: Edições SECMA, 2007.

MARANHÃO. Secretaria de Estado da Cultura. Casa de Cultura Josué Montello. *Fontes de pesquisa para a história do Maranhão* (Catálogo 3). São Luís: Casa de Cultura Josué Montello, 1992.

MARANHÃO. Secretaria de Estado da Cultura e Turismo. *Guia de fundos e Coleções do Arquivo Público do Estado do Maranhão*. São Luís: SECTUR, 2017.

BIBLIOGRAFIA

ABBOTT, L; SEROFF, D. *Ragged but right: black traveling shows, “coon songs,” and the dark pathway to blues and jazz*. 1st ed. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

ABOUD, M. da C. N. *Grades e Azulejos*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1951.

ABRANCHES, D. de. *O Cativoiro: memórias*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1941.

_____. *A esfinge do Grajaú*. 2. ed. São Luís: ALUMAR, 1993.

_____. *O Cativoiro: memórias*. 3. ed. São Luís: AML, 2012.

ABRANTES, E. S. Eva futura: a questão da “nova mulher” nos discursos das primeiras décadas republicanas (1890-1920). In: ABRANTES, E. S. (org.). *Mulher e República no Maranhão*. São Luís: EDUEMA, 2015, p. 13-31.

ABREU, M. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

_____. Cultura política, música popular e cultura afro-brasileira: algumas questões para a pesquisa e o ensino de História. In: SOIHET, R; BICALHO, M. F. B; GOUVÊA, M. de F. S. *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

_____. O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920). *Topoi*, v. 11, n. 20, jan.jun. 2010, p. 92-113.

_____. Conexões atlânticas da música negra no pós-abolição - Brasil e Estados Unidos (1890 e 1920). In: COTTIAS, M; MATTOS, H. (ed.). *Escravidão e subjetividades no Atlântico luso-brasileiro e francês* (Séculos XVII-XX). Marseille: OpenEdition Press, 2016, n.p. Disponível em: <https://books.openedition.org/oep/794>. Doi: <https://doi.org/10.4000/books.oep.794>. Acesso em: 5 jun. 2025.

_____. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870- 1930*. Campinas: Editora Unicamp, 2017.

ABREU, M.; Xavier, G; MONTEIRO, L; BRASIL, E. (orgs.). *Cultura negra* vol. 2: trajetórias e lutas de intelectuais negros. Niterói: Eduff, 2018.

ACOSTA, L. *Cubano Be, Cubano Bob: One Hundred Years of Jazz in Cuba*. Smithsonian Books, 2003.

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 99-138.

ALBERNAZ, L. S. M. O “urrou” do Boi em Atenas: Instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, S: [s.n]. 2004.

ALBERTI, V. Histórias dentro da História. In: PINSKY, C. B. (org.). *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008, p. 155-202.

ALBERTO, P. L. *Termos de inclusão: intelectuais negros brasileiros no século XX*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2017.

ALBIN, R. C. *Dicionário Houaiss Ilustrado da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006.

ALBUQUERQUE, W. R. de. *O jogo da dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ALMEIDA, A. W. B. de. *A ideologia da decadência: uma leitura antropológica da história da agricultura no Maranhão*. São Luís: FIPES, 1982.

ALMEIDA, F. C de. O Historiador e as Fontes Digitais: uma visão acerca da Internet como fonte primária para Pesquisas Históricas. *Revista Aedos*, [S. l.], v. 3, n. 8, 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/16776>. Acesso em: 22 abr. 2024.

ALMEIDA, G. F. *O Lenine Maranhense: fuzilamentos e cultura histórica no interior do Maranhão (1921)*. 2010. 113 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

ALMEIDA, M. da C. P. de. *Saúde pública e pobreza em São Luís na Primeira República*. São Paulo: Editora Dialética, 2022 [e-book].

ALMEIDA, M. V. S. R. M. *O Jazz Paulistano: um estudo da cena jazzística da cidade de São Paulo*. 2016. 241 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

ALMEIDA, R. *História da Música Brasileira*. 1. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet e CIA. Editores, 1926.

ANDRADE, F. A. de. Uma Rua Maestro Silva Novo. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, t. LXXXVI, p. 300-304, 1972. Disponível em: <https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAno/1972/1972-UmaRuaMaestroSilvaNovo.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2026.

ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

_____. *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ANDREWS, G. R. *América Afro-Latina, 1800-2000*. São Carlos: EdUFSCar, 2007.

ARAGÃO, P. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.

ARCHER-STRAW, P. *Negrophilia: avant-garde Paris and black culture in the 1920s*. Londres; Nova York, NY: Thames & Hudson, 2000.

ARMITAGE, D. Três conceitos de história atlântica (Three concepts of Atlantic History). *História Unisinos*. 18(2):206-217, maio/agosto, 2014.

ARAÚJO, M. R. Maria Raimunda Araújo (depoimento, 2004). Rio de Janeiro: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas (FGV), (4h 30min).

ASSIS, A. C. de et al. Música e História: desafios da prática interdisciplinar. In: BUDASZ, R. (org.). *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. Goiânia: ANPPOM, 2009, p. 5-39.

ATKINS, E. T. (ed.). *Jazz Planet: Transnational Studies of the “Sound of Surprise”*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003.

ÁVILA, G. A. de. *O elo perdido do tesouro de João Mohana: proveniência documental na música*. [recurso eletrônico]. São Luís: EDUFMA, 2022.

AYALA, C. D. Influencias recíprocas entre el jazz y la musica caribeña. In: TEJEDA, D; YUNÉN, R. E. (orgs.). *El jazz desde la perspectiva caribeña: Memorias del IV Congreso Internacional “Músical, Identidad y Cultura en el Caribe”*. Santiago de los Caballeros: Centro León; Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños, 2012, p. 53-68.

AZEVEDO, A. *O Mulato*. 2. ed. maranhense. São Luís: Edições AML/Secretaria de Educação, 2013.

AZEVEDO, A; MATTOS, D. L. de. *Viagem ao Maranhão*. Boletim n. 120, Geografia n. 6. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Departamento de Geografia, Universidade de São Paulo. Julho, 1950.

AZEVEDO, C. M. M. de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites — século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BAIA, S. Partitura, fonograma e outros suportes: fontes para a historiografia da música popular. In: FERREIRA, M. de M. (org.). XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - ANPUH. *Anais [...]*. São Paulo, jul. 2011, n/p, ISBN: 978-85-98711-08-9.

BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3. ed. São Paulo: Hucitec/UnB, 1993.

_____. (V. N. Volochinov) *Marxismo e Filosofia da Linguagem*: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

_____. *Os gêneros do discurso*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

BALANTINE, C. *Marabi Nights: Early South African Jazz and Vaudeville*. Johannesburg, South Africa: Ravan Press 1993.

_____. Music and Emancipation: The social Role of Black Jazz and Vaudeville in South Africa Between the 1920s and the Early 1940s. In: ATKINS, E. T. (ed.). *Jazz Planet: Transnational Studies of the “Sound of Surprise”*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 169-189.

BALBY, R. *Pequena história do carnaval penalvense*. Penalva: Edição do Autor, 2005.

BARBOSA, J. C. “A deusa do lar”: o ideal feminino em São Luís republicana (1930-1950). In: ABRANTES, E. S. (org.). *Mulher e República no Maranhão*. São Luís: EDUEMA, 2015, p. 159-190.

BARRETO, L. Bailes e divertimentos suburbanos. *Gazeta de Notícias*, 7 fev. 1922. In: _____. *Marginália*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1961. p. 208-212.

_____. Um do povo. In: SCHWARCZ, L. M. (org.). *Contos Completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 454-457.

BARROS, A. E. A. Festa, Desigualdade e Cidadania no Maranhão dos Bumbas (c. 1900-40). [Anais...]. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009.

_____. *O processo de formação de “identidade maranhense” em meados do século XX*. Tomo. São Cristóvão-SE, n.º 17, jul./dez. 2010, p. 183-231.

_____. *O Pantheon Encantado: culturas e heranças étnicas na formação de identidade maranhense*. 319f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – IFCH, PÓS-AFRO, CEAO, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

BARROS, J. D. A. Os usos da temporalidade na escrito da história. *Sæculum – Revista de História*, [S. l.], n. 13, 2005.

_____. *Teoria da História*, vol. IV. Acordes historiográficos: uma nova proposta para a Teoria da História. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. História e Música: Considerações sobre suas possibilidades de interação. *História & Perspectivas*, Uberlândia (58); 25-39, jan./jun. 2018.

_____. Histórias interconectadas, histórias cruzadas, abordagens transnacionais e outras histórias. *Secuencia* (103), enero-abril, 2019: e-1528.

BARROS, O. de. *Custódio Mesquita: um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Funarte: EdUERJ, 2001.

_____. *Corações de Chocolate: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)*. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BARROS, V. *Imagens do Moderno em São Luís*. São Luís: UNIGRAF, 2001.

BARROSO JUNIOR, R. dos S. *O Atlântico Equatorial e a identidade escrava: o Estado do Maranhão e Piauí e as “nações” africanas (1770-1815)*. In: ABRANTES, E. S. e BARROSO JUNIOR, R. dos S. (orgs.). *O Maranhão e a Escravidão Moderna*. São Luís: Eduema, 2016, p. 31-48.

_____. *Nas rotas do Atlântico Equatorial: tráfico de escravos rizicultores da Alta-Guiné para o Maranhão (1770-1800)*. São Luís: Editora UEMA, 2023.

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

BASTOS, R. J. de M. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 58, 2005.

BECKER, H. S. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

_____. Jazz Places. In: BENNET, A; PETERSON, R. A. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt UP, 2004, p. 17-27.

BENETTI, C. de S. Ruídos de uma metrópole: jazz bands e modernidade no Rio de Janeiro dos anos 1920. *Anais [...]*. XXXIII Congresso da ANPPOM, São João del-Rey, 2023, n.p.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Zouk, 2014.

BERENDT, J. E; HUESMANN, G. *O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc São Paulo, 2014.

BERG, M. *Writing the History of the Global: Challenges for the 21st Century*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BERNAND, C. “El reto de las historias conectadas”. *Historia Crítica*, n. 70 (2018): 3-22, <https://doi.org/10.7440/histcrit70.2018.01>.

BERTRAND, R. Historia global, historias conectadas: ¿un giro historiográfico? *Prohistoria*, n. 24, p. 3-20, diciembre, 2015.

BESSA, V. de A. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.

_____. *A cena musical paulista: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. 358f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, FFLCH-USP, 2012.

BEZERRA, B. *Ao maestro, com carinho*. Itapecuru-Mirim: Edição do Autor, 2015.

BEZERRA, P. Polifonia. In: BETH, B. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

BISCOITO FINO. *Memórias Musicais da Casa Edison* (livreto mais caixa com 15 CDs). Rio de Janeiro: Sarapui Edições Artística, 2002.

BLACKBURN, R. Por que segunda escravidão? In: MARQUESE, R. de B; SALLES, R. (orgs.). *Escravidão e capitalismo histórico no século XIX: Cuba, Brasil e Estados Unidos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 13-54.

BLAKE, J. *Le tumulte noir: modernist art and popular entertainment in Jazz-Age Paris, 1900-1930*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park, 1999.

BOGÉA, L. *Pedras da rua*. São Luís: Edição do Autor, 1988.

BOHRER, F. R. *Cultura musical negra: raça, classe e cultura no pós-abolição* (Porto Alegre/Primeira República). 1. ed. Curitiba: Appris, 2025.

BOLHMAN, P. V; PLASTINO, G. *Jazz Worlds/World Jazz*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 2016.

BONCIANI, R. Um homem célebre encontra um ex-homem de cor: relações sociorraciais no Brasil do pós-abolição. *Almanack*, Guarulhos, n. 21, p. 448-483, abr. 2019.

BONO, J. R. Jazz en español. In: _____. (coord.). *Jazz en español: derivas hispanoamericanas*, Xalapa, México: Universidad Veracruzana, 2013, p. 11-54.

BORGE, J. *Tropical Riffs: Latin America and the politics of jazz*. Durham: Duke University Press, 2018.

BORRALHO, J. H. de P. *A Athenas Equinocial: a fundação de um Maranhão no império brasileiro*. 2009. Tese (Doutorado em História). Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, 2009.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. "A ilusão biográfica". In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. 2. ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2015.

BRAGGS, R. *Jazz Diasporas: race, music, and migration in post-World War II Paris*. Oakland/California: University of California Press, 2016.

BRAIT, B. Estilo. In: _____. (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012a, p. 79-102.

_____. Perspectiva dialógica. In: BRAIT, B; SILVA, M. C. (orgs.). *Texto ou discurso?* São Paulo: Contexto, 2012b, p. 9-29.

BRANDÃO, A. A. R. Vereda Tropical. *Espaço cultural Luso-brasileiro*, [s. l.], 26 ago. 2020. Disponível em: <https://www.literoportugues.com/index.php/espacocultural/artigos/125-vereda-tropical>. Acesso em: 3 nov. 2022.

BRASIL, E. N. *Carnavais atlânticos: cidadania e cultura negra no pós-abolição*. Rio de Janeiro e Port-of-Spain, Trinidad (1838-1920). 2016. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2016.

BRASIL, E. N.; NASCIMENTO, L. F. História digital: reflexões a partir da Hemeroteca Digital Brasileira e do uso de CAQDAS na reelaboração da pesquisa histórica. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 33, n.º 69, p. 196-219, Janeiro-Abril 2020.

BRENHA, H. J. *Histórias de um pioneiro musical: memória, música e humor*. Edição do Autor (Impresso na Fábrica de Livros, SENAI – Rio de Janeiro). 1. ed., 2002.

BRETAS, M. L. *A guerra das ruas: povo e polícia na Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Ministério da Justiça, Arquivo Nacional, 1997.

BROCKEN, M; DANIELS, J. *Gordon Stretton, Black British Transoceanic Jazz Pioneer: A New Jazz Chronicle*. London: Lexington Books, 2018.

BROOKS, T. *Lost Sounds: Blacks and the Birth of the Recording Industry, 1890-1919*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004.

BURKE, P. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: _____. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 335-356.

_____. *História e teoria social*. 2. ed. ampl. São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

_____. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BUTCHER, M. J. *O Negro na Cultura Americana*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

BUTLER, K. D. *Freedoms given, freedoms won: Afro-Brazilians in post-abolition São Paulo and Salvador*. New Burnswick: Rutgers University Press, 1998.

_____. A Nova Negritude no Brasil: Movimento Pós-abolição no Contexto da Diáspora Africana. In: DOMINGUES, P.; GOMES, F. (orgs.). *Experiências da Emancipação: Biografias, Instituições e Movimentos Sociais no Pós-abolição (1890-1980)*. São Paulo: Selo Negro. 2011, p. 137-156.

_____. “New Negroes:” negritude e movimentos Pós-Abolição no Brasil e na diáspora Africana. In: ABREU, M; DANTAS, V. C; MATTOS, H. *Histórias do pós-abolição no mundo atlântico: identidades e projetos políticos* – vol. 3. Niterói: Editora da UFF, 2013, p. 137-148.

BUTLER, K. D.; DOMINGUES, P. *Diásporas Imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.

BUZAR, B. *A greve de 1951: os trinta e quatro dias que abalaram São Luís*. São Luís: Editora Alcântara, 1983.

_____. *O vitorinismo: lutas políticas no Maranhão de 1945 a 1965*. São Luís: Lithograf – Indústria Gráfica e Editora Ltda., 1998.

_____. Músicos, maestros e orquestras na história de Itapecuru-Mirim. *O Estado do Maranhão*, 10 jun. 2007, Caderno Alternativo, p. 3.

CAÇAPA, R. *Um inventário das violas, das cantorias e dos sambas nortistas: de 1800 a 1930*. São Paulo: Garganta Records, 2026.

CALADO, C. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

CALDEIRA, J. de R. Mudanças sociais no Maranhão. *Revista da SBPC*, n. 34, v. 6, 1978.

_____. *As interventorias Estaduais no Maranhão: um estudo sobre as transformações políticas regionais no pós-30*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1981.

_____. *A ANL no Maranhão*. São Luís: EDUFMA, 1990.

CÂMARA CASCUDO, L. da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.

_____. *Folclore do Brasil* (pesquisas e notas). 3. ed. São Paulo: Global, 2012.

CAMORIM, B. *Sonata em quatro movimentos: vida artística do maestro Gaó*. São Paulo: Edição da Autora, 1985.

CAMPOS, M. H. *Maripozas e Pensões: um estudo da prostituição em São Luís do Maranhão na primeira metade do século XX*. 2001. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

CANCLINI, N. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. 1. ed. Buenos Aires: Paidós, 2001.

CARDOSO, A. A conquista do Maranhão e as disputas atlânticas na geopolítica da União Ibérica (1596-1626). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31, n. 61, p. 317-338, 2011.

_____. *Maranhão na Monarquia Hispânica: Intercâmbios, guerra e navegação nas fronteiras das Índias de Castela (1580-1655)*. Tesis (Doctorado en Historia). Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Historia Medieval, Moderna, Contemporánea y de América, Universidad de Salamanca, Espanha, 2012.

CARDOSO, P. R. L. D. “De coroa e barrete”: a (in)visibilidade da questão racial na obra de Astolfo Marques. Universidade Federal de Santa Catarina – Programa de Pós Graduação em Literatura, 2024.

CARDOSO, R. *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARLONI, K. “Requebrando os quadris”: jazz e transgressão feminina nas revistas ilustradas cariocas da década de 1920. *Locus*, Juiz de Fora, v. 25, n. 2, p. 79-99, 2019.

CARVALHO, C. A. *Terra, grama e paralelepípedos: os primeiros tempos do futebol em São Luís (1906-1930)*. São Luís: Café & Lápis, 2009.

CARVALHO, C; CUTRIM, K. São Luís, a Manchester do Norte: a cidade (re)significada pelos discursos do patrimônio. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras*. n. 43, p. 161-171, jan./jun. 2015.

CARVALHO, H. F. *Urbanização em São Luís: entre o institucional e o repressivo*. 2005. 177f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Universidade Federal do Maranhão, UFMA, São Luís, 2005.

CARVALHO, J. M. de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 30. ed. amp. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2025.

CARVALHO SOBRINHO, J. B. Acervo João Mohana: uma contribuição histórico-documental à pesquisa musical. In: *XIV Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2003, Porto Alegre. Anais do XIV Encontro da ANPPOM, 2003.

_____. *Músicas e Músicos em São Luís: subsídios para uma história da música no Maranhão*. 1. ed. Teresina: EDUFPI, 2010.

CASTORIADIS, C. *A Instituição imaginária da sociedade*. 5. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTRO, A. *Queens of Havana: the amazing adventures of Anacaona, Cuba's Legendary All-Girl Dance Band*. New York: Grove Press, 2007.

CASTRO, A. C. *Infância e trabalho no Maranhão Provincial: uma história da Casa dos Educandos Artífices (1841-1889)*. São Luís: EdFUNC, 2007.

CASTRO, R. *Metrópole à beira-mar: o Rio moderno dos anos 20*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CERQUEIRA, D. L. *Áudio-Arte: Memórias de um blog musical*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2017.

_____. 'Acervo João Mohana' do Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM): algumas observações. *Revista Música, [S. l.]*, v. 18, n. 1, p. 210–225, 2018. DOI: 10.11606/rm.v18i1.144923. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revistamusica/article/view/144923>. Acesso em: 15 jul. 2023.

_____. *O Piano no Maranhão: uma pesquisa artística*. Tese (Doutorado em Música) – PPGM, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

_____. A música em Caxias: um prolífico centro musical no sertão maranhense. In: ALBORNOZ, J. (org.). *Estudos Latino-Americanos sobre Música: vol I* [recurso eletrônico]. Curitiba, PR: Artemis, 2020, p. 122-138.

_____. Práticas e contextos da(s) música(s) no Maranhão. In: MARTINS GONÇALVES, I. B. de C; RABELO, T. (ed.). *Histórias das Músicas no Brasil - Nordeste*. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. p. 56-105.

CERQUEIRA, D. L.; SANTOS, D. F. Bandas de música em território maranhense. In: Fernandinho Cruz... [et al.]. *Bandas de Música no Brasil: difusão e atuação em diferentes regiões*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, p. 214-238.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1998.

_____. *A Escrita da História*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

CHALHOUB, S.; *Visões de liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Trabalho, lar e botequim*. 3. ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.

CHALHOUB, S.; NEVES, M. de. S; PEREIRA, L. A. de. M. Apresentação. In: _____. *História em cousas miúdas: capítulos da história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

CHAMBOULEYRON, R. Escravos do Atlântico equatorial: tráfico negreiro para o Estado do Maranhão e Pará (século XVII e início do século XVIII). *Rev. Bras. De História* [online]. 2006.

CHARTIER, R. *A história cultural*. Entre práticas e representações. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

_____. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p.179-192, 1995.

_____. La Conscience de la globalité (commentaire). *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 56^e année, n. 1, p. 119-123, 2001.

CHASE, G. *Do salmo ao jazz: a música dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro – Porto Alegre – São Paulo: Editora Globo, 1957.

COELHO, C. A. L. *Show de rádio: subsídios para a história do rádio maranhense*. São Luís: Lithograf, 2003.

COELHO, E. L. *Coalhadas e rapaduras: estratégias de inserção social de músicos negros em São João Del-Rei (século XIX)*. Resende Costa, MG: AMIRCO, 2014.

COLLIER, J. L. *Jazz: a autêntica música americana*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1995.

COLLINGWOOD, R. G. *A ideia de história*. Portugal: Editorial Presença, 1981.

CORD, M. M; BATALHA, C. H. M. Experiências associativas e mutualistas no Brasil (introdução). In: CORD, M. M; BATALHA, C. H. M (orgs.). *Organizar e proteger: trabalhadores, associações e mutualismo no Brasil (séculos XIX e XX)*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2014, p. 11-24.

CORDEIRO, J. C. B. “Pela hora da morte”: custo de vida em São Luís no contexto da Segunda Guerra Mundial. p. 179-212. In: ABRANTES, E. S; SANTOS, S. R. R. dos (orgs.). *São Luís: novos olhares sobre a cidade*. São Luís: Ed. UEMA, 2012.

CORREIA, M. da G. *Nos fios da trama: Quem é essa mulher? Cotidiano e trabalho do operariado feminino em São Luís na virada do século XIX*. São Luís: Edufma, 2006.

CORREA, A. *Os meus dias de cadeia: origem e memória*. Maranhão: Typographia M. Silva & Filhos, 1926.

_____. A Música e o Estado. In: PERDIGÃO, H. M. (org.). *Anuário do Maranhão para 1941*. 1. ed. São Luís: [s. n.], 1941, p. 83-98.

CORREIA, A. T. de O. *História, cultura e música em Belém: décadas de 1920 a 1940*. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2010.

CORREIA, R. *O modernismo no Maranhão: ensaio de interpretação de Bandeira Tribuzi e de sua geração*. Brasília: Corrêa & Corrêa, 1989.

_____. *Formação social do Maranhão: o presente de uma arqueologia*. São Luís: Engenho, 2017.

CORTI, B. *Jazz argentino: la música “negra” del país “blanco”*. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2015.

_____. *Músicas negras: cuerpos racializados y sensibilidades Afroatlánticas en Buenos Aires*. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo, 2023.

COSTA, M. L. *O projeto de modernização de São Luís nos anos Paulo Ramos (1936-1945)*. Dissertação (Mestrado em História Social). 162 f. Programa de Pós-graduação em História, Centro de Ciências Humanas (CCH), Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2016.

COSTA, O. *São Luís e Rio de Janeiro: vínculos históricos e culturais*. Conferência realizada na Academia Maranhense de Letras, em 10 de dez. 1969. 2. ed. Rio de Janeiro, 1975.

COSTA, W. C. *Sob o signo da morte: o poder oligárquico de Victorino a Sarney*. São Luís: Edufma, 2006.

_____. da. Um “formidável garrote taurino”: o bumba-meu-boi na Exposição Colombiana de Chicago (1893). *Revista Caderno Pedagógico – Studies Publicações e Editora Ltda.*, Curitiba, v.22, n.5, p. 01-59, 2025.

COSTA NETO, R. J. M. *E tem choro no Maranhão? Subsídios históricos e musicológicos para um processo de formação do choro no Maranhão entre o final do séc. XIX e meados do séc. XX*. Dissertação (mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

COUTINHO, E. G. *Os cronistas de Momo: imprensa e Carnaval na Primeira República*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. (Col. História, Cultura e Ideias, v. 5).

COUTINHO, M. de S. *Constituições Políticas do Estado do Maranhão*. São Luís: Tribunal de Justiça do Maranhão, 2009.

CRAVINHO, P. Historical overview of the development of jazz in Portugal, in the first half of the twentieth century. *Jazz Research Journal*, 10 (1-2): 75-108, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1558/jazz.v10i1-2.30175>.

CRAVINHO, P.; RIBEIRO JÚNIOR, A. C. A; RUIZ, R. B (orgs.). 2026. *Jazz no Brasil, jazz do Brasil: discursos e representações, lugares e trajetórias*. Col. Jazz no/do Brasil, vol. 2. Teresina: Debulhar, 2026 (no prelo).

CRUZ, A. N. da. *A parede*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CRUZ, M. S. Erudição e racismo na trajetória ascendente de uma família negra do Maranhão. 2022. *Revista Brasileira de História da Educação*, 22. DOI: <http://dx.doi.org/10.4025/rbhe.v22.2022.e211>.

CUNHA, G. *Maranhão 1908*. São Luís: Edições AML, 2008.

CUNHA, G. M. C. *A invenção das “classes perigosas” em São Luís (1881-1909)*. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de História, Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2017.

CUNHA, M. C. P. *Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, CECULT, 2002.

_____. “Não tá sopa”: *sambas e sambistas no Rio de Janeiro, de 1890 a 1930*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015 [versão digital].

CUGNY, L. *Une histoire du jazz en France – du milieu du XIX siècle à 1929 – Chronologie 3: 1914 -1929*. Paris: Outre Mesure, 2014.

DANTAS FILHO, A. *A Grande Música do Maranhão Imperial*. Livro I: estudo histórico musicológico a partir do acervo musical de João Mohana. Piauí: Gráfica Halley, 2013a.

_____. *A Grande Música do Maranhão Imperial*. Livro II: vestígios da atividade musical do Maranhão luso-americano. Piauí: Gráfica Halley, 2013b.

DANTAS, C. M. V. *O “grande cantor negro”: protagonismo e tensão racial na trajetória artística de Patricio Teixeira (1892-1972)*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2023.

DARNTON, R. *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DAS, V. *Vida e Palavras: A Violência e sua Descida ao Ordinário*. São Paulo: Editora da Unifesp, 2020.

DAVIS, A. Y. *Blues legacies and the black feminism*. New York: Pantheon Books, 1998.

_____. *Mulheres, raça e classe*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIS, D. J. *White face, black mask: Africaneity and the early social history of popular music in Brazil*. East Lansing, Michigan: Michigan State University Press, 2009.

DAVIS, N. Z. *Culturas Do Povo: sociedade e cultura no início da França moderna – oito ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

DELLANOY, L. *Caliente! : una historia del jazz latino*. Fondo de Cultura Economica USA, [S.l.], 2002.

DEWULF, J. *Kingdom of Kongo to Congo Square: Kongo dances and the origins of the Mardi Gras Indians*. Lafayette, LA: University of Louisiana at Lafayette Press, 2017.

DOMINGUES, H. F. *No tempo de Noel Rosa: o nascimento do samba e a Era de Ouro da música brasileira*, Sonora Editora, Rio de Janeiro, 2013.

DOMINGUES, P. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. *História* (São Paulo) v.30, n.2, p. 401-419, ago./dez. 2011 ISSN 1980-4369.

_____. “Este samba selvagem”: o charleston na arena transatlântica. In: GOMES, F. dos S; DOMINGUES, P. *Da nitidez e invisibilidade: legados do pós-emancipação no Brasil*. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013, p. 177-201.

_____. *Nos acordes da raça: a era do jazz no meio afro-brasileiro*. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 25, p. 66-98, jul./set. 2018.

_____. De Nova Orleans ao Brasil: o jazz no Mundo Atlântico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 40, n.º 85, p. 171-192, 2020a.

_____. A “Vênus Negra”: Josephine Baker e Modernidade Afro-Atlântica. In: BUTLER, K; DOMINGUES, P. *Diásporas Imaginadas: Atlântico Negro e histórias afro-brasileiras*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2020b, p. 159-194.

DUBY, G. História social e ideologias das sociedades. In: LE GOFF, J; NORA, P. (orgs.). *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1995, p. 130-145.

DU BOIS, W. E. B. *As almas do povo negro*. Trad. Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021.

_____. *Reconstrução negra: ensaio para uma história do papel desempenhado pelo povo negro na tentativa de reconstruir a democracia na América, 1860-1880*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2026.

DOUKI, C; MINARD, P. Global History, Connected Histories: a shift of historiographical scale? *Revue d’histoire moderne et contemporaine*. Vol. 54-4, Issue 5, 2007, p. 7-21.

ECHEVERRIA, R. *Sarney: A biografia*. São Paulo: Leya, 2011. *E-book*.

EDUARDO, O. da C. *The Negro in Northern Brazil: a Study in Acculturation*. Monographs of the American Ethnological Society. New York: J. J. Augustin Publisher, 1948.

- EDWARDS, B. H. *The practice of diaspora: literature, translation, and the rise of black internationalism*. Massachusetts and London, England: Harvard University Press, Cambridge, 2003.
- EFEGÊ, J. *O Cabrocha* (Meu companheiro de “farras”). Rio de Janeiro: Casa Leuzinger, 1931.
- ELEUTÉRIO, M. de L. Imprensa a serviço do progresso. In: MARTINS, A. L.; LUCA, T. R. de (orgs.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 83-102.
- ELIAS, N. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994a.
- _____. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994b.
- _____. *O processo civilizador*. Uma história dos costumes. Vol. 01. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994c.
- ERICEIRA, R. C. dos S. *Haja Deus: a Flor do Samba no Carnaval da Atenas Brasileira*. São Luís: Fundação Municipal de Cultura, 2006.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- _____. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- FARIAS, B. O merengue na formação da música popular urbana de Belém do Pará: reflexão sobre as conexões Amazônia-Caribe. *Revista Brasileira Do Caribe*. São Luís, Vol. XI, n.º 22. Jan-Jun. 2011, p. 227-265.
- FARIA, R. H. de. *Mundos do trabalho do Maranhão oitocentista: os descaminhos da liberdade*. São Luís: Edufma, 2012.
- FAUSTO, B. *Trabalho urbano e conflito social (1890-1920)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FENERICK, J. A. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural (1920-1945)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.
- FERNANDES, F. *A integração do negro na sociedade de classes*. 6. ed. São Paulo: Editora Contracorrente, 2021.
- FERNANDES, H. C. *Administrações maranhenses (1822-1929)*. São Luís, Maranhão: Imprensa Oficial, nov. 1929.
- FERNANDEZ, R. A. *From Afro-Cuban rhythms to Latin jazz*. University of California Press, Berkeley Los Angeles London, Center for Black Music Research, Columbia College, Chicago, 2006.
- FERREIRA, A. L. B. *As memórias dos sertões: as práticas de cativo, escravidão e liberdade de índios e mestiços na Amazônia portuguesa (séculos XVII-XVIII)*. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2023.

FERREIRA, J. K. A organização das ideias socialistas no Maranhão. *Revista de Políticas Públicas*, (Universidade Federal do Maranhão, Brasil), vol. 22, 2018, p. 347-366.

FERREIRA, M. *Nos bastidores da tribuna: mulher, política e poder no Maranhão*. São Luís: EDUFMA, 2010.

FERRETTI, M. *Um caso de polícia! Pajelança e Religiões Afro-brasileiras no Maranhão: 1876-1977*. _____. (org.). São Luís: EDUFMA, 2015.

FERRETTI, S. *Querebentã de Zomadônu: etnografia da Casa das Minas do Maranhão* 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

_____. Voduns da Casa das Minas. In: GLEASON, J. *Agontimé e sua lenda*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Luís: Editora UEMA, Pitomba, 2022, p. 260-283.

FERRO, A. *A Idade do Jaz-Band*. 2. ed. Lisboa: Portugalia Livraria – Editora, 1924.

FILHO, D. V. *Breve história das ruas e praças de São Luís*. 3. ed. São Luís: Academia Maranhense de Letras, 2017.

FILHO, J. do A. *A economia política do babaçu: um estudo da organização da extrato-indústria do babaçu no Maranhão e suas tendências*. São Luís, SIOGE, 1990.

FILHO, J. O. da S. *A história capturada: São Luís pelas lentes de Gaudêncio Cunha (1895-1908)*. São Luís: EdUEMA, 2012.

_____. Propagando Visões: um estudo das primeiras fotografias do Maranhão publicadas na *Revista Elegante* (1892-1901). In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28, Florianópolis. *Anais...*, Florianópolis, 2015, n.p.

FILHO, M. S. F. Religião afro-brasileira em São Luís do Maranhão: aspectos e repressão nas décadas de 1920-1940. In: FERRETTI, M. *Um caso de polícia! Pajelança e Religiões Afro-brasileiras no Maranhão: 1876-1977*. _____. (org.). São Luís: EDUFMA, 2015, p. 87-116.

FILHO, N. A. Zoo-sonoridades urbanas. Os animais e seus sons na São Paulo ruidosa e musical (meados do século XIX às primeiras décadas do XX). In: MORAES, J. V. de. *Cidade (dis)sonante: Culturas Sonoras em São Paulo (séculos XIX e XX)*. São Paulo: Fapesp; Intermeios, 2022, p. 171-218.

FILHO, O. de O. S. Os reflexos da II Guerra em São Luís do Maranhão (1939-1945). In: PEDREIRA, Flávia de Sá. *Nordeste do Brasil na II Guerra Mundial*. 2. ed. revista e ampliada. Ideia: João Pessoa, 2021, p. 277-294.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016, p. 161-193.

FLÉCHET, A. *Madureira chorou... em Paris: A Música Popular Brasileira na França do Século XX*. Trad. Carlos Nougué. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

_____. Jazz in Brazil: An early history (1920s-1950s). *Jazz Research Journal*, Vol. 10, no 1-2, 2016.

FONTES, P. *Um Nordeste em São Paulo: trabalhadores migrantes em São Miguel Paulista (1945-66)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

FRAN, P. *Geografia do Maranhão: a terra, os produtos, as instituições*. São Luiz: Tipogravura Teixeira, 1922-23.

FRANCESCHI, H. M. *A Casa Edison e seu tempo* (livro com 9 CDs). Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

_____. *Samba de sambar do Estácio: 1928 a 1931*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FRANCISCO, F. T. R. *O Novo Negro na diáspora: modernidade afro-americana e as representações sobre o Brasil e a França no jornal Chicago Defender (1916-1940)*. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2016.

GAIOSO, R. J. de S. *Compêndio histórico-político dos princípios da lavoura do Maranhão*. 3. ed. São Luís: Instituto Geia, 2011.

GALDEZ, M. Centro Histórico de São Luís: fronteiras e regiões. *Outros Tempos*, Vol. 5, n. 5, jun. de 2008 - Dossiê História da América, p. 14-38.

GARRIDO, N. M. *Nascimento Moraes Filho e o modernismo no Maranhão*. 2023. Tese (Doutorado em Literatura e Crítica Literária) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2023.

GATO, M. *Negro, porém republicano*. Investigações sobre a trajetória intelectual de Raul Astolfo Marques (1876-1918). Dissertação de mestrado. São Paulo, USP, 2010.

_____. Tempo e melancolia: república, modernidade e cidadania negra nos contos de Astolfo Marques (1876-1918). *Lua Nova*, núm. 85, 2012, p. 133-185 Centro de Estudos de Cultura Contemporânea São Paulo, Brasil.

_____. Astolfo Marques e as festas populares maranhenses. *Afro-Ásia*, núm. 48, 2013, p. 339-360. Universidade Federal da Bahia Bahia, Brasil.

_____. *Racismo e Decadência: sociedade, cultura e intelectuais em São Luís do Maranhão*. 180 f. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, 2015.

_____. Espaço, cor e distinção social em São Luís (1850 -1888) *In*: BARONE, A.; RIOS, F. (orgs.). *Negros nas cidades brasileiras (1890 -1950)*. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2018, p. 219-274.

_____. Raça e cidadania no pós-abolição maranhense (1888-1889). *Afro-Ásia*, Salvador, n. 59, 2019. DOI: 10.9771/aa.v0i59.28376. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/28376>. Acesso em: 13 jun. 2025.

_____. *O massacre dos libertos: sobre raça e república no Brasil (1888-1889)*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2020.

_____. Raça, literatura e consagração intelectual: leituras de Astolfo Marques. In: MARQUES, A. *O Treze de Maio: e outras histórias do pós-Abolição*. São Paulo: Fósforo, 2021a, p. 17-59.

_____. Dialética do feitor. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, v. 40, n. 3, set-dez 2021b, p. 533-572.

GEBHARDT, N. Introduction: Jazz as a Collective Problem (Introduction). In: GEBHARDT, Nicholas; WHYTON, Tony. *The Cultural Politics of Jazz Collectives: This is Our Music*, p. 1-15.

GILLER, M. B. *O Jazz no Paraná entre 1920 a 1940: um estudo da obra O sabiá, fox trot shimmy de José da Cruz*. (dissertação de mestrado) Curitiba: UFPR, 2013.

_____. Breve panorama histórico del jazz en Brasil. *Revista Musical Chilena*, vol. 72. no 229. p. 33-56, En/Jun. 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902018000100033>. Disponível em: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/50764>. Acesso em: 24 jul. 2023.

_____. O jazz transatlântico na América Latina na década de 1920: trajetórias e músicos pioneiros no Atlântico Sul. In: ALBORNOZ, J. (org.). *Estudios Latino-Americanos sobre Música*: vol. I. Curitiba, PR: Artemis, 2020, p. 94-107.

_____. “Jazzmania”: músicas, músicos e outras histórias em fontes documentais no Brasil (1910-1940). Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Curitiba, 2024.

GILLER, M. B.; DANIELS, J. Gordon Stretton. Trajetos do jazz na América Latina. Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales, *Actas del XI Congreso de la Rama Latinoamericana de IASPM*, Salvador, Bahia, Brasil, 2014. Editado por Heloísa de A. Duarte Valente et al. São Paulo: Letra e Voz, p. 45-51. 2015.

GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro, 2001.

_____. *Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *Darker than blue: On the Moral Economies of Black Atlantic Culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2010.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

_____. *Os Andarilhos do Bem, cinquenta anos depois*. In: VENDRAME, M; KARSBURG, A. (orgs.). *Micro-história: um método em transformação*. São Paulo, SP: Letra e Voz, 2020, p. 337-349.

GOMES, A. *Maria Firmina dos Reis e o cotidiano da escravidão no Brasil*. São Luís: AML, 2022.

GOMES, A. de C. *A invenção do trabalhismo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

GOMES, F. dos S. *Experiências atlânticas: ensaios e pesquisas sobre a escravidão e o pós-emancipação no Brasil*. Passo Fundo, RS: Universidade de Passo Fundo, UPF Editora, 2003.

_____. *Negros e política (1888-1937)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (versão eletrônica), 2005.

GOMES, F. dos S.; FAGUNDES, A. Por uma “Anthologia dos negros modernos”: cultura política e memória nas primeiras décadas do séc. XX. In: DOMINGUES, P; GOMES, F. dos S. (orgs.). *Da nitidez e invisibilidade: legados do pós-emancipação no Brasil*. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2013, p. 157-176.

GOMES, T. de M. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no Teatro de revista dos anos 1920*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

GONÇALVES, C. K. *Música em 78 rotações: “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013.

GONZALEZ, L. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

_____. *Festas Populares no Brasil*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2024.

GONZALEZ, L.; HASENBALG, C. *Lugar de negro*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

GONZÁLEZ, J. P. *Da música folclórica à música mecânica: Mário de Andrade e o conceito de música popular (1897-1945)*. São Paulo: Intermeios, 2015.

GORBERG, M. Entre a negrofilia e a negrofobia: caricaturas dos anos 1920 em perspectiva transnacional. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 42, n.º 89, 2022. Doi: <http://dx.doi.org/10.1590/1806-93472022v42n89-05>. Acesso em: 15 ago. 2026.

GOTTHEIM, V. I. *Eve of Saint John's day: a work in words and images based on an aesthetic inquiry into the dramatic-dance “Bumba-Meu-Boi” as presented in Sao Luis of Maranhao, Brazil*. Doctor of Arts in the School of Education, Health, Nursing, and Arts professions. New York: New York University, 1984.

GOUVEIA NETO, J. C. G. As vivências musicais da capital maranhense soando nos jornais oitocentistas (1850-1900). *Outros Tempos*, vol. 18, n. 32, 2021, p. 220-247. ISSN: 1808-8031.

GRUPO NUCLEAR UNIVERSITÁRIO. *A Festa dos Sons*. Coleção Ausente Presente, Sioge (Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado); Secretaria de Educação e Ação Comunitária, São Luís, 1972.

GRUZINSKI, S. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras. 2001a.

_____. Os mundos misturados da monarquia católica e outras *connected histories*. *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2001b, p. 175-195.

GUIMARÃES, A. S. A. *Racismo e antirracismo no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Modernidades negras: a formação racial brasileira (1930-1970)*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

GUERRERO, J. G. El jazz en República Dominicana. In: TEJEDA, D; YUNÉN, R. E. (orgs.). *El jazz desde la perspectiva caribeña: Memorias del IV Congreso Internacional “Músical, Identidad y Cultura en el Caribe”*. Santiago de los Caballeros: Centro León; Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños, 2012, p. 75-90.

GUINLE, J. *Jazz Panorama*. Rio de Janeiro: Agir, 1953.

GULLAR, F. *Poema sujo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980. Disponível em: <https://fundbras.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/04/ferreira-gullar-poema-sujo.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2026.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2. ed. SOVIK, L. (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HANCHARD, M. G. *Orfeu e o poder: o Movimento Negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2025.

HARRIS, J. Jazz on the Global Age. In: MONSON, I. (ed.). *The African Diaspora: a musical perspective*. New York/London: Routledge, 2000, p. 101-134.

HARTMAN, S. *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos: Histórias Íntimas de Meninas Negras Desordeiras, Mulheres Encrenqueiras e Queers Radicais*. 1. ed. São Paulo: Fósforo Editora, 2022.

_____. *Cenas de sujeição: Terror, escravidão e criação de si na América do século 19*. 1. ed. São Paulo: Fósforo, 2025.

HASENBALG, C. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2005.

HAVAS, A; HORN, D; JOHNSON, B. (ed.). *The Routledge Companion to Diasporic Jazz Studies*. New York and London: Routledge (Taylor & Francis Group), 2024.

HERNÁNDEZ ROMERO, R. (enero-junio de 2020). “El jazz en México a mediados del siglo XX”. *Revista Musical Chilena*, año lxxiv (233), p. 28-48.

HERTZMAN, M. *Making samba: A New History of Race and Music in Brazil*, Durham: Duke University Press, 2013.

_____. “Brincando de índio... e muito mais: atravessando espaço (e tempo) com os Oito Batutas, dentro e fora da cidade”. In: BARONE, A; RIOS, F. (orgs.). *Negros nas cidades brasileiras (1890-1950)*. São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2018, p. 333-357.

_____. Introduction - toward new coordinates. In: BRYCE, B; SHEININ, D. (orgs.). *Race and Transnationalism in the Americas*. University of Pittsburgh Press, 2021.

HEYWOOD, L. *Diáspora Negra no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

HOBBSAWM, E. *Era dos Extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *História Social do Jazz*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

_____. A história de baixo para cima. In: _____. *Sobre a história: ensaios*. Companhia das Letras: São Paulo, 2013, p. 193-207.

_____. *Mundos do trabalho: novos estudos sobre a história da classe operária*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

_____. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2016a.

_____. Pierre Bourdieu: sociologia crítica e historia social. *New Left Review*, 101, segunda época, novembro-diciembre, 2016b, p. 41-52. Acessível em: <https://newleftreview.es/issues/101/articles/eric-hobsbawm-pierre-bourdieu.pdf>. Acesso em: 27 de março de 2026.

_____. *A era do capital: 1848-1875*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2025a.

_____. *A era dos impérios: 1875-1914*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2025b.

HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. 27. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HOWLAND, K. W. *Jazz on the River*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

IKEDA, A. T. Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos. São Paulo: *Comunicações e Artes*, USP, vol.13, p. 111-124, 1984.

_____. Jazz bands e ações históricas no Brasil. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 28 nov. 1987. Suplemento Cultural, ano VII/n. 387, p. 8.

JACKSON, J. H. *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*. Durham: Duke University Press, 2003.

JANSEN, J. *João Nunes: concertista, compositor, professor, cronista*. 1. ed. São Luís: Fundação Cultural do Maranhão, 1976.

JOFFILY, J. *Morte na Ulen Company: cinquenta anos depois*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

JOHNSON, B. Diasporic jazz and the “material turn”: a case study. In: HAVAS, A; HORN, D; JOHNSON, B. (eds.). *The Routledge Companion to Diasporic Jazz Studies*. New York and London: Routledge (Taylor & Francis Group), 2024, p. 457-467.

_____. *Jazz Diaspora: Music and Globalisation*. Routledge (Taylor & Francis Group), New York and London, 2020.

JONES, L. *O jazz e sua influência na cultura americana*. Rio de Janeiro: Record, 1967.

JORAN, J. *Histórias & Estórias de Minha Cidade*. São Luís: [s.n.], 2002.

JORGE, M. *Álbum do Maranhão 1950*. [São Luís]: Imprensa Oficial do Maranhão, 1950.

KELLEY, R. D. G. *Race rebels: culture, politics, and the black working class*. New York: Free Press, 1994.

_____. Prólogo: por que “marxismo negro”? Por que agora? In: ROBINSON, C. *Marxismo negro: a criação da tradição radical negra*. São Paulo: Perspectiva, 2023, p. 17-46.

KOECHLIN, S. *Jazz Ladies: a história de uma luta*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

KOSELLECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

_____. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. 1. ed. – Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

KOSSOY, B. *Fotografia & História*. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

KOSTER, H. *Viagens ao Nordeste do Brasil* (“Travels in Brazil”). Trad. Luiz da Câmara Cascudo. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

KUBIK, G. *Africa and the Blues*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

_____. *Jazz Transatlantic*. Vol. I: The African Undercurrent in Twentieth Century Jazz Culture. 1. ed. American Made Music Series. Jackson: University Press of Mississippi. E-book. 2017a.

_____. *Jazz Transatlantic*. Vol. II: Jazz derivatives and developments in twentieth-century Africa. 1. ed. American Made Music Series. Jackson: University Press of Mississippi. E-book. 2017b.

LABRES FILHO, J. P. *Que jazz é esse? As jazz-bands no Rio de Janeiro nos anos 20*. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

LABRES FILHO, J. P.; SANTOS, R. F. E. dos. Jazz-bands no Brasil: modernidade, raça, nacionalidade e política na década de 1920. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26, *Anais [...]*. São Paulo, Jul. 2011, n/p. Disponível em: [1308176626_ARQUIVO_JAZZBANDSNOBASIL\(versaofinalanpuh\).pdf](#). Acesso em: 16 fev. 2022.

LACROIX, M. de L. L. _____. *A Fundação Francesa de São Luís e seus Mitos*. 3. ed. São Luís: Editora Uema, 2008.

_____. *São Luís do Maranhão, Corpo e Alma*. 2. ed. amp. Vol. I. São Luís, [s.n.], edição digital, 2020a.

_____. *São Luís do Maranhão, Corpo e Alma*. 2. ed. amp. Vol. II. São Luís, [s.n], edição digital, 2020b.

LANNA JÚNIOR, M. C. M. Tenentismo e crises políticas na Primeira República. In: DELGADO, L de A. N; FERREIRA, J. (orgs.). *O tempo do liberalismo oligárquico: da Proclamação da República à Revolução de 1930 – Primeiro República (1889-1930)*. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022, p. 297-335.

LARA, S. H. *Blowin' in the wind: E. P. Thompson e a experiencia negra no Brasil. Projeto História* (Departamento de História, PUC-SP), n.12, out. 1995, p. 43-56.

LEFEBVRE, H. La notion de totalité dans les sciences sociales. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, Nouvelle Série, v.18, Janvier-Juin, 1955, p. 55-77.

LEAL, V. N. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LE GOFF, J. *História & Memória*. 7. ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LE GOFF, J.; NORA, P. (orgs.). *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LEITE, L. *Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência*. Salvador: LeL Produção Artística, 2017.

LENHARO, A. *Cantores do Rádio: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.

LEVI, G. Microhistoria e Historia Global. *História Crítica*, n. 69, p. 21-35, 2018.

LIMA, A. P. *Sons da cidadania: bandas, músicos negros e uma corporação musical em Campinas no pós-abolição*. 132f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas Campinas, São Paulo, 2021.

LIMA, C. de. *História do Maranhão*. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1981.

_____. *História do Maranhão: a República*. 2. ed. rev. e amp. São Luís: Instituto Geia, 2010.

LIMA, M. M. de. *A vadiagem e os vadios: controle social e repressão em São Luís (1870-1888)*. 172 f. 2014. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em História, 2014.

LINEBAUGH, P; REDIKER, M. *A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico Revolucionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LOBO, L. da C. *Vulto singular, em meio a rico mosaico*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2003.

LOPES, D. C. da S. Vivências escravas na cidade: a luta pela liberdade em São Luís (1870-1888). In: ABRANTES, E. S. e BARROSO JUNIOR, R. dos S. (orgs.). *O Maranhão e a Escravidão Moderna*. São Luís: Eduema, 2016, p. 89-112.

LOTT, E. *Love and theft: blackface minstrelsy and the American working class*. New York: Oxford University Press, 1993.

LUCA, T. R. de. História nos, dos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (org.). *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008a.

_____. A grande imprensa na primeira metade do século XX. In: MARTINS, A. L.; LUCA, T. R. de (orgs.). *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008b, p. 149-175.

MACEDO, A. M. M. de. *Lítero Português - 90 anos da história de São Luís*, São Luís, Grêmio Lítero Recreativo Português, 2021.

MACHADO, A. de A. *Cavaquinho e Saxofone: solos (1926-1935)*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

MACHADO, C. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MACHADO, J. B. *Codó: histórias do fundo do baú*. João Batista Machado, 1999, FATO/UEMA, Codó, Maranhão.

MARCONDES, M. A. (org.). *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. Vol. 2. São Paulo: Art Editora, 1977.

MARQUES, A. *O Treze de Maio: e outras estórias do pós-Abolição*. São Paulo: Fósforo, 2021.

MARQUES, C. R. M. *O Caminho Grande (São Luís-MA): uma reflexão sobre sua trajetória socioespacial*. 188 f. Tese (Doutorado em Urbanismo). Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

MARQUESE, R. de B. Capitalismo, escravidão e a economia cafeeira do Brasil no longo século XIX. *Saeculum - Revista de História*, [S. l.], n. 29, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/19825>. Acesso em: 15 ago. 2026.

MARTIN, D. C. A herança musical da escravidão. *Revista Tempo*, vol. 15, n. 29, jan. 2011, p. 15-42.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

MARTINS, A. A. *Barricadas no Palácio dos Leões: o golpe de 1922 no Maranhão*. São Luís: SIOGE, 1993.

_____. *A Mobilidade da Ordem Urbana: a reconstrução dos lugares na São Luís do século XIX*. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História Cultural, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

_____. *Carnavais de São Luís*. São Luís: Edição do Autor, 2013.

MARTINS, C. C. de S. *Bumba meu boi e festas populares na ilha do Maranhão: entre negociação e conflito (1885-1920)*. 327 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020.

_____. Nas ruas, becos e fábricas da cidade: o Bumba Meu Boi como espaço de sociabilidade dos trabalhadores de São Luís - MA (1872-1920). *História e Cultura*, v. 12 n. 1. 2023a.

_____. Festas populares e associativismo negro em São Luís do Maranhão (1885-1920). *Revista Mundos do Trabalho*, Florianópolis, v. 15, p. 1–19, 2023b.

MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. [recurso eletrônico]. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, L. M. B. *Os Oito Batutas: história e música brasileira nos anos 1920*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014.

MASSON, N. *Corpo de moça*. São Luís: SIOGE/CEMAR, 1984.

MATOS, M. B. E. P. *Thompson e a tradição de crítica ativa do materialismo histórico*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012 (Pensamento Crítico, 18).

_____. Abolicionismo e formação da classe trabalhadora no Brasil: uma abordagem para além do nacional. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27. 2013, Rio de Janeiro. *Anais...* Natal: ANPUH, 2013.

_____. *Escravidados e livres: experiências comuns na formação da classe trabalhadora carioca*. 2. ed. São Paulo: Usina Editorial, 2024.

MATOS, M. F. B. ... *E o cinema invadiu a Atenas: a história do cinema ambulante em São Luís (1898-1909)*. São Luís: FUNC, 2002.

_____. *Ecos da modernidade: uma análise do discurso sobre o cinema ambulante em São Luís*. 184 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus Araraquara, SP, 2010.

_____. *Jornal Pacotilha: uma voz pela modernidade fin-de-siècle em São Luís*. *Outros Tempos*, vol. 18, n. 32, 2021, p. 398-407. ISSN: 1808-8031, p. 338-407.

MAUAD, A. M.; LOPES, M. F. de B. História e Fotografia. In: CARDOSO, C.; VAINFAS, R. (Orgs.) *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 263-281.

MCCANN, B. *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Durham, NC: Duke University Press, 2004.

MCCANN, B.; STANYEK, J. Choro do Norte: Improvising the Transregional Roda in the United States. *Luso-Brazilian Review*, June 2011, 48 (1) 100-129; DOI: <https://doi.org/10.1353/lbr.2011.0007>.

- MEDEIROS, A. C. V. C. *O lazer da fina flor da sociedade ludovicense: um estudo sobre a sociabilidade das elites clubísticas no período da Belle Époque Tropical (1889-1930)*. Monografia (Graduação em História). Centro de Ciências Exatas e Naturais, Departamento de História, Universidade Estadual do Maranhão, 2014.
- MEIRELES, M. C. *Tráfico transatlântico e procedências no Maranhão setecentista*. Dissertação (Mestrado em História Social) – PPGHIS, UnB, Brasília, 2006.
- MEIRELES, M. M. *Os negros do Maranhão*. São Luís: UFMA, 1983.
- _____. *História do comércio do Maranhão*. São Luís, MA: Associação Comercial do Maranhão, [1992?].
- _____. *História de São Luís*. Org. Carlos Gaspar e Caroline Castro Licar. São Luís: Faculdade Santa Fé, 2012.
- _____. *História do Maranhão*. 5. ed. São Luís: AML, 2015.
- MELLO, L. de. *Primórdios da telefonia em São Luís e Belém*. São Luís: Alumar/Academia Maranhense de Letras, 1999.
- MELLO, Z. H. de. O Jazz no Brasil. In: FRANCIS, A. *Jazz*. Editora Martins Fontes: São Paulo, 1987, p. 279-285.
- _____. *Música nas veias: memórias e ensaios*. São Paulo, Ed. 34, 2007.
- MELO, A. B. C. de. “Mulheres perdidas”: sistema prisional e perfil das mulheres encarceradas no Maranhão nas décadas de 1950 a 1970. In: ABRANTES, E. S. (org.). *Mulher e República no Maranhão*. São Luís: EDUEMA, 2015, p. 191-224.
- MELO, M. C. P. de. *O bater dos panos: um estudo das relações de trabalho na indústria têxtil do Maranhão (1940-1960)*, São Luís: SECMA/SIOGE, 1990.
- MELVILLE, H. *Moby Dick, ou A Baleia*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- MENANTEAU, A. Jazz en Chile: su historia y función social. *Revista Musical Chilena*, año LXII, jul-dic., n. 210, p. 26-38, 2008.
- MENDONÇA, J. M. N.; TEIXEIRA, L; MAMIGONIAN, B. G. (orgs.). *Pós-Abolição no Sul do Brasil: associativismo e trajetórias negras*, Salvador: Sagga, 2020.
- MENEZES, J. *O Corpo de Bombeiros no Pará*, 2. ed. Belém: Delta Gráfica e Editora, 2007.
- MESQUITA, B. *Das beiradas ao beiradão: a música dos trabalhadores migrantes no Amazonas*. Manaus: Editora Valer, 2022.
- MINTZ, S; PRICE, R. *O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas, UCAM, 2003.
- MIOTELLO, V. Ideologia. In: BEITH, B. (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2012, p. 167-176.

MITCHEL, R. Significando: carnaval afro-creole em New Orleans do século XIX e início do XX. In: CUNHA, M. C. P. *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, CECULT, 2002, p. 41-70.

MONSON, I. Introduction. In: _____. (ed.). *The African Diaspora: a musical perspective*. New York/London: Routledge, 2000, p. 1-19.

MONTELLO, J. *A Noite sobre Alcântara*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1978.

_____. *Largo do Desterro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981a.

_____. *Os tambores de São Luís*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1981b.

_____. *Os Degraus do Paraíso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Janelas Fechadas*. 4. ed. São Luís: Edições CCJM, 2022.

MOORE, R. D. *Nationalizing blackness: Afrocubanism and artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1997.

_____. O teatro bufo: o teatro *blackface* cubano. In: ABREU, M. et al. *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 357-380.

_____. Música negra e a diáspora: reflexões sobre o Caribe Hispânico. *Projeto História*, São Paulo, n. 44, p. 305-319, jun. 2012.

MORAES, J. *Guia de São Luís do Maranhão*. 2. ed. rev. e amp. São Luís: Legenda, 1995.

MORAES, J. G. V de. *Cidade e cultura urbana na Primeira República*. São Paulo: Atual Editora, 1994 (Col. Discutindo a História do Brasil).

_____. *Sonoridades Paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

_____. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000a.

_____. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n.º 39, p. 203-221. 2000b.

_____. Música popular: fontes e acervos. *Teresa: Revista De Literatura Brasileira*, 4-5, 401-406. 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116399>. Acesso em: 15 ago. 2026.

_____. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, p. 109-139, mai./ago. 2018.

_____. *Criar um mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. Coleção Entr(H)istória. São Paulo: Intermeios; USP-Programa de Pós-Graduação em História Social, 2019.

_____. Apresentação: Falar sem ver ou outros (...) ouvir sem ver a gente. In: MORAES, J. G. V. de (org.). *Cidade (Dis)sonante: Culturas Sonoras em São Paulo (séculos XIX e XX)*. São Paulo: Fapesp; Intermeios, 2022.

MORAES, J. G. V de; SALIBA, E. T. O historiador, o *luthier* e a música. In: _____. (orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 9-32.

MORAES, N. *Contos de Valério Santiago*. São Luís: Centro Cultural Nascimento Moraes, 1972.

_____. *Vencidos e degenerados*. 4. ed. São Luís: Centro Cultural Nascimento Moraes, 2000.

MORAIS, N. C. F. A cidade de símbolos e projetos: “a Ponte da Esperança” e o nascimento da “cidade nova”. In: ABRANTES, E. S; SANTOS, S. R. R. dos (orgs.). *São Luís: novos olhares sobre a cidade*. São Luís: Ed. UEMA, 2012, p. 213-238.

MOREIRA NETO, E. B. *Primórdios do Cinema em São Luís*. São Luís: Cineclube Uirá, 1977.

MOREL, M. As ideias mudam com os lugares: o Brasil entre a França, a Península Ibérica e as Américas na crise dos anos 1830-31. In: MOREL, M; GOMES, F. dos S. (orgs.). *Política: diálogos cruzados*. Cadernos do CHDD. 1. ed. Rio de Janeiro: Centro de História e Documentação Diplomática - Ministério das Relações Exteriores, 2005, v. Ano IV, p. 49-56.

_____. *A revolução do Haiti e o Brasil escravista: o que não deve ser dito*. 1. ed. SP: Paco, 2017.

MOURA, C. *Sociologia do negro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. *O Negro, de bom escravo a mau cidadão?* 2. ed. São Paulo: Editora Dandara, 2021.

_____. *Dialética radical do Brasil Negro*. 4. ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2024.

MOURA, R. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2022.

NAPOLITANO, M. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, C. B. (org.). *Fontes históricas*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 235-289.

_____. Cartografias transatlânticas da música popular nas Américas. *Revista USP*, São Paulo, n. 123. Out. Nov. Dez. 2019, p. 45-58.

NASCIMENTO, S. M. *Mulher e folia: a participação das mulheres nos bailes de máscaras do carnaval de São Luís nos anos de 1950 a 1960*. São Luís: SECMA/Litograph, 1998.

NAZARÉ, R. do N. de. *O Protagonismo da Bateria no Cenário Musical Maranhense*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019.

NAZARETH, J. C. D. *Memórias*. São Luís: Edição do Autor, 1977.

NETTO, E. C. *História do Sul do Maranhão: terra, vida, homens e acontecimentos*. São Luís: Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão, 1979.

NOCE, C. *O desvario da mulher-moderna*. São Paulo: Estabelecimento Graphico Irmãos Ferraz, 1928.

NUNES, Z. *Democracia canibal: raça e representação na literatura das Américas*. São Paulo: Fósforo, 2024.

OKOTH, K. O. *África Vermelha: resgatando a política negra revolucionária*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2025.

OLIVEIRA, A. G. de. *São Luís: memória e tempo*. São Luís em cartões postais e álbuns de lembranças. Vol. 1. São Luís: Novagraf, 2010.

_____. *Pregoeiros & Casarões*. São Luís: Edição do Autor, 2015.

OSPINA, S. De Nueva Orleans a Barranquilla: la era del jazz en el Caribe. *Conferência – Canal da Facultad de Artes y Humanidades Uniandes*. 31 jul. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I9JNi3qpb9g>. Acesso em: 9 jul. 2024.

PADILHA, A. F. de S. *A construção ilusória da realidade: ressignificação e recontextualização do bumba meu boi do Maranhão a partir da música*. São Luís: EDUFMA, 2019.

PAIÃO, C. G. de S. *Os lugares da marinhagem: trabalho e associativismo em Manaus, 1905-1919*. Tese (Doutorado em História Social). 317 f. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP: [s.n.], 2022.

PALHANO, R. *A Produção da coisa pública: serviços e cidadania na primeira república ludovicense*. v. 3, 2. ed. Biblioteca Básica Maranhense. São Luís: Ed. Engenho, 2017.

PARANHOS, A. de P. *Os desafinados: sambas e bambas no “Estado Novo”*. 2005. 208 f. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

PAULO NETO, N. C. *Sonoridades Modernas em Trânsito: a origem das jazz bands catarinenses e suas trilhas de 1920 a 1940*. 148 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-graduação em Música. Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2021.

PAULRAJ, K. D. *Jamaica Brasileira: the politics of reggae in São Luís, Brazil, 1968-2010*. Doctoral Dissertation, University of Pittsburgh. 2013; (unpublished).

PEDROSA, C. *Solo para Vialejo*. Recife: Cepe, 2019.

PERDIGÃO, J. M. dos R. *A Revolução de 1930 no Maranhão*. Um Documento para a história, 2. ed. São Luís: Editora AML, 2016.

PEREIRA, A. T. *Um espectro ronda a ilha: o comunismo na imprensa de São Luís (1935-1937)*. São Leopoldo: Oikos, 2016.

PEREIRA, J. B. B. O negro e a comercialização da música brasileira. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo: USP, n. 8, 1970, p. 6-15.

_____. *Cor, profissão e mobilidade: o negro e o rádio em São Paulo*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

PEREIRA, J. da C. *A era do maxixe: a história social de uma dança nacional (1870-1930)*. [recurso eletrônico]. 1. ed. Curitiba: Editorial Casa, 2022.

PEREIRA, J. de J. *As representações da escravatura na imprensa jornalística no Maranhão na década de 1880*. 2006. 191f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

_____. São Luís: uma *urbs* transcolonial. In: FILHO, A. G. P; CORRÊA, H. M. M; PEREIRA, J. de J (orgs.). *São Luís 400 anos: (con)tradições de uma cidade histórica*. São Luís: Café & Lápis; Ed. UEMA, 2014, p. 129-152.

PEREIRA, J. S. *Os acordes de Adelman Corrêa: uma análise biográfica no Maranhão da Primeira República (1880-1930)*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal do Maranhão, 2022.

PEREIRA, L. A. de M. *Coelho Netto: um antigo modernista*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

_____. *A cidade que dança: clubes e bailes negros no Rio de Janeiro (1881-1930)*. Campinas, SP: Editora Unicamp. Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2020.

PEREIRA, N. *A Casa das Minas: o culto dos voduns-jeje no Maranhão*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

PEREIRA, R. *Rodas Negras: capoeira, samba, teatro e identidade nacional*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2023.

PERROT, M. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2024.

PESAVENTO, S. J. *Os pobres da cidade: vida e trabalho (1880-1920)*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1994.

PESSOA, J. *Entre a tradição e a modernidade: A Belle Époque Caxiense – Práticas fabris, reordenamento urbano e padrões culturais no final do século XIX*. Dissertação. (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2007.

PICO, D. M. *Marxismo negro: pensamento descolonizador do Caribe Anglófono*. São Paulo: Editora Dandara, 2024.

PINTO, F. *Dr. Bruxelas & cia*. 2. ed. São Luís: Instituto Geia, 2013.

PINTO, P. A. *Jornal O Imparcial: o embrião do fotojornalismo maranhense*. *Revista Cambiassu*. Publicação Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade

Federal do Maranhão - UFMA - ISSN 0102-3853 São Luís - MA, Vol. XVII – N° 3 – Jan./Dez., 2007.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

_____. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro. vol. 05, n. 10, 1992, p. 200-212.

POPKIN, J. D. *A Concise History of the Haitian Revolution*. West Sussex, UK: Wiley-Blackwell, 2012.

PORTO, S. *Pequena história do jazz*. Os cadernos de Cultura - Serviço de Documentação. (Ministério da Educação e Saúde), Rio de Janeiro, 1953.

PRAZERES [Maranhão], Frei Francisco de Nossa Senhora dos. 1891. Poranduba Maranhense, ou Relação historica da provincia do Maranhão [...] com [...] um dicionario abreviado da lingua geral do Brazil. Rio de Janeiro. *Revista Trimensal do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*. v. 54, pt. 1, p. [4]-277.

PRAZERES, M. das G. do N. *Nos trilhos do progresso: os bondes elétricos na Primeira República em São Luís/MA*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, 2011.

PUTNAM, L. *Radical Moves: Caribbean Migrants and the Politics of Race in the Jazz Age*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2013.

QUINTERO-RIVERA, M. *A cor e o som da nação: a ideia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

REINALDO JÚNIOR, J. *Formação do espaço urbano de São Luís (1612-1991)*. 2. ed. revista. São Luís: Ed. do autor/FUNC, 2001.

REIS, F. *Grupos políticos e Estrutura Oligárquica no Maranhão*. São Luís: [s.n.], 2007.

REIS, J. R. S. dos. *ZBM: o reino encantado da boêmia*. Série “Memória da Cidade”. Edição do Autor: São Luís, 2001.

REIS DA SILVA LIMA, L. J.; REIS DA SILVA, A. T. (2022). Trajetórias Formativas de Musicistas Negros no Pós-Abolição (1890-1930). *Educação & Realidade*, 47.

REVEL, J. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. In: *Revista Brasileira de Educação*, v. 15 n. 45, p. 434-444, set./dez. 2010.

RIBEIRO, E. S. *Igreja Católica e Modernidade no Maranhão (1889-1922)*. 182 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

RIBEIRO, J. de R. E. *Memórias de um parafuso*. São Luís: Gráfica e Editora Aquarela, 2014.

RIBEIRO, M. J. B. *Maranhão de outrora (1819-1924): Memórias de uma Época*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1942.

RIBEIRO JÚNIOR, A. C. A. *O lugar do jazz na construção da música popular brasileira*. Editora Novas Edições Acadêmicas, Alemanha/Brasil, 2016.

_____. It's nation time! Jazz, raça e política nos escritos de Frantz Fanon e Amiri Baraka (1950-1970). *Revista de História*, São Paulo, n. 183, p. 1–38, 2024a. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revhistoria/en/article/view/213752>. Acesso em: 15 ago. 2026.

_____. O jazz condenado da Terra Brasilis: modernidades dissonoras, raça e nação em Frantz Fanon e na *intelligentsia* musical brasileira (1950-1960). *História, histórias*, 12(25), 2024b.

RIBEIRO JÚNIOR, J. R. B. *Economia e política no Maranhão durante o Estado Novo: a relação entre a Associação Comercial do Maranhão e o governo e a interventoria de Paulo Martins de Souza Ramos*. São Luís: Ed. do Autor, 2021.

RIOS, A. M; MATTOS, H. M. O Pós-Abolição Como Problema Histórico: Balanços e Perspectivas. *Topoi*, V. 5, N. 8, Jan.-Jun. 2004, Pp. 170-198.

RUIZ, R. B. “O novo rumo para a música popular”: a Vanguarda Paulista Instrumental entre as permanências e rupturas do jazz no Brasil (1920-1980). 2023. 485 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de Franca, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Franca, 2023.

_____. Jazz no Brasil ou jazz brasileiro? Um balanço histórico sobre o jazz durante o Longo Modernismo (1920-1980). *História e Cultura*. v.10, n.2, dez/2021. Doi: <https://orcid.org/0000-0002-0778-8895>. Disponível: <https://seer.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3425>. Acesso em: 7 ago. 2023.

ROCHA SOUSA, A. C. *Banda de Música da Polícia Militar do Estado do Piauí: “História, Acervo e Memória, de 1875 a 2013”*. Teresina, PI: Edição do Autor, 2014.

SALAZAR, F. de F. S. *Imigrar, trabalhar, lucrar: a trajetória sírio-libanesa em Codó-MA (1920-1960)*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, 2018.

SALDANHA, L. V. *Frevendo no Recife: a música popular urbana do Recife e sua consolidação através do rádio*. 297 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SALES, T. da S. A nova Amélia: mulher, educação e o contexto social da Primeira República em São Luís/MA. In: ABRANTES, E. S. (org.). *Mulher e República no Maranhão*. São Luís: EDUEMA, 2015, p. 65-91.

SALLES, V. *Música e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

_____. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

_____. *Sociedades de Euterpe*. Brasília: Edição do Autor, 1985.

_____. *Vocabulário crioulo: contribuição do negro ao falar regional amazônico*. Belém: AP, Programa Raízes, 2003.

_____. *O Negro no Pará sob o regime da escravidão*. 3. ed. rev. ampl. Belém: IAP; Programa Raízes, 2005a.

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

_____. *O negro na formação da sociedade paraense: textos reunidos*. 2. ed. Belém (PA): Paka-Tatu, 2015.

_____. *A música e o tempo no Grão-Pará: Belle Époque*. Marena I. Salles e Gustavo Froés (orgs.). 1. ed. Belém [PA]: Paka-Tatu, 2023.

SALOMÃO, K. *O ensino de música no Maranhão (1860-1912): lugares, práticas e livros escolares*. São Luís: EDUFMA, 2016.

_____. *Noções de Música (1902): uma análise paratextual e textual do livro escolar de Antonio Rayol*. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação do Instituto de Ciências da Educação da Universidade Federal do Pará, Belém, 2022.

SAMPAIO, G. R.; ALBUQUERQUE, W. R. *De que lado você samba? Raça, política e ciência na Bahia do pós-abolição* [online]. Campinas: Editora da Unicamp, 2021.

SAMPAIO, J. M. S. *Silhuetas da História: moda, gênero e transformações sociais em São Luís (1920 -1950) e o paradiático “Modos e Modas na cidade de São Luís”*. 194 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIST), Universidade Estadual do Maranhão, 2019.

SANDRONI, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. ampl. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTIAGO, T. *O jazz de cidadão do arco e flecha: música e cultura em Belém (1921-1932)*. 117 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2023.

SANTO, S. *Jazzista ou Batuqueiro? Música em preto&branco: O resiliente racismo colonial*. 2023. Disponível em: https://www.academia.edu/104951906/Jazzista_ou_Batuqueiro_M%C3%BAsica_em_preto_e_branco_O_resiliente_racismo_colonial. Acesso em: 23 dez. 2025.

_____. *Do samba ao funk do Jorjão: ritmos, mitos e ledos enganos no enredo de um Samba chamado Brasil*. 2. ed. (rev. e aument.). Rio de Janeiro: SESC/Escola Sesc de Ensino Médio, Gerência de Cultura, 2016.

SANTOS, A. C. dos. *Escravos da Real Fazenda de Santa Cruz no Rio de Janeiro (1808-1832)*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

SANTOS, A. C. dos. *Linguagem e construção de sentido: o dialogismo como característica base da interação verbal*. *Odisseia*, Natal, RN, n. 15, p. 18-30, jul./dez, 2015.

- SANTOS, D. F. O estado do conhecimento sobre a historiografia musical no Maranhão. In: *CONGRESSO DA ANPPOM*, 33., 2023, São João del-Rei. Anais do Congresso da ANPPOM. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2023.
- SANTOS, J. C. L. dos. *Do bater dos panos à sirene escolar: uma análise do bairro Anil à luz do lugar como tecido sociocultural*. Dissertação (Mestrado em Geografia, Natureza e Dinâmica do Espaço) - Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2020.
- SANTOS, L. Q. dos. *¡Así es el Tango! O tango rio-platense e o tango do Brasil – aproximações e distanciamentos*. In: VALENTE, H. de D. V. *¿Donde estás, corazón? O tango no Brasil, o tango do Brasil*. São Paulo: Via Lettera, 2012.
- SANTOS, R. A; SANTOS, R. A; RIBEIRO, Z. (orgs.). *Chorografia do Maranhão*. São Luís, Pitomba! Livros e discos, 2018.
- SANTOS, R. M. dos. Humor e erotismo nas imagens da revista Shimmy. In: *ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA*, 27, 2024, Campinas, São Paulo. [Anais...]. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2024, p. 1666-1676. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/18xQFGsy7IRRy3DB6K9ZEW_KbpCfUVZP9/view. Acesso em: 20 jan. 2026.
- SARNEY, J. *Norte das Águas: contos*. Edição Digital – Brasília: Isespe, 2020.
- SCHMICKL, P. Rethinking diaspora in diasporic jazz. In: HAVAS, A; HORN, D; JOHNSON, B. (ed.). *The Routledge Companion to Diasporic Jazz Studies*. New York and London: Routledge (Taylor & Francis Group), 2024, p. 32-40.
- SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Nem preto, bem branco, muito pelo contrário: cor e raça na sociabilidade brasileira*. 1. ed. São Paulo: Claro Enigma, 2012.
- _____. Biografia como gênero e problema. *História Social: Revista dos Pós-graduandos em história da UNICAMP*, n. jan./jul., p. 51-63, 2013.
- _____. *Imagens da branquitude: A presença da ausência*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- SCOTT, J. *A dominação e a arte da resistência: discursos ocultos*. 1. ed. Lisboa: Letra Livre, 2013.
- SCOTT, J. S. *O vento comum: correntes afro-americanas na era da revolução haitiana*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2024.
- SEGADILHA, D. M. F; SERRANO, D. de P. Escola Modelo Benedito Leite no início do século XX em São Luís-MA: conversando sobre método. *Revista Concilium*, Vol. 22, N.º 4., p. 695-708, 2022. DOI: 10.53660/CLM-315-322.
- SEIGEL, M. Beyond compare: comparative method after the transnational turn, *Radical History Review*, 91, 2005, p. 62-90.

_____. *Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil and the United States*. Durham & London: Duke University Press, 2009.

SELBACH, J. F. (org.). Mobilidade urbana nos Códigos de Postura de São Luís/MA. In: _____. (org.). *Mobilidade Urbana em São Luís*, São Luís/MA EDUFMA, 2009, p. 21-46.

_____. *Código de postura de São Luís/MA*. São Luís, Maranhão: EDUFMA, 2010.

SERRA, A. *Gleba que canta*. Maranhão: Tipografia M. Silva & Filhos, 1927.

_____. Notas para um estudo do negro maranhense. *Revista de Geografia e História do Maranhão*. São Luís: v. 3, n. 3, 1950, p. 62-71.

_____. *Guia histórico e sentimental de São Luís do Maranhão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

SEVCENKO, N. *Literatura como Missão: tensões sociais na criação cultural da Primeira República*. 2. ed. (rev. e amp.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. Introdução: O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: _____. (org.). *História da vida privada no Brasil: República*. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, v. 3, 2021a, p. 7-36.

_____. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: _____. (org.). *História da vida privada no Brasil: República*. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, v. 3, 2021b, p. 408-540.

_____. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SHARPE, J. A história vista de baixo. In: BURKE, P. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 39-63.

SHAW, L. *Tropical Travels: Brazilian Popular Performance, Transnational Encounters and the Construction of Race*. Austin: University of Texas Press, 2018.

_____. Afro-Brazilian Women and Gendered Performance in the Teatro De Revista in the Long 1920s. *Latin American Theatre Review*, vol. 52, no. 2, July 2019, p. 99-128.

SILES, F. *O choro negro e paulistano de Esmeraldino Salles*. 1. ed. São Paulo: Illumina, 2023.

SILVA, A. da S. e. *Revista do Norte: a impressão fotográfica e a impressão social da São Luís no começo do século XX*. 2019. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade/CCH) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019.

SILVA, C. B. R. da. *Ritmos da identidade: mestiçagens e sincretismos na cultura do Maranhão*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora Dialética, 2020.

SILVA, C. F. S. “A mulher deve ser bela, deve ter graças e encantos”: educação de salão na São Luís republicana (1890-1920). Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Maranhão, 2011.

_____. “*Ser elegante*”: Mulher, moda, corpo e sociabilidade em São Luís/MA (1890-1920). Tese (Doutorado em História Social da Amazônia). Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

SILVA, L. M. de A. da. *Os jazes na Salvador dos anos 50: uma análise social, cultural e histórica*. 194 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SILVA, R. de O. *Princesa da Baixada e a Belle Époque Pinheirense: aspectos políticos e culturais na cidade de Pinheiro, MA (1920-1930)*. 2021. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade), Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021.

SILVA, R. L. “*Do fausto de Atenas à ruína de Tebas*”: imagens de opulência e decadência em São Luís. 2005. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em História do Maranhão). Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2005.

SILVA, T. de J. B; FEITOSA, M. M; COSTA, F. M. *Ecos da memória: dicionário toponímico-cultural da antiga São Luís*, São Luís: EDUFMA, 2024.

SILVA JÚNIOR, L. F. *Subalternos organizados: mutualismo operário e os trabalhadores no Meio-Norte (1900-1922)*. Dissertação (Mestrado em História em Social). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

SIMMEL, G. *Questões fundamentais da sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SINIMBÚ, R. P. *Os Jazzes de Igarapé-Miri: dimensões culturais do entretenimento musical moderno no Baixo Tocantins (1940-1970)*. 2019. 134 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.

_____. Ladainhas e esmolações: práticas do catolicismo popular como espaço de formação musical do município de Igarapé-Miri (1940-1970). In: COSTA, A. M; MORAES, C; SILVA, E. M. *História Social da Música Popular na Amazônia Paraense*. 1. ed. São Paulo: Livraria da Física, 2021, p. 69-87.

SIQUEIRA, A. A. O U.S.O. Club chega ao Recife: aspectos da presença norte-americana no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial. *Revista Navigator*, Rio de Janeiro, v. 16, no 32, p. 102-118, 2020.

SKIDMORE, T. E. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco, 1930-1964*. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOARES, W. O porto de São Luís. *Revista de Geografia e História do Maranhão*. São Luís: v. 3, n. 3, 1950, p. 19-42.

SOBRINHO, J. B. de C. *Músicas e Músicos em São Luís: subsídios para uma história da música no Maranhão*. Teresina: Editora Ética, 2010.

SOBRINHO, J. S. O som dos maranhenses no século XX. *O Estado do Maranhão*, Caderno Alternativo, 29 dez. 1999.

_____. Parte VIII - Música. In: CARACAS, R. J. B.; CARACAS, M. de F. R. (orgs.). *Perfil Cultural e Artístico do Maranhão: Volume II*. São Luís: AMARTE, 2006. p. 197-278.

SODRÉ, J. F. Produção fonográfica de São Luís: um ponto de vista histórico. In: ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 3, 2014, São Luís. *Anais [...]*. São Luís: UFMA, 2014. p. 1-11.

SOIHET, R. O povo na rua: manifestações culturais como expressão de cidadania. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. N. (orgs.). *O tempo do nacional-estatismo: do início dos anos 1930 ao apogeu do Estado Novo: Segunda República (1930-1945)*. 12. ed., rev. e atual. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2025 (O Brasil Republicano; 2), p. 315-348.

SOUSA, A. M. C. “Perigosas e desordeiras”: pobreza e criminalidade feminina em São Luís na Primeira República. In: ABRANTES, E. S. (org.). *Mulher e República no Maranhão*. São Luís: EDUEMA, 2015, p. 125-157.

SOUSA, H. L. de. Festas, Clubes e Ruas: a circunscrição do espaço social e racial na Velha-Nova-Iorque do Maranhão. In: BARROS, A. E.; NERIS, C. S. C.; BARROSO JR. R. dos S. *et al* (orgs.). *Histórias do Maranhão em Tempos de República*, São Luís, Edufma; Jundiá, Paco Editorial: 2015, p. 771-796.

SOUSA, I. G. *et al* (orgs.). *Cartografias Invisíveis: Saberes e sentires de Caxias*. Academia Caxiense de Letras. Caxias-MA: Academia Caxiense de Letras, 2015.

SOUSA, M. T. de. *Análise da memória dos moradores de São Luís durante o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945)*. 2010. Trabalho de Conclusão de Curso - Curso de História, Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2010.

SOUSA, W. E. B. de. Cidade republicana: rituais cívicos, concepções de República e políticas de memória nas comemorações do tricentenário de São Luís (1912). In: BERNAT, I. G.; FERREIRA, M. G.; SOUSA, W. E. B. de. (orgs.). *Maranhão: campo e cidade (séculos XX-XXI)* – São Luís: Editora UEMA, 2019, p. 407-439.

SPITZER, L. *Vidas de entremeio: assimilação e marginalização na Áustria, no Brasil e na África Ocidental, 1780-1945*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

SPIX, J. B. von; MARTIUS, K. F. P. von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2017. 3v.

STEARNS, M. *A História do Jazz*. São Paulo: Martins Fontes, 1964.

SUBLETTE, N. *The world that made New Orleans: from Spanish silver to Congo Square*. Chicago, Illinois: Lawrence Hill Books, 2008.

SUBRAHMANYAM, S. Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia. *Modern Asian Studies*, 31, 3 (1997), p. 735-762.

TAVARES, L. F. de F. *A ilha e o tempo – Séculos e vidas de São Luís do Maranhão (1612-2012)*. São Luís: Instituto Geia, 2012.

TEIXEIRA, C. Os milagres do choro maranhense. In: SANTOS, R. A.; SANTOS, R. A.; RIBEIRO, Z. (orgs.). *Chorografia do Maranhão*. São Luís, Pitomba! Livros e discos, 2018, p. 467-477.

TEJEDA, D. El proceso fundacional del jazz dominicano. *Revista Musical Chilena*, Año LXXII, enero-junio, 2018, n. 229, p. 57-78.

TEJEDA, D; YUNÉN, R. E. (orgs.). *El jazz desde la perspectiva caribeña: Memorias del IV Congreso Internacional “Músical, Identidad y Cultura en el Caribe”*. Santiago de los Caballeros: Centro León; Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños, 2012.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Folclore, antropologia e história social. In: _____. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Antonio Luigi Negro e Sergio Silva (orgs.). 2. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012, p. 227- 267.

_____. *A formação da classe operária inglesa. vol. 1: a árvore da liberdade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2021a.

_____. *A miséria da teoria e outros ensaios*. 1. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021b.

TINHORÃO, J. R. *Música popular: um tema em debate*. 2. ed. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1970.

_____. *Música popular: teatro & cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *História social da música popular brasileira*. SP: Ed. 34, 1998.

_____. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Editora 34, 2014.

TRIBUZI, B. *Formação Econômica do Maranhão: uma proposta de desenvolvimento*. São Luís: Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas e Sociais (FIPES), 1981.

TROUILLOT, M.-R. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Curitiba: Huya Editorial, 2016.

TSING, A. *Friction: An Ethnography of Global Connection*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004.

_____. Margens Indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. *Ilha - Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 177–201, 2015.

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

VALLE, J. R. de S. *Maranhão antigo e moderno*. Maranhão: Typ. M. Silva, 1931.

_____. *Maranhão intelectual e artístico*. Maranhão: Typ. M. Silva, 1932.

VEDANA, H. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&P, 1987.

_____. *A Eléctrica e os Discos Gaúcho*, Porto Alegre: scp, 2006.

VENTURA, L. C. *A trama dos sons: invenção e arquivo na fabricação de uma escuta do Nordeste (1910-1950)*. 2021. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2021.

VIANA, I. S. *A Estratégia da Recusa: ideologia e a ação da classe trabalhadora de São Luís (1920-1930)*. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso. (Licenciatura em História) – Curso de História, Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2007.

VIANNA, H. *O mistério do samba*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

VIDOSSICH, E. *Jazz na garoa*. São Paulo: Edição da Associação dos Amadores de Jazz Tradicional, 1966.

VILHENA, P. R. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VIVEIROS, J. *História da Comércio do Maranhão (1896-1934)*. 3º vol. São Luís: Associação Comercial do Maranhão, 1964.

VOVELLE, M. *Ideologias e mentalidades*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

WASHBURN, C. The Clave of Jazz: A Caribbean Contribution to the Rhythmic Foundation of an African- American Music. *Black Music Research Journal*, Vol. 17, No. 1 (Spring, 1997), p. 59-80.

WEBER, M. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WEINSTEIN, B. *A cor da modernidade: a branquitude e a formação da identidade paulista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

WEST, C. *Questão de raça*. 2. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.

WISSENBACH, M. C. C. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SEVCENKO, N. (org.). *História da vida privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021, p. 37-101.

XAVIER, G. *Branças de almas negras?: beleza, racialização e cosmética na imprensa negra pós-emancipação (EUA, 1890- 1930)*. 2012. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

GALERIA DO JAZZ NO MARANHÃO (ANEXOS)

ANEXO A

EXPERIÊNCIAS JAZZY EM ANÚNCIOS

MARANHÃO HOTEL

Grandes Biles Carnavalescos

Nos vastos salões do hotel, durante as noites de 26, 27, 28 de fevereiro e 1º de Março

Jazz Orchestra

—DE—

ALCINDO BILLAGO

Recebe—Os ingressos de convite poderão ser adquiridos com a administração do hotel.

JAZZ-BAND

Cada vez mais perfeito se encontra o conjunto do "Jazz" do Olympia pelo que felicitamos daqui ao professor Pedro Gromwell e ao "batuta" Oswaldo Marques.

JAZZ-BAND

Precisa-se contratar um "Jazz" A tratar na agencia da Loteria Federal.

Rua Tarquínio Lopes, 292

CLUB JAZZBAND

Os directores deste club previne que amanhã, domingo e terça-feira, abrirá os seus vastos salões para receber os seus habitués no predio, à rua da Saverda n. 24, onde está preparado pelo prof. Pedro Gromwell, uma nova surpresa do seu jazz band.

418

Carnaval

Jose Lima, director do cordão carnavalesco denominado «Os Vagabundos», declara que não fará a costura, mas «meia lua» a outro cordão, para evitar qualquer desgosto.

São Luiz, 21-25 445

A epidemia do Jazz

O futurismo dominando tudo—até o Cinema! Um casamento FUTURISTA. Como se mata no futurismo. Um julgamento pelas novas leis da esthetica, com jurados é um JAZZ!

BETTI COMPSO—ESTHER RALSTON

Theatro ARTHUR AZEVEDO

THE BLACK STARS
(DANCING DEMONS)

Famoso conjunto Norte Americano de grande renome mundial

HOJE-Sabado, 16 de março de 1935-A's 20.45-HOJE

2ª RECITA DE ASSIGNATURA

Novos e variados trabalhos por toda a companhia

PREÇOS

FRIZAS E CAMAROTES DE 1ª	33\$000
CADEIRAS	5\$600
INGRESSOS DE CAMAROTES DE 2ª	3\$000
GERAL	2\$000

O QUE SENHOR?

LITTLE ESTER

A FAMOSA BAILARINA APRESENTARA

HOJE — Sexta-feira 1. de abril — HOJE

A'S VINTE HORAS (NÃO HA OFICIAL)

Novos numeros com novos vestidos

No Teatro Artur Azevedo

Castará também o Rancho Pando bem para lá no fim do mundo

Bilhetes á venda no Maranhão Hotel

PREÇOS POPULARES

Primas... 2\$000 — Camarotes 1ª... 2\$000 — Camarotes 2ª-3ª... 1\$000

O Jazz-band no Eden

Conforme noticiamos, fez-se ouvir ante-ontem, no teatro cinema Eden, o afinado "jazz-band" da companhia que ora nos visita, e que obedece a direcção do competente jazzbandista J. Barroso.

Como era de esperar, agradou imensamente ao publico, todos os números executados pelo sr. Barroso, que se mostrou muito exímio no seu desempenho, pelo que aproveitando o ensejo, felicitamo-lo.

Theatro Arthur Azevedo

Amanhã—Terça-feira, 15 de janeiro

Novo successo da TRUPE CHAT NOIR, da qual faz parte a interessante artistazinha **Mary Negri**

UM ESPECTACULO GRANDIOSO — 1ª PARTE

Não é assim que se maltrata uma mulher

Comedia em 1 acto

2ª PARTE—A esfuziante revista

"Jazz Band"

12 numeros de musica! — 8 quadros!

O colossal successo da festa de Nazareth em Belem! Uma hora de alegria! Sessenta minutos de continuas gargalhadas.

RAMONA... a valsa da moda! **RAMONA!** coqueluche universal... cantada por Rainos Lopes.

BILHETES A VENDA NA

Casa Autovctor

Associação de S. Gerardo

No dia 16 deste, a Associação mandará celebrar ás 6 1/2 horas, na igreja do Carmo, uma missa a S. Gerardo, em suffragio da alma de sua zeladora d. Reymunda Ribeiro. Para esse acto convidam-se todos os associados e as demais pessoas amigas da felleja.

Maranhão, 14-1-1929

O Algodão

Cotação do algodão:

R13, 12—Tipo 3 fibra long... 47\$000, curta, 45\$000; Tipo 5, 42\$000, mercado firme.

Em New York está a 20,25, em Liverpool a 10,65. O stock é de... 18 475 fardos.

Como aprender a dançar!

4ª EDIÇÃO AMPLIADA

Com a nova dança, "Baiao", Samba liso, e os ultimos passos de Bolero, Rumba, Swing, contendo 120 graficos, 330 passos, facilitando ás senhoritas e cavalheiros a aprenderem em suas proprias casas em 10 dias apenas, no principio sem companheiro ou companheira. Fétodo de ritmos modernos pelo Prof. Gino Fornaciani, Director e Prof. do "CURSO PRÁTICO DE DANÇAS RITZ". Aulas particulares, rua da Liberdade, 120. Preço: — Cr\$ 45,00. — Pedidos pelo reembolso postal — com o autor. — Caixa Postal, 649. — São Paulo.

Fontes: O Imparcial, 27 fev. 1927, p. 4. Pacotilha, 17 mar. 1935, n.p. Pacotilha, 14 jan. 1929, p. 8. Folha do Povo, 12.9.1924, n.p. O Combate, 1 abr. 1932, p. 1. Pacotilha, 21 fev., 1925 p. 4. O Combate, 4 set. 1933, p. 4. Pacotilha, 28 jun., 1924, n.p. O Imparcial, 5 fev. 1927, p. 5. Pacotilha: O Globo, 5 fev. 1951, p. 2.

ANEXO B EXPERIÊNCIAS JAZZY EM PESSOAS

1. Nos clubes



“[...] flagrante da alegre noitada num dos grandes clubes da Capital, vendo-se francamente entregues aos folguedos de Momo, os srs. Stênio Portela, Lauro Berredo, Djalma Brito, Tácito Caldas, Antônio Moraes Correia e o baterista Vital, do Jazz ‘Alcino Bílio’”. *Correio do Nordeste*, 24 de novembro de 1963, p. 2.



Numa pausa das dansas animadas pelo Jazz “Alcino Bílio” e do churrasco de carneiro com que todos foram obsequiados, amigos e admiradores de Laura Meireles Martins posam, ao ar livre, na Granja “3 Marias”, estrada de Ribamar, quinta-feira última, a quando do aniversário natalício da tesoureira-chefe do Departamento do Tesouro Estadual.

Resquícios jazzbândicos nos círculos jovens da alta classe média maranhense. *Correio do Nordeste*, 1 de maio de 1963, p. 2.

1.1 Nas ruas



Jazzbandistas na Rua de Nazaré em meio à “Balaiada Urbana”, Revolução ou Greve de 1951. Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP).

1.2 Além de São Luís



Uma Jazz Band de Pinheiro, ca. 1940/50. Acervo de Sandra Mendes.



Orquestra Josino Frazão ou Amigos da Música, Caxias, ca. 1950/1960. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Caxias, em SOUSA, *et al.* (2015, p. 350).



Americano Jazz, Carolina, ca. 1940/50. Acervo do Museu Histórico de Carolina, via Facebook.



Jazz Pinheirense, ca. 1950/60. Acervo de Sandra Mendes.



Jazz Sant'Ana de José Martins, Arari, ca. 1960. Álbum de Sapecado, via: hiltonmendonca.adv.br.

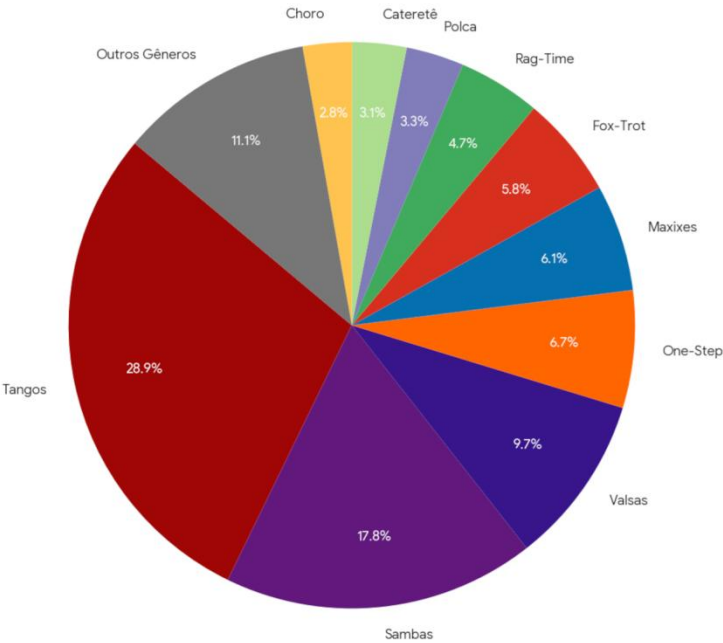
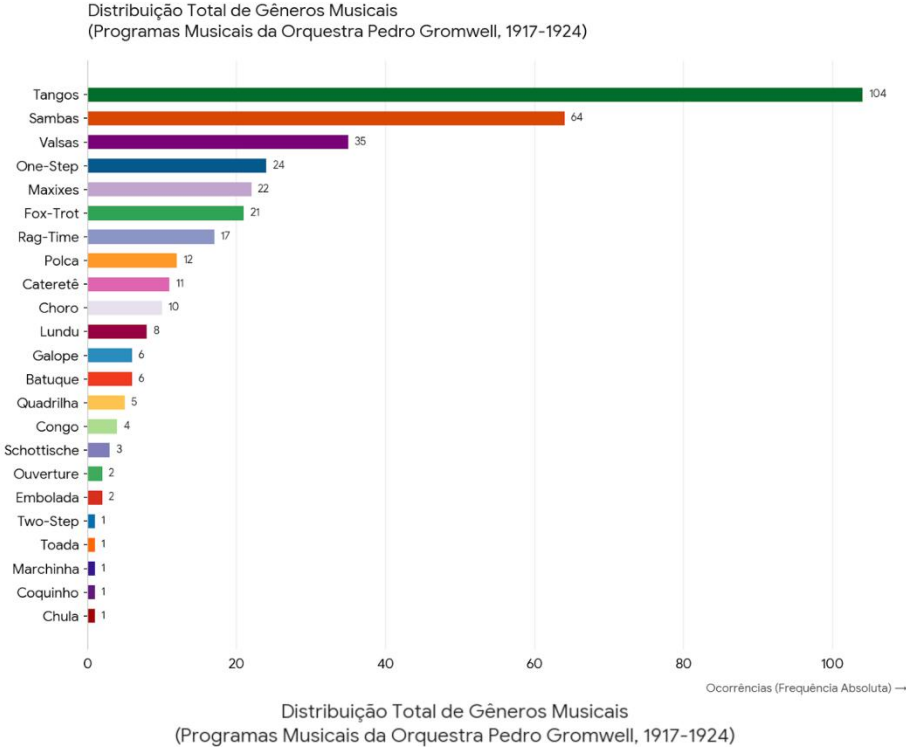


Jazz/Orquestra Independência, Pinheiro, ca. 1960. Acervo de Darly Marques, via página (Facebook) Pinheiro Antiga.



Maranhão Jazz, Carolina, ca. 1930/40. Acervo do Museu Histórico de Carolina, via Facebook.

ANEXO C
EXPERIÊNCIAS JAZZY EM RITMOS



Gráficos 1 & 2: dinâmica da distribuição de ritmos/gêneros musicais no repertório da orquestra Pedro Gromwell. Gráficos produzidos a partir da transcrição de 14 programas musicais (360 músicas ao total), publicados entre 1917 e 1924. Elaborado com Gemini, em 13 de jul. 2026. Fontes: Pacotilha, Folha do Povo, O Jornal.*

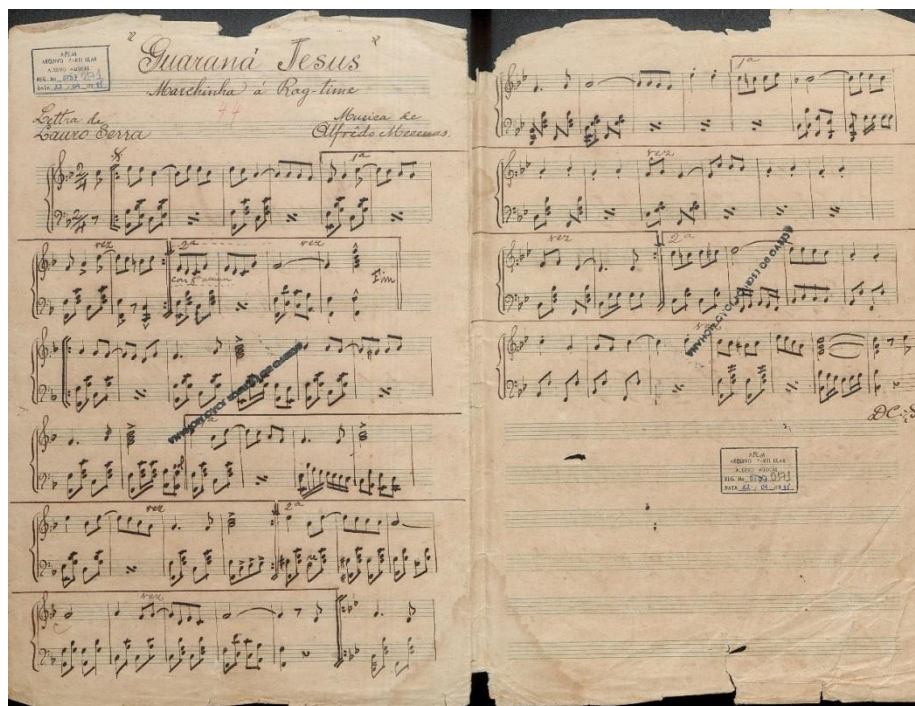
* *Pacotilha*: “Grêmio das Flores”. 25 maio, 1917, p. 1; “Edelwaiss Club”, 26 out. 1917, p. 6; “Eden Club”, 9 jul. 1920, p. 4; “Casino Maranhense”, 24 mar. 1921, p. 1; “The Spark Sport Club”, 16 abr. 1921, p. 3; “The Spark Sport Club”, 7 maio, 1921, p. 4; “Pembêrê Club”, jul. 1921, n.p.; “Delirio de Momo”, 10 fev. 1923, p. 4; “Athenas Club”, “Renascença Club”, 31 mar. 1923, p. 4; “Sporting Carnavalesco”, 29 fev. 1924, p. 1; *Folha do Povo*: “Renascença Carnavalesca”, 1 mar. 1924, p. 2; *O Jornal*: “Orion”. 18 fev. 1922, p. 4; “Renascença Carnavalesca”, 10 fev. 1923, p. 4.

ANEXO D

EXPERIÊNCIAS JAZZY EM PARTITURAS



“Rosas e Lyrios”, Jayme Martins (1930). Acervo João Mohana – APEM.



“Guaraná Jesus” (marchinha à ragtime), Música: Alfredo Mecnas. Letra: Lauro Serra, 1926. Acervo João Mohana – APEM.



Fotografia de Othon Gomes da Rocha e partitura de “Onda Azul” (foxtrote), Othon Rocha, 1938. Acervo João Mohana – APEM.

The image is a composite of two parts. On the left is the cover of the sheet music for "BERMUDA" by Jayme Martins. The cover is light brown with the title "BERMUDA" in large, bold, black letters. Below it, "FOX-TROT" is written in smaller letters. A central illustration shows a tropical scene with palm trees, a body of water, and a small boat. Below the illustration, it says "MUSICA DE JAYME MARTINS". At the bottom, it says "DO MESMO AUTOR: ROSAS E LYRIOS" and "(Propriedade reservada)". On the right is a handwritten musical score for "BERMUDA" by Jayme Martins, dated 00/10/1938. The score is written on ten staves, with the first staff starting with "BERMUDA" and "FOX-TROT". The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes. A small library stamp is visible at the bottom right of the score.

“Bermuda” (foxtrote), Jayme Martins, 1930. Acervo João Mohana – APEM.

ANEXO E
EXPERIÊNCIAS JAZZY EM CIFRAS

Data/Ocorrência	Preço por unidade (1ªClasse)	%	Hora Excedente (1ª Classe)	Duração da Função (1ªClasse)	Preço por unidade (2ªClasse)	%	Hora Excedente (2ªClasse)	Duração da Função (1ªClasse)	Observação
31 de dezembro (Baile)	Cr\$ 350,00	15%	Cr\$ 100,00	5 horas	Cr\$ 200,00	15%	Cr\$ 50	5 horas	Com 30 minutos/interv.
De 1º de Janeiro a sexta-feira gorda (exceto sábado manhã)	Cr\$ 250,00	15%	Cr\$ 80,00	4 horas	Cr\$ 100,00	15%	Cr\$ 30	4 horas	30
Sábado manhã (Matinal, Vespéral e Baile)	Cr\$ 250,00	15%	Cr\$ 80,00	4 horas	Cr\$ 100,00	15%	Cr\$ 50	4 horas	30
Sábado de Carnaval e terça-feira (Matinal, Vespéral)	Cr\$ 250,00	15%	Cr\$ 80,00	4 horas	Cr\$ 200,00	15%	Cr\$ 50	4 horas	30
Idem, idem e terça-feira (Baile)	Cr\$ 350,00	15%	Cr\$ 100,00	4 horas	Cr\$ 250,00	15%	Cr\$ 60	4 horas	30
Sábado de Aleluia (Baile)	Cr\$ 250,00	15%	Cr\$ 80,00	4 horas	Cr\$ 200,00	15%	Cr\$ 50	4 horas	30
Domingo de Páscoa (Matinal, Vespéral e Baile)	Cr\$ 250,00	15%	Cr\$ 80,00	4 horas	Cr\$ 200,00	15%	Cr\$ 30	4 horas	30

Vésperas e dias de São João e São Pedro (Matinal, Vespéral e Baile)	Cr\$ 250,00	15%	Cr\$ 80,00	4 horas	Cr\$ 100,00	15%	Cr\$ 30	4 horas	30
Dias da festa de Bom Jesus (Matinal, Vespéral e Baile)	Cr\$ 250,00	15%	Cr\$ 80,00	4 horas	Cr\$ 100,00	15%	Cr\$ 40	4 horas	30
Festas comuns fora de temporadas (Matinal, Vespéral e Baile)	Cr\$ 250,00	15%	Cr\$ 80,00	4 horas	Cr\$ 80,00	15%	Cr\$ 25	4 horas	30

Tabela de preços organizada pela Assembleia Geral dos Músicos Profissionais de São Luiz realizada em 2 de janeiro de 1952. O Imparcial, BPBL, 23 jan. 1952, p. 2.

ANEXO F

EXPERIÊNCIAS JAZZY EM MEMÓRIAS

Fragmentos do depoimento de Luís de França:

“[...]

E – E os músicos, aqueles famosos conjuntos de jazz, o Alcino Bílio, o ...

LF – O Alcino Bílio, o Atenas...

E – Conte um pouco sobre isso. Como eram esses conjuntos o que eles faziam? Quem eram os integrantes e aonde iam?

LF – Eram nos bailes, nesse tempo tinha muitos clubes, muitos bailes e iam esses conjuntos a essas orquestras para os bailes, o Alcino Bílio era orquestra de primeira, agora tinha Atenas, Independentes e Alcino Bílio tinha os melhores músicos: Vital, finado Roque, Paulinho (sax) e Trombone o rapaz que chamava de Olho de Boto e depois eles tiveram um desentendimento e ele fez a orquestra dele; “Independentes”, esse rapaz que chamava Olho de Boto, estou esquecido o nome dele. Então ele criaram “Independentes”, e aí ficou três; ficou Zequinha Jazz Maranhão, Jazz Viana, tudo eram orquestras que eles acabaram.

E – Todas elas daqui de São Luís?

LF – Tudo aqui de São Luís. O Jazz Viana porque só tinha Vianense, ainda tem uns rapazes aí, músicos de orquestra, algumas vezes iam daqui e tocavam nos interiores, Alcântara...

E – E aqui eles tocavam pelo Carnaval, São João...

LF – Carnaval e o ano todo, Carnaval eles tocavam pelos clubes. Depois da quaresma começavam novamente as festas nos clubes, né, Ruz da Cruz, Ruas dos Afogados, Rua Afonso Pena, tudo com orquestras e estas orquestras tocavam, era mais comunicativo que eram com as orquestras que faziam aqueles clubes que hoje não tem mais, não se vê. Hoje é só radiola.

E – Como é que o povo participava? O senhor ia naquelas festas?

LF – Muito, eu ia. Eu era de lá, habituei a ir todo sábado e todo domingo.

E – Como eram aquelas festas?

LF – Festa que não tem mais paletó e gravata, que não tem mais e as pequenas elas usavam... Elas faziam a rigor, quer dizer: cor de rosa e branco e azul; uma vai do vestido cor de rosa era só o que se viam na sala; os rapazes de terno branco, de casimira, que a gente usava, festa a rigor, pega um cartãozinho; vai ter uma festa na Rua da Cruz e tal, mais é a rigor e tal, a gente já sabia ou ele ia de terno branco ou ia de azul marinho de casimira e as pequenas já sabiam: cor de rosa, branco e azul; cada uma iam com aquela...

E – Na sua opinião porque aqueles conjuntos desapareceram?

LF – Na minha opinião, os conjuntos desapareceram porque o negócio é comércio, então pra ser vendido os discos e as radiolas tem que desaparecerem os conjuntos. Então o sujeito compra uma radiola, um pouquinho mais cara ou toca-disco e tem festa na casa dele todo o dia. E pra contratar uma orquestra, a orquestra é realmente é cara e a orquestra vai ficando de lado, o sujeito compra uma caixinha bota um disco são vinte e quatro músicas, não é, então sai mais barato. Aí foi caindo, caindo, lá do sul também foi caindo, caindo. É tanto que os músicos de vez enquanto apelam, mais eu não sei pra quem e como é que eles vão tirar, porque a fábrica continua fazendo e facilitando a maneira de vender, a crédito e o pessoal vai comprando, faz festa, você vê aí umas casas aqui de uns colegas é música o dia todinho, música boa.

E – E estes músicos antigos, para onde será que eles foram? Será que mudaram de profissão? O que aconteceu?

LF – Mudaram de profissão e eles nunca tinham só aquela profissão, sempre tinham outra coisa. Tinham profissão, ofício: eram da polícia, do exército eles ficavam abandonados. O Zé Quita

tentou fazer uma orquestra ano passado, não sei se ele viu que não dava, parou, não falou mais. Grande músico, achou que não dava fazer uma orquestra boa, ninguém ia contratar. Quer dizer, ele perdeu tempo em se organizar, escrever, e ensaiar e não tinha contrato, ele parece que enxergou isso e deixou, ficou só no Carnaval mesmo.

E – Esse conjunto do interior que o senhor falou ainda agora em Viana, Jazz Vianense. Qual foi o município que mais exportou músicos para São Luís?

LF – A começar por Viana. Viana, Caxias, Codó; músicos bons de Codó, São Bento. Viana, principalmente que dava até pra fazer orquestra. Aí no vinte e quatro, tem uma orquestra todinha, uma banda de Viana.

E – A Banda toda é do...

LF – Não, tem muito músico da banda que é de Viana, principalmente no Exército. Guimarães, Cururupu, outro lugar de músicos bons pelo menos João Carlos é de Cururupu, Pindaré também tem músicos conheço um pistom bom de Pindaré.

E – Tinham escolas nestes lugares?

LF – Tinham escolas. Semana passada passou um rapazinho aqui que toca trombone que aprendeu com um velho que tinha lá, ainda é vivo, ele falou comigo aqui.

E – Onde, Cururupu ou Viana?

LF – Viana. De maneiras que o Estado é muito rico nessa parte de músicos, nessa terra, muito músicos. Quando sai só sai coisa boa, é o João que nós falamos nele, 64 foi quem mais vendeu mais música no Brasil. Saiu agora por último Alcione, deu show lá... [...].
(Maranhão, 1997b, p. 65-66).