

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALICE DE ALMEIDA

UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE PRÁTICAS E TRAJETÓRIAS NO *JAZZ*
CURITIBANO DA DÉCADA DE 1980

CURITIBA

2018

ALICE DE ALMEIDA

UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE PRÁTICAS E TRAJETÓRIAS NO *JAZZ*
CURITIBANO DA DÉCADA DE 1980

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em História – Memória e Imagem, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. José Roberto Braga Portella

CURITIBA

2018

AGRADECIMENTOS

Durante minha graduação diversas pessoas contribuíram para mudar minha forma de pensar, aumentando meu interesse pela área que escolhi, ou me desestimulando totalmente a seguir esse caminho. De qualquer forma, agradeço à todas elas pelo impacto que tiveram na visão de mundo que eu tenho ao chegar no fim desse ciclo. À todos os professores do Departamento de História pelas variadas experiências em sala de aula (diga-se de passagem, nem sempre positivas). Mas especialmente ao Peninha, meu orientador, por ter aceitado a proposta desse trabalho e oferecer sua atenção, e pelas disciplinas suas que frequentei e lembro com carinho – apesar de eu não ter concluído todas, elas enriqueceram muito minha formação. Agradeço particularmente também ao Prof. Rafael Benthien pela impressionante dedicação com que sempre ministrou suas aulas, trazendo questionamentos e reflexões instigantes, além de se preocupar com seus alunos e se interessar realmente pelos nossos pontos de vista. Do Departamento de Sociologia, o Prof. Ângelo José da Silva também merece uma menção, por ter disponibilizado seu tempo para ouvir minhas angústias quando esse trabalho era apenas um projeto imaginário, e me guiar no início desse caminho. Agradeço ainda à Prof. Nadia Gaiofatto Gonçalves, por ter me acolhido como bolsista em seu projeto de extensão “Histórias e Memórias sobre Educação”, fundamental para suprir uma das lacunas da formação no meu curso.

Aos meus pais, que apesar de descontentes com meu ingresso no curso de História, me apoiaram para que eu pudesse finalizá-lo. Aos amigos que direta ou indiretamente me estimularam a concretizar a monografia. À Samantha Oliveira, que me apoiou nas primeiras tentativas de levar isso tudo a cabo; à Danielle Pereira, que sempre buscou me acalmar nos momentos de crise; à Lucimara Camargo, Bruna Gonçalves, ao Renan Ruiz, Willian Funke e Willian Busch, que foram fontes de estímulo em momentos diversos, com conselhos ótimos para me animar; e ao Lucas Thomaz, por ser meu companheiro em tantos sentidos, pelo apoio constante, e pela intensa luz que radia em minha vida.

Agradeço ainda ao pessoal da Casa da Memória, onde eu pude ter minha primeira experiência de pesquisa em um acervo documental e pude realizar estágio por boa parte da minha graduação, tão importante para meus primeiros aprendizados práticos.

Por último, não poderia deixar de agradecer à todos os músicos que aceitaram conceder entrevistas e tornar esse trabalho possível; especialmente à Marília Giller, que além disso se mostrou tão interessada em me ajudar, e cujo pioneirismo na sua pesquisa também foi de valor central para meu trabalho. Espero que de alguma forma eu tenha retribuído a colaboração de todos.

RESUMO

Ao longo do século XX, o *jazz* norte-americano se disseminou ao redor do mundo e se reinventou nas misturas produzidas de seu encontro com outras tradições musicais, resultando no desenvolvimento de múltiplas correntes dessa música. No Estado do Paraná, ele chegou no início da década de 1920 atrelado à um processo acelerado de modernização. Nas décadas seguintes ele se difundiu por meio de veículos como o rádio e o cinema, ocupando espaços sociais distintos em cada momento desse processo: clubes, cafés, cinemas, casas noturnas, entre outros. A inserção do *jazz* na cidade de Curitiba, assim como em outras regiões do Brasil, provocou seu confronto ou união com outras músicas populares que também estavam presentes no cenário musical. Assim, o objetivo desse trabalho é abordar a década de 1980 na cidade de Curitiba e investigar como o *jazz* se processou nesse período, ao apontar as relações de ruptura ou continuidade com os períodos precedentes. Para tal foram utilizadas fontes orais, além de alguns jornais do período. A análise se baseou em realizar o cruzamento dessas fontes entre si, mas também com a bibliografia discutida ao longo do trabalho.

Palavras-chave: Curitiba. Paraná. Jazz. Música Popular. História Cultural.

ABSTRACT

Throughout the 20th century, American jazz spread around the world and reinvented itself in the combination produced by its encounter with other musical traditions, resulting in the development of multiple musical trends of this genre. In the state of Paraná, it arrived at the beginning of the 1920s, tied to a fast-growing modernization process. In the following decades, it was propagated through vehicles such as the radio and movies, occupying different social spaces in each moment of this process: clubs, cafés, movie theaters, night-clubs, among others. The entry of *jazz* in the city of Curitiba, like in other regions of Brazil, provoked its clash or connection with other popular genres which were present in the musical scenario as well. Therefore, the aim of this study is to approach the 1980 decade in Curitiba and investigate how jazz unfolded in that period, by pointing out the rupture or permanence relations with the previous periods. To this end, oral sources were used, along with a few newspapers. The analysis attempted to cross those sources among themselves, but also with the literature discussed along the paper.

Key-words: Curitiba. Paraná. Jazz. Popular Music. Cultural History.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	RELAÇÕES ENTRE PROCESSOS HISTÓRICOS DISTINTOS DO JAZZ	14
2.1	ALGUNS APONTAMENTOS HISTÓRICOS SOBRE O JAZZ NORTE-AMERICANO.....	14
2.2	A CHEGADA E O DESENVOLVIMENTO DO JAZZ EM CURITIBA	26
2.2.1	Características Sociais e Culturais do Paraná no Início do Século XX	27
2.2.2	O Jazz Como Um Fenômeno Musical e Social da Modernidade	31
2.3	A DIVERSIFICAÇÃO DO CENÁRIO CULTURAL CURITIBANO ENTRE AS DÉCADAS DE 1940 E 1970.....	37
2.3.1	A Função dos Espaços Tradicionais e do Surgimento de Boates e Bares.....	37
2.3.2	Sujeitos Protagonistas no Cenário Musical	42
3	CURITIBA E JAZZ: ASPECTOS DO CONVÍVIO NA DÉCADA DE 1980	57
3.1	A CONSOLIDAÇÃO DE UM CONJUNTO DE IMAGENS SOBRE CURITIBA	57
3.2	DESDOBRAMENTOS DO JAZZ CURITIBANO NOS ANOS OITENTA.....	65
4	CONCLUSÕES	87
	FONTES PRIMÁRIAS	89
	REFERÊNCIAS	90

1 INTRODUÇÃO

Marcos Napolitano (2007, pp. 171) acredita que pesquisar a história da música em diálogo com outras áreas do conhecimento é um meio de avançar na compreensão da sociedade e nas formas pelas quais ela representa a si mesma. Em consonância com esse ponto de vista, o objetivo deste trabalho foi investigar os processos históricos pelos quais o *jazz* passou ao longo dos anos oitenta na cidade de Curitiba.

Meu estímulo para seguir esse percurso, na realidade, surgiu de uma tentativa frustrada de realizar um outro projeto acerca do *jazz* – como uma música anteriormente desprezada pela sociedade deixou de ser parte de uma subcultura para alcançar *status* em sua elite? No entanto, me senti desestimulada a perseguir essa escolha na troca de ideias com meus professores, diante das dificuldades que eles apontaram.

Na mesma época, eu realizava estágio na Casa da Memória de Curitiba, no Setor de Pesquisa. Dentre as minhas atividades, eu frequentemente trabalhava com periódicos e jornais antigos, onde eu às vezes notava anúncios sobre eventos ligados ao *jazz*, e desde então passei a me perguntar sobre os artistas locais que tocavam essa música – o que era algo que eu desconhecia. Meu orientador me indicou então algumas pessoas, bem como o trabalho de pesquisa da Marília Giller. Dessa forma, percebi que alguns dos jazzistas que ainda estavam atuando na noite curitibana desenvolveram parte importante do seu trabalho nos anos oitenta, e percebi aí uma oportunidade de entrevistá-los, tornando viável uma pesquisa sobre o tema – considerando que também não foram encontrados outros trabalhos a respeito disso.

Para chegar nessa pesquisa meu texto foi estruturado em quatro partes, contando com essa introdução. Na próxima, eu abordo a história do *jazz*, dividindo-a em três situações pertinentes para o trabalho. Primeiro, procuro situar o leitor acerca de marcos importantes na história do *jazz* nos Estados Unidos, sem problematizar ou fazer uma revisão historiográfica do tema, considerando que a intenção é apenas tornar compreensível conteúdos que serão expostos adiante, como as referências aos seus subgêneros. Desse modo, o início deste trabalho contribui para lançar luz sobre as origens do *jazz*, bem como à complexidade inerente de classificá-lo, diante da vasta amplitude de correntes derivadas desse gênero musical.

Nas duas partes seguintes que compõem o próximo capítulo eu entro propriamente no terreno do *jazz* em Curitiba, descrevendo o surgimento e desenvolvimento dessa música na cidade, entre as décadas de vinte e setenta, a partir de trabalhos de cunho historiográfico e jornalístico que são pertinentes ao tema.

Apresento primeiro a discussão levantada por Marília Giller acerca das primeiras décadas do século XX no Paraná. Ela expõe como a configuração social da região foi marcada pela interculturalidade, e como a área da música em Curitiba foi estimulada por músicos e professores vindos de regiões próximas da cidade. Nesse período, ela compunha diversos espaços sociais frequentados pela alta sociedade: clubes tradicionais com grêmios de jovens e sociedades imigrantes que promoviam bailes e saraus, salões de dança, cafés, teatros, e até o cinema. Curitiba também era passagem na rota das companhias musicais estrangeiras, que frequentemente possuíam *jazz-bands*. Nessa época, os instrumentos e partituras eram importados da Europa e o ensino também marcado pelas concepções de lá. Dentre desse cenário, o *jazz* estava fortemente atrelado ao processo de modernização – muitos grupos que adotavam o nome *jazz-band* para si o faziam mais pelo modismo do que pela sonoridade.

Com o início das transmissões radiofônicas na década de 1920 foi possível difundir mais amplamente tanto os regionais de choro quanto os gêneros estrangeiros. Nesse sentido, a autora aponta como o *jazz* foi traduzido no território brasileiro, com orquestras de baile e conjuntos de choro se adaptando às inovações associadas ao *jazz*, alterando elementos da instrumentação, da performance e dos repertórios. Além disso, é abordada a forte ligação do *jazz* com as danças desse período, como o *fox-trot* e o *charleston*, por exemplo. Indica-se ainda uma exposição das *jazz-bands* paranaenses e a presença de outras músicas populares pelo Brasil que competiam entre si nas primeiras décadas do século XX.

Em seguida, vemos como a partir da década de quarenta o papel desempenhado pelo rádio na difusão musical ganha destaque, com o surgimento de outras emissoras no Estado. Já na década seguinte, o desenvolvimento econômico da região, impulsionado pela produção cafeeira e aliado aos eventos e obras sobre o Centenário da Emancipação Política do Paraná, provocou mudanças na vida cultural curitibana. Isso ocorreu com o aumento de sua população e o surgimento de novos espaços de lazer e entretenimento, além das atividades que ainda ocorriam nos

espaços já mencionados. Surgem as boates como parte importante do cenário musical, que passaram também a exercer o papel na contratação de músicos vindos de fora, mas também ocorre uma inserção inicial da música em bares. Nesse tempo, o *jazz* também conviveu com vários outros gêneros, como tangos, boleros, ou o samba-canção. Na década seguinte, a música foi central nos programas ao vivo da primeira fase da televisão brasileira, divulgando também os músicos locais.

A partir de livro publicado pelo jornalista Adherbal Fortes de Sá Júnior, apresento como esses espaços se articularam com a atuação de indivíduos no meio musical ao longo dessas décadas. Tais indivíduos compreendem a elite paranaense, empresários, e os músicos ligados ao *jazz*. Para o jornalista, a fase áurea do *jazz* na cidade ocorreu paralela ao sucesso econômico paranaense decorrente da liderança do Estado na produção do café – o que teria estimulado as oportunidades profissionais para os músicos, tanto nos clubes tradicionais quanto em boates.

O *jazz* estava presente aí tanto na formação de orquestras quanto em conjuntos menores, formados por músicos de Curitiba ou de pessoas vindas de outras regiões do país. Dentre estas, os instrumentistas recrutados no Rio de Janeiro para formarem a Banda da Base Aérea na cidade teria fomentado particularmente o cenário no final da década de cinquenta, aprimorando a sonoridade do *jazz* ao trazer uma ênfase na improvisação.

De acordo com o jornalista, a fase áurea do gênero teve seu fim em 1975. Dentre os motivos levantados por ele, destacam-se o fim do ciclo do café no Estado e a ascensão do *rock* no campo musical, que conquistou principalmente a juventude. Em razão disso, o autor alega que na década de 1980 o *jazz* sobreviveu em poucas casas noturnas e para uma Curitiba tradicional, que se reunia na casa dos colecionadores de discos de *jazz*.

O terceiro capítulo se divide em duas partes que abordam o período da minha pesquisa. A primeira é ainda uma discussão bibliográfica, acerca de aspectos que considere importantes elucidar sobre Curitiba. Esses aspectos estão relacionados à algumas imagens da cidade que giram em torno da temática do planejamento urbano. Desse modo, aponto os elementos que possibilitaram a construção dessas imagens usando os estudos do historiador Dennison de Oliveira – essa abordagem se mostra relevante porque, apesar da construção desse imaginário ter antecedido a década de oitenta, é nesse período que ela se consolida efetivamente. E, além das

imagens da cidade como “Capital de Primeiro Mundo” ou “Cidade Modelo”, passa a ser forjada também a ideia de Curitiba como “Capital Ecológica”.

Na segunda parte do terceiro capítulo, eu busquei cruzar as informações dessas leituras com as de entrevistas que realizei com músicos de *jazz* do mesmo período; foram utilizadas ainda algumas publicações em jornais da época para confrontar tanto com essas fontes orais, como quanto com a bibliografia discutida ao longo do trabalho. O propósito dessa operação foi responder as perguntas que nortearam esse estudo: Qual a especificidade do período abordado em relação aos outros? Com base nessa análise, é possível observar uma ruptura marcante? Que características se associam à sonoridade do *jazz* nele? De que forma ele se difundiu? Que espaços constituíram o cenário dessa música? E, por último, houve realmente um declínio desses espaços e das oportunidades para os músicos, instaurado pela escassez de dinheiro – como alegou o jornalista Adherbal Fortes?

No capítulo final eu apresento uma sistematização das conclusões que foram possíveis elaborar. Dentre outras observações, foi possível constatar que uma considerável quantidade de músicos de *jazz* foram gradualmente deixando a cidade na segunda metade da década de oitenta. Mas se isso aconteceu, as atividades na área receberam novo impulso já no início dos anos noventa, com um apoio aparentemente inédito do poder público:

Olha só como foi essa história da Oficina de *Jazz*. Eu me gabo até hoje de ter passado por isso daí, porque isso nasceu do meu lado – se não nasceu junto comigo. Somos ainda muito amigos, eu e o Helinho Brandão. [...] A gente tocou muito junto quando a gente era mais jovem. Então eu vivia com o Helinho Brandão sempre, eu sabia de tudo que ele pensava, e ele o que eu pensava. A gente tinha um ideal em comum. E nessa época a gente tinha muita vontade de tocar para valer mesmo. E, de repente, a gente conversando, não sei se foi ele que me explicou que tinha uma ideia. Provavelmente deve ter sido [...] Ele me contou essa história, e a gente bolou tudo. [...] A gente tinha que falar alguma coisa com alguém da Fundação Cultural, eram duas mulheres bem importantes na época. Acho que o que eu ajudei foi no apoio moral. [...] Eu lembro bem nessa postura mesmo. E a gente chegou lá e aprovou a Oficina de *Jazz*. A coisa já era bem mais sofisticada, não era um festival de música. Foi talvez uma das primeiras vezes que a Fundação usou a palavra *jazz*, foi dentro desse projeto. E, entre outros que a Fundação apoiou, esse daí, para nós músicos de *jazz*, foi maravilhoso¹.

Helio Brandão, o músico a quem José Boldrini se refere, também abordou tal iniciativa em sua entrevista. Ele relata que na ocasião havia retornado do Rio de

¹ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

Janeiro e idealizado o projeto. Pode-se supor que houve uma renovação no cenário proporcionada pelo intercâmbio musical produzido nas Oficinas. Enquanto Boldrini relatou também as transformações que o projeto sofreu ao longo do tempo, Helio valorizou o que houve de positivo na experiência:

Teve uns quatro anos esse projeto. Tinha todo mês. Hoje em dia não tem nenhum equivalente. Primeiro começou com a Lucia Camargo, depois a Alice Ruiz, que estavam na Fundação [Cultural de Curitiba]. A Lucia que criou, fui eu que procurei. Ela achou legal a ideia. A gente trazia um ou dois convidados, ou do Rio, ou de São Paulo, Porto Alegre. Todo mês vinha alguém de fora. Montava um grupo aqui, ensaiava e tocava no Paiol. Sempre no Paiol. [...] Ali foi bom, o pessoal teve muito contato, conheceu muito... Eu também estive morando no Rio, daí conheci o pessoal do Rio. O Pollaco, de São Paulo, a gente conseguiu aproximar os músicos daqui e fazer essa ligação, que eu acho que é uma coisa que deveria ter mais, não se fechar só em Curitiba. Ter um trânsito maior, para você tocar mais e as pessoas não fiquem isoladas. Quase todos os jazzistas vieram para cá.²

A gente podia trazer um a dois músicos de fora, todo mês para tocar com ele aqui em Curitiba. Eles mandavam uma fitinha, com partitura, e a gente estudava, e uma hora eles chegavam. [...] Esse foi um projeto pioneiro, e um dos poucos que eu participei de peito mesmo. [...] A gente passava dois dias junto com os músicos vindos de fora, a gente almoçava com eles, jantava com eles, tudo por conta da Fundação Cultural – pelo menos eu e o Helio. [...] Quase uns cinco anos durou isso daí, ocorria todo mês. E isso se diluiu aos poucos, porque, lógico, ia ter algum problema político no meio. [...] Quando eu fiz parte desse projeto eu notei a dinâmica do que é um projeto dentro de uma Fundação Cultural, ou dentro da Prefeitura. E ele sofre alterações, muda muita coisa. As pessoas tomam conta daquilo para si. Acaba sendo um instrumento político. [...] Existiam outras frentes musicais que estavam querendo tomar a frente também. A gente trabalhava muito com música acústica, aí você pode imaginar que existia uma outra frente do jazz. O jazz dos músicos de música eletrônica, guitarra, etc. Eles estavam também querendo um pouco de espaço, o que não era nada ruim. A gente foi cedendo um pouco o espaço, mas a força deles era muito maior. [...] Eram músicos mais jovens, uma geração mais jovem que a nossa, então o ímpeto deles era mais forte que o nosso. E por serem mais jovens, o ímpeto mais forte, a ideia de evolução, de futuro era muito mais forte na mão deles. Existia uma diferença muito grande: música acústica seria música de velho, e música eletrônica seria música de jovem. Música com instrumentos eletrônicos, sintetizadores e tudo o mais. A gente só trabalhava com piano acústico, baixo acústico, bateria na escovinha “ou sei lá o que”, saxofone quase sem microfone. Era uma coisa bem mais antiquada, vamos dizer assim. *O que ainda não é.* [...] E isso simbolizava o futuro.³

José Boldrini estabeleceu também um paralelo importante com as gestões de Jaime Lerner como prefeito de Curitiba (1971-1974; 1979-1983; 1989-1993),

² BRANDÃO, Helio. Entrevista gravada pela autora. 12 Nov. 2018.

³ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

evidenciando a relação sobre sua administração e o embelezamento da cidade, como também o papel de inserção do *jazz* nesta imagem:

A melhor fase da nossa política que ajudou muita gente foi justamente em gestões que foram trágicas para outra situação. Como, por exemplo, o Jaime Lerner. Foi um dos prefeitos e governadores daqui que ajudou demais a gente. Mas em compensação faliu em muitas outras situações. [...] E foi através dessa coisa urbana dele que me atraiu, e atraiu muitos outros músicos para cá. Isso é uma forma de ajudar. É uma forma de atrapalhar também, não sei. Enfim, Curitiba é uma cidade maravilhosa, mas ela não é ainda reflexo de tudo que acontece lá fora. [...] E o Jaime foi inédito no Brasil inteiro, mas também pecou em muitas outras coisas que seriam fundamentais para a cidade. A beleza não era tudo. [...] Porque a tal da Oficina de *Jazz* foi criada em função da facilidade que a gente tinha para implantar certas coisa que embelezariam, entre outras, a cidade.⁴

Novas iniciativas de vinculação do *jazz* à determinados espaços também surgiram na década de noventa, como o Original Café, o 041 Café Curitibano, o Ciccarino Jazz e o Jam, entre outros:

Depois teve o bar Jam, que ficava na Inácio Lustosa, perto da Trajano. [...] Era uma garagenzinha ali. [...] Tinha uma portinha, e o pessoal que gostava de música começou a comprar isopor com cerveja, na garagem. A gente começou a tocar, começou a encher, virou um barzinho ali. Ficou pequeno ali e eles vieram para a [Avenida] Manoel Ribas, chamava Jazz e Companhia. [...] Eu acho que também foi muito importante.⁵

Esses olhares adiante sugerem que independentemente das transformações ocorridas, o *jazz* curitibano continuou procurando meios diferentes de resistir, com maior ou menor sucesso ao longo de suas fases, ao que quer que fosse a cultura musical dominante.

⁴ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

⁵ BRANDÃO, Helio. Entrevista gravada pela autora. 12 Nov. 2018.

2 RELAÇÕES ENTRE PROCESSOS HISTÓRICOS DISTINTOS DO JAZZ

A fim de compreender a inserção do *jazz* na cidade de Curitiba, esse capítulo busca primeiramente expor as origens dessa música, bem como as correntes principais que surgiram a partir dela no seu território de nascimento – os Estados Unidos. Em seguida, entra-se no terreno propriamente paranaense, para elucidar seu surgimento no local, bem como seus processos históricos até meados da década de 1970 em Curitiba.

2.1 ALGUNS APONTAMENTOS HISTÓRICOS SOBRE O JAZZ NORTE-AMERICANO

Discutir as origens do *jazz* implica, inevitavelmente, em apontar sua relação com a música popular negra desenvolvida nos campos do Sul dos Estados Unidos. Essa música, que remonta ao período da escravidão, produziu os *spirituals* e o *blues*, que por sua vez são as bases do *jazz*. As pessoas escravizadas que desenvolveram essa música popular vinham, em sua maior parte, da África ocidental, região onde ela era concebida como atividade criativa da comunidade. Assim, ritmos complexos e sincopados faziam parte do cotidiano delas, e tanto a música como a dança envolvia a vida de todos. Além disso, era através da música que a visão de mundo dessas comunidades e a história de suas tradições era transmitida de geração a geração. Um aspecto importante da sonoridade associada a ela está na melodia das canções: as pessoas não procuravam sustentar a altura das notas diretamente, mas circundá-las. Essa maneira de moldar a altura dos tons provavelmente seria o motivo pela alteração característica da terceira e a sétima nota da escala no *blues*.⁶ (ERLICH, 1975, pp. 43-52)

⁶ As escalas musicais são as organizações das notas de forma a definir suas alturas e as distâncias entre elas. Essas distâncias, por sua vez, são chamadas de intervalos. Eles fixam um padrão sonoro para as escalas, que pode ser característico de determinada cultura. Sobre o conceito, cf. Wisnik (1999). Para o mesmo autor, "Uma das matrizes do *jazz*, o *blues*, resulta harmonicamente de uma sobreposição singular do sistema tonal com o sistema modal. Combinam-se nele a escala diatônica e as cadências tonais com uma escala pentatônica (marca africana mixada com as bases da música européia). O resultado dessa combinação é uma ambivalência entre o modo maior e menor particularmente sensível naquelas *blue notes* inconfundíveis e penetrantes (a terça e a sétima notas da escala diatônica bemolizadas em choque com a terça e a sétima naturais; a partir do *bebop*, a quinta abaixada passou a poder soar também como *blue note*).” (1999: 214-215)

A música negra surgiu em diversas formas no tempo da escravidão nos Estados Unidos. De todas elas, os gritos de campo eram os menos marcados por aspectos de outras origens que não a africana. As cantigas de trabalho em grupo também são marcadamente africanas, porém nelas a questão rítmica era mais acentuada do que a melodia, e aparecia através de um conjunto de invocações e respostas produzidas por um guia e um coro. Essas cantigas, ao mesmo tempo em que narravam a construção do Sul, determinavam o compasso que essas pessoas empenharam nesse trabalho, tentando tornar a situação menos excruciante. Com o passar do tempo, baladas e hinos religiosos brancos se fundiram a essas cantigas se aproximando do surgimento do *blues*. Cabe ressaltar também que, quando a escravidão foi abolida, elas foram ressignificadas: passaram a refletir as dificuldades do negro liberto que, sem qualificações e marginalizados na sociedade branca, se via com frequência trapaceado ou condenado por ela.

O trabalho na construção de estradas-de-ferro no Sul passou a ser um dos novos cenários que elas retratavam. As canções de prisão também se referem a esse momento; foram popularizadas por Huddie Ledbetter, mais conhecido como Leadbelly. Nascido em Louisiana em cerca de 1885, seu pai era ex-escravo, e quando criança ele aprendeu as canções que ouvia na fazenda e ensinou a si mesmo como tocar a guitarra. Em sua vida conturbada, enfrentou vários problemas com a lei, e seu principal trabalho musical foi elaborado na prisão, quando guiava a leva de forçados com sua música, por exemplo. (*Idem*, pp. 53-64)

A música religiosa também teve laços estreitos com o *jazz* – antes do seu surgimento, as cantigas de trabalho se misturaram com hinos religiosos. Impedidos de praticar seus antigos cultos, os escravos afro-americanos se voltaram ao cristianismo para exercer a fé, seja como disfarce ou não. Aí se verificou mais uma vez a forma de coro e guia – quando nas cerimônias religiosas os mais velhos cantavam hinos ou histórias bíblicas, e a congregação repetia os versos ou intervia com os gritos. Os *spirituals* são os cânticos produzidos no ápice dessa combinação, nas duas últimas décadas da escravidão, quando brancos pobres e negros se reuniam no campo para entoá-los. Os escravos que adotavam hinos para criar os *spirituals* o faziam de forma criativa: pegavam algum trecho e o transformavam, tornando a cadência sincopada, e a melodia mais dissonante. (*Idem*, pp. 65-75)

Uma relação mais tardia que também se estabeleceu com o *jazz* é a da música evangélica. No entanto, trata-se de peças escritas que apareceram por volta

de 1925 e, diferentemente dos *spirituals*, – que expressavam a lamentação daqueles que cantavam – tinham uma tendência muito maior a serem mais animadas. O *blues* é justamente a ponte entre essa música religiosa negra e o *jazz*. (*Idem*, pp. 76-78)

É preciso mencionar também os espetáculos das companhias de *minstrels* formadas por negros, que surgiram no fim da Guerra Civil Americana, se tornando uma forma de entretenimento hegemônica.⁷ Na realidade, essas companhias foram criadas inicialmente por brancos, em meados do século XIX. Baseavam-se em atores que pintavam o rosto de preto e procuravam imitar as músicas e a maneira de dançar dos escravos que habitavam as fazendas do Sul. A população branca tomou conhecimento dessa música quando ela forçava seus escravos a entreter os visitantes nas suas festas. Eles utilizavam instrumentos como o pandeiro, o banjo e o chocalho – não era permitido que tocassem tambores, e não possuíam instrumentos europeus. Essa foi uma das primeiras maneiras pela qual o ritmo sincopado foi introduzido à população branca. Os espetáculos dos *minstrels* também foram padronizados ao longo do tempo – cabe ressaltar que a segunda parte deles, designada *olio*, foi o precursor do *vaudeville*. Era a parte em que entravam os solistas, e cada dançarino apresentava sua especialidade, enquanto os outros integrantes cantavam e batiam as mãos em volta deles. O ápice final era a execução do *cakewalk*, dança criada nas senzalas como uma sátira dos modos afetados dos brancos. Essas tradições foram se enfraquecendo conforme o *vaudeville* as reinventou, por volta da virada do século. O cinema e o rádio também contribuíram em seguida para o declínio das companhias *minstrels*. (*Idem*, pp. 79-85)

A moda da companhia de *minstrels* desenvolveu também o *ragtime*, na última década do século XIX. Era uma música inicialmente tocada em pianos, onde a mão direita tocava um ritmo sincopado, e a esquerda um ritmo de marcha. O centro de sua difusão localizou-se em St. Louis e no Missouri, terra onde Scott Joplin, reconhecido como principal compositor de *rags*, trabalhou com esse estilo. Tocava-se *ragtime* em diversos locais, como em salões de baile, bares, e durante os filmes, quando surgiu o cinema mudo. Ele foi, entretanto, contemporâneo do *jazz*, e

⁷ A Guerra Civil Americana teve início em 1861, logo após a eleição do presidente Abraham Lincoln. A escravidão no Sul foi um dos principais motores do conflito. Durante o período, os estados da região se separaram formando um novo país, os Estados Confederados da América. O fim da guerra, em 1865, se deu quando os estados sulistas se renderam, resultando também na abolição da escravidão. Para compreender a marca do confronto nas relações raciais do país, sob um ponto de vista que aborda a construção da memória coletiva americana, veja Blight (2001).

não seu antecessor. Antes dele se fundir com o *jazz*, quando este aparecia em Nova Orleães, ele seguia uma trajetória distinta pelo Centro-Oeste, até que a fusão ocorresse. O *ragtime* possuía uma fórmula que podia ser adaptada a qualquer música, e podia ser tocado tal qual estivesse em uma partitura – diferentemente da sonoridade de Nova Orleães, cujos músicos precisavam ser capazes de dominar o improviso. Os pianistas de *rag* cederam o espaço para a vitrola que chegou aos salões americanos – em 1917, sua popularidade já havia caído completamente. (*Idem*, pp. 85-89)

O *blues*, por outro lado, é antecessor próximo do surgimento do *jazz*. Aparece apenas com o fim da Guerra Civil, quando os cruzamentos entre a música negra e branca se acentuaram. Inicialmente, os principais representantes do *blues* eram músicos de rua. Homens com uma guitarra que cantavam sobre os tormentos que passaram no período que transitaram da escravidão à liberdade, sobre a pobreza e conflitos com a lei. A própria palavra *blues*, que tinha origem na Inglaterra, era usada no terreno americano para designar um estado de espírito melancólico. Seu centro era o Delta do Mississipi, e ele tem forte ligação com os *spirituals*. Assim como ele, a sonoridade do “grito” e as melodias com oscilações na terceira e sétima notas da escala são fundamentais em sua essência. Mas sua estrutura também ficou marcada pela fórmula dos doze compassos, letras padronizadas em três versos, sendo o segundo uma repetição e o último a conclusão. Além disso, o sistema de invocação e resposta também é evidenciado pelo “breque”, trecho tocado por um instrumento, como a guitarra ou o banjo, que complementava a frase melódica vocal. O *blues* sempre esteve ligado ao *jazz* de alguma forma – essa estrutura fixa do blues podia ser adaptada ou transformada pelos músicos de *jazz* com muita facilidade. O *blues* também sempre foi concebido como música de dança: os músicos o usavam como um refúgio e uma forma de rir da própria miséria. Ele se tornou mais urbano quando as mulheres começaram a cantá-lo e deslocar o seu tema para o campo dos problemas amorosos, se apresentando em teatros e cabarés na virada do século. Se tornou hegemônico no cenário musical americano na década de 1920, quando foi gravado o disco *Crazy Blues*, de Mamie Smith. Seu reconhecimento foi impulsionado por William Christopher Handy, primeiro compositor a documentar essa música popular – seu *blues* mais famoso é o St. Louis Blues. (*Idem*, pp. 91-202)

Dos representantes do *blues*, podem-se destacar os nomes de Lemon Jefferson, nascido no Texas no final do século XIX, que se tornou famoso por vários locais no Sul. William Broonzy, conhecido como Big Bill, nasceu na mesma época no Mississippi. Jimmy Rushing, B. B. King, Lightning Hopkins e Muddy Waters são outros nomes identificados como representantes importantes do gênero. Das mulheres, que foram responsáveis por suavizar o *blues*, Gertrude (Ma) Rainey foi uma pioneira. Sua discípula foi Bessie Smith, e elas gozaram de maior popularidade porque realizaram as primeiras gravações dessa música. Na década de vinte, também fizeram sucesso Bertha (Chippie) Hill e Ida Cox. Essas cantoras de *blues* foram uma grande influência para outras grandes cantoras de música popular que surgiram depois, como Billie Holiday, Ella Fitzgerald e Aretha Franklin. (*Idem*, pp. 103-114)

O *jazz* só surgiu por todo o país no início do século XX, mas Nova Orleães formou um núcleo efervescente de músicos que tocavam essa nova música. Era uma cidade onde havia o convívio de diversas culturas, das quais a francesa era a dominante. Ali, os colonizadores não foram tão rígidos na proibição dos cultos ancestrais dos escravos, o que foi determinante para a sonoridade *jazz* que se formou no local. Congo Square, um terreno baldio de Nova Orleães, foi o palco de muitas danças das cerimônias de vodu – religião de origem africana ocidental. Ainda antes da Guerra Civil, os ritmos africanos estavam presentes nos tambores que participavam desses ritos. Outro fator determinante na constituição do *jazz* na cidade foi a atuação das bandas militares, que passaram a integrar membros negros após a Guerra Civil. Elas ganharam fama nos desfiles dos clubes organizados pela população negra e nos cortejos fúnebres, tendo seu ápice nas festas dedicadas ao *Mardi Gras*, carnaval festejado por dez dias antes da Quaresma. (*Idem*, pp. 115-118)

O bairro de Storyville, movimentado com bares, cabarés e salões de dança, foi o centro do encontro entre músicos brancos e negros, quando se deu permissão a estes últimos para que trabalhassem lá. Porém, não se pode dizer que todos os jazzistas de Nova Orleães tocavam lá – Buddy Bolden, por exemplo, nunca atuou no local. O trompetista se consagrou como rei dos músicos negros, tendo participado de várias bandas simultaneamente. Sua música absorveu o seu aprendizado no vodu, no *blues*, na música religiosa e nas marchas militares. A formação das bandas de Nova Orleães normalmente consistia de trompete, trombone, clarineta, violão, contrabaixo e bateria. Os pianos não eram utilizados pela dificuldade de transportá-lo, e o trompete era um instrumento muito popular, devido ao seu baixo custo. Tocar

um instrumento era sonho de muitos meninos negros, porque representava uma possibilidade de ascensão social. A maioria dos músicos que tocava com Bolden não sabia ler música, e por isso tinha de recorrer ao improviso, usando a tradição do *blues* como base para tal. O título de rei foi passado a Freddie Keppard, trompetista descendente de africanos e franceses. Em 1913, ele viajou para Chicago e Nova Iorque com a *Original Créole Band*. Quatro anos depois, rejeitou o convite da *Victor Phonograph Company* para gravar um disco, supostamente sob a alegação de que isso era uma tentativa de roubá-los. Coube então à *Original Dixieland Jazz Band* gravar o primeiro disco de *jazz* pela gravadora, uma banda de Nova Orleães composta por músicos brancos. (*Idem*, pp. 118-123)

Joe Oliver foi outro trompetista do período que conquistou grande sucesso, sendo também o regente do primeiro disco de *jazz* gravado por uma banda de músicos negros. Em 1918, rumou para Chicago e se tornou um dos principais responsáveis por difundir o *jazz* de Nova Orleães em direção ao Norte. Deu aula para Louis Armstrong e o ajudou no início de sua trajetória como músico, que o substituiu na banda de Kid Ory quando Joe deixou Nova Orleães. Mas nessa época, o cenário para os músicos da cidade já havia se modificado consideravelmente com o advento da Primeira Guerra Mundial. Storyville se fechou e a vida cultural perdeu o seu agito. Armstrong conseguiu contornar a situação tocando em excursões fluviais pelo rio Mississippi até 1921, e nessa altura já havia começado a compor e aperfeiçoado sua técnica. No ano seguinte, se juntou a Joe Oliver em Chicago. Sua fama alcançou repercussão mundial e ele se consolidou como uma figura central no *jazz* até a sua morte, em 1971. (*Idem*, pp. 123-129)

Os músicos brancos de Nova Orleães, por outro lado, divulgaram o *jazz* para o público em geral e criaram uma sonoridade que foi chamada de *Dixieland*. George Laine, também conhecido como Jack ou Papa, dirigiu a *Ragtime Band*, e todos seus grupos foram influenciados pela música negra. Foi muito ativo no cenário de Nova Orleães e é considerado um dos principais expoentes do *Dixieland*. (*Idem*, pp. 130-131)

Na década de 1920 o *jazz* conquistou todo o cenário americano. No pós-guerra, a migração em massa da população negra no Sul rumo ao Norte, em busca de trabalho, levou também seus ritmos para lugares diferentes, até mesmo onde ele era desconhecido. Além disso, a gravação de discos de *jazz*, as primeiras emissoras de rádio e o cinema falado, que surgiria em 1927, contribuíram para difundir a

música no país. Havia, na época, muitas oportunidades para trabalhar em casas noturnas e bares, com o patrocínio de *gangsters* que contrabandeavam bebidas alcoólicas durante o período da Lei-Seca. Os grupos de Nova Orleães foram os primeiros a se tornarem populares nacionalmente. Embora a *Original Dixieland Jazz Band* fosse mais influenciada pelo *ragtime* e não tocasse com o *swing* moderno, já adotava a improvisação característica de Nova Orleães. Outro grupo branco que se distinguiu no Norte foi o *New Orleans Rhythm Kings*. Contudo, quando esses grupos chegaram em Chicago, muitos músicos negros de Nova Orleães já haviam se estabelecido ali. A cidade se tornou o novo centro do *jazz* durante 1917 a 1927, período em que também foi o maior centro ferroviário em todo o mundo, atraindo muitos operários para suas indústrias. Quando Louis Armstrong se juntou a Joe Oliver em Chicago, ele ainda não executava solos. Isso seria instigado pela sua esposa, a pianista Lil Hardin, que também integrava o grupo de Joe e o transferiu para um salão de dança onde pudesse atuar como solista. O êxito dessa mudança proporcionou sua ida à Nova Iorque, para participar da banda de Fletcher Henderson. Ele também formou vários grupos pequenos e acompanhou cantoras de *blues* no período, gravando discos que foram marcantes por estabelecer o solo como um aspecto a ser enfatizado no *jazz*. Ele retornou à Chicago ainda na década de 1920, tocando em salões de dança, onde começou a reproduzir os *scats*, uma forma de imitar o som do trompete com a voz. (*Idem*, 132-136)

Bix Beiderbecke, que tocava cornetim e piano, acompanhou Louis em diversos improvisos, e também foi um expoente de Chicago, tocando com os *Wolverines* – outra banda de sucesso cujos membros eram brancos. Foi de enorme influência para formação da *Austin High Gang*, grupo de estudantes adolescentes de classe média, que depois integrariam também os *Wolverines*, e formaram um círculo de *jazz* que ficou conhecido como a Escola de Chicago. Deste círculo, Gene Krupa foi pioneiro em introduzir o solo na bateria, além de ritmos complexos que depois seriam característicos dentro do *bop*, desenvolvimento posterior do *jazz*. Já Earl Hines desempenhou o papel de alterar a posição do piano dentro do *jazz*, que até então era usado como instrumento solo nos *ragtimes*. Earl iniciou os estudos no trompete, mas devido a problemas respiratórios, se dedicou ao piano. Dessa forma, trouxe o aprendizado do outro instrumento para o piano e transformou a maneira de pensá-lo. Assim, o instrumento deixou sua função de apenas manter o ritmo para ele

explorar fraseados e expandir os conceitos harmônicos com dedilhados mais difíceis. (*Idem*, pp. 136-146)

Em Nova Iorque, essa emigração do Sul chegou um pouco mais tarde do que em Chicago. Os jazzistas se agruparam no Harlem, e o *swing* surgiu aí quando os músicos brancos e negros passaram a trabalhar juntos, se tornando a corrente dominante do *jazz* em meados da década de 1930. O pianista Fletcher Henderson foi o principal responsável por impulsionar o estilo. No entanto, não se destacava propriamente como pianista, mas sim como arranjador. Sua maior inovação foi na área da orquestração, com a criação do primeiro modelo bem sucedido da grande banda de *jazz*. No Roseland, salão de danças da Broadway, introduziu uma banda de nove peças, com seções que atuavam como instrumentos de um grupo menor. Os instrumentos de metal e palheta eram contrapostos em vozes distintas, e a improvisação estava presente em determinados trechos solados contra acompanhamentos, diferenciando-se da estrutura fixada pelos grupos de Nova Orleães. (*Idem*, pp. 146-148)

Além de Armstrong, a banda integrou muitos jazzistas famosos, como Coleman Hawkins, responsável por incorporar o saxofone ao *jazz* – algo que até meados da década de vinte não havia ocorrido. Outros dirigentes de grandes bandas de sucesso foram Count Basie e o baterista Chick Webb, à quem se atribui a descoberta de Ella Fitzgerald. O clarinetista Benny Goodman contribuiu para abrir o caminho de outros líderes brancos das grandes bandas, como Glenn Miller, Harry James, e Woody Herman, por exemplo. Já o pianista Duke Ellington se sobressaiu no período por conseguir se adaptar à qualquer moda, ao mesmo tempo que mantinha sempre uma sonoridade única na sua orquestra. Alcançou fama tão grande, que nem mesmo no período da Depressão sua banda entrou em crise. Chegou a executar um concerto no Carnegie Hall em Nova Iorque, considerado por estudiosos como um marco por inverter a concepção de que *jazz* era música de dança. (*Idem*, pp. 150-162)

O gênero passou por diversos desenvolvimentos ao longo do século XX. O movimento seguinte, nomeado como *bebop*, fundou as bases para a linguagem do *jazz* moderno. Surgiu em casas noturnas no Harlem por volta de 1940, a partir de músicos de *jazz* que procuraram superar o *swing*, pois ele reprimia o desejo deles de se soltarem mais com suas experiências sonoras. A *Play House*, do proprietário Henry Minton, foi o espaço chave para que ele emergisse. Minton contratou músicos

para tocar na sala dos fundos, como o baterista Kenny Clarke e o pianista Thelonious Monk, e deu-lhes a liberdade de tocar quando, como e com quem quisessem. Os músicos de bandas de *swing* iam ali depois do trabalho para se encontrar com outros jazzistas. O violonista Charlie Christian, de Benny Goodman, era um deles. O trompetista Dizzy Gillespie e o saxofonista Lester Young também se reuniam ali para experimentar novas ideias, sem terem a consciência de que estavam elaborando o *bebop*. Esses músicos retornaram ao modelo de formação reduzida, onde cada instrumento possuía sua própria voz, formando grupos de trompete, saxofone, piano, bateria e contrabaixo (o violão sumiu após a morte de Charlie Christian). Buscavam tornar sua música propositalmente difícil de executar, e por essa razão, a sonoridade que produziram desagradou a maioria dos músicos da geração anterior. (*Idem*, pp. 165-167)

Kenny Clarke transferiu a execução da cadência do bombo aos pratos superiores, técnica adotada também por Max Roach. Monk e Bud Powell conferiram definitivamente ao piano sua própria voz, dissociando a ideia de que sua função seria meramente de apoio rítmico e harmônico. Charlie Christian também reinventou a forma de tocar violão, executando longos solos em uma só corda, em violão eletrificado por ele mesmo. Os estudos do trompetista Dizzy Gillespie o levaram a tocar novas melodias de maneira extremamente veloz. O saxofonista Charlie Parker, conhecido como Bird, encontrou ele no Harlem e ambos se identificaram com as ideias um do outro, formando uma parceria que liderou o movimento *bop*. (*Idem*, pp. 167-179)

Lester Young foi uma figura importante no movimento de transição do *bop* para o *cool jazz*. Na década de 1940, sua carreira já era bem sucedida e ele tocava na *Play House*, mas o saxofonista sentia que havia um abismo entre o artista e o seu público, e por isso não podia se expressar como desejava – como através de baladas lentas, por exemplo. Apesar de ter passado grande período tocando *swing* e o *jazz* tradicional, desenvolveu um estilo mais suavizado e orientado pelo aspecto lírico, inspirado por Frankie Trumbauer e Bix Beiderbecke. Outro pioneiro do *cool* foi o pianista Lennie Tristano, que trouxe princípios da música clássica ao jazz. (*Idem*, pp. 180-183)

Miles Davis, como admirador de Lester Young, também foi adepto da transição para melodias mais lentas e tranquilas, e seu modo de tocar trompete o alçou à fama nacional no fim da década de 1940. Mas durante sua carreira, ele se

reinventou musicalmente várias vezes, abrindo caminhos distintos no *jazz*. Ao final da década de 1950, por exemplo, ele trabalhou na formulação do *jazz* modal, utilizando modos para pensar na improvisação, ao invés de acordes – o disco *Kind of Blue*, de 1959, demonstra esse período. (*Idem*, pp. 184-186)

Na costa ocidental, o estilo moderado do *cool jazz* teve seu núcleo em Los Angeles, e rapidamente se difundiu pelo cinema, rádio e televisão. Pode-se destacar o pianista Dave Brubeck, que explorou a relação do *jazz* com a música clássica, e em 1951 formou o quarteto que lhe conferiu fama nacional: Paul Desmond no saxofone, Eugene Wright no contrabaixo e, em 1956, Joe Morello na bateria. (*Idem*, pp. 187-188)

O *hard bop* surge no fim da década de cinquenta como uma reação aos desvios provocados pelo *cool jazz*. Tratava-se de uma tentativa de retornar às raízes populares do *jazz*, e combiná-las com as concepções modernas de teoria e harmonia, além de técnicas mais avançadas. Entre os principais representantes do *hard bop*, pode-se citar os irmãos Cannonball e Nat Adderley, o baterista Art Blakey, que estudou polirritmos africanos na busca desse retorno, e o pianista Horace Silver, que incorporou ritmos latinos às melodias do *blues*. (*Idem*, pp. 188-190)

O saxofonista Sonny Rollins e o contrabaixista Charles Mingus são duas figuras difícil de classificar dentro dessas categorias. Em meados da década de 1950, Rollins trabalhava com Miles e era respeitado pelos colegas jazzistas, situando-se entre o *cool* e *hard bop*. Em 1959, auto-exilado, voltou aos estudos com mais dedicação, para retornar aos clubes na década seguinte, com um trio que reunia a bateria e o violão. Se tornou reconhecido por longos solos improvisados, efeitos tonais, e a capacidade de tocar extraordinariamente bem em compassos lentos ou frenéticos. Mingus também era reconhecido como um músico versátil, por ter o domínio amplo da linguagem do *jazz* e da música clássica, e foi pioneiro em pensar o contrabaixo como um instrumento solista. Atuou na Costa Ocidental no início dos anos 1950 dentro da base do *blues*, mas buscou novas sonoridades dentro do *jazz*, tentando romper com seus limites a partir de composições próprias. (*Idem*, pp. 190-193)

Em 1959, o saxofonista Ornette Coleman também procurou expandir a concepção do *jazz* através de um pensamento de tocar mais livremente, fundando a corrente conhecida como *free jazz*. Na busca por uma nova sonoridade, as melodias de sua improvisação não se baseavam em acordes, e seu ritmo não tinha uma

medida métrica, combinando as formas mais antigas de improvisação do *jazz* com os aspectos mais modernos, próximo do atonal. Essa revolução causou uma verdadeira revolta por seus colegas, que alegavam que ele era desafinado e não sabia tocar de verdade. Todavia, suas inovações sobreviveram o teste da passagem do tempo: se tornou respeitado como um músico sincero e também influência para os jazzistas mais jovens de seu tempo. (*Idem*, pp. 194-195)

Todos esses desenvolvimentos possibilitaram o nascimento de uma “Terceira Corrente” – termo cunhado por Gunther Schuller em 1957 para um movimento do qual ele mesmo fez parte. Essencialmente, ele o descreveu como o encontro do *jazz* e da música clássica em uma só corrente. Tal ideia não era inteiramente nova, porém se referia mais aos músicos que nesse período realizaram essa junção na composição de peças de concerto, tocadas por grupos de *jazz* e músicos clássicos. Além de Schuller, John Lewis realizou colaborações com ele nessa orientação. Lewis foi também pianista e diretor do *Modern Jazz Quartet*, que surgiu antes mesmo dessa terminologia ser formulada. Outros compositores que representam o momento são George Russel e William Russo, que posteriormente tiveram êxito novamente na fusão do *jazz* com outras músicas, como o *rock*. “O Conceito Lídio da Organização Tonal”, livro publicado por Russel em 1953, também foi considerado como o primeiro trabalho na área da teoria musical desenvolvido a partir do *jazz*. (*Idem*, pp. 196-200)

A partir da década de sessenta, os rumos do *jazz* se diversificaram de forma mais intensa. Muitos continuaram avançando nos caminhos traçados anteriormente, mas o *jazz* passou a competir com o *rock*, o *pop*, e o *soul*, que então dominavam a preferência do público. No fim da década, o *jazz* e *rock* haviam se fundido, graças aos músicos que transitaram tanto de um para o outro. Durante esse período, a música do saxofonista John Coltrane foi hegemônica no cenário do *jazz*, até seu falecimento em 1967, quando Miles Davis se sobressai novamente com uma sonoridade em direção ao *rock*. (*Idem*, pp. 201-202)

Inicialmente, Coltrane foi inspirado por Charlie Parker e sua maneira veloz de tocar, que ele tentava imitar. Após ter tocado com artistas como Dizzy Gillespie e Bud Powell, passou a integrar vários grupos de Miles a partir de 1955, ganhando popularidade em todo o país. Nessa situação, Miles já era adepto do *jazz* modal, e usava menos mudanças de acordes em suas composições. Para Coltrane, esse foi um período de aprendizado que lhe permitiu tocar com mais liberdade. Em torno

dessa época, Coltrane também trabalhou com Thelonious Monk, o que contribuiu para que tocasse melodias em seu instrumento mais depressa. No fim dos anos cinquenta, ele deu início a suas próprias composições, reunindo um conjunto que gravou *Giant Steps*, álbum que o tornou definitivamente consagrado no mundo do novo *jazz*. Na década seguinte, ele formou uma banda e adotou o sax-soprano por um tempo, o que foi um dos fatores que colocou em evidência o trompete-soprano para muitos músicos de *jazz* e *jazz-rock*. Muitos jazzistas proeminentes foram membros de sua banda, como, por exemplo, Elvin Jones, McCoy Tiner, Eric Dolphy e Freddie Hubbard. Continuou explorando novas sonoridades até o fim de sua vida: *A Love Supreme*, de 1965, retrata o momento que se interessou por uma religião mística, e *Ascension*, lançado no ano seguinte, apresenta improvisos dentro da ideia do *free jazz*. (*Idem*, pp. 205-209)

Após o desenvolvimento modal em *Kind of Blue*, Miles percorreu outro caminho, tornando-se líder do movimento do *jazz-rock* ao misturar as novas experiências do *jazz* com a cadência característica do *rock*, e também ao introduzir instrumentos elétricos nos seus grupos. Os músicos que passaram por eles se tornaram grandes nomes nesse cenário, formando seus próprios grupos e movimentos. Desses, o pianista Herbie Hancock foi o primeiro a utilizar um instrumento elétrico no grupo de Miles. Hancock atraiu também muitos fãs de *pop* e *rock* com suas próprias gravações e composições, sendo o álbum *Maiden Voyage*, lançado em 1966, um dos principais ímãs nesse sentido. *In A Silent Way*, disco de Miles de 1969, marcou o início da fusão *jazz-rock*, com três pianos elétricos, tocados por Hancock, Chick Corea e Joseph Zawinul. Os dois últimos também passaram a comandar o cenário do *jazz* com o *rock* progressivo. (*Idem*, pp. 210-212)

Chick atuou como dirigente e compositor, formando um quarteto e, em seguida, o grupo *Return to Forever*, na década de 1970, voltado ao som do *jazz-rock* com ritmos latinos, utilizando teclados e pianos elétricos, além de um sintetizador Moog nas apresentações do grupo. Joe Zawinul, por outro lado, tem uma trajetória inusitada – seu aprendizado de *jazz* teve início quando trabalhava como pastor de ovelhas na Áustria, local de seu nascimento. Antes de sua mudança para os Estados Unidos, em 1959, realizou trabalhos com grupos europeus. Após trabalhar no grupo de Cannonball Adderley, fundou o *Weather Report*, que dirigiu ao lado de Wayne Shorter – saxofonista que também passou por um período trabalhando junto a Miles Davis. O grupo foi um dos mais proeminentes no cenário do *jazz-rock* e

retrata a dissolução das barreiras geográficas no gênero. Além de Joe, no início dos anos 1970, o grupo contou com outros músicos vindos do exterior: Airtó Moreira, que também trabalhou com Miles, e o baterista Dom Um Romão, outro brasileiro. Em *Bitches Brew*, álbum lançado em 1970, Miles contou com a colaboração de Corea, Zawinul, Shorter e Airtó. Com o uso de violão e contrabaixo elétricos além dos teclados, e mais três tambores e um baterista, ele ressaltou ainda mais a orientação ao *jazz-rock*, demonstrando como o contraste entre esses dois mundos podia destacar aspectos diferentes de cada um. Cabe lembrar que ambos também tem a mesma origem, e passaram por um processo similar ao do *ragtime*, que no início não era o *jazz*, apesar de compartilhar suas origens, mas depois se fundiu naturalmente a ele em Nova Orleães e no Harlem. (*Idem*, pp. 212-215)

O guitarrista John McLaughlin e o baterista Billy Cobham são outros músicos que trilharam o caminho aberto por Miles após trabalharem com ele no *Bitches Brew*. McLaughlin formou e dirigiu a banda *Mahavishnu Orchestra* na década de 1970, que contava com Cobham como um de seus membros, e consagrou-se também como pioneira no *jazz-rock*. (*Idem*, pp. 216)

Com a ascensão do *rock*, o movimento de migração de muitos músicos se deu em direção ao *jazz*, mas o inverso também continuou acontecendo. O pianista e orquestrador canadense Gil Evans, por exemplo, participou de várias correntes anteriores do *jazz* e também gravou com Miles Davis, em fins dos anos quarenta e cinquenta. No entanto, se mostrou receptivo à sonoridade do *rock* e em novas texturas alcançadas através do piano elétrico ou do sintetizador Moog. Em 1974, homenageou Jimi Hendrix com um concerto no Carnegie Hall em Nova Iorque, representando essa orientação. (*Idem*, pp. 216-217)

É indispensável lembrar que apesar do *jazz* ter mostrado ao longo do século XX sua imensa capacidade de renovação, e de absorver outras músicas sem perder sua essência, a fusão do *jazz* com o *rock* também recebeu muitas críticas e resistência de um público que rejeitou essas novas noções sonoras – provavelmente pelo medo de que esse processo apagaria sua história e seus fundamentos elementares, e o *jazz* perdesse sua autenticidade ou pureza. (*Idem, Ibidem*)

2.2 A CHEGADA E O DESENVOLVIMENTO DO JAZZ EM CURITIBA

Uma primeira consideração a ser feita acerca da produção acadêmica sobre o desenvolvimento do *Jazz* no estado do Paraná é que ela é escassa, e a sua discussão relativamente recente. Contudo, os trabalhos da musicista e pesquisadora Marília Giller contribuíram para levantar e sistematizar uma vasta quantidade de informações.⁸ Os estudos da autora também abrangem um período extenso de forma interdisciplinar: em sua dissertação de mestrado, ela aborda o tema entre as décadas de 1920 e 1940, investigando as relações entre a organização social paranaense com a produção e difusão do *Jazz*, além de trazer uma pesquisa no campo da etnomusicologia. A própria autora também aponta uma carência de estudos a respeito da música popular no Paraná em geral, especialmente no decorrer da primeira metade do século XX, o que provavelmente seria um reflexo da falta de sua integração na composição da musicalidade nacional. No entanto, ela contesta a conclusão de que, por esta razão, o território não tivesse uma sólida produção nessa área. (GILLER, 2013, pp. 24)

2.2.1 Características Sociais e Culturais do Paraná no Início do Século XX

A realidade é que a musicalidade paranaense foi marcada por processos interculturais complexos. Para compreender a inserção do *Jazz* nesse cenário, Giller buscou descobrir antes quais sujeitos e condições deram suporte para que isso fosse possível. (2013, pp. 28) A diversidade étnica e cultural foi uma das características mais marcantes desse contexto. Em 1877, cerca de seis mil imigrantes vindos da Europa residiam nos arredores de Curitiba. Em fins do século XIX, o ciclo da erva mate ainda se processava no Estado, e já se iniciava também a exploração da madeira – todos esses elementos fomentaram a indústria, agricultura e o comércio da região. (PROSSER, 2004, *apud* Giller, 2013, pp. 26-27)

A configuração social então passou a ser transformada pelos estrangeiros que se instalaram aqui, e que buscaram preservar os costumes e tradições oriundos de seus locais de nascimento, incorporando esses elementos ao cotidiano da cidade. Abarcando a educação, a cultura e o lazer, a influência dessas etnias, associada à presença dos índios, dos negros e da colonização portuguesa,

⁸ Em Junho desse ano, Marília Giller promoveu o 1º Encontro Acadêmico de Estudos do Jazz no Brasil, na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), onde ocorreram diversas palestras sobre o gênero musical, além de apresentações musicais.

contribuiu para atribuir a essa sociedade um caráter populacional singular. (PROSSER, 2004, *apud* Giller, 2013, pp. 27-28) Pode-se observar que, conforme a imigração se intensificava, a proporção de negros e indígenas se reduzia: no máximo, os primeiros compunham entre 10 e 15% dos habitantes de Curitiba. Essa variedade étnica também implicava na discriminação, cujo grau podia ser maior ou menor dependendo do grupo. Dentro dessa hierarquia, o negro se situava na posição mais inferior. Porém, outros grupos como os poloneses também sofriam um preconceito bem significativo – possivelmente algo que fora assimilado da percepção dos alemães. (IANNI, 2004, pp. 12 *apud* GILLER, 2013, pp. 28) Nesse sentido, para compreender a musicalidade paranaense é preciso ter em mente essas particularidades da identidade cultural.

Outro fator relevante que impulsionou as atividades musicais, além da chegada desses imigrantes, foi a construção de estradas que ligavam Curitiba ao litoral do estado, onde tais atividades foram inicialmente desenvolvidas. Associado a isso, a emancipação política da província do Paraná em 1853, e a transformação de Curitiba como sua sede, ocasionou um movimento de músicos e professores em Curitiba, vindos de Paranaguá, Morretes e Antonina. (GILLER, 2013, pp. 29) Entre os exemplos citados pela autora, podemos ressaltar o papel dos músicos e irmãos João Manuel da Cunha e Jacinto Manoel da Cunha, de Paranaguá. Com uma orquestra e um coro familiar em Curitiba, eles participavam de reuniões cívicas e religiosas, e transmitiram seus conhecimentos aos seus descendentes, notadamente Brasília Itiberê da Cunha, João Itiberê, Guilhermina da Cunha Lopes, e Brasília da Cunha Luz. A casa de Guilhermina e seu marido, onde também residia o pai Jacinto, ficou conhecida como “A Casa da Música” em Curitiba. Já Brasília Itiberê se tornou um pianista, renomado pela composição da peça “A *Sertaneja*”, considerada a primeira obra musical realmente brasileira, cuja melodia é inspirada no folclore nacional. O músico se tornou amigo de Franz Liszt e também foi responsável por representar o Brasil no exterior. João Manuel também mantinha uma escola de música e alguns conjuntos musicais – um deles consistia de um quarteto de cordas, do qual fazia parte o Major Bento Antônio Menezes, que em 1854 mudou-se para Curitiba. (RODERJAN, 1967 *apud* GILLER, 2013, pp. 30)

O Major apresentava-se nas atividades religiosas, sobretudo movimentando a sociedade na Igreja Matriz. A partir de 1857, também foi integrante da Banda de Música da Polícia Militar do Estado, que comparecia nas festividades e

comemorações da cidade. Sua família, assim como os Monteiro, os Diniz, e os Assumpção eram praticantes da *Haus musik*, uma tradição dos imigrantes alemães em que a música doméstica era uma atividade tanto educativa e recreativa, e presente através dos “tradicionalis serões familiares”. (RODERJAN, 1969, *apud* GILLER, 2013, pp. 31)

A Fundação do Clube Curitibano em 1882 foi outro acontecimento que estimulou o cenário musical na cidade. Nele, jovens promoviam bailes dançantes, reuniões literário-musicais, dentre outras atividades culturais. Na década seguinte, eles fundaram o Grêmio Musical Carlos Gomes, mantendo uma orquestra, organizando saraus e concertos, além de prestarem apoio às companhias estrangeiras que visitavam a cidade. (GILLER, 2013, pp. 31-32) A partir de então, é notável a proliferação desse tipo de arranjo:

A partir dos anos 1920, diversos clubes passaram a organizar bailes na cidade, entre eles a Saengerbund (1884), originário do Germânia (1869) e do Clube Concórdia (1873), a Sociedade Handwerker (1884), a Sociedade Thalia (1882), a Sociedade Polonesa Tadeu Ko-ciuszko (1890), o Clube Rio Branco, o Clube Duque de Caxias, o Clube Graciosa Country Club, a Sociedade Síria Paranaense, a Sociedade Garibaldi os clubes desportivos como o Coritiba Foot Ball Club, o Clube Atlético e o Selecto. Ali existiam geralmente grêmios de jovens, que promoviam encontros artísticos, festas e saraus. Os mais atuantes foram o Grêmio das Violetas, o Grêmio do Bouquet. Esses grêmios davam vida ao carnaval nos clubes que geralmente eram embalados por orquestras, regionais e Jazz bands. (*Idem*, pp. 32).

Os salões de dança, cafés-concerto e teatros eram outros espaços frequentados como opção de lazer, onde a música também era uma das atividades culturais importantes. (*Idem*, pp. 32-33) Nos circos, parques de diversão, e ringues de patinação atuavam bandas e pequenos conjuntos. (BRANDÃO, 1984, pp. 33 *apud* GILLER, 2013, pp. 33) É necessário ainda enfatizar o papel exercido pela música no cinema durante esse período, cujas sessões eram frequentadas de forma intensa em Curitiba. Havia sete cinemas na cidade na década de 1910: “Cine Smart, Cine Progresso, Cine Mignon, Cine Éden, Cine Radium, Cine Bijou, Cine Morgenau”. Na década seguinte, a concorrência se pronunciou ainda mais, com o surgimento da Cinelândia Curitibana.⁹ Geralmente, pequenas orquestras ou apenas um pianista se

⁹ Cinelândia Curitibana era o nome pelo qual ficou conhecido um trecho na Rua XV de Novembro e Avenida Luiz Xavier onde se instalou um complexo de cinemas, ativo entre as décadas de 1920 e 1970. Disponível em:

apresentavam durante a exibição dos filmes, mas antes das sessões e durante os intervalos também era comum que os artistas realizassem uma performance, seja tocando instrumentos ou cantando. (RODERJAN, 1969, *apud* GILLER, 2013, pp. 34) Além disso, Curitiba fazia parte da rota de companhias musicais itinerantes que apresentavam sinfonias eruditas. Alguns dos músicos que integravam esses grupos formaram carreira na cidade e atuaram também como professores, seja dando aulas particulares ou em escolas e conservatórios. (GILLER, 2013, pp. 35)

De forma geral, o ensino da música em Curitiba foi realizado por professores que estudaram por algum período na Europa. O Lyceu de Curitiba, a primeira escola de ensino secundário, foi também a primeira instituição no estado a lecionar música, em 1857. Antes de 1920, a música já constava como disciplina obrigatória no currículo escolar. (RODERJAN, 1967, *apud* GILLER, 2013, pp. 36-38) A atuação de músicos vindos do exterior foi fundamental para o ensino de música nas primeiras escolas especializadas e para a fundação de várias orquestras. “Léo Kessler, Raul Menssing, João Poeck, Jorge Wulcherpfennig, Ludovico Zeyer, Evaldo Mueller, Wenceslau Schwanze e Amelie Henn” são alguns deles. A fundação da Sociedade Carlos Gomes, em 1909, por exemplo, se deve ao Raul Menssing. Já o Conservatório de Música do Paraná foi fundado em 1916 por Léo Kessler – mais de 200 alunos entraram para ele logo no primeiro ano. (PROSSER, 2004, *apud* GILLER, 2013, pp. 37) Em 1926, após o seu falecimento, o Maestro Antônio Melillo, que havia sido convidado por Kessler para ministrar aulas de piano, adquire o Conservatório, cujo nome passou a ser Academia de Música do Paraná em 1930. A criação das orquestras do Clube Curitibano e a Orquestra Sinfônica do Paraná também são atribuídas ao maestro. (SAMPAIO, 1980, *apud* GILLER, 2013, pp. 38) Em 1913, foi inaugurada na Rua Riachuelo a Escola Musical do Paraná, onde atuava o violinista e Maestro José de Sabati. No mesmo ano, consta no jornal “A REPÚBLICA”, um anúncio de Felix Clemann, músico que oferecia aulas de piano e violino, informando que havia sido aluno da Alta Escola de Berlin e estava se estabelecendo em Curitiba. Entre outras instituições mencionadas, estão o Bel Canto, das irmãs Correia de Freitas e o Maestro Remo de Persis, e o Conservatório do Paraná, fundado por João Pöeck em 1935, “com aulas de piano, violino, e noções teóricas”. Ele foi fechado com a transferência de Poeck para o Rio de Janeiro em

1942. Nessa década, as escolas de música fomentaram a criação de orquestras e os movimentos culturais. Exemplo disso é a “Orquestra Estudantil de Concertos em 1946, orientada por Bento Mossurunga, transformada em 1958 na Orquestra Sinfônica da Universidade do Paraná.” (GILLER, 2013, pp. 38-39)

No início do século XX, os instrumentos e partituras chegavam da Europa aos portos de Paranaguá e Antonina, de onde eram enviados às casas de música em Curitiba. A primeira delas, Casa Hertel, surgiu em 1898. Na Rua Marechal Floriano localizavam-se também a Casa D’Aló e a Casa Goudard. Nessas casas também eram comercializados discos e gramofones, e além dos instrumentos, as Casas faziam o concerto dos mesmos – eram comuns na época o piano, violino, flauta e bandolim. Em 1911 é instalada em Curitiba a Fábrica de Pianos Essenfelder, em função da madeira encontrada na região, propícia para a fabricação de algumas peças. Nos anúncios desses estabelecimentos, é perceptível como os gêneros populares foram disseminados através das partituras, apresentando composições dançantes: valsas, *ragtimes*, *fox-trots* e tangos, por exemplo. (*Idem*, pp. 41)

2.2.2 O Jazz Como Um Fenômeno Musical e Social da Modernidade

Nas primeiras décadas do século XX também se verificou um processo acelerado de modernização no espaço urbano de Curitiba – em 1920 a população alcançava quase 79 mil habitantes. Em abril do ano seguinte, o grupo *Os Oito Batutas* se apresentaram no Teatro Mignon. Com essas mudanças, se ampliaram as possibilidades profissionais do músico popular, que eram pagos de maneira informal e de acordo com sua distinção. É aí que surgiu também o desejo por parte de artistas e intelectuais paranaenses em distinguir sua identidade cultural das outras regiões brasileiras, o que foi a base do Movimento Paranista, reconhecido como tal em 1927. (GILLER, 2013, pp. 46) A revista “O Jazz”, do ano anterior, buscava reunir os anseios e reflexões dos indivíduos ligados ao Paranismo. Porém, Giller verificou que a palavra *Jazz* era veiculada nela apenas com a acepção de uma forma de comportamento típica da modernidade. Além da capa, o termo só aparece uma vez nas edições da revista, como título em uma página com textos do editor Eloy de Montalvão. Na realidade, um dos artigos ali criticava a moda da dança *Charleston*, fazendo um apelo para que as moças não sucumbissem a ela, pois se tratava de um comportamento considerado indecente. (GILLER, 2013, pp. 49)

O *Jazz* ganhou espaço no Paraná nos primeiros anos de 1920, tendo atraído principalmente a parcela jovem da população, por estar atrelado à inovações nas formas de consumo, de se vestir, e de se comportar. A inauguração da Rádio Clube Paranaense em junho de 1924 e o avanço desse meio de comunicação na década seguinte provocou adaptações na difusão e recepção da música, possibilitando o aumento da circulação de gêneros estrangeiros no Estado. Além dos regionais de Choro, artistas estrangeiros passavam pelo rádio, modificando os repertórios locais. (*Idem*, pp. 50-51) Segundo a autora,

Os meios de comunicação foram de importância fundamental para a evolução e expansão da música em geral, principalmente para a música popular. Gêneros musicais como o *Blues*, os *Spirituals*, o *Ragtime*, o *One-step*, o *Fox-trot* e o *Jazz* na América do Norte; o *Maxixe*, a *Polca*, o *Choro* e o *Samba* no Brasil; o *Tango* na Argentina, a *Cúmbia* na Colômbia e no Panamá, a *Rumba*, o *Mambo*, o *Cha-chacha* e o *Bolero* em Cuba e México, passam a circular com mais intensidade entre a população dos diferentes países, formando o gosto da massa urbana. (*Idem*, pp. 56).

A Rádio Clube Paranaense foi a terceira emissora a ser inaugurada no país. Jacinto Cunha foi seu primeiro locutor, e até meados da década de quarenta, ela se manteve como a principal rádio de Curitiba. Jacinto exerceu diversos papéis nela, como os de programador, redator, cantor, cronista, entre outros. A PRB – 2, como era conhecida, também teve vários outros locutores, cada um com estilos e programas diferenciados. A emissora também possuía um conjunto regional, um pianista, e duas orquestras. Uma acompanhava os cantores e a outra relembrava os clássicos do passado, com valsas, chorinhos, polcas e maxixes. (BAHLS e SILVA, 2016, pp. 73-74)

Giller evoca então o conceito de “tradução”, elaborado por Stuart Hall, para abordar os elementos vinculados à sonoridade do *Jazz*, como os músicos e seus instrumentos, e a estrutura de suas composições. Ela explica que essa sonoridade teria um determinado caráter quando pensada em relação a sua tradição – ou seja, a cultura do seu local de origem –, e apresentaria outra faceta quando associada a uma cultura externa, que precisa traduzir esses elementos em outro ambiente. Assim, é possível que essa tradução gere a produção de novas identidades ou sirva para consolidar uma identidade local. Para esse autor, as culturas sempre comportam elementos de outras tradições, seja de forma fragmentária, ou mesmo transformando outros aspectos já existentes nelas. (HALL, 2006, *apud* GILLER,

2013, pp. 52-53); O *Jazz* híbrido dos Estados Unidos, pensado assim por Hobsbawm, circulava também na Europa, e seria um produto dessas relações. (HOBSBAWM, 1990, *apud* GILLER, 2013, pp. 53) Era esse *Jazz* que circulava no Brasil durante a década de 1920.

Giller elucida também o conceito de fricção de musicalidades, formulado por Acácio Piedade. O autor o utiliza para designar o caráter do *Jazz Bebop* brasileiro após 1940, porém ela pretendeu discuti-lo com o propósito de estender esse raciocínio para o momento precedente. Ela aponta, primeiramente, que esse conceito é um desdobramento do conceito de hibridação, trabalhado por Nestor Garcia Canclini, segundo o qual a globalização e urbanização teriam sido responsáveis pela heterogeneidade cada vez mais expressiva nas culturas. Mesmo distante do alcance obtido pela ideia de modernidade na América do Norte e Europa, no Brasil e, mais especificamente, no Paraná, essa diversidade já era sentida, possibilitando a entrada do *Jazz* no cenário musical. Assim, Piedade distingue entre duas formas de hibridação na música: a homeostática, e a contrastiva. Na primeira, “a memória auditiva reconhece as musicalidades como não concorrentes”, e na segunda, ela percebe um contraste, que surge da fricção de musicalidades. A musicalidade para o autor é um conjunto de elementos sonoros e simbólicos compartilhados pelo imaginário de uma comunidade – no caso do *Jazz*, essa comunidade é internacional, e se organiza em torno do modelo *Bebop*. Ao se articular com a musicalidade brasileira, o autor argumenta que ele produz uma fricção: seus elementos não se combinam numa fusão, mas ressaltam as balizas entre essas musicalidades. (PIEADADE, 2011, *apud* GILLER, 2013, pp. 53-55) De acordo com Giller, a apropriação do *Jazz* pela cultura brasileira é evidenciada nos repertórios, na instrumentação dos grupos e na performance. A disseminação das partituras na década de 1920 permitiu que os músicos interpretassem os gêneros estrangeiros a sua maneira, compondo o que ainda era compreendido como musicalidade brasileira. (GILLER, 2013, pp. 55-56)

Nessa década, o *Jazz* havia se disseminado pelo mundo ocidental, sendo uma influência comum na música de diversos países. O *Jazz* americano rapidamente ficou conhecido ao redor do mundo, entrando em contato com diversas tradições que passaram a incorporá-lo de formas distintas. No Brasil, isso ocorre no início da década 1920, com sua divulgação através de partituras, discos, do cinema e do rádio, alterando o repertório nacional. Ele se processa em várias regiões,

sobretudo no Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Porto Alegre, além de cidades portuárias em geral. Giller supõe que havia trocas entre o sul com outros países da América Latina – as companhias estrangeiras, cujas orquestras frequentemente adotavam o modelo *Jazzband*, tinham uma rota que começava no Rio de Janeiro e terminava em Buenos Aires. Contudo, ela alerta que não se deve pensar que esses grupos tocavam *Jazz* dentro dos parâmetros de nossa concepção atual, pois nessa época ele dizia mais respeito à performance e aos instrumentos, como também à uma forma de se vestir: “sapatos de verniz brilhante, calça com vinco, camisa branca, paletó e gravata borboleta.” A partir de então, as orquestras de baile e os conjuntos regionais começaram a modificar suas formações, para adaptar-se ao novo estilo. A formação com “flauta, clarinete, bandolim, cavaquinho, violão, e percussão,” se desloca para os “instrumentos de sopro, bateria, banjo e piano”, sendo o saxofone a inovação mais simbólica. As *Jazzbands* buscavam desenvolver uma performance descontraída, refletida nos ritmos *One-step* e *Fox-trot*, e nas danças como o *Charleston* e o *Shimmy*, que passaram a conduzir os passos nos salões brasileiros. (GILLER, 2013, pp. 58-61)

O grupo de Pixinguinha, *Os Oito Batutas*, é o exemplo mais emblemático dessa adaptação. Eles retornaram de Paris em 1922 com um saxofone, banjo e bateria na formação, após entrarem em contato com *Jazz bands* americanas. Foi a partir desse momento também que começaram a chegar as primeiras baterias no Brasil. O oficleide era outro instrumento de sopro comum na época. Ele era utilizado no Choro na passagem do século XIX ao XX, para realizar as “baixarias”, contracanto também realizado pelo violão de sete cordas. Já a flauta e o clarinete normalmente faziam os solos no Choro – o saxofone era mais incomum. Nota-se nos conjuntos regionais a ausência dos instrumentos de metal, pela mesma razão que as *Jazz bands* rejeitaram os instrumentos de madeira e cordas: sem a tecnologia de amplificação, o volume ficava desproporcional.

Dentre as *Jazz bands* estrangeiras que visitaram o país, ressalta-se o papel da *Gordon Stretton Jazz Band*, que acompanhou a companhia francesa de revistas *Ba-ta-clan*, passando pelo Rio de Janeiro e outras cidades brasileiras em 1923. Ela foi a primeira *Jazzband* com pessoas negras a se apresentar nos palcos do Rio de Janeiro. Foi também principalmente depois de sua passagem que o banjo e a bateria passaram a ser incluídos nos grupos brasileiros. Nesse período, apesar de alguns grupos não terem a formação característica da *Jazzband*, eles adotaram

esse nome para si. Verifica-se também que algumas *Jazzbands* inseriam o pandeiro ou acordeão na formação. Com o advento do sistema de gravação elétrica na década de 1920, o *Fox-trot* ganhou mais repercussão, distinguindo-se entre o *Quick Fox-trot* e o *Slow Fox-trot* – o segundo, de andamento lento, foi mais aprovado no Brasil, e se desdobrou no *Fox-canção*. Até o samba se consolidar como o gênero legítimo da identidade brasileira em 1930, os repertórios eram repletos de gêneros diferentes, e o *Fox-trot* era parte relevante dessa diversidade. (*Idem*, pp. 64-70)

Ao longo de sua dissertação, a autora levanta nomes de diversas *Jazzbands* no Paraná. Dentre elas, são alguns exemplos a “*Tupynambá Jazz Band, Curityba Jazz Band, Velhos Camaradas Jazz Band, Orchestra Jazz Elite, Record Jazz Band, Oriente Jazz Band, Ideal Jazz Sinfônico, Íris Jazz Band e Ideal Jazz Band*”. (*Idem*, pp. 63) A primeira menção do *Jazz* em Curitiba está no jornal A República de 24 de janeiro de 1921, onde uma notícia descreve o baile da *Internacional Orchestra* na Sociedade Thalia, caracterizando o grupo como um *Jazzband*. (*Idem*, pp. 85) Mas era de 1923 a primeira formação considerada *Jazzband* da cidade por outros autores: trata-se da *Curytiba Jazz Band*, fundada por Luiz Eulógio Zilli. Nascido em Morretes, ele foi aluno do Conservatório do Paraná, descrito anteriormente. Com apenas dezesseis anos, ele comprou uma bateria no Rio de Janeiro em 1923, instrumento ainda incomum na época. No entanto, é evidente que o grupo estava desorientado acerca da forma de tocá-lo, pois mantinham quatro músicos para realizar a função de cada peça. (*Idem*, pp. 85-86)

Cabe destacar ainda o papel da *União Jazz Band*, que consistia num agrupamento de todas as *Jazzbands* de Curitiba. Elas se reuniram em 1929 em torno de um propósito comum: defender os interesses dos músicos. Eles organizavam bailes dançantes com o objetivo de utilizar o dinheiro gerado para auxiliar os músicos doentes ou necessitados. Isso ocorreu porque, apesar da ampla possibilidade de atuação profissional dos músicos, não existiam leis trabalhistas nesta área. Além disso, eles sofriam discriminação, pois viver da música era considerado “coisa de vagabundo”. No final da década de 1920, essa situação iria se agravar, com o advento do cinema falado, os discos reproduzindo a música nos bailes, entre outros fatores. (*Idem*, pp. 99-102)

Junto do *Charleston*, o *Fox-trot* estava nos bailes de Carnaval, que eram mais festejados na época com gêneros internacionais do que com música brasileira, como tangos, valsas e mazurcas, por exemplo. Todavia, nenhum deles tinha força

para se impor como o ritmo nacional. O *Fox-trot "Ragging this Scale"*, gravado pela *Orquestra Pickman*, em 1917, foi o primeiro registro do estilo num disco brasileiro. O *Fox-trot* prevaleceu no país, tendo sido executado por diversos músicos, inclusive por Ernesto Nazareth. No final da década de 1930, seus traços se tornavam mais brasileiros, variando em outras subdivisões como "*Fox-blue, Fox-canção (...), Fox-cançoneta, Fox-cowboy, Fox-marcha, Fox-sertanejo*". Foi com a passagem da companhia *Ba-Ta-Clan*, mencionada anteriormente, que o *Shimmy* também chegou ao Brasil. Era uma dança agitada que foi apelidada de "dança do treme-treme", com ligação próxima ao *Fox-trot*. No entanto, a autora aponta que a partir das partituras não é possível discernir o que compõe a essência de cada um.

Nessa fase inicial, o *Jazz* despertou reações diversas da sociedade. Se, por um lado, uns o viam como revolucionário, algo que apontava para o avanço da modernidade, outros o desprezavam por sua associação às classes inferiores, ao mundo do crime, pessoas desordeiras, e por considerarem que era o responsável por degenerar a sociedade como um todo. (*Idem*, pp. 70-75)

Nesse sentido, Giller levanta as críticas de Theodor Adorno acerca do *Jazz*, que ganharam bastante repercussão no campo da teoria crítica musical. Para ele, o *Jazz* e a música popular não podiam ser considerados como arte, por estarem atrelados à indústria cultural, que teria o reduzido à fórmulas simplistas. Na sua visão, sua estrutura harmônica e melódica também não comportariam nenhuma inovação, e o ritmo sincopado seria repetitivo e conformado ao compasso quaternário. O *swing, bebop* e *cool Jazz*, referentes aos desenvolvimentos posteriores desse gênero, seriam expressões utilizadas no meio publicitário para incentivar sua popularização. (ADORNO, 2011, *apud* GILLER, 2013, pp. 75-76)

Também existia na imprensa brasileira uma forte objeção ao gênero. Notadamente, isso é lembrado nas biografias de Pixinguinha, que trazem as críticas dos jornalistas acerca da penetração de elementos da música americana no Choro. Porém, com a adoção da política da boa vizinhança em fins dos anos 1930, o intercâmbio cultural entre o Brasil e os Estados Unidos foi realçado. Na década seguinte, o rádio serviu para veicular novos padrões de consumo, que conquistaram rapidamente a população. Até a década de 1950 ele exerceu um papel fundamental na formação de opiniões e divulgação de produtos. Gêneros musicais se proliferavam através dele, como diferentes estilos de Samba, o Baião, e a Marchinha, por exemplo. Enquanto o *Jazz* se dividia em outras vertentes, o governo

dos Estados Unidos começou a pensá-lo como um representante do *american way of life*, e como um artifício simbólico na Guerra Fria. O rádio foi essencial para a propagação desse gênero pelo mundo. Graças a ele, gradativamente foram surgindo outros espaços para sua inserção no Brasil, como clubes e lugares para *show*, onde *jam sessions* eram realizadas, tendo inspiração nas práticas americanas.¹⁰ (GILLER, 2013, pp. 75-79)

2.3 A DIVERSIFICAÇÃO DO CENÁRIO CULTURAL CURITIBANO ENTRE AS DÉCADAS DE 1940 E 1970

2.3.1 A Função dos Espaços Tradicionais e do Surgimento de Boates e Bares

A partir de 1940, as transmissões radiofônicas se diversificaram com o surgimento de outras emissoras, trabalhando com programações distintas. A Rádio Marumby, fundada em novembro de 1946, na Praça Tiradentes, transmitia programas ao vivo e notícias sobre diversos assuntos, no jornal Gazeta do Povo no Ar. Em outubro do ano seguinte já surgia outra, a Guairacá, que em pouco tempo passou a liderar as transmissões, com programas esportivos, culturais, além de serviços de utilidade pública. Entre as décadas de quarenta e cinquenta surgiram também a Rádio Emissora Paranaense, Cultura do Paraná, Tingui, Curitiba, Estadual, Colombo, Ouro Verde, e a Santa Felicidade. Possuíam facetas diversas, com uma série de programações e profissionais. Além dos músicos e locutores, empregavam profissionais como jornalistas, humoristas, e radioatores, por exemplo. As emissoras ainda ofereciam programas de auditório, shows de calouros, novelas, entrevistas, entre outras coisas. O auditório da PRB-2, com capacidade para 300 pessoas, chegava a lotar. O destaque era sempre a música – convém lembrar que o estilo sertanejo agradava boa parte do público. É nessa época que atuavam Salvador Graciano, o Nhô Belarmino, e sua companheira Julia Alves, a Nhá Gabriela: a dupla sertaneja mais famosa do estado. (BAHLS e SILVA, 2016, pp. 74-78)

¹⁰ Assim o Dicionário de Termos e Expressões da Música define o termo *jam session*: "(ing. *jazz after midnight*: *jazz* após a meia-noite) Expressão que no mundo inteiro designa encontro de músicos de *jazz* para tocar de improviso, sem pagamento, contrato, ou compromisso profissional. [...]", cf. Dourado (2004: 171).

Para estimular o fluxo de músicos de fora do Estado, a PRB – 2 estabeleceu um convênio com o Cassino Ahú, garantindo contrato para os artistas que vinham de São Paulo e Rio de Janeiro. O cassino era frequentado pela elite da cidade, e essa associação impulsionou a vida artística curitibana. Anteriormente, os cassinos eram uma das principais opções de lazer, além de oferecerem os jogos e promover a ilusão do enriquecimento imediato, eles geralmente tinham salas de espetáculos, anunciando shows que só eles proporcionavam. No final da década de trinta, ele havia sido fechado e reaberto pela mesma pessoa: o interventor Manoel Ribas. Porém, em abril de 1947, o presidente Eurico Gaspar Dutra colocou um fim definitivo a essas atividades, supostamente para atender um pedido da esposa Carmela Dutra, próxima de um setor conservador da Igreja Católica. Com isso, as rádios tiveram que recorrer a outras parcerias para manter a cidade como ponto de parada dos grandes espetáculos. Formaram-se então vínculos com clubes, sociedades tradicionais, e as primeiras boates que animavam a vida noturna. (*Idem*, pp. 78-81)

A transição entre as décadas de quarenta e cinquenta foi um momento marcante na conjuntura do país, e também no Paraná. Vargas deu início a uma política desenvolvimentista no país, e a economia paranaense se mostrava muito lucrativa com a produção do café em alta. O Estado era o principal produtor do grão no país, ficando em segundo lugar no mundo todo. O desenvolvimento da construção civil, no entanto, acarretou na falta de mão de obra em diversos setores. Por essa razão, os governos de Moysés Lupion e de Bento Munhoz buscaram estimular a migração para o Estado. Pessoas de várias partes do Brasil vieram trabalhar aqui, especialmente nas obras do Centenário da Emancipação Política do Paraná, em 1953. Isso provocou modificações na vida cultural da cidade. Na década de 1950, havia cerca de 180 mil pessoas vivendo em Curitiba e seus arredores. As opções de lazer e entretenimento aumentavam e, simultaneamente, os clubes tradicionais e sociedades de imigrantes continuavam a lançar suas festas, como bailes e saraus. (*Idem*, pp. 82-83) Ainda nessa década, a Cinelândia era bem movimentada.¹¹ Demonstrando o caráter luxuoso do espaço, o músico Beppi lembrou em um depoimento que para entrar nas sessões você precisava ir de paletó e gravata. (BEPPI, G. B. *apud* BAHLS e SILVA, 2016, pp.84) Outro estímulo à vinda de pessoas de fora foi a federalização da Universidade do Paraná. A capital também

¹¹ Cf. nota 9.

virou sede da Copa do Mundo de Futebol em 1950, e da Exposição Internacional do Café, em 1953, realizada com o intuito de celebrar o centenário da emancipação política do Estado. Tal evento foi importante não apenas no campo da política, mas também para a cultura, especialmente em relação à vida noturna. A Avenida Victor Ferreira do Amaral foi aberta para dar acesso ao bairro Tarumã, onde foram construídos os pavilhões do evento. (BAHLS e SILVA, 2016, pp. 86) Lá nasceu a boate oficial, construção circular luxuosa, com pistas de dança e mesas em torno de um palco, que foi marcante por instigar o cenário cultural da capital. Na época,

O maestro Ângelo Antonello fez uma banda de música popular e pediu a Waltel Branco para organizar um quinteto: Guarani na bateria, Dorival no contrabaixo, Waltel na guitarra, Edwin Morgan no sax e Gebran no piano, que dizia: “depois da boate oficial, a vida noturna de Curitiba não foi mais a mesma. Ganhou luxo, elegância, movimento. E música, muita música.” Pp. 86 (SÁ JUNIOR, A. F. apud BAHLS e SILVA, 2016, pp. 86)

Nos anos de 1950, os bailes animados pelas *big-bands* continuaram sendo uma referência da efervescência cultural que marcou o período. Contudo, é nesse momento também que as boates passaram a exercer o papel dos cassinos em relação à contratação de atrações musicais grandiosas. A boemia despertou com o aumento de clubes noturnos que mantinham a madrugada viva. Mas eles atraíam profissionais distintos, como, por exemplo, empresários, políticos e jornalistas, que retiravam da noite notícias acerca da sociedade. Dentre eles, cabe assinalar que Eduardo da Rocha Virmond apresentava um programa sobre *Jazz* na Rádio Colombo aos domingos, divulgando a música pela cidade. (BAHLS e SILVA, 2016, pp. 86-69)

Em 1959, a boate Marrocos se sobressaía no sucesso com as apresentações. Era comandada por Paulo Wendt, empresário importante desse cenário, que fazia com que o público sempre lotasse o espaço. Conhecido como “o Rei da Noite”, também era proprietário da Clube Tropical, e vários outros estabelecimentos, como restaurantes e casas noturnas. Mantinha uma parceria com o produtor Dirlo Alberto de Palma, responsável por trazer artistas que vinham de São Paulo. Os artistas ficavam no máximo uma semana sob o contrato de Paulo Wendt, devendo realizar um circuito de apresentações na cidade, que seria substituído por uma sequência de outros artistas cuja visita já era programada com muita antecedência. (*Idem*, pp. 92-93)

Nessa época, várias casas noturnas competiam entre si para conquistar os clientes. Em virtude disso, buscavam sempre trazer atrações inéditas e diferenciar as apresentações, com balés e cantores internacionais, tendências dos rádios, dentre outros espetáculos. Merecem destaque as boates *Moulin Rouge*, de José Pedro Guimarães, a *La Vie en Rose*, do casal francês Madame Jane e Paulo Brodman, e a *Dakar*, de Maria Glória Toscano de Brito, conhecida como Glorinha, onde ocorreu a primeira transmissão de uma *jam session* no Estado, em 1956, através da rádio Colombo. Na Alameda Cabral, três boates formavam o Triângulo das Bermudas: a Boate *Graceful*, o *Luigi*, e o *Jane 1*. Próximo ao *La Vie en Rose*, estava o *Manhattan*, na Praça Carlos Gomes. Frequentemente prevaleciam nesses locais as músicas latinas e norte-americanas, onde o público dançava ao som de tangos, boleros, e samba-canção, por exemplo. Isso exigiu dos músicos a capacidade de se adaptar a estilos variados: para se manter na profissão era necessário dominar o repertório do rádio e dos clubes tradicionais. Eram nas casas noturnas que tinham mais liberdade para tocar de acordo com seus gostos. (*Idem*, pp. 93-95)

Outros locais importantes para a música nos anos 1950 foram os bares e restaurantes. Os bares eram procurados pelos clientes ao saírem do trabalho, na espera da abertura das casas noturnas, e também quando saíam delas procurando se alimentar. Frequentados tradicionalmente por homens, as mulheres não eram permitidas nesses locais – ou a presença só era aceita quando estavam acompanhadas. Essa configuração só se modificaria no final dos anos 1960, quando elas passaram a frequentar esses espaços, sobretudo as universitárias. Antes disso, no entanto, era possível que elas prestigiassem apresentações musicais em algumas confeitarias, como a Schaffer, a das Famílias e a Guairacá – mas nelas a música não era executada tendo a dança como um fim. O Bar do Renato, na Rua Conselheiro Laurindo, era uma exceção: nele, a presença feminina era permitida, com mulheres em grupo ou sozinhas. O bar tinha a particularidade de servir apenas uísque. Aberta durante toda a noite, a quadra dos bares Mignon e Triângulo, na Rua XV de Novembro, ficou conhecida como a Boca dos Músicos. Lá, as pessoas conseguiam informação sobre a noite e oportunidades de emprego. Os músicos que tocavam nesses estabelecimentos improvisavam de maneira informal, após sua rotina do trabalho. Os bares começaram a contratá-los apenas em meados da

década de sessenta, tendo sido o Hermes Bar, de Hermes Rodrigues, o pioneiro nessa atividade. (*Idem*, pp. 97-98)

A década de 1960 foi marcada por transformações sociais e culturais por todo o mundo, com movimentos estudantis, a contracultura, e o crescimento dos adeptos à cultura *hippie*.¹² O golpe militar e a transferência da capital para Brasília são episódios representativos do período no Brasil. A televisão, transmitida no Rio de Janeiro e São Paulo desde o início da década anterior, recebeu os profissionais que migravam do rádio. Nessa primeira fase da televisão brasileira, as emissoras transmitiam seus programas ao vivo, ocorrendo muitos imprevistos e falhas. Quando as transmissões passaram a alcançar toda a nação, brasileiros de todas as regiões assistiram os festivais de música popular brasileira, promovidos em sua maioria no Rio e em São Paulo. As reproduções maiores, como os Festivais Internacionais da Canção e os Festivais Nacionais da Música Popular Brasileira se projetaram internacionalmente. Entre os jovens intérpretes e compositores que se apresentaram neles, muitos foram consagrados como personagens importantes da música brasileira: Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina, Gilberto Gil e Milton Nascimento são apenas alguns deles. Suas composições são lembradas pelo engajamento político e a contestação da ordem vigente, com a introdução de novos gêneros que despertavam o interesse dos jovens, como o Rock, a Bossa Nova e a Tropicália. LÁPIS e Paulo Vítola são nomes paranaenses que tiveram atuação influente nos festivais de MPB. (*Idem*, pp. 99-101)

Um grupo de empresários paranaenses, juntos da figura de Nagibe Chede (dono de três emissoras de rádio no Estado) foram os responsáveis por trazer a televisão para Curitiba. Sua inauguração aqui ocorreu em 18 de outubro de 1960, graças aos esforços de Chede em se reunir com o governador Moyses Lupion. Através dele, o Presidente Juscelino Kubitschek permitiu a concessão do Canal 12. Os programas musicais foram o carro-chefe nos anos iniciais. Os músicos que passaram a transitar nesse novo veículo tiveram que se habituar aos novos moldes. Vale recordar os programas *eventuais*, que existiam para preencher espaços vazios na programação, quando ocorriam atrasos ou perdas de sinal. Na prática,

¹² O termo contracultura foi criado pela imprensa norte-americana, com a intenção de associá-lo a um conjunto de manifestações culturais da juventude dos anos 1960. O berço delas foi os Estados Unidos, no entanto elas tiveram repercussões importantes na Europa, e em menor grau na América Latina. Em suma, o principal objetivo delas era contestar a cultura ocidental vigente. O termo, no entanto, tem acepção dupla: pode remeter tanto à essa situação histórica, quanto à postura de rebeldia que se opõe à cultura oficial, inserida numa cultura marginalizada. (PEREIRA, 1983, pp. 8-9)

implicavam normalmente em musicais improvisados. O pianista Fernando Montanari ganhou popularidade na capital com sua presença nos *eventuais*. Com seu piano, participou inclusive de um musical de carnaval, exibido na TV Paraná Canal 6. (*Idem*, pp. 102-105)

Quando a programação televisiva das grandes emissoras de São Paulo e Rio de Janeiro passou a ser emitida em outros lugares do país com o formato do *videotape*, os artistas regionais rapidamente perderam espaço no veículo. Com a chegada desse recurso ao Paraná em 1965, a cultura local perdeu a visibilidade que tinha quando a programação era operada regionalmente, e a integração desse espaço midiático no país começou a ser padronizada culturalmente pelas produções do eixo Rio-São Paulo. (*Idem*, pp. 105-106)

2.3.2 Sujeitos Protagonistas no Cenário Musical

Como mencionado acima, o Brasil liderava a produção de café nos anos 1950. Iniciada no início do século, ela se expandiu conforme aumentou o seu preço no mercado internacional. 1962 foi o ano em que a produção no Paraná atingiu o seu auge: “21,3 milhões de sacas de 60 quilos, equivalentes a 54% da produção brasileira e a 28% da produção mundial (...). Sobre esse dinheiro, o governo cobrava o Imposto de Vendas e Consignações (IVC), que era recolhido ao Banco do Estado do Paraná, o Banestado.” (SÁ JUNIOR, 2017, pp. 16)

Os prefeitos municipais tinham direito a uma parte desse imposto, mas para recebê-lo, era necessário ir até à capital. Além deles, vinham também empresários motivados pelos empréstimos ou pela renegociação de dívidas com o Banestado, ou o Banco de Desenvolvimento do Estado do Paraná (Badep). Esses indivíduos se hospedavam em hotéis luxuosos e frequentavam o teatro, os bares, e as casas noturnas, elevando o pagamento dos músicos que tocavam ao vivo nesses espaços. (*Idem*, pp. 16-17)

Em meados de 1940, o Clube Curitibano, presidido por Joffre Cabral e Silva, aprovou um projeto de construção de nova sede, na esquina da Rua XV de Novembro com a Barão do Rio Branco. Joffre não previu o rápido crescimento da cidade e o aumento considerável de automóveis em circulação. Sem lugar para estacionamento, a sede foi posteriormente realocada na Avenida Presidente Getúlio

Vargas, mas mesmo ali, foi inevitável que não viesse a ser construído um estacionamento. Eleito presidente do clube em 1949, Joffre foi uma figura eminente na história paranaense, se destacando na função de organizar festas – participou da comissão que organizou o evento do centenário da emancipação política do Estado, por exemplo. Quando a nova sede do clube foi inaugurada em outubro de 1950, personagens ilustres da elite paranaense compareceram ao baile promovido, como governadores, grandes empresários, ministros e senadores, que em grande parte tinham alguma relação com o mercado da erva mate, da madeira ou do café. O clube, com quase dois mil sócios, abarcava uma área enorme e possuía onze andares. Era um ambiente deslumbrante, e em seu amplo subsolo, funcionava a Caverna Curitibana, um restaurante e *taxi dancing*. Joffre também foi responsável por dois outros empreendimentos: o *Manhattan*, piano-bar localizado na praça Carlos Gomes, e o Santa Mônica Clube de Campo, a 20 quilômetros da capital. Além disso, foi dirigente do Clube Atlético Paranaense, tendo participado de um episódio polêmico quando rasgou os regulamentos de uma competição diante das câmeras de TV. (*Idem*, pp. 17-27)

O conjunto de Fernando Montanari atuou no Clube Curitibano junto ao maestro Giuseppe Bertollo, mais conhecido como Beppi. Nascido na Itália, aos 19 anos Beppi embarcou rumo ao Brasil para morar na casa de seu tio em Curitiba. Em 1947, a economia brasileira era próspera, tendo o país fornecido muitos alimentos para as forças aliadas durante a Segunda Guerra Mundial. (*Idem*, pp. 27-39) No governo de Eurico Dutra, alemães, japoneses, italianos, e seus descendentes foram proibidos de se organizar em clubes, mas muitos deles conseguiram contornar essa exigência:

A não ser (...) que o clube arranjasse um nome patriótico. Assim, a Sociedade Livorno transformou-se em D. Pedro II e o clube de futebol Palestra Itália virou Palmeiras. Os alemães rebatizaram a tradicional sociedade Teuto Brasilianischer Turnverein, que virou Clube Duque de Caxias. O Verein Deutcher Saegerbund transformou-se em Clube Concórdia. A Sociedade Garibaldi, infelizmente, perdeu o nome e a sede. (*Idem*, pp. 40-41)

Ao chegar em Curitiba, Beppi trabalhou numa oficina de automóveis, mas seu tio lhe conseguiu um emprego na orquestra do Cassino Ahú, tocando trompete. Isso exigia que ele tocasse por cinco horas seguidas. Para se aperfeiçoar como músico, teve aulas com um professor italiano, e ingressou em seguida na Escola de

Música e Belas Artes, onde Bento Mossurunga foi um de seus professores. Participou também da orquestra na PRB-2, e em 1949 transferiu-se para a orquestra Columbia. Organizada pelo dentista Assan Cury, ele lhe ofereceu o mesmo pagamento do cassino, porém ele tocaria apenas duas vezes por semana, ganhando extra se trabalhasse mais. Na época, as oportunidades de ganhar dinheiro com música eram numerosas. Os bailes que ocorriam nos clubes e sociedades demandavam a atividade de muitas bandas. Eles ocorriam por motivos variados: baile de debutante, de formatura, de primavera, dos namorados, etc. Os cafés, restaurantes, hotéis e boates também requisitavam muitos músicos. Dentre as orquestras, além da Columbia, as de Genésio Ramalho, de Osva Siqueira, e de Ângelo Antonello eram as mais respeitadas. A Boate Oásis, inaugurada em outubro de 1950, no bairro Juvevê, foi outro palco em que Beppi se apresentou, com um grupo intitulado Beppi e seus Solistas. Tocou também no Hotel Mariluz, mas foi na Caverna Curitibana que permaneceu por maior tempo, de 1956 a 1964. (*Idem*, pp. 42-46)

Na década de 1950, a música norte-americana tinha se disseminado por Curitiba através dos discos. Beppi era atento às músicas hollywoodianas que tocavam no programa Voz da América – Glenn Miller era o principal *bandleader* que havia estrelado em um filme. Os músicos costumavam comprar as partituras em São Paulo, mas Beppi fazia questão de mandar buscá-las em Nova York. Todavia, o repertório também era composto por boleros, tangos, milongas, e o samba-canção que estava em sua fase áurea, além de outros gêneros que agradassem o público. A Caverna Curitibana era pensada aos moldes do *taxi dancing*. A música era incessante, e dentre os frequentadores estavam desde jovens estudantes do interior a gigolôs. Bailarinas eram contratadas para dançar com os clientes que, ao chegar, retiravam um cartão com o porteiro. Nesse cartão, um funcionário registrava o tempo da dança. (*Idem*, pp. 42-49) Segundo Beppi, esses fiscais marcavam o tempo da dança como uma forma de regular a duração de tempo que as bandas conseguiam manter as pessoas dançando – ou seja, tocar bem era sinônimo de manter os clientes na pista. (COELHO, 2008)

A banda de Beppi passou por formações diferentes, e por ela também passaram diversos músicos eminentes, como Fernando Montarani, Gebran Sabbag, Guarany Nogueira e Geraldo Elias. Além disso, o instrumentista fez parte de outros grupos, como a Orquestra Sinfônica do Paraná, por exemplo. Diferente de outros

artistas da época, sua dedicação foi exclusiva à música, e foi a partir dela que ele conseguiu enriquecer financeiramente. (SÁ JUNIOR, 2017, pp. 49-50)

Genésio Ramalho, outro indivíduo cuja menção é indispensável, nasceu numa família com músicos. Alterando sua idade, entrou para a banda militar de Ponta Grossa, junto com o irmão João. Interessado em percussão, no Exército estudou teoria musical e aprendeu a tocar bateria lendo partitura, algo incomum na época. Nas horas vagas, tocava em bailes com a mesma banda, em um conjunto chamado *Jazz Guarani*. Guarani também era o nome do time de futebol em que ele jogava, e foi em razão do esporte que ele se transferiu para Curitiba, no final dos anos 1930. Atuou no Atlético Paranaense, mas devido a uma contusão, teve de encerrar sua carreira cedo. Entretanto, continuou estudando música e ingressou num curso de inglês. A orquestra G.R, que ele criaria posteriormente, foi a maior *big band* de Curitiba. Seu filho, Fernando Ramalho, com apenas quatorze anos ocupou sua posição na orquestra por um período em que o pai se recuperava de um acidente, incentivado pelo tio João Ramalho, que também integrava o grupo. A orquestra se distinguiu por buscar agradar a elite curitibana, tentando se aproximar dos moldes que elas idealizavam nos filmes americanos. Através da amizade com os profissionais do Centro Cultural Brasil-Estados Unidos, onde cursou inglês, Genésio conseguiu vantagem em conhecer as trilhas-sonoras desses filmes. O Centro contava com recursos financeiros do governo americano, cedidos pelo programa de boa vizinhança. Os professores da instituição iam aos Estados Unidos, e na volta traziam discos e partituras para Genésio – em troca ele conseguia que eles entrassem gratuitamente nos bailes. Isso possibilitou que a orquestra dominasse o repertório antes das outras. (*Idem*, pp. 57-60)

A orquestra de Genésio copiava a formação das grandes bandas do período conhecido como Era do Swing: três pistões (primeiro, segundo e terceiro), dois trombones tenores, um trombone baixo, cinco saxes (primeiro alto, primeiro tenor, segundo alto, terceiro tenor e barítono). Os naipes eram casamento entre vozes afinadas, completados por piano, bateria, contrabaixo, guitarra, ritmista e três crooners, dois homens e uma mulher. (*Idem*, pp. 60)

A orquestra tinha até uma sede, e a imagem de Genésio se popularizou cada vez mais com o decorrer do tempo. Ao tocar no Baile da Independência, no Círculo Militar, deslumbrou o presidente Dutra, que acatou seu pedido de importação de instrumentos musicais de alta qualidade que não se encontravam aqui. Com os

instrumentos novos, a orquestra tocou em bailes da Sociedade Duque de Caxias. O Chá Dançante de Engenharia, programa de domingo promovido no local, era o acontecimento mais comentado pela sociedade e ostentava os melhores artistas da época, contando com a presença de João Gilberto em 1958, que divulgava o LP “Chega de Saudade”. Um exemplo de que a orquestra de Genésio foi a mais bem sucedida, é o acordo fechado entre os Clubes Curitiba, Thalia e Círculo Militar, de organizar as suas agendas para que a presença dela pudesse enobrecer o baile de todos. (*Idem*, pp. 60-63)

Já o percussionista Airto Moreira, nascido em Itaiópolis, Santa Catarina, em 1941, começou a vida artística cantando boleros em Ponta Grossa com apenas 13 anos. Com 14, veio para Curitiba. Através do amigo Levi Xavier, passou a integrar a Orquestra do Osva Siqueira, cantando samba-canções e boleros, em boates como *La Vie en Rose* e *King’s Club*. Em uma de suas noites no *La Vie en Rose*, João Gilberto apareceu para improvisar sem cobrar nada, durante o início da Bossa Nova. Airto trabalhava até de manhã, e sua maior escola foi ouvir os músicos que movimentavam os diversos espaços na cidade. Aprendeu particularmente com o baterista Hildofredo Alves Correa. Ele cantou e tocou na PRB-2, com Beppi na Caverna Curitibana, e trabalhou também ao lado de Fernando Montanari.¹³ Este chegou a Curitiba ainda criança, vindo de Foz do Iguaçu, onde aprendera a tocar o acordeão de ouvido. Aqui, se matriculou em uma escola de música onde teve aulas com Hortêncio Monastier. Quando a família se mudou para União da Vitória, em 1950, passou a tocar o instrumento apenas em casa. Participou de um programa de calouros da rádio local, em que foi o vencedor. Começou a dar aulas e, com apenas quinze anos, integrou o regional da emissora. Aos dezessete, se tornou diretor musical da Rádio Colmeia. Naquele período, as oportunidades para uma profissão na música em Porto União fora do rádio eram escassas, e por esse motivo ele resolveu se demitir e retornar à Curitiba. Começou tocando em um conjunto que se apresentava no intervalo dos bailes da Orquestra Marajó, cujo maestro era o capitão Acir Tedeschi, o mesmo da Banda da Polícia Militar. Logo passou a tocar com Osva

¹³ Posteriormente, Airto se mudou para os Estados Unidos junto de sua companheira, a cantora Flora Purim, com dinheiro que emprestou de Chico Buarque. A mudança ocorreu em função da censura imposta às músicas pelo regime militar – ele alega que elas podiam ter letras que não possuíam ligação alguma com política, mas mesmo assim eram proibidas por serem compostas por determinada pessoa. Dentre as várias gravações com Flora está um disco de 1977, em que tocaram no Festival de Montreux e que tem a participação de Milton Nascimento. Em gravações com Cannonball Adderley, tocou com George Duke e Joe Zawinul, que o apresentou a Miles Davis. Com Joe tocou também no grupo *Weather Report* e no álbum *Bitches Brew* de Miles. (COELHO, 2008)

Siqueira, onde Airto Moreira tocava o reco-reco e o pandeiro. Através do amigo Dominginhos, guitarrista que havia tocado em Porto Alegre em um conjunto de Breno Sauer, conseguiu um emprego na boate *Moulin Rouge*. Na época, a boate empregava um conjunto com grandes nomes, como Gebran Sabbag no piano, e Genésio Ramalho na bateria. Logo começou a ganhar o mesmo salário que o total de seus pais: a mãe, que já era professora há 30 anos, e o pai, que era contador. Trabalhou também por dois anos na Caverna Curitibana com um conjunto onde cantavam Wilson Branco e Rui Roberto Martins, e Canhoto tocava a bateria. Nessa época, começou a se interessar pelo piano. Quando Willy Winkens saía de férias, dono da casa e pianista da orquestra de Beppi, que também tocava nesse local no período, ele tomava seu lugar ao piano. Mas foi no King's Club que passou a tocar o instrumento profissionalmente. Ali era só ele e uma bateria, com Tião Batera ao seu lado. Aprendeu praticando sozinho e fazendo aulas com professores diversos, como Carlos D'Angelo e João Ramalho. Para Adherbal Fortes, isso se deve à influência do rock e de outros ritmos, que no início dos anos sessenta popularizaram o piano no Brasil urbano, em detrimento do uso do acordeão, muito popular na década anterior. (*Idem*, pp. 70-78)

A mudança acarretou em problemas no início, porque quando a Orquestra tocava fora de Curitiba, a maioria dos pianos se encontrava em mau estado. A música de Oscar Peterson foi de grande valor para o músico – ele a escutava através de discos ou da programação das Rádios Colombo e Ouro Verde. Nessa última, ouvia todo domingo o programa dedicado ao *Jazz*, Na Boca da Noite. Em 1963 já figurava como um dos melhores pianistas da cidade. Nesse ano, começou a trabalhar na Boate *Jane 2*, no conjunto Sambatôm, concebido por ele. No ano seguinte, participou da inauguração do Santa Mônica Clube de Campo, onde atuou por seis anos, quando o *SamJazz* o substituiu. Na década de sessenta, se destacou graças à televisão regional que nascia, tendo participado de muitos *eventuais*, programa mencionado anteriormente. (*Idem*, pp. 78-79)

Outro nome que não pode ser negligenciado é o de Gebran Sabbag. O pianista nasceu em 1932 em uma família tradicional, onde a música era uma atividade comum dentro de casa. Duas irmãs tocavam piano, uma outra o violino. O pai Omar Sabbag, que se tornou prefeito de Curitiba, havia tocado violão e piano também. Gebran ouvia o *Jazz* das décadas de 1930 e 1940 ao lado dos irmãos, e também conhecia a música através de discos e revistas. A música e a eletrônica

foram duas paixões suas desde a infância. Após se interessar pelo violão e gaita de boca, decidiu focar seus estudos no piano. No entanto, seu intuito era fazer da música sua profissão. Apesar do interesse da família em cultivar essa atividade, o que ela queria para o filho era que se tornasse algo como um médico, engenheiro ou advogado, pois na década de cinquenta a profissão de músico ainda era vista com maus olhos. Desencorajado pela família, iniciou seus estudos com um livro de método para piano encontrado na casa de um primo. Fez apenas quatro aulas com o pianista Cláudio Stresser, e seguiu os estudos como autodidata. Aos dezenove anos, em 1951, começou a tocar em shows para o Clube dos Desesperados, time de boliche do Clube Curitibano, com Waltel Branco na guitarra e Dario Gaúcho no baixo. Em 1954, após ir ao programa Piano ao Entardecer da PRB-2, na Barão do Rio Branco, que apresentava *Jazz* e música brasileira, ele seguia para o *Manhattan*, às oito horas da noite. A boate ficava na Praça Carlos Gomes, e lá ele tocava no seu piano Essenfelder-A durante três horas seguidas, e então ia pra casa. No final de 1953 até abril de 1954, tocou piano na boate oficial, ou *Grill Room*, na Exposição Internacional do Café, em um quinteto organizado por Waltel Branco, que ficou responsável pelo som da guitarra. Além dos dois, Guarany Nogueira foi incumbido de tocar bateria, Edwin Morgan ficou no saxofone, e Dorival no contrabaixo. (*Idem*, pp. 87-94)

Na segunda metade de 1950, o *Cool Jazz*, particularmente o *West Coast* exercia forte influência entre os músicos de Curitiba. Durante esse período, e na década seguinte, ele ganhou predominância sobre o *Bebop*. É nesse momento que surgiam Paul Desmond, Dave Brubeck, e Erroll Garner – este último de grande inspiração para Gebran, cuja maneira de tocar fez com que aprendesse a utilizar mais a mão esquerda. O *West Coast*, concebido na Califórnia, tratava-se de um subgênero do *Cool*, e era caracterizado por composições mais calmas e elaboradas, com a formação do trio de piano, baixo e bateria sendo a mais representativa do estilo. (GILLER, 2007, *apud* SÁ JUNIOR, 2016, pp. 96-97) Baseado nisso, Gebran adequou-se a essa sonoridade compondo alguns trios. Por exemplo, em 1955, após já ter passado pelo *Manhattan*, o *La Vie en Rose*, e a *Je n'ai Rien*, ele tocava na *Dakar*. Além dele, faziam parte do grupo Dorival, Guarany, e Waltel, no baixo, bateria e guitarra, respectivamente. Quando Waltel assinou contrato com a TV Globo e se transferiu para o Rio de Janeiro, Gebran passou a tocar apenas em trios, por achar que seus solos entravam em conflito com os do guitarrista. Ele ficou dois anos

na *Dakar*, ganhando 300 cruzeiros por noite. Recusava-se a tocar em outros lugares, como a *Whiskaria Embassy*, que lhe oferecia 13.200 cruzeiros por mês, em função da incompatibilidade musical – ele não tinha interesse em tocar nada que não fosse *Jazz*. Foi na *Dakar* também que participou da primeira *jam session* do Estado, transmitida pela Rádio Colombo em Curitiba, em 15 de julho de 1956, com o mesmo quinteto com que havia se apresentado no *Grill Room*. Um episódio curioso, considerando que a *jam session* tinha hora marcada para encerrar. (SÁ JUNIOR, 2017, pp. 94-98)

Outro trio em que ele atuou durante um curto período, o *Ludus Tertius*, foi de enorme relevância para a vida noturna da cidade. Com ele, acompanhou o quarteto vocal *Opus 4*, modificando a sonoridade do grupo. Composto pelo seu amigo Amauri Lustoza, que o aproximou dele, e pelos irmãos José, Sérgio e Fábio Molteni, o quarteto baseava seu repertório nas músicas populares. Em 1965, Gebran apresentou várias gravações recentes de *Jazz* para eles, como as de Bill Evans, George Benson, Wes Montgomery, a orquestra de Count Basie, entre outras. Em função disso, os arranjos vocais se sofisticaram, e a interpretação ficou mais complexa. (*Idem*, pp. 100-102)

Embora quase não seja lembrado por isso, Guarany Nogueira protagonizou o início da Bossa Nova, ao lado do baterista Juquinha Stockler, sendo responsáveis por desenvolver a batida característica do gênero. Guarany era curitibano e havia estudado percussão no Rio de Janeiro com Harry Muller. Recusou-se a seguir os objetivos do professor, que queria formá-lo para tocar música sinfônica, e retornou à cidade natal. Mas ficou amigo de João Gilberto e Waltel Branco, quando morou em um apartamento com os dois, o que resultou também em uma parceria musical. Foi um dos percussionistas na gravação de “Chega de Saudade”, LP de João Gilberto, cujo arranjo foi de Waltel. Norton Morozowicz propõe a questão da paralisia infantil de Guarany, sem saber ao certo se foi apesar dela, ou justamente em virtude dessa individualidade do baterista que ele conseguiu desenvolver a batida simplificada da Bossa Nova. (*Idem*, pp. 94-95)

Em documentário dirigido por Luciano Coelho (2008), onde a memória de músicos que fizeram parte da história do *Jazz* em Curitiba é elucidada através de conversas entre eles mesmos, Robertinho Silva comenta que os bateristas tem a tendência de tocar rápido; Gebran Sabbag concorda, afirmando também que tocar em volume baixo é extremamente difícil. Segundo Gebran, por volta de 1956, o

samba que se tocava em Curitiba era diferente – não se tratava de um samba afro devido à colonização de europeus como poloneses e italianos. Assim, faria sentido que dessas diferenças que surgiram aqui, o baterista Guarany sugerisse em seguida uma proposta que ninguém havia pensado. Waltel nota que para fazer esse ritmo mais suave, Guarany colocava uma lista telefônica em cima da caixa. Robertinho relata que os maestros não aceitavam essa batida, e a chamavam de “samba fraquinho” – por isso, ele se sentiu incomodado em ler uma matéria no jornal O Globo, que apontava João Gilberto como o inventor da batida da Bossa Nova. Além disso, Juquinha Stockler também teria lhe contado que Guarany teria sido a primeira pessoa a fazer isso.

Outro fator que trouxe mudanças para a música na capital foi um fluxo de instrumentistas de sopro e percussão que vieram, em sua maioria, do Rio de Janeiro, para formar a Banda da Escola de Oficiais Especialistas e de Infantaria de Guarda (EOEIG). Graças aos anseios de Lauro Oreano Menescal, comandante da Base Aérea de Curitiba entre as décadas de 1950 e 1960, que achava vergonhoso ela não possuir uma banda de música própria. Em 1957, o sargento clarinetista Natércio dos Santos foi encarregado de ir ao Rio de Janeiro e recrutar músicos de alta qualidade para integrar a banda militar. A proposta era atraente: o ingresso, através de um concurso, dava a possibilidade de ter uma carreira estável na Aeronáutica, tocar em outros grupos, e estudar música numa cidade conhecida como centro universitário. O pistonista Geraldo Elias de Souza, por exemplo, graduou-se na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) e seguiu uma carreira como músico erudito. Com ele, vieram em julho José Ribeiro de Brito, outro pistonista, o baterista Hildofredo Alves Correa, e João José Pereira de Souza – que na época tocava trombone de válvula e posteriormente seria conhecido como Raulzinho do Trombone, e em seguida como Raul de Souza. Vieram também os trombonistas Dario Livino Torres e Dálgio Nagele, e o saxofonista João Bento de Lacerda. Além deles, ainda vieram alguns músicos de São Paulo, como Antônio Barbosa de Moura, que tocava saxofone tenor. (*Idem*, pp. 105-109)

A chegada dessas pessoas transformou o caráter da música dos bailes e bares, enriquecendo a sonoridade local. Envolveram os artistas curitibanos com a habilidade de improvisar, trazendo um som mais dissonante, com mais suingue e cromatismos. De acordo com Fernando Montanari, a entrada desses sargentos músicos no cenário foi extremamente positiva. Eles ensaiavam durante a manhã na

EOEIG e após o meio-dia não havia nada para fazer. Às quartas-feiras tinham a tarde livre, tendo disposição à noite para tocar nas boates e nos bailes, onde trocavam o tango e o bolero pelo *Jazz* – eram admiradores de músicos como Dizzy Gillespie e Art Tatum. (*Idem*, pp. 110-112)

A Orquestra 14 Bis, da rádio PRB-2, surgiu a partir de músicos da banda militar, mas não durou muito tempo. Já Brito, Geraldo, Dálgio, Natércio e Mourinha entraram para a orquestra de Genésio Ramalho – o que foi bastante conveniente para o maestro, pois a chegada deles na cidade coincidiu com um momento em que vários de seus músicos se graduavam na universidade, em áreas como medicina e engenharia, por exemplo, e saíam da orquestra. (*Idem*, pp. 112-113)

Raul de Souza permaneceu em Curitiba por cinco anos, tempo em que atuou intensamente na vida noturna da cidade, onde andava fardado e levava a patrulha consigo. Consequentemente, desrespeitava diversas normas do regimento militar. Nascido em um subúrbio do Rio de Janeiro em 1934, começou a tocar tuba na banda de uma fábrica de tecidos quando era ainda muito jovem. Na mesma época, participava também de um regional que fazia bailes de família, e logo trocou a tuba pelo trombone, que tocava de forma muito veloz. Quando competiu em programas de calouros nas rádios locais, a fim de adquirir algum dinheiro, Ary Barroso o apelidou de Raulzito, por julgar que era um nome mais artístico. Em 1957 havia conquistado o prêmio de melhor trombonista do ano, porém continuava desempregado. Havia tocado com a Turma da Gafieira e cruzado com Sivuca, Zé Boeda, e até mesmo Pixinguinha. Através de Geraldo Elias, soube da oportunidade de trabalho em Curitiba e, já casado, deixou para trás a esposa e os filhos. Em Curitiba, casou-se novamente e teve mais dois filhos, mas boa parte do salário que ganhava no exército era gasto em bebidas e outras drogas. Apesar da rotina tranquila no quartel, frequentemente era detido por faltas e atrasos. À tarde, gostava de ouvir os discos de L.L Johnson, procurando imitá-lo. Já durante a noite tocava na Caverna, no Cadiz Club, na Sociedade Operária, e até no pátio da Reitoria da Universidade Federal do Paraná. Inicialmente, quando aparecia na Marrocos, Paulo Wendt, o proprietário da boate, ficava incomodado pela presença de soldados fardados na porta que dissuadia os fregueses. Mas com o decorrer do tempo deixou de se queixar, permitindo que ele comesse e bebesse de graça, pois o músico chegava a tocar a noite toda sem cobrar nada por isso. (*Idem*, pp. 113-125)

Beppi lembra que tinha que controlar os músicos que apareciam na Caverna, como o Raul, o Geraldo e o Brito, porque eles queriam improvisar *Jazz*, e o dono não permitia – as pessoas não dançavam com essa música lá. Então Beppi tocava com uma orquestra completa, com os arranjos das de Duke Ellington e Glenn Miller, e dessa forma conseguia agradar as pessoas na pista de dança. Airtó também relata que alguns donos de boates não queriam a presença de Raul nelas – porque aí o samba, bolero, ou tango virava *Jazz*, e por isso às vezes ele já chegava improvisando do lado de fora. O músico também conta que foi com Raul que ouviu *Jazz* pela primeira vez, no carro de um argentino, dono de um *cadillac* com toca-discos, algo incrível para a época. Raul via a cidade de Curitiba como um país da Europa, quando comparada ao Rio de Janeiro – uma associação que ele fez, por exemplo, em razão dos bares serem todos fechados, com portas de vidro ou madeira, por conta do frio. (COELHO, 2008)

O trombonista também ia com bastante frequência à casa de Neyzinho Macedo, próxima ao passeio público, onde havia uma discoteca enorme de *Jazz*. Lá, Raul podia beber uísque e ouvir o que quisesse, e se Ney não tivesse o disco, logo importava de Nova York para ele. E como se já não bastassem suas inúmeras detenções, houve um mês inteiro em que ele fez uma excursão pela Europa, a convite de Sergio Mendes, que o chamou para acompanhá-lo em sua turnê. Como viajou sem licença, logo que chegou apresentou-se ao comandante da Base Aérea. Contou-lhe sobre a ida ao exterior e pediu baixa, pois sabia que caso não o fizesse, teria de ser demitido. Ainda permaneceu um tempo em Curitiba, antes de se transferir para São Paulo, e em seguida o Rio de Janeiro, Estados Unidos e Europa.¹⁴ (SÁ JUNIOR, 2017, pp. 125-129)

Na segunda metade da década de 1950, convém destacar também o conjunto de Breno Sauer. Inspirado por Art Van Damme, Breno foi pioneiro no Brasil em introduzir o som do acordeão no *Jazz*. Nascido no interior do Rio Grande do Sul, aprendeu a tocar o instrumento sozinho, apesar de ter dois irmãos músicos. Trabalhou em Porto Alegre e Blumenau em rádios e boates, transferindo-se para

¹⁴ Posteriormente, Raul de Souza inventaria o Souzabone, em Los Angeles. Trata-se de um trombone de quatro válvulas, normalmente tocado com pedais de efeito oitavador. (SÁ JUNIOR, 2016, pp. 114) Na década de 1970, Raul consagra sua carreira nos Estados Unidos com a gravação de três discos de *Jazz*: o álbum *Colors*, de 1975, produzido por Airtó Moreira e com arranjos de seu ídolo L.L. Johnson; *Sweet Lucy* em 1977, e *Don't Ask My Neighbors* em 1978, ambos produzidos por George Duke. Atualmente é reconhecido como um dos melhores trombonistas do mundo todo. Tocou com Sonny Rollins, Cannonball Adderley e Tom Jobim, entre outros grandes músicos. Disponível em: < <https://www.cannonball-adderley.com/1543.htm> > Acesso em: 25 Set. 2018.

Curitiba em 1957, com seu quarteto. Inicialmente, eles foram contratados para tocar na boate *Moulin Rouge*, mas cerca de um mês depois, um incêndio no local fez com que perdessem seus instrumentos e a boate mudasse de lugar. Com um quinteto, assinaram contrato com a boate *La Vie en Rose*: ele no acordeão; Altivo da Luz Penteadado, conhecido como Garoto, no vibrafone e piano; Afonso Cid, o Pirata, na bateria; além do guitarrista Olmir Stocker; e o contrabaixista Gabriel Jorge Bahlis, conhecido como o Turco. O grupo agradava tanto Paul Brodman, o proprietário da boate, que ele participava dos ensaios do quinteto como violinista. Ele assumiu a missão de adquirir o vibrafone Deagan 510 para o grupo – o instrumento não era vendido em Curitiba. Foram para São Paulo, mas também não o encontraram à venda por lá, só conseguindo comprá-lo no Rio de Janeiro por um preço exorbitante. Apesar disso, o instrumento não tinha muitos recursos, mas Gebran Sabbag, que era interessado em eletrônica, os ensinou uma maneira de regular o ressonador para conseguir o efeito vibrato desejado, similar ao de Milt Jackson. A intenção era que a sonoridade do grupo remetesse à do *Modern Jazz Quartet*. (*Idem*, pp. 133.138)

O grupo representou a vanguarda do cenário musical curitibano, e projetou nacionalmente o nome da boate *La Vie en Rose*. Em novembro de 1959, Paul Brodman inaugurou a boate em São Paulo, para onde os músicos foram transferidos. O grupo gravou quatro discos com o selo da Columbia, e passou por diversas formações. Na década de 1960, fizeram uma turnê pelo México, e em 1974 Breno se estabeleceu em Chicago com um novo grupo, chamado *Made in Brasil*, posteriormente renomeado para Som Brasil. (*Idem*, pp. 139-142)

Por último, cabe mencionar o papel do *SamJazz*. Inicialmente, ele era um trio formado por João Chiminazzo Neto, Hilton Ronald Alice e Norton Morozowicz. Em 1965, com cerca de dezesseis anos e após comprar sua primeira bateria, João teve aulas com Guarany Nogueira. As aulas eram ministradas na casa do professor, que lhe ensinou a tocar bateria com vassourinha, de forma suave, como Joe Morello do quarteto de Dave Brubeck, que o rapaz admirava. No Colégio Estadual do Paraná (CEP), onde estudava na época, fez amizade com o Norton, filho do famoso professor de ballet Tadeu Morozowicz – essa é uma família tradicional que promovia saraus importantes para a sociedade curitibana, dentro da prática da *hausmusik*. Os dois rapazes logo começaram a colaborar musicalmente. Norton tocava piano, mas passou a tocar contrabaixo e flauta quando conheceram Hilton Alice, em uma festa

na Casa do Estudante, em frente ao CEP, onde ele tocava o piano. No entanto, ninguém possuía um contrabaixo. Souberam que no Clube Concórdia havia um depósito onde alguns instrumentos encontravam-se sem uso, de uma época em que uma Orquestra Sinfônica tocava no clube, e conseguiram arranjar o instrumento. O presidente do clube concedeu o empréstimo, contanto que ele só fosse tocado dentro de sua propriedade. Durante um ensaio em que tocavam uma composição de Oscar Peterson, ele simpatizou com os rapazes e os convidou para tocar no bar do Concórdia, espaço frequentado pela alta sociedade curitibana. Recebiam muito pouco por isso, mas a presença de Aramis Millarch no bar, jornalista influente que na época tinha uma coluna em dois jornais da cidade, além de ser um dos editores do Estado do Paraná, ajudou a promover o *SamJazz*, ao divulgar suas apresentações. Foi ele que idealizou a primeira *jam session* do Paraná, mencionada anteriormente. Além de ser transmitida pelo rádio, ela foi também uma competição, onde um dos jurados era o Eduardo Rocha Virmond, crítico de *Jazz* de São Paulo. Eles se sentiram acanhados pela presença da banda de Fernando Montanari, já consagrada no cenário musical curitibano, mas o trio levou o prêmio de primeiro lugar como grupo musical, e Norton conquistou o prêmio de solista. Novamente, o prêmio era insignificante, mas no local estavam vários jornalistas, o secretário da Cultura, e a elite da sociedade, que passou a contratá-los para tocar em festas e bailes. (*Idem*, pp. 183-191)

Em seguida, Joffre Cabral e Silva, presidente do Clube Santa Mônica, os chamou para substituir o grupo de Fernando Montanari no clube, alegando que queria um som mais suave e que receberiam uma grande quantia de dinheiro por isso. João alertou que não tinham músicas o suficiente no repertório para tocar a noite inteira, e não queria que Fernando fosse demitido. Mas após um tempo de reflexão e em que teve de convencer os outros companheiros do trio, resolveram aceitar a proposta. O primeiro sábado foi péssimo – repetiram várias músicas e eram incapazes de tocar outros ritmos que o público solicitava, como sambas e boleros. (*Idem*, pp. 192-193) Joffre logo percebeu que havia agido mal. Determinou que eles adotassem a formação de um quinteto, ordenando que um deles fosse a São Paulo para compreender exatamente qual estrutura ele desejava:

Joffre foi pagando tudo. Além da viagem pra São Paulo, a compra de instrumentos. Foi bancando, foi bancando, e deu supercerto. Nasceu o SamJazz Quintet, graças à anexação de Célio Malgueiro, guitarrista do

Beppi. E do Wilson Baldo, crooner do Bonetto e seus Cometas, que também era gerente do Banco Nacional, além da Rose, contratada do clube. (*Idem*, pp. 193)

Outros clubes passaram a convidá-los para shows, mas o quinteto estabeleceu um contrato anual no Santa Mônica. Alcançaram o sucesso com a gravação de dois discos e a presença na televisão. A formação do grupo, no entanto, foi sempre instável: apenas João e Norton se dedicavam exclusivamente para eles, os outros integrantes dividiam o tempo entre a música e outra profissão. Por esse motivo, tiveram de recusar oportunidades para tocar em turnês no México, Europa e Estados Unidos. Norton, com o tempo, cansou-se do grupo e o deixou, porque não queria ser um músico de baile.¹⁵ Em 1972, quando o *SamJazz* já tocava no Centro Comercial Curitibano, João havia se formado em administração e também deixou o grupo, após um desentendimento com o guitarrista Célio. Para João, o problema do SamJazz residiu na contradição dos músicos que sonhavam com o sucesso, mas também desejavam assegurar mais estabilidade para suas vidas. (*Idem*, pp. 194-201)

Segundo o jornalista Adherbal Fortes de Sá Junior, a fase áurea da música popular em Curitiba se encerrou com a geada negra de 1975, quando a grande maioria das lavouras de café do Paraná foi devastada, pondo fim ao ciclo do café no Estado, que foi substituído pela soja e outras plantações. Várias pessoas migraram do campo para as periferias de Curitiba, Maringá e Londrina, e se transferiram para outros Estados, ou até mesmo o Paraguai. Na ocasião, muitas empresas foram levadas à falência, e dentre elas estavam as casas de espetáculos, por exemplo. Os impostos arrecadados também passaram a ser depositados de forma automática nos municípios, reduzindo as viagens à capital. Os produtores já não se sentiam seguros, e procuravam meios de evitar mudanças bruscas em seus negócios. (*Idem*, pp. 233-234)

Os migrantes que agora compunham a população de Curitiba viviam em conjuntos habitacionais com um espaço muito limitado – piano e bateria, por exemplo, jamais caberiam nessas casas. De qualquer forma, o gosto dessas pessoas em geral era ligado à música sertaneja – quando possuíam um instrumento,

¹⁵ Norton seguiu o caminho da música erudita, procurando difundir as composições brasileiras. Permaneceu por dezessete anos como flautista solista da Orquestra Sinfônica Brasileira e fundou a Orquestra de Câmara de Blumenau, onde atuou como regente em concertos na Europa. (SÁ JUNIOR, 2016, pp. 96)

era a viola ou a gaita. A rádio líder em audiência nessa época era a Atalaia, que tocava os sucessos de José de Lima Sobrinho e Durval de Lima, Sérgio Reis, e Reginaldo Rossi, por exemplo. Em 1982, a Rádio Educativa estava em décimo segundo lugar, mas após substituir a programação voltada ao *Jazz* e aos clássicos para o sertanejo e o ritmo brega, subiu sete posições. Contudo, era a dupla Chitãozinho e Xororó que mais cativava o público. Nascidos no norte do Paraná, se tornaram cada vez mais populares com a gravação de “Doce Amada”, em 1975, mesmo ano da geada negra. Na década de oitenta, a dupla se apresentou no Teatro Guaíra, com sua música sertaneja que bateu vários recordes de venda. (*Idem*, pp. 235-236)

Além disso, o rock atraía o público jovem e despontava na cidade, com o surgimento de bandas como A Chave e Blindagem. Entretanto, o jornalista afirma que o *Jazz* continuou a ser apreciado por um setor tradicional da cidade. Os colecionadores de discos ainda reuniam os amigos para ouvir as últimas novidades e conversar sobre música. Além da coleção de Ney Macedo, mencionada acima, a de Caetano Cerqueira Rodrigues e a de Eduardo Rocha Virmond também eram ricas. A de Roberto Mugiatti era menor, mas também prestigiada. Além disso, alguns bares mantinham-se abertos, e outros foram surgindo. O *Blue Note Jazz Club*, por exemplo, teria surgido no final da década de oitenta, após uma reunião de jazzistas que o idealizaram. (*Idem*, pp. 236-241)

É interessante notar algumas associações comuns em relação ao *Jazz* feitas por vários músicos do período abordado. A questão da liberdade parece ser central: Gebran Sabbag considera que a liberdade do *Jazz* está no fato que não há a necessidade de tocar exatamente como na partitura – é possível ganhar mais inserção modificando ou ornamentando a música. Além disso, para o pianista, o gênero é um modo de abordar uma situação ou resolver um problema. O filho Jefferson Sabbag afirma que com ele a pessoa aprende a fazer a mesma coisa de diversas maneiras. Já José Boldrini o descreve como um modo de vida que ele aceitou como uma religião. (COELHO, 2008)

3 CURITIBA E JAZZ: ASPECTOS DO CONVÍVIO NA DÉCADA DE 1980

A fim de abordar o período de minha pesquisa, esse capítulo inicia com uma seção dedicada a investigar aspectos sobre a imagem de Curitiba que a cidade construiu sobre si própria e que se consolidaram na década de 1980. Assim, aponto quais governos estão relacionados com a formulação dessa imagem, bem como dentro de qual contexto isso foi possível. Em seguida, analiso algumas entrevistas com músicos de *jazz* relevantes para o recorte do trabalho. Através da análise do cenário, de cunho descritivo, busquei apontar se as reflexões de Adherbal Fortes possuem algum equívoco no que diz respeito a sua definição de fim da fase áurea do *jazz* na cidade, bem como a relação estabelecida pelo jornalista desse momento com o fim do ciclo do café no Estado.

3.1 A CONSOLIDAÇÃO DE UM CONJUNTO DE IMAGENS SOBRE CURITIBA

A representação oficial que é narrada sobre Curitiba está intimamente ligada com a imagem de seu êxito na área do planejamento urbano. A projeção dessa imagem, por sua vez, tem relações estreitas com o projeto político do ex-prefeito, ex-governador, arquiteto e urbanista, Jaime Lerner. O historiador Dennison de Oliveira buscou entender como isso foi possível através de um estudo comparativo, bem como indicar a parcialidade forjada nessa imagem – sem, contudo, negar que existe algum fundamento nela: “a imagem de Curitiba como ‘Capital Ecológica’, ‘Capital de Primeiro Mundo’, ‘Laboratório de Experiências Urbanísticas’, etc. seria insustentável se não aludisse a certos aspectos da realidade”. (OLIVEIRA, pp. 14)

Para abordar o problema, o autor apontou inicialmente distinções entre contextos em que se constituiu a área do urbanismo: o dos Estados Unidos e o do Norte Europeu. Essa questão pode ser resumida pela autonomia maior que os planejadores puderam desfrutar na Europa – lá, as políticas voltadas a essa área possuíam caráter menos desconexo, o compromisso em reduzir as desigualdades geográficas foi maior, e o controle governamental dos serviços públicos mais fortes. Além disso, a intervenção do governo no geral era mais bem aceita e as terras públicas tinham maior valor. (*Idem*, pp. 17-21)

Já a experiência brasileira remonta ao período entre-guerras, porém essas eram mais propriamente tentativas de solucionar problemas emergenciais a curto

prazo. Em meados da década de sessenta, quando a população urbana ultrapassou a rural, um projeto de planejamento e reforma urbana mais consistente foi elaborado pelo regime militar. O contexto brasileiro se assemelhava por um lado ao americano, em razão do caráter desfragmentado e descoordenado de seus programas e agências, e ao pertencimento de grande parte das terras próximas aos centros urbanos às classes dominantes. Por outro lado, se assemelhava ao contexto europeu, pela extensa propriedade pública dos serviços urbanos – a não ser no caso dos transportes públicos, onde a exploração foi mista. (*Idem*, pp. 22-25)

Aqui, no início da década de 1970, se processou a criação das regiões metropolitanas. Isso se deu através do critério arbitrário de que deveriam ser capitais dos Estados, cabendo frisar também que essas regiões não dispunham de órgãos executivos e recursos destinados a elas. A autonomia legislativa dos municípios impedia que a entidade de coordenação impusesse suas normas, e a cooperação dependeu das forças locais, o que evidencia a razão pela qual o campo do planejamento urbano brasileiro tenha sido repleto de fracassos. Dessa forma, o autor argumenta que para compreender o êxito da implantação de uma reforma urbana em Curitiba é preciso olhar para a política de coordenação dela, pois ela não se sucedeu graças à um suposto mérito exclusivo dos urbanistas. (*Idem*, pp. 25-33) Isso implicou também em voltar seu olhar para os interesses privados, pois os grupos que os representam estão intrinsecamente ligados ao urbanismo.

A administração pública, independente de sua orientação ideológica, necessita em grande parte do fomento do capital industrial para arrecadar impostos e gerar empregos. No início da década de setenta, as cidades passaram a se preocupar com muito mais ênfase na construção de uma imagem que pudesse atrair moradores de classes sociais mais altas e turistas, competindo entre si para obter novos investimentos industriais. Como o crescimento da economia é do interesse de todos e o empresariado é livre para gerir seus investimentos como quiserem, explica-se a prevalência do interesse deles sobre o interesse público, já que uma crise tiraria a legitimidade do governo local. Isso não significa que todas suas reivindicações precisam ser atendidas, mas que a colaboração deles, através de mecanismos corporativistas, é fundamental. (*Idem*, pp. 33-44)

O plano diretor de Curitiba concebido em 1965 abarcava tanto uma concepção modernista, quanto uma posição crítica a ela – os espaços da cidade eram pensados a partir de especialidades atribuídas a cada um (representados

pelas zonas comerciais, residenciais e industriais). Porém, incorporava a proposta de que os espaços públicos tradicionais deviam ser revitalizados, além de incentivos para que o transporte público tivesse a prevalência sobre os automóveis particulares. O controle de crescimento da cidade foi pensado através do sistema viário e normas de uso do solo. (*Idem*, pp. 47-49)

Em 1965, na gestão do Prefeito Ivo Arzua Pereira, iniciaram-se os primeiros estudos acerca do sistema viário de Curitiba, elaborados pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC). O plano do sistema de transporte de massa seria integrado ao Plano Diretor, seguindo a lógica do desenvolvimento da cidade. (ZARUCH, pp. 27)

Segundo o IPPUC, a movimentação dos passageiros devia ser integrada em toda a região de atuação do sistema, e os horários de chegada e saída dos ônibus definidos de acordo com a movimentação dos passageiros intermunicipais e interestaduais. (*Idem*, pp. 28)

O sistema de transporte ainda devia se adequar às vias estruturais, que, como apontado no Plano Diretor, eram “como espinhas dorsais da movimentação urbana”. Três áreas, no entanto, foram discernidas: uma mais densa, onde o transporte mais rápido deveria realizar o atendimento; uma de média distância com caráter intermediário, servida por um ônibus de convergência; e uma outra área onde o ônibus convencional se mostrava mais vantajoso. Além disso, era notável a preocupação de pensar no sistema no sentido de possibilitar uma fácil adaptação ou ampliação no futuro. (*Idem*, pp. 28-29)

Em 1969, durante a gestão do Prefeito Omar Sabbag, o Plano Preliminar de Transporte de Massa foi elaborado, determinando que a via central das estruturais fosse exclusiva para circulação do ônibus expresso, cujas paradas ocorreriam de 400 em 400 metros, além da criação de outras duas vias paralelas. (*Idem*, pp. 29)

Em 22 de setembro de 1974, vinte ônibus expressos passaram a circular pelas canaletas numa etapa experimental, apresentando modernização em algumas características do ônibus urbano, como “conforto, segurança, flexibilidade, potência, capacidade de passageiros, disposição dos bancos, visibilidade, etc.” (*Idem*, pp. 30)

Em todo o país, a imprensa da época divulgou a singularidade e o pioneirismo da implantação desse novo meio de transporte, apontando-o como possível modelo para outras cidades. Em 22 de setembro, a Prefeitura publicou nota oficial em todos os jornais de Curitiba acerca dos novos aspectos do sistema nessa

fase inicial, visando informar e habituar a população ao seu funcionamento. (*Idem*, pp. 30-31)

A criação de um setor histórico apareceu como forma de preservar a região mais tradicional do centro – os prédios que fossem considerados referências históricas foram tombados. A implementação de parques e áreas verdes foi outra preocupação levantada, já que o Passeio Público era ainda o único parque público da cidade. A Cidade Industrial foi criada tendo em vista o desenvolvimento econômico da cidade, obtido através de novos investimentos industriais que deveriam ser atraídos pela concessão de subsídios e todas as facilidades que o plano diretor proporcionaria para a cidade. (OLIVEIRA, pp. 49-52)

Com o início da gestão de Jaime Lerner, no início da década de setenta, outras mudanças passaram a ser promovidas pela prefeitura com a intenção de reduzir gradativamente a circulação de veículos na área central da cidade. A interdição do tráfego de veículos na Rua XV conectava-se à outros objetivos da prefeitura dentro de um quadro de mudanças mais amplas a serem realizadas, com o intuito de valorizar cada vez mais a circulação dos pedestres. (URBAN, pp. 9-14)

Esse plano foi implantado, em sua totalidade, durante o período 1971-1983, o que corresponde às administrações dos prefeitos da ARENA (Aliança Renovadora Nacional) Jaime Lerner (1971-1975 e 1979-1983) e Saul Raiz (1975-1979). Essas administrações incorporaram ao Plano original algumas contribuições fundamentais para viabilizar sua implementação. Dessas, as mais importantes são o Sistema Trinário, o Plano Massa e a Rede Integrada de Transportes. (OLIVEIRA, pp. 52)

Modelos diferenciados de ônibus foram conectados à terminais de integração, localizados ao longo dos eixos estruturais, onde os passageiros não precisavam pagar outra passagem ao pegar outro ônibus. Dentre eles, pode-se destacar a função dos ônibus inter-bairros. (*Idem*, Pp. 53) Essas linhas foram criadas com a função de serem tanto conectoras de regiões distintas como coletoras de passageiros para o sistema estrutural, visando modificar os hábitos da população e oferecendo assim oportunidades para cidadãos de outros bairros. O objetivo principal, porém, era realizar um processo gradativo de integração dos sistemas, eliminando as linhas bairro-centro do sistema convencional para torná-las sentido bairro-estruturais. (ZARUCH, pp. 42)

Desde a primeira gestão de Lerner, a área cultural adquiriu relevância na implantação desse projeto. A Fundação Cultural de Curitiba foi criada em 1973, por exemplo, e espaços tradicionais foram destinados à atividades culturais.

Em sua dissertação de mestrado, Ulisses Moraes discorre sobre as mudanças efetivadas nesse sentido: logo no primeiro ano do mandato de Lerner, em 1971, foi inaugurado o Teatro Paiol, onde o poder público instigou a cena musical curitibana e possibilitou a vinda de artistas renomados de outras regiões brasileiras, isso tudo dentro de um plano mais amplo de modernizar a infra-estrutura voltada para a arte e cultura. Essa inauguração marcou o momento em que o município se voltou aos investimentos dessa natureza – até então, praticamente todos os equipamentos públicos destinados às atividades artísticas ou culturais eram de propriedade do governo ou federal, havendo na cidade apenas o Teatro da Reitoria - UFPR, e o Teatro Guaíra. (MORAES, 2008, pp. 30-35)

A partir desse momento até o ano de 1983, observou-se a construção de uma série de espaços públicos voltados à promoção de atividades culturais e artísticas, abrangendo a música, cinema, teatro, artes plásticas, entre outras áreas. Por exemplo, ainda durante o primeiro mandato de Lerner foram criados os parques Barigui e Barreirinha, em 1972 – que embora fossem mais espaços de lazer, já apontavam para um novo direcionamento da administração municipal. É de 1973 a criação do Parque São Lourenço, onde depois também foi inaugurado o Centro de Criatividade de Curitiba e, nele, o Teatro Cleon Jacques. No ano seguinte, ocorreu a criação da Camerata Antiqua de Curitiba, gerida através de incentivos da Fundação Cultural. Entre os anos de 1975 e 1979, a administração de Saul Raiz deu continuidade à essa orientação nas políticas públicas. A Cinemateca de Curitiba, em 1975, surgiu não apenas como um novo cinema, mas como local para abrigar um acervo da produção cinematográfica paranaense. Outras inaugurações que merecem destaque do mesmo período são o Teatro Universitário de Curitiba - TUC, de 1976, o Circo Chic-Chic no mesmo ano, que em 1979 passou a ser chamado Circo da Cidade, e o Teatro do Piá em 1978. (*Idem*, pp. 38-47)

O segundo mandato de Lerner também foi investido de realizações importantes nas mesmas áreas. Em 1981 foi criado tanto o Cine Groff, na sede da Galeria Schaffer, como a Casa da Memória de Curitiba, que visa preservar e disponibilizar o patrimônio histórico e artístico paranaense e, principalmente, curitibano. A Oficina de Música de Curitiba iniciou em 1982. Nessa década foi

voltada apenas para a música erudita, mas foi responsável por projetar a cidade no Brasil e América Latina, atraindo pessoas para o festival, mas também para os cursos ofertados com professores reconhecidos tanto no Brasil quanto no exterior. No ano seguinte, foi criado o Centro Cultural Solar do Barão, em um edifício histórico no centro da cidade, abrigando os museus da Fotografia, da Gravura, do Cartaz e do Centro de Pesquisa Guido Viaro, além da Gibiteca – uma criação inédita no país. Trata-se de um acervo de coleções de gibis, e exposições dos mesmos. O local chegou a ofertar cursos da Oficina de Música e a funcionar como sede da Camerata Antiqua e da Orquestra de Harmônicas de Curitiba. O Solar do Barão ainda abrigou a Sala Scabi, lugar destinado à apresentação de músicos locais e internacionais, voltado para a música de câmara erudita. (*Idem*, pp. 47-51)

Para Oliveira, o que os planejadores visavam era pôr em prática diversas atividades de cultura e lazer, legitimando o discurso que pretendia tornar a cidade mais humana. Não é surpreendente, no entanto, que tanto essas atividades quanto a política de patrimônio histórico tivesse uma parcialidade étnica. A celebração dos traços europeus da cidade ocorreu tanto em função de fazer parte da memória da elite, descendente dessa região, quanto para associar a cidade ao progresso, que na narrativa nacional remete à imigração europeia. (OLIVEIRA, pp. 53-54) A política de preservação patrimonial também foi desastrosa por carecer de critérios objetivos e se limitar à preservar edifícios que se localizavam, praticamente todos, no centro da cidade, permitindo que construções de grande relevância histórica em outras regiões fossem danificadas ou mesmo demolidas. (*Idem*, pp. 181-182)

Não é negligenciável que parte fundamental do plano foi concretizada em um único mandato – o primeiro de Lerner como prefeito. Isso permitiu que as reformas não fossem repensadas, reformuladas, ou mesmo revertidas. O sucesso também foi possível porque as gestões seguintes, de Saul Raiz, e posteriormente de Lerner novamente, dessem continuidade a elas. Isso explica porque a administração que então se sucedeu pelo Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), de 1982 a 1988, se distanciou dessas preocupações: a implantação do plano já havia sido concretizada. Além disso, o partido procurou projetar sua distinção por um governo voltado às demandas de cunho popular – como através da implantação de creches e mercados populares. A derrota de Jaime Lerner (PDT) por Roberto Requião (PMDB) em 1985 reflete o debate nacional na primeira eleição por voto direto desde a instauração do regime militar, que se dava em torno da participação

popular, por um lado, e da tecnocracia, por outro. E nessa situação, o candidato do PMDB aparecia como um representante do povo, contra Lerner, que não havia ocupado cargos por meio de eleições diretas. (*Idem*, pp. 54-56)

O desapontamento da população com o PMDB e com as discussões sobre os mecanismos democráticos permitiu que Lerner obtivesse a vitória facilmente em 1988, tornando-se prefeito com uma campanha extremamente curta. Seu êxito administrativo foi resgatado a partir da renovação de um imaginário sobre a tecnocracia, segundo a qual ela produz administrações de caráter científico e apolítico. Para Oliveira, o próprio PMDB teria favorecido essa vitória ao ter se distanciado do âmbito do planejamento urbano como forma de legitimar seu governo. (*Idem*, pp. 56)

A terceira gestão de Lerner (1989-1993) foi marcada por um desvio da orientação ao planejamento urbano, voltando-se à obras de caráter essencialmente estético e às questões políticas ambientais. Tal processo ocorreu em virtude do esgotamento do plano diretor, mas também refletia mudanças no campo do urbanismo que se desenvolviam ao redor do mundo a partir de 1973, pautadas por uma crítica ao modernismo e a necessidade de deslocamento para uma concepção pós-moderna: (*Idem*, Pp. 57)

Enquanto os modernistas vêem o espaço como algo a ser moldado para propósitos sociais e, portanto, sempre subserviente à construção de um projeto social, os pós-modernistas o vêem como coisa independente e autônoma a ser moldada segundo objetivos e princípios estéticos que não tem necessariamente nenhuma relação com algum objetivo social abrangente, salvo, talvez, a consecução da intemporalidade e da beleza “desinteressada” como fins em si mesmas. (HARVEY, 1992, *apud* OLIVEIRA, 2000, pp. 57)

Essa beleza “desinteressada”, na realidade, tem um propósito bem específico: a espetacularização urbana, que dá às cidades uma propensão muito maior a atraírem investimentos. É por essa razão que a terceira gestão de Lerner foi marcada pela inauguração de diversas obras de curto prazo, mas de forte impacto visual – como, por exemplo, a Ópera de Arame, o Jardim Botânico, a Rua 24 Horas, a reforma do Mercado Municipal. Até o interesse da imprensa pelo ônibus conhecido como Ligeirinho se deu mais pelas suas características estéticas, de aspecto futurista, do que propriamente alguma vantagem em sua eficácia. (OLIVEIRA, pp. 57-58)

Além dessas obras, a questão ambiental também serviu de suporte para renovar o mito da imagem de Curitiba e valorizar a administração de Lerner. Ganhou destaque, nesse sentido, o programa de reciclagem do lixo. O autor contesta a propaganda oficial, segundo a qual as políticas de recolhimento do lixo reciclável teriam alcançado quase a totalidade da população, apontando que o próprio IPPUC precisava assumir que apenas 10,5% dele era separado. Além disso, ele elucida como a imagem da cidade como capital ecológica só pôde ser sustentada em detrimento das questões ambientais nos municípios vizinhos. Na ausência de uma boa coordenação da região metropolitana, os problemas barrados na capital foram transferidos para essas áreas: problemas como atividades industriais altamente poluentes, bem como os males decorrentes de loteamentos clandestinos e irregulares. Esse padrão não é incomum no Brasil, mas é significativo no caso de Curitiba, dado que o governo adotou a mística de capital ecológica para se projetar nacional e internacionalmente. E apesar disso, o autor ainda indica que a própria qualidade do ar de Curitiba era pior do que a de bairros no centro da cidade de São Paulo, por exemplo, tornando tal imagem ainda mais discutível. (*Idem*, pp. 179-180)

O sucesso do imaginário construído sobre Curitiba que foi examinado aqui se deu por vários fatores, lembrando que não reflete simplesmente alguma superioridade técnica dos urbanistas locais. A principal diferença que sobressai no estudo comparativo do autor com outras capitais brasileira é basicamente que aqui o plano diretor teve a oportunidade de ser implantado. Dentre os fatores que contribuíram para isso, a questão do tempo foi imprescindível, já que a viabilização de um plano requer uma quantidade de tempo que ultrapassa o limite de um mandato, dependendo de um período de formulação, acumulação de recursos e integração administrativa. (*Idem*, pp. 74-75) Pesaram para seu êxito também certos arranjos institucionais e políticos. Por exemplo, o IPPUC contou com um Conselho Deliberativo que garantiu que não houvesse fragmentação do plano na atuação de agências relacionadas a ele, pois tinha em sua composição representantes de vários órgãos da administração. (*Idem* pp. 95) A continuidade administrativa também foi de importância substancial. O plano chegou a correr o risco de não ser implementado, visto que no período da gestão de Omar Sabbag (1966-1971), prefeito indicado após a gestão de Ivo Arzua, ele permaneceu engavetado pela falta de vontade do novo prefeito em se comprometer com um plano diretor. Nesse período, no entanto, o IPPUC prosseguiu com pesquisas e detalhamentos, contratando e formando novos

quadros profissionais, mesmo sem saber se algo viria a se concretizar – tempo que, aparentemente, nenhuma outra instituição no país teve disponível. A nomeação de Jaime Lerner para a gestão seguinte foi outro processo histórico favorável: tratava-se do ex-diretor-presidente do IPPUC. Em virtude disso, Lerner logo escolheu membros da instituição para ocupar cargos pertinentes à execução do plano na administração pública, que vieram depois a compor o Conselho Deliberativo citado anteriormente. (*Idem*, Pp. 96-98)

Ao longo do livro, o autor também investiga como os setores do empresariado que possui atividades pertinentes ao planejamento urbano tiveram seus interesses atendidos, ou ao menos não ameaçados, proporcionando o êxito econômico de suas indústrias. Por último, um outro fator apontado foi a configuração social de Curitiba: como uma cidade cuja população pobre não era tão expressiva, os urbanistas puderam se preocupar com a elaboração de um projeto de longo prazo, não precisando se deter na resolução de carências e problemas mais urgentes. (*Idem*, pp. 183)

3.2 DESDOBRAMENTOS DO JAZZ CURITIBANO NOS ANOS OITENTA

A última etapa desse trabalho se baseia em fontes orais que consistem em quatro entrevistas gravadas com músicos de *jazz* do período (José Boldrini, Marília Giller, Paulo Branco e Helio Brandão), concedidas especialmente para compor a minha pesquisa, bem como de outros depoimentos disponíveis *online*. Além disso, são utilizados alguns artigos da época publicados em jornais. O critério da escolha dos músicos entrevistados se fundamenta não apenas pela relevância dessas pessoas para a temática da monografia, como também pelo simples fato deles fixarem residência em Curitiba e a facilidade de contatá-los. É preciso assinalar ainda que os artigos escolhidos não são parte de um levantamento abrangente; são, em sua maioria, restritos ao acervo do jornalista Aramis Millarch, cuja disponibilidade *online* torna sua pesquisa facilmente acessível e viável. A justificativa por essa opção é que um levantamento extenso e cuidadoso demanda uma quantidade de tempo e esforços que escapam ao de um trabalho de conclusão de curso.

Uma observação inicial e objetiva que pode ser feita a partir desses relatos é que todos os músicos entrevistados foram, de alguma forma, instigados pela família a seguirem atividades musicais:

Foi mais ou menos uma coisa em família. O pai sabia tocar um pouco de violão. [...] Eu lembro de uma época da minha infância em que minha mãe cantava enquanto meu pai tocava. Mas eram coisas bem antigas [...] E esse violão ficava guardado no guarda-roupas. Até que a gente começou, com quinze ou dezesseis anos, a gente desabrocha pra vida. E eu olhava aquele violão em cima do guarda-roupas, e pensei “eu vou ter que pegar”. Até que eu peguei o violão, e vi um método, que lembro que chamava-se Método Canhoto. O nome do cara era Canhoto. E ali dizia como afinar também, e eu pensei “nossa, é simples demais”. [...] Na hora mesmo eu queria tirar um som daquele troço, e eu me sentia muito à vontade com o violão na mão. Achava que aquilo realmente soava na minha alma. E foi assim, eu aprendi a tocar violão por um método, e também olhando aquele método eu notei o que meu pai fazia. Então, a partir do que eu aprendi no método, [...] eu olhava o que meu pai fazia. Eu prestava mais atenção e comecei a ver a coerência.¹⁶

Minha mãe, principalmente, tinha aquela ideia da filha tocar piano, e essa função acabou caindo para mim. Minha irmã desistiu e eu, criança desde os oito anos, tocava piano como eu brincava, para mim era uma coisa só. Lá pelos quatorze, quinze anos já estava em Curitiba. Tocava chorinho; não era um estudo tradicional de piano, mas era com um professor particular de piano.¹⁷

Resumindo, porque a história é muito longa: eu sempre quis ser jogador de futebol pequenininho, mas sempre gostei de música. Com três anos de idade, eu escutava muita música e cantava no braço da enceradeira, não esqueço isso. E meus pais muito musicais também sempre gostaram de música. [Havia] muitos músicos [na família]. Minha avó tocava piano, a mãe do meu pai, Luisa. E várias tias-avós pianistas. [...] Então eu sempre tive uma história com o piano. Casei com uma pianista, [...] e tocamos direto nesses dezoito anos. Compusemos músicas, produzimos muita coisa. Fizemos parte de uma grande tradição aqui da música. [...] ¹⁸

A formação teve da parte da família, que a gente desde pequeno sempre tocou junto. Meu pai era médico, mas tocava violino, e a mãe piano. E aí foram sete filhos e cada um escolheu um instrumento. Tinha violinos, violoncelo, baixo, flauta, e tinha o coral também em casa. A gente fazia um grupo da família, e ensaiava quase todo dia, de manhã cedo antes de ir para aula. Depois tinha a Orquestra Juvenil e a Sinfônica da Universidade. Eu comecei tocando violoncelo, depois eu fui para o contrabaixo. A minha irmã já tocava a violoncelo, daí precisava de um contrabaixo, então passei mais pra ele porque fazia falta o instrumento, não porque eu escolhi ele.¹⁹

Além disso, Estefano João Giller, o avô de Marília Giller, foi violinista da *Tupynambá Jazzband*, sendo uma das causas que motivou o início de suas pesquisas sobre o jazz paranaense. Cabe mencionar ainda que Helio Brandão faz parte de uma família muito tradicional de Curitiba; seu pai fundou a Orquestra

¹⁶ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

¹⁷ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

¹⁸ BRANCO, Paulo Sergio dos Santos. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

¹⁹ BRANDÃO, Helio. Entrevista gravada pela autora. 12 Nov. 2018.

Estudantil de Concertos da UFPR em 1946, que em 1958 se tornou Orquestra Sinfônica da UFPR. (BRANDÃO, 1996)

Outro padrão objetivo que se notou nessas narrativas é que três desses músicos não nasceram na cidade, mas se transferiram para cá quando ainda muito jovens, por razões diversas:

Eu fui para Paranaguá, com dezesseis anos mais ou menos. Eu saí de casa para poder tocar mais à vontade, então eu fiquei viajando durante dois anos dentro de uma kombi. E dormindo aqui, ali, às vezes dentro da kombi mesmo. [...] O objetivo era chegar no Rio de Janeiro, e conseguimos depois de dois anos. Aí fiquei mais dois anos no Rio de Janeiro, e lá foi que eu conheci a música instrumental, porque até então era música de baile. Eu até cantava, o que vim deixar de fazer depois de bom tempo na música. Eu morei no Rio de Janeiro por dois anos, e ali eu tentei reatar com a minha família, e descobri que eles estavam morando aqui em Curitiba. Então eu vim do Rio de Janeiro para cá, e quando eu cheguei aqui eu fiquei maravilhado de ver a cidade linda que era. Isso em 1977, 1978, 1979, por aí. Muito diferente do Rio de Janeiro, que era muito sujo e cheio de problemas. Adorei a cidade, fiquei por aqui. Me apaixonei. [...] E estou aqui até hoje, desde essa época. Há quase quarenta anos nessa cidade.²⁰

Eu nasci em Capinzal, mas meu pai era da Petrobras. Foi a equipe do meu pai que descobriu as águas de Piratuba [...] Eu nem sou tão de Santa Catarina, eu me sinto mais curitibana mesmo, porque eu moro aqui desde os dez anos. E a família do meu pai é toda daqui. Então foi tudo por causa da Petrobras.²¹

Essa mudança talvez tenha sido determinante para eu acabar virando músico. Porque o meu pai faleceu, e eu tinha quatro anos de idade. E Paranaguá é um grande centro de música. [...] Tem grandes músicos que vem de lá – não querendo dizer porque eu vim de lá, porque na realidade eu me sinto mais curitibano no sentido de vivência, apesar de ter totalmente a raiz lá. Mas é uma cidade musical. [...] Minha mãe era professora de Português e bibliotecária. [...] Eu acabei sendo aluno dela na escola que ela dava aula, na escola Luís Viana, e ela me ensinou muito – e me ensina até hoje. E a gente veio de caminhão para cá – ela viúva, quatro filhos, bibliotecária e professora, e eu tinha quatro anos – sou o caçula. [...] ²²

No relato de José Boldrini, que nasceu em Santos, mas permaneceu um tempo no Rio de Janeiro, fica evidente uma semelhança pontual na mesma comparação que o músico Raul de Souza abordou sobre o período em que chegou na cidade, em fins dos anos cinquenta: comparada ao Rio de Janeiro, Curitiba parecia um país da Europa. (COELHO, 2008) Dada a continuidade de reflexões tão similares ao longo de um período extenso, é possível supor que outros músicos que se transferiram para Curitiba consideraram esses mesmos aspectos na decisão de

²⁰ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

²¹ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

²² BRANCO, Paulo Sergio dos Santos. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

suas mudanças. Já o interesse desses músicos pelo *jazz*, bem como a inserção no seu cenário, ocorreu ao longo de caminhos bem variados:

Para minha geração, era uma coisa mais comum. Eu tocava baile e muitas vezes a gente podia tocar *rock n roll* nos bailes. [...] Mas na minha época, era muito fácil você tocar *rock n roll*, e ficava todo mundo dançando. [...] E eu fiquei pensando, “nossa, que legal”. Então, eu gostava muito de *rock*. Mas, como era baile, muitas vezes dava pra tocar *rock*, outras vezes também não. Você tinha que tocar seus boleros, seu samba-canção. Então gostar de *rock* eu gostava, mas não toquei exatamente o suficiente para me interessar a ponto de querer fazer com que o *rock* fosse uma parte da minha música. [...] Então eu deixei o *rock n roll* pra lá. E o fato de eu tocar bolero, samba-canção e tudo o mais me deu acesso à música instrumental do *jazz*. Que são os *standards*. E os *standards* nada mais são, naquela época, do que algumas coisas que vinham do *jazz*. Como Glenn Miller e coisas desse tipo. Vinha do que se chamava o *jazz* da década de sessenta, setenta. E isso era muito mais fácil de tocar em baile. [...] E a gente aprendeu muito com o que a harmonização do *jazz* mostra, porque a música popular é muito jazzística. [...] Aliás, não sei quem nasceu primeiro: se a música popular, ou o *jazz*, porque é muito parecido. Muita coisa da música popular pode ser tocada em *jazz*, e muita coisa do *jazz* pode ser tocada em bossa nova. Existe uma fusão ali, parece que eles usam a mesma centelha para poder gerar música. O *jazz* foi muito mais fácil para eu aprender por causa dessa música popular que eu executei bastante. [...] Nas boates aqui em Curitiba, a gente já tocava alguns temas bem simples de *jazz*.²³

E com os quinze anos eu comecei a ouvir o *rock n roll*. O rádio tocava muito. E programas na televisão, tinha o Sábado Som. Então tinha o Led Zeppelin, o Pink Floyd, a banda Genesis. [...] E aquilo foi dando uma nova visão de mundo, e eu fui capturada pelo *rock*. [...] Com dezenove anos, mais ou menos, eu já estava fazendo Pintura na Belas Artes. [...] Eu não tinha [o objetivo] de estudar a música, porque o único horizonte que a gente tinha era música erudita, na época. Eu não queria seguir aquela vida. E eu não sei o que eu queria, na verdade. [...] Acabei fazendo Pintura, também gosto muito de desenhar e pintar. Uma parte do meu trabalho autoral é com pintura, eu pinto as minhas músicas e “musico” meus quadros. [...] Com dezenove anos, dentro da Belas, eu comecei a encontrar alguns músicos, tipo o Belém, até o Jeff Sabbag. E ali eu comecei a falar “e o *jazz*, o que é o *jazz*?”, e eu perguntei para o Belém: “Como é que eu aprendo o *jazz*?”, e ele falou: “Caia na noite.”²⁴

Enfim, quando minha mãe veio para cá depois que meu pai faleceu, eu, com dez anos, tive um acidente. Queimei a perna. Eu gostaria de ter sido jogador de futebol e acabei, de uma forma, não sei se espiritual, entrando na música de uma forma direta. E com dez anos eu já estava tocando baixo, através da influência do meu irmão também, que sempre tocou violão e me passou muitas informações. E daí eu acabei me dedicando totalmente à música e ingressei naquela Orquestra Harmônicas, que é considerada hoje a única orquestra no mundo, porque tinha a orquestra da Rússia [...] e a Orquestra Harmônicas de Curitiba, da qual eu fiz parte da criação da orquestra. Eu tinha de onze para doze anos. Assim, com dez eu já estava tocando baixo porque eu não conseguia mais jogar futebol ou brincar. Na

²³ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

²⁴ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

realidade, nem pensava o que era ser profissional em alguma coisa, mas acabei me entregando para música. E o baixo era ainda uma coisa que eu não sabia direito o que estava acontecendo. Mas aí, devido à influências de músicos amigos, eu me interessei demais pela gaita de boca. E na Ilha do Mel, eu emprestei o instrumento de um *brother*, que já faleceu, e eu fui para a Gruta das Encantadas e a partir desse tempo eu nunca mais parei de estudar música e de estar vinculado a essa área. Então eu estava com uma gaita de boca nessa época. E eu estava ensaiando numa garagem, perto do Largo [da Ordem], e apareceu um *brother*, o Celso, com um sax. E eu vi o sax-tenor e pensei “mas é isso que eu quero tocar”. Eu não tinha noção. [...] E pedi para ele me emprestar, daí todo mundo saiu de dentro do lugar porque ninguém aguentou eu tocando. Mas eu me identifiquei e me entreguei ao saxofone.²⁵

Depois tive uma formação com o saxofone com o Mauro Senise, que é um saxofonista lá do Rio de Janeiro. [...] e também com o Norton Morozowicz, que tinha a orquestra lá em Blumenau. Até hoje ainda toco lá. O Norton não está mais, mas fiquei uns quinze anos junto com ele, não sei exatamente. [...] A influência dos pais era mais para a música erudita, clássica, “sei lá”. Mas eu comecei a me interessar pelo saxofone, e aí o sax levava para esse outro lugar. Acho que tinha uns quinze anos. E estudei aqui com o Romeu, que também era um saxofonista de Curitiba. E aí conheci o Mauro Senise quando ele veio tocar com o Egberto Gismonti no Guaíra. Teve um show, e eu já estudava sax há um ano e pouco. [...] E aí comecei a ir para o Rio de Janeiro estudar o sax, e o Mauro Senise era mais jazzista. Aí que eu comecei a ter contato com esse mundo. [...] Quando chegou o vestibular, eu tinha que fazer um curso. Porque a música, até hoje, não é uma coisa que você pensa em viver disso. Todos os amigos vão fazer algum. Um vai fazer Engenharia, outro Medicina, ninguém vai fazer Música. A não ser que você já nasça assim. A minha irmã, desde pequena, já sabia que ia tocar violino. [...] Eu gostava de música, mas também gostava de jogar futebol. Mas sempre fazendo a música paralela à tudo. [...] Não completei o curso, saí no último ano. Estava fazendo Desenho Industrial na PUC e Comunicação Visual na Federal. Eu gostava do curso, mas no último ano tinham muitas viagens da orquestra, e eu estava estudando bastante o sax também. [...] Aí tive mais que escolher, não foi “ah, eu nasci músico.” Uma hora você tem que escolher o que fazer. Aí até hoje acho que estou fazendo a minha faculdade.²⁶

Observa-se que tanto Boldrini quanto Marília se interessaram pelo *rock*, porém, no caso do contrabaixista foram músicas populares como sambas e boleros que abriram o caminho dele para o *jazz*, dentro de uma corrente mais tradicional do gênero. Ela, por outro lado, nunca se distanciou do *rock*, e o conhecimento do *jazz* foi ampliado por músicos no ambiente universitário. Por último, tanto Paulo Branco, mais conhecido como Paulinho, e Helio Brandão, o Helinho, foram estimulados pela escolha de um instrumento que adquiriu forte relação com o gênero ao longo do tempo: o saxofone. Percebe-se também, através desses relatos, que o rádio já havia perdido muito de seu papel como veículo de difusão do *jazz*:

²⁵ BRANCO, Paulo Sergio dos Santos. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

²⁶ BRANDÃO, Helio. Entrevista gravada pela autora. 12 Nov. 2018.

Quem trazia [os discos] era o Rodrigo Soares, [...] ele viajava, comprava as coisas, e a gente ouvia na casa dele. Nessa época [o jazz] já não tocava mais [no rádio]. Um programa ou outro, era muito raro. Eu não sei nem como que a gente sabia. Porque essa coisa do LP, na época, era um bochicho que chegava, aí todo mundo já fazia as cópias com fita K7 e ia ouvir em casa. Eu comprava os LPs, e tinha aqueles *tape decks* que tocava o rádio e gravava. A gente emprestava discos dos amigos e fazia as gravações.²⁷

Como a gente não tem muita acesso na televisão, rádio, ou mesmo as pessoas, a tendência é a gente ficar afastado disso aí, a não ser quando a gente conhece alguém específico. [...] Ainda mais que não tinha *youtube*, nada desse negócio. Tinha os LPs importados. E aqui em Curitiba tinha alguns aficcionados do jazz já, mas eu não tinha contato, porque não conhecia nada. Então se você não for atrás você não vai conhecer nada.²⁸

As concepções de jazz recorrentes nas entrevistas evidenciaram um caráter multifacetado, o que certamente decorre das várias correntes pelas quais ele já havia passado a essa altura do século:

Vira e mexe eu me pergunto: você é jazzista mesmo, ou você gosta de tocar *standard*? Porque *standard* é a música popular e pode ser definida como jazz, como também não. Depende da onde ela está sendo apresentada, e da forma como ela está sendo apresentada. Até música dos *Beatles* tem gente que toca em estilo de jazz. Aí fico me perguntando “você é jazzista ou você é tocador de *standard*?” Porque, mais cedo ou mais tarde, eu vou ter que achar um rótulo para isso. Muita gente diz que eu sou jazzista, você veja só como eu entrei no jazz: eu tocava baixo elétrico, tocava em boate e tudo o mais. E mesmo nesse tempo, teve uma coisa que eu aderi naquela época, que foi ter colocado o baixo acústico nessa situação toda. Eu tocava em boate e queria tocar baixo acústico porque achei impressionante o som daquele instrumento. Uma música dos Manzaneros, se não me engano, que era um grupo vocal [...] não sei muito bem da onde eles são, sei que o trabalho deles é com bolero. E ouvi essa mesma canção sendo tocada por um grande músico do jazz da época que era o Bill Evans. E o Bill Evans estava tocando com o Eddie Gomez. E, na minha época, eu nem conhecia o Eddie Gomez, eu fui conhecer agora. Quando eu ouço esse mesmo tema que eu tocava em boate, de repente eu ouço no rádio, por um músico muito importante do jazz, eu pensei “nossa, mas então jazz é isso. Dá pra tocar jazz.” E eu comprei um baixo acústico, na época eu tinha um baixo elétrico. Tem um problema de tempo aí que eu não sei exatamente quem chegou primeiro: se o baixo acústico, ou se eu gostar de jazz. Mas são transformações que a gente sofre. [...] Então, acho que da metade dos anos oitenta em diante eu sofri uma pequena modificação por conta disso, de ter ouvido alguns temas que eu já tocava dentro da área do jazz. Fiquei impressionado, achando que eu poderia também tocar jazz, além de ter tocado tudo isso que eu toquei. E por coincidência também apareceu um contrabaixo na minha mão, que eu acabei comprando baratinho. E entrou dentro do meu arsenal de possibilidades, mais um instrumento.²⁹

Mas eu nunca deixei de ouvir *rock* também. Era *jazz-rock* e *rock*. Agora eu nunca comprei um disco de *standard* de jazz. [...] E as pessoas falavam –

²⁷ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

²⁸ BRANDÃO, Helio. Entrevista gravada pela autora. 12 Nov. 2018.

²⁹ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

“Você tem que tocar *blues*, porque o *blues* tem a ver com o *jazz*” – “Mas eu não estou afim de escutar *blues*, cara.” [...] O Pau Brasil influenciou muito a gente também. O Nelson Ayres foi um mentor meu. Foi o Pau Brasil que me mostrou que dava para fazer música instrumental, o *jazz-rock*, ou algo “*mix*” com elementos brasileiros. [...] O Pau Brasil vem e traz uma coisa instrumental da música brasileira. Eles vinham muito para Curitiba, e eu fiz vários *workshops* com eles. O Nelson Ayres é “meu irmão”. [...] Eu não tinha tempo de ficar indo tocar com outras pessoas, porque minha prioridade era minha família. E a minha banda. Minha música. Eu tinha vontade de tocar o que era meu, não queria tocar *Autumn Leaves* ou outra coisa. Claro que eu gostava de tocar o som da minha época: do *Weather Report*, do Chick Corea, Miles Davis, o Herbie Hancock, o Pat Metheny, o Scott Henderson, do Tribal Tech, Jean Luc Ponty... [...] ³⁰

Fui autodidata, mas tive grandes mestres, e me formei na Belas Artes em saxofone. [...] Eu acho que o autodidata não existe, na realidade. Porque independente de você ser autodidata, digamos assim, você sempre tem uma influência ou referência de alguém. Então sempre vou considerar meus mestres. [...] E, claro, os grandes mestres da música. Eu tenho uma direção na minha vida das grandes escolas, porque na minha concepção existem grandes escolas: a escola clássica – a música erudita, harmonia tradicional; e o *jazz* – que é a harmonia funcional. [...] Toda música ocidental é filha do *blues*. [...] É um sistema. E tem muita gente que estuda, toca, é profissional e ganha dinheiro com isso, e não sabe disso. Então é preciso que haja um discernimento sobre isso. O *blues* é o sistema, o *jazz* é a escola da harmonia funcional, e não um tipo de música. [...] Miles Davis abriu para que a música pudesse se misturar. Tanto é que o *jazz-rock* – o *fusion* – é justamente a mistura. Quando ele conheceu Jimi Hendrix, ambos se influenciaram um ao outro, e aí veio o *jazz-rock*, que é o *fusion*. Ele já tinha feito o *cool jazz*, o *hard bop*, o *bebop*. Isso aí todo mundo pensa “ah, isso é *jazz*.” Não, isso é *blues*. É o *blues* naquela forma dos anos cinquenta, através do conceito chamado *bebop*. Teve o conceito *traditional jazz*, *ragtime*, *cool jazz*, *hard bop*, *free jazz*, *fusion*. E o Miles, ele só participou de seis situações. Então tem que ter um respeito. [...] O Miles tem uma contribuição muito forte, e eu me influenciei muito e me influencio. [...] É importante que a gente diga assim: a gente não pode negar os mestres. Eu sempre costumo dar esse exemplo: se você vai fazer uma feijoada, aí tem cara que quer inventar uma feijoada com grão-de-bico. Uma feijoada é com feijão. Você pode botar o teu molho, mas tem que ter feijão. Então não adianta você sair da tradição de escola que vinha se desenvolvendo. Então eu respeito demais esses nomes. Mas é claro que eu também respeito demais a importância da música brasileira nesse sentido. [...] ³¹

As disparidades são tão acentuadas que é possível notá-las até mesmo entre músicos que integravam o mesmo grupo: Paulo e Marília, no que diz respeito ao papel do *blues* para eles. O conceito de *jazz-rock*, no entanto, foi central para ambos. Além disso, nessas falas, tanto músicos brasileiros quanto estrangeiros são citados como influências de demarcação na introdução ao *jazz*. Boldrini destacou na sua formação, também, o papel de um jazzista curitibano de uma geração anterior, cuja trajetória foi abordada aqui, revelando que esse contato estabeleceu uma continuidade em uma parte do cenário dos anos oitenta:

³⁰ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

³¹ BRANCO, Paulo Sergio dos Santos. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

Eu comprei o baixo acústico e queria experimentar isso no palco. Imagine, experimentar em cima do palco de uma boate. É uma boate muito conhecida até: foi a última boate que eu toquei na minha vida, que foi a Boate Metro. [...] Aliás, na verdade essa boate me deu muito caldo, porque eu pude casar, eu pude montar meu apartamento, o apartamento meu e da minha ex-esposa. Então eu pude fazer muita coisa. Não era um “trabalhinho”, era um trabalho realmente muito bom. Eu ganhava dinheiro com isso. Mas enfim, eu tentei levar o tal do baixo acústico para esse tipo de palco. E me dei bem no começo, todo mundo achava: “Que diferente! Legal, Boldrini!”, mas com certas ressalvas. A minha vontade de tocar mais baixo acústico e a ressalva deles foi tanta que houve uma ruptura. O pessoal disse “Boldrini, não dá mais, acho melhor pegar um outro músico”. E me afastaram. Ao mesmo tempo, eu já estava conhecendo o Fernando Montanari, e já estava tocando com ele no Hotel Del Rey, naquele edifício Asa, do lado de onde o trompetista Miceli tocava na janela. [...] Um dentista que tocava na janela. Tem um hotel chamado Del Rey lá em cima. Eu já estava com esse baixo acústico e tocava na boate. Eu levei esse baixo acústico lá para o Hotel Del Rey, porque eu sabia que tinha um pianista maravilhoso que eu gostaria muito de conhecer aqui em Curitiba, que era o Fernando Montanari. E ele me aceitou de braços abertos, até porque eu estava com um baixo acústico. Ele achou aquilo maravilhoso: “um músico com um baixo acústico! Vem cá, eu vou te ensinar o que você precisa saber para a gente poder tocar juntos.” E, de fato, ele foi o meu “padrasto” assim. [...] E com ele eu aprendi tudo. Com ele eu tive os primeiros passos na partitura – tive que desenvolver depois. Mas também não sou um bom leitor, eu deixei a partitura de lado. Eu trabalho mais com o ouvido.³²

Além desse hotel, Boldrini lembra de um piano-bar que havia na Galeria Schaffer, Rua XV de Novembro, onde realmente passou a trabalhar com Montanari:

Toquei com o Fernando Montanari ali. [...] O Fernando saiu de lá [o Hotel Del Rey], e eu fiquei meio sem pai e sem mãe. Ficamos quase seis meses sem se ver. [...] Aí abriram a Schaffer, e montaram um café no último andar, e chamaram o Fernando Montanari para tocar. E ele me chamou profissionalmente para tocar, e foi a primeira vez que eu trabalhei com o Fernando Montanari como profissional, e me senti muito honrado disso. A gente ficou um ano, talvez, ali.³³

Se, por um lado, ele manteve esse vínculo forte com o repertório *standard*, o *jazz-rock* também surgiu em Curitiba, reproduzido por um grupo que se interessava em trabalhar com música autoral:

Eu sempre tive grandes amizades com pessoas mais velhas. Então para eu eu conhecer músicos mais velhos e trabalhar com eles, para mim era “mamata”, porque eu adorava a conversa de pessoas mais velhas. [...] E as pessoas mais velhas já tinham coerência na forma que pensavam, de dizer, e isso me atraía muito mais. [...] E eu fiquei pensando, “se eu começar a ficar tocando muita música contemporânea, eu não vou poder entender o que aquele senhor tem para me dizer”. E chegava a pensar assim: “Eu vou

³² BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

³³ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

atrás do Formiga”. Formiga era um senhor que tocava violão de sete cordas, e tocava chorinho. E o violão de sete cordas no chorinho faz exatamente aquilo que o contrabaixo deveria fazer, porque ele tem as cordas graves. E eu fiquei pensando “se eu tomo uma aula com esse cara, eu vou começar a tocar um contrabaixo maluco.” Então eu tinha tudo isso passando na minha cabeça. E eu fiquei pensando “música contemporânea não vai me levar a lugar nenhum”. E comecei a parar com isso – foi quando entrou a ideia de tocar o contrabaixo acústico. [...] Eu acabei conhecendo o Fernando Montanari, e consegui fazer uma retrospectiva na música. E comecei a tocar bons temas antigos que até hoje para mim são novos. Até hoje é um repertório que eu trago com bastante carinho. Ele é tão importante, esse repertório que eu aprendi com essas pessoas mais velhas, como o Gebran e o Fernando Montanari.³⁴

E eu já comecei a me integrar com o pessoal da noite curitibana, e com dezenove anos eu encontrei um saxofonista, e a gente começou a trabalhar juntos. Foi o meu marido por dezenove anos, e nós criamos uma empresa familiar de som. Nós tínhamos todos o mesmo conceito do *jazz-rock* na cabeça. Então a minha linha foi mais para o *jazz-rock*, ou do *rock-jazz*, não sei – eu sou mais rockeira do que jazzista. Então teve esse veio do *jazz-fusion*, através de compositores que eu admiro até hoje, principalmente o *Weather Report*, que é a minha banda mestra. O Joe Zawinul, o pianista, é o meu guru na concepção do uso de teclados, sintetizadores, as sonoridades – fora o piano. Aquilo tudo veio trazendo um novo horizonte de um instrumento – o piano –, e da música. Eu me agarrei ali, e logo à coisa da composição. Eu me vi compositora, cheia de melodias e harmonia dentro, e logo já começamos a atuar na noite curitibana com a formação de grupo.³⁵

No mesmo período, o papel da composição também se manifestou nos grupos Improviso e Quadro. No entanto, a orientação foi marcada por uma aproximação do *jazz* com elementos da música brasileira:

Eu fui estudar no Rio, e conheci o Pollaco, que é um guitarrista. [...] O Grupo Improviso a gente fazia composição da gente mesmo. Mais música brasileira, com *jazz*, com improvisação. Aí tinha o Pollaco, o Carlos Oliva, que mora em São Paulo. [...] Tinha o Gerson Kornin, que tocava baixo. [...] O Edu Dequech, que tocava violão, e o Roberto Burguel, que tocava piano, e o Celso Alberti. [...] O Edu Dequech era um bom compositor, tinha ideias musicais muito boas para o improviso, e misturava isso com a música brasileira, com o *jazz*. Depois o Edu Dequech montou um bar e foi mais para esse lado, [...] se afastou um pouco da música. [...] O Celso Alberti, foi para os Estados Unidos e ficou lá. [...] O Pollaco também foi para [os Estados Unidos], estudou lá e voltou. [...] Naquela época a gente ensaiava todo dia com esse grupo, durante o ano inteiro e conversava muito. Cada um trazia, comprava um LP do Miles Davis, outro do Coltrane, coisas novas que estavam aparecendo. O Pollaco ia ter aula em São Paulo, eu ia no Rio, daí cada um trazia uma informação e a nossa formação foi entre a gente mesmo. [O grupo] durou cerca de três ou quatro anos. Depois que o Celso foi embora, daí foi mudando. O nome “Improviso” acabou, mas a ideia continuou. Saiu o Celso Alberti, daí tinha o Belmiro, que era um outro baterista. Agora ele mora em Maringá. Daí apareceu o Yuri, o baixista, e agora está na Europa faz uns trinta anos, acho, tocando com o Jan

³⁴ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

³⁵ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

Garbarek e várias cantoras de Portugal. [...] Ele entrou no grupo, e ele chamava “Quadro”, mas era a mesma coisa. Também tinha o Chico Mello³⁶, que é um compositor, e mora na Alemanha. Ele tocava violão, piano e era compositor de música contemporânea.³⁷

Além da composição, verifica-se que os grupos Improviso e Quadro eram também adeptos da improvisação. Apesar da diversidade sonora do *jazz* nesses relatos, o elemento do improviso desponta como uma das regularidades na atuação de todos esses músicos – o que é considerado por muitos jazzistas e teóricos como uma das principais essências da concepção do *jazz*:

Isso, na verdade, é uma característica de músico. A pessoa que toca um instrumento e chega até esse ponto, ele é um tipo de músico. Daí por diante, ele realmente é um músico dessa área, principalmente do *jazz*, que improvisa. E o improviso está no pincel, nas palavras, na forma de tocar. É um grau da arte onde você a pega e ela te dá essa liberdade de ser manipulada. Em um grau atrás ela vem pronta através de fórmulas que já estão pré-estabelecidas. E você não tem como mudar, porque você não tem a capacidade para ver isso. A partir do momento que você ultrapassa essa barreira você consegue entender que a arte quer ser manipulada. E ser manipulada por você, que é escolhido porque você está vendo ela. [...] É o momento da arte instantânea.³⁸

A gente usa muito mapas na nossa composição. A gente tem trechos que são sempre iguais, mas tem trechos que eles dependem do que vai acontecer. Do dia, do momento, da situação. [...] Às vezes tem cinco músicos, às vezes tem dois. A gente tem uma dinâmica bem maleável nessas composições. [...]³⁹

A importância da atuação de jazzistas de outras regiões do país no cenário local recebeu graus diferentes de importância na memória desses músicos. Para Helio Brandão, o papel de Victor Assis Brasil chegou a ser fundamental na construção desse cenário:

A gente tocava toda semana em bar, duas vezes por semana. Naquela época também não tinha mais ninguém tocando, tinha pouco grupo, ainda não tinha também muito grupo de *rock*. Tinha uns *covers* que começaram a aparecer depois. Mas não existia música ao vivo em bar, não tinha nada. As pessoas saíam para jantar e não tinha nada. O primeiro bar que teve foi o Café Mensagem, na Avenida Batel, um lugar bem pequenininho. E o Victor Assis Brasil ficou morando um tempo aqui. Aí ele que começou a tocar no Café Mensagem, tocava com o Gerson Kornin até. Antes disso o Saul tocava no Bebedouro. O Saul que era o pioneiro. O Bebedouro era uma

³⁶ Em 1984, Chico Mello gravou o Long Play “Água” em parceria com Helinho Brandão. Dentre os vários instrumentistas que participaram, estão Edu Dequech, Gerson Kornin e Polaco Oliva.

³⁷ BRANDÃO, Helio. Entrevista gravada pela autora. 12 Nov. 2018.

³⁸ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

³⁹ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

pizzaria, o pessoal ia comer, mas o Saul tocava trompete com um violão, então já tinha uma cara de música de bar, clube de *jazz*, só que não era. Até hoje não tem um clube assim, tem protótipos de clube de *jazz*. Mas o Saul foi o primeiro que tive contato com gente tocando assim em um bar foi o Saul. Dali, o segundo que eu lembro, era esse Café Mensagem.⁴⁰

Na verdade mesmo, eu gosto de ver a música *lá* fora. Aqui, não sei, é meio estranho. Eu até nem gosto do jeito que a gente toca aqui em Curitiba. Nós precisaríamos ter ido ao Rio de Janeiro e São Paulo, um pouco para observar direito como que é feito o *jazz* pelo menos. Principalmente os *standards*. Porque os *standards* são tratados aqui como música de terceira categoria. A maioria dos músicos e grupos que vêm para cá tocar, é música própria. Se não é música própria é música contemporânea, de alguém próximo, mas nunca é música popular – assim como o *jazz*, principalmente os *standards*. Nunca é. E é a música que eu mais trabalho. Então eu não dou muita importância para o que vem acontecendo, porque é tudo música própria. O que eu vou fazer com música própria? Eles vão ter que tocar isso para o resto da vida – eu não. Eu tenho que tocar outra coisa, o *standard*. [...] Eu não segui muito esses músicos que vem pra cá, por causa disso. Porque é muita música disso, daquilo... Músicas que não servem para minha carreira. Então eu também não prestei muita atenção, não fui na maioria dos *shows* – a não ser o Pau Brasil, porque eu gostava da sonoridade do Pau Brasil.⁴¹

As oportunidades e meios de obter suporte financeiro como músico também foram diversificadas:

Essa turma aqui, de compositores dessa época de Curitiba, eu participei praticamente de quase todas [as gravações]. [...] Eu era muito requisitado nessa época. Era o único baixista assim que... Eu era o “top”. Eles confiavam muito em mim. Eu estava tocando com Fernando Montanari, sabia já ler boa coisa de partitura, então isso para estúdio era muito importante, porque economizava tempo de gravação. O cara que soubesse ler, dava uma ou duas passadas e a música já estava pronta. Os músicos que pegavam de cabeça demoravam. [...] E eu passei por essa fase de tocar de cabeça. [...] Aí chegava na hora de gravar, eu lembrava a primeira parte, e esquecia a segunda. Quando eu comecei a aprender, o meu tempo começou a ser rápido. E eles gostavam disso em estúdio. E como eu já tinha trabalhado em estúdio anteriormente... O estúdio foi evoluindo e eu fui evoluindo junto. Então eles só confiavam em mim. Boa parte das gravações dessa época, em estúdio, era feito por mim, de contrabaixo. Aí veio o Sid Barreto também que foi muito usado em gravação, mas as gravações mais populares em estúdio, a maioria fui eu. [...] Foi a época que eu consegui comprar uma casa do BNH. [...] Era uma coisa que eu estava tentando dar para o meu pai, [...] eu comprei pensando que ia dar para ele. Eu não queria pagar a casa, então eu comprei em meu nome, porque o meu nome podia comprar uma casa pelo o que eu ganhava. E naquela época, você dizia “eu ganho cinco mil”, e ninguém ia checar se você ganhava ou não. Então você dizia que ganhava e pronto, “então pode comprar a casa do BNH.” Peguei, assinei e comprei a casa, e quem pagava por mês era meu pai. Todo o direito era dele. Só a entrada que era minha, o nome era o meu. Mais tarde eu passei para o nome dele. [...] Mas dinheiro naquela época não era

⁴⁰ BRANDÃO, Helio. Entrevista gravada pela autora. 12 Nov. 2018.

⁴¹ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

problema. Eu sempre tinha dinheiro no bolso e fazia o que eu bem entendesse.⁴²

A gente ganhava um dinheiro extra fazendo eventos. Casamentos, inaugurações... Acho que eu inaugurei metade dos prédios de Curitiba, quase todos os bares de Curitiba, casamentos milionários de Curitiba, eu toquei em vários, ganhava aquele bolão.⁴³

As observações apontadas evidenciam como o número de baixistas profissionais no cenário musical curitibano era reduzido, particularmente no do *jazz*. Essa foi uma das razões pela qual a formação do grupo Sotak se alterou diversas vezes durante o período:

O Polysul começou – tinha o Yuri no baixo, [...] o Fernando Cacau, que recentemente tocou comigo e era meu parceiro também musical. Depois teve muita gente. O Glauco [Sölter], quando começou com a gente, não sei se já era Polysul. Mas ele tinha quinze anos de idade, o Endrigo tinha dezesseis, o Mario Conde também. Depois moraram com a gente na Suíça. São nossos – eu não diria só discípulos, mas meio que filhos, eu considero. São hoje grandes músicos. [...] ⁴⁴

A primeira formação foi o Fernando Cacau, na bateria, e o Yuri Daniel, que hoje mora em Lisboa, e é o baixista do Jan Garbarek – que era uma das pessoas que a gente admirava na época. [...] Era uma atitude de vida que a gente tinha. Não era assim: “vou fazer uma música para vender.” Não, a gente fazia porque a gente era aquilo. [...] Tinha toda uma tendência de ser, de se vestir, de consumir. E aquilo parece que está “linkado” com a ideia da composição. Era uma composição bem emocional. Acontecia alguma coisa e a gente transformava em música. [...] O Polysul foi um primeiro nome que a gente deu. [...] Eu tocava piano elétrico e sintetizador, e trazia um pouco do meu jeito erudito de tocar com a sonoridade dos sintetizadores. Acho que isso fez uma marca minha. Depois teve o Belmiro, o Jorge Pato, que é o baterista, e mora em Maringá hoje. A gente morava todo mundo junto. [...] Teve essa primeira fase então que foi o Fernando Cacau e o Yuri Daniel. Aí o Yuri foi embora para Portugal, e nós convidamos o Glauco. Ele tinha quatorze anos, na época. O Endrigo tinha dezessete. E o Mario Conde dezesseis. Naquele período nós fizemos o Sotak, nós começamos a tentar a profissionalizar o grupo. Virou um quinteto. O mínimo da banda era piano e sax, a gente trabalhava muito com isso. Eventualmente tinha um “batera”. Se não tivesse, eu fazia o baixo. Eu virei uma das baixistas da cidade, eu usava a minha [mão] esquerda para fazer o baixo, porque os baixistas sempre viajavam, sempre saíam. Então sempre tinha aquele déficit de baixistas na cidade, e eu acabei assumindo toda a baixaria. Gravei inclusive trilhas só com o meu baixo.⁴⁵

A partir dessas recordações, constata-se que o grupo Sotak teve a função de propiciar o aprendizado de músicos mais jovens, funcionando como uma escola para a formação de jazzistas, através da troca de experiência dos músicos:

⁴² BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

⁴³ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

⁴⁴ BRANCO, Paulo Sergio dos Santos. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

⁴⁵ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

A gente tinha uma música chamada Paralelos: eram duas melodias, não existia uma harmonia. Era uma “piração” naquela época. A gente não ia tocar *Autumn Leaves*, por exemplo. Se precisasse, a gente tocava [os *standards*], mas não fazíamos questão. [...] A gente queria tocar os nossos temas. Isso que foi bacana, na época. [...] A gente tinha esse núcleo – Paulinho e Marília – e a galera que vinha. Vinha aprender, iniciar. Quando o Yuri Daniel foi embora, o Glauco [Sölter] veio fazer um teste. Era lá no princípio. Então a gente tinha uma cadeira cativa no SIGMA Dataserv, era a única banda jovem de *jazz-rock*, e o resto era todo mundo tocando *standard*. [...] Nesse período de oitenta, oitenta e cinco, nós nos baseamos muito nos quintetos do Chick Corea também. Tinha aquele formato *electric band* de quinteto – baixo, “batera”, guitarra, sax e teclados. Então nós trabalhamos muito tempo com esse quinteto que era o Mario Conde, o Endrigo [Bettega]... O baixista era muito aleatório. Dependia muito. Passou o Glauco, que depois entrou para a banda, e depois teve o Mauro Martins. Mas eles já são de uma outra geração.⁴⁶

A referência ao SIGMA Dataserv trata-se de uma curiosa iniciativa privada de apoio aos músicos de *jazz*. Os relatos dessa experiência mostram que esses músicos, apesar de terem concepções sonoras distintas, frequentemente compartilharam o mesmo palco.

Teve uma outra iniciativa muito importante aqui em Curitiba que eu participei, que foi de uma firma chamada SIGMA Dataserv. Através do Miceli que tocava nesse edifício Asa, que era amigo do Guy de Manoel, que era presidente ou proprietário dessa firma. E eles estavam com vontade de fazer uma divulgação maior do trabalho deles. E assim como o Miceli gostava de tocar *jazz* na janela do prédio, esse Guy de Manoel era um “jazzófilo”, que a gente chamava – nem sei se essa palavra existe, nem para o que serve. Mas ele gostava de *jazz* também. Então ele queria divulgar melhor o nome, mas também remeter um fundo musical jazzístico. Então cada área do piano remetia a não sei o que digital. A área do contrabaixo remetia à, “sei lá”, cada área da parte eletrônica, *software*, *hardware*... Então a gente montou um quinteto: guitarra, baixo, bateria, piano e trompete. E isso aí foi longe, a gente ficou quase dois anos com eles descarregando ISS. Os impostos deles eram revertidos na manutenção desse grupo. E era uma boa remuneração até, por sinal. Ganhávamos um salário. [...] Normalmente, a gente ganhava *x* para fazer uma ou duas apresentações por mês e ponto. Por acaso, se passasse disso, haveria um cachê para remunerar a gente. Então uma ou duas vezes por semana a gente ensaiava, e estávamos sempre preparados para uma apresentação ou outra indicada por eles.⁴⁷

Lá tinha um pessoal que era fixo [...] Cada vez era num lugar, revezava. Tinha o 041, o Old Friend’s, o Kapelli. [...] Eu toquei dando canja, e às vezes eles me chamavam oficialmente para tocar. [...] Acho que foi uma iniciativa bem bacana.⁴⁸

⁴⁶ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

⁴⁷ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

⁴⁸ BRANDÃO, Helio. Entrevista gravada pela autora. 12 Nov. 2018.

Além dos espaços já mencionados, verifica-se nesse período uma maior diversificação de locais possíveis para tocar *jazz*, bem como o surgimento de novos bares, que passaram a ter importância central para essa música:

O Belém e o Hildebrando trabalhavam junto com o Tiquinho no Camarim. E eu olhava aquilo, e achava que era uma das poucas cenas de *jazz* aqui em Curitiba, e eu não estava participando. [...] E pensava “que delícia deve ser trabalhar com *jazz* todo dia”. Porque nessa época eu trabalhava em danceteria. [...] e, de repente, o Hildebrando resolveu ir para Portugal. E o Belém resolveu pegar a beira dessa ideia, compraram passagem e foram os dois para Portugal. [...] O Camarim ficou sem músico. Ficou só com o Tiquinho, e ele me conhecia, a gente era muito amigo. Ele falou: “Boldrini, vem tocar comigo. E a gente precisa de um pianista.” Eu falei: “Ah, eu já sei quem é.” Era o Jefferson [Sabbag]. [...] Acabei trazendo ele para o Camarim, aí a gente realmente começou a trabalhar no Camarim no lugar do Hildebrando e do Belém. E o Hildebrando veio de Lisboa, o Belém ficou um pouco mais, e tomou o lugar do Jefferson. [...] O Jefferson não queria ficar muito mais tempo ali, porque ele ganhava mais dinheiro tocando sozinho do que tocando *jazz* ali. [...] E o Hildebrando veio com toda a vontade de tocar. [...] Ele tinha uma carga de leitura muito boa, e ele podia ler o que a gente chama de bíblia dos músicos, o *Real Book*. [...] A hora que você quisesse, ele abria uma folha e pronto, já estava tocando um tema, que para nós que não somos grandes leitores, ia demorar uns quatro ou cinco anos para a gente estudar e ver qual é a possibilidade de tocar um dia com fulano e beltrano. [...] Ali, com ele, era na hora. Então a gente conseguiu subir um degrau em função do Hildebrando. Ele ajudou muito a gente aqui.⁴⁹

Daí teve o Ocidente, na R. Murici, e tocava o Improviso e o Quadro. A gente tocava ali todo dia, durante um ano. Acho que o Ocidente foi o primeiro bar de música ao vivo, de *jazz*. [...] O Café Mensagem, o Victor Assis Brasil com o Gerson Kornin deram aquela ideia de tocar para as pessoas assistirem. O Victor Assis Brasil, uma vez eu estava em um carro com ele. Eu dei uma carona para ele porque eu fui ter uma aula com ele, e ele ia falar na Secretaria de Cultura, tinha uma reunião em que ele ia tentar propor, que tinha aquele teatro, o TUC, ele tinha a ideia de fazer um clube de *jazz* ali. [...] Acho que até hoje seria uma ideia interessante. Mas nunca conseguiu. [...] Eu fui algumas vezes ver ali, mas acho que esse Café Mensagem não demorou muito acabou parando a música lá. O Ocidente, teve um pessoal que veio: o Mauro Senise tocou com a gente lá, uma vez que veio, ia dando umas dicas também de como tocar, que repertório. Aí que apareceu o Rainha Careca. O Paulinho Branco tocava no Rainha Careca com a Marília – eles tocavam mais lá, a gente tocava no Ocidente. Tocava às vezes no Rainha Careca também – o Polaco e o Yuri tocavam nos dois grupos. Depois que apareceu o Porto Velho. Depois teve o Tripoli, que foi quando o Polaco chegou dos Estados Unidos, a gente ficou tocando lá, no Batel. Era um bar com três andares, e o Yuri estava aí ainda. Depois disso eu fui para o Rio, fiquei morando uns quatro anos, foi o último bar que eu toquei aqui.⁵⁰

Tocava em tudo, até velório. Nós tocamos muito em galerias de arte, porque essa geração de oitenta das Artes Plásticas em Curitiba é bem forte. [...] A minha irmã é artista plástica, minha cunhada é artista plástica. Todo mundo era artista, então a gente tinha essa conexão com esses artistas. Eles deixavam a exposição dentro da minha casa um mês antes, e a gente

⁴⁹ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

⁵⁰ BRANDÃO, Helio. Entrevista gravada pela autora. 12 Nov. 2018.

compunha para cada quadro. Era muito legal. Foram vários, o Raul Cruz, a Denise Romã, Andréa Las, Everly Giller – que é minha irmã. Foram muitos trabalhos. A gente já tinha aquela coisa de uma galeria de arte com música autoral para a composição do quadro. Isso nós fizemos por muito tempo. A gente gostava dessa coisa inédita, de criar. Não ir lá e tocar uma música do Miles Davis, para um quadro do Raul Cruz. Queríamos compor uma música para ele, daquele impacto que a gente recebeu. Foi um processo criativo intenso.⁵¹

Outra diferença no cenário surge com a atuação da cantora Selma Baptista:

A Selma foi quando abriu o *John Edward's*. O John era um americano muito ligado em voz, em *jazz* cantado. [...] E para substituir o Celso Piratta, porque ele era divulgado na época, então ele não podia estar sempre tocando. Então a gente acabou tendo que descolar uma outra pessoa para tocar, caso a gente quisesse. Na verdade, foi a Selma que soube que isso ia acontecer, que ela poderia cantar lá, desde que ela tivesse um trio. Daí ela foi lá no Camarim buscar a gente. A gente começou a ensaiar com o Hildebrando, e ela tirando todo o repertório. E foi a primeira vez que a gente teve *jazz* realmente cantando aqui em Curitiba, dentro dessa época. E foi aí que a gente realmente colocou a Selma para cantar. E a Selma nunca mais deixou de ser a grande rainha do *jazz* aqui em Curitiba.⁵²

Selma também trabalhou em estúdios de gravação, onde iniciou sua inserção profissional na música gravando *jingles*, mas também em atividades como locutora e dubladora, por exemplo. Foi assim que adquiriu técnica e percepção musical. Começou a atuar na noite dando canja com o amigo Celso Pirata, que tocava violão no bar *John Edward's*, próximo às Ruínas de São Francisco. Quando começou a trabalhar com o trio, eles passaram a tocar sistematicamente. Ela se destacou como uma vocalista que também adotou a habilidade do improviso, se identificando com essa linguagem do *jazz*. Assim, ela fechava as noites improvisando como todos os outros músicos.⁵³

Tanto Selma quanto Marília surgem como as primeiras mulheres jazzistas em Curitiba ao longo de todo o processo histórico descrito aqui. É significativo que essa ausência ainda permaneça na cidade até os dias de hoje. Airto Moreira recordou, sobre um período anterior, que por muito tempo sua mentalidade não considerava que mulheres pudessem ser jazzistas: “Eu conheci a Flora, e a Flora era uma jazzista incrível. E eu não sabia. Porque eu achava que – não sei o porquê – mulher não era jazzista, de jeito nenhum.” (COELHO, 2008)

⁵¹ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

⁵² BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

⁵³ BAPTISTA, Selma. Entrevista concedida à TV Uninter. Maio 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u1ubz1yUD>> Acesso em: 19 nov. 2018.

De fato, o cenário permaneceu sendo quase totalmente um universo masculino em Curitiba:

Eu sou bem Lobo da Estepe, solitária. Eu me sinto meio solitária, de ser uma mulher lá no meio deles, e estar lá. E eles me aceitaram no clã. [...] Não [houve discriminação] talvez porque eu fosse casada.⁵⁴

Dentres os diversos bares levantados, o Camarim constituiu um espaço conveniente para o contato com músicos de fora que vinham se apresentar na cidade, em virtude de sua localização:

O *jazz* mesmo, ele é *underground*, ele é submundo. Mas não era tão “sub” assim também não, porque o lugar mais submundo que a gente tocou foi no Camarim, que virou o bar Crystal. Foi o pior lugar. E que era *muito bom*, era um lugar universitário, era um lugar de pizza boa. Um lugar muito confortável, muito legal. Muito agitado, isso sim. Tinha gente de tudo quanto é grau de loucura. [...] Nada a ver com o submundo. Existiam lugares aqui em Curitiba, muito mais “sub”, mas que nem de longe poderia tocar *jazz*. [...] E era muito interessante porque os artistas que iam lá no Guaíra... Os músicos, quando tinha espetáculo, Gilberto Gil, Caetano, e essa “coisarada” toda que tinha lá. Eles sabiam que tinha esse bar, e o hotel era do lado do Camarim. Eles, hospedados nesse hotel, sabiam desse bar, então eles desciam com os instrumentos deles e iam dar canja lá.⁵⁵

Eu tocava no Camarim. O Camarim foi o *bar*, eu toquei quatro anos ali, quatro noites por semana. Eu morava do lado do bar então a gente tocava muito ali. [...] Todos os artistas que vinham no Guaíra iam para o Camarim.⁵⁶

Marília define também a relação entre o público e a música nessa época pela proximidade entre os dois:

Quando eu ia tocar com o Sotak, a galera ia para ouvir o Sotak. Não ia para tomar uísque. A gente levava uma galera, o pessoal curtia mesmo. [...] Sempre falo que Curitiba tem uma plateia pequena, mas fiel. Era uma galerinha.⁵⁷

Essa mesma relação é descrita por Selma, que considera que o *jazz*, enquanto arte instantânea, necessita de uma relação autêntica entre o público e o *performer*. Para a cantora, que também seguiu a carreira de antropóloga, atuando como professora e pesquisadora na UFPR, as condições de agenciamento cultural

⁵⁴ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

⁵⁵ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

⁵⁶ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

⁵⁷ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

na década de oitenta foram impulsionadas pelos próprios músicos. Reconhecidos como jazzistas entre eles próprios, os mesmos procuraram ter uma aproximação maior de seu público, que por sua vez também os reconheciam como integrantes do cenário *jazz* local. Isso seria resultado de um processo que vinha acontecendo há algum tempo, onde os bares passaram a se dedicar cada vez mais em agregar músicos que se identificavam particularmente com o *jazz*, ao mesmo tempo que abriam espaço para uma parte mais marginalizada da sociedade. (BAPTISTA, 2017, pp. 3)

Segundo as informações levantadas nas entrevistas, o papel desempenhado pelo bar fundado por Saul Trumpet se distingue nesse sentido, pela sua capacidade de concentrar um público peculiar:

Esse sim. Ele acabava sendo um ponto turístico, vamos dizer assim. Era um ponto assim: “Tem um bar muito safado, mas que rola uma música maravilhosa. É o bar do Saul.” [...] A gente tinha aquilo como uma espécie de escola, quem pudesse passar ali pelo crivo do Saul. [...] Porque ele tocava música muito estranha, que era um *jazz* um pouquinho mais pra frente, um *jazz* um pouquinho mais elevado. Até porque ele era trompetista – e dos bons. Sempre foi um grande trompetista. Então tudo o que ele tocava era um pouquinho mais avantajado do que aquilo que a gente tava acostumado a tocar. [...] Como a gente chamava do *jazz*, na época “a gente tocava o lado B do disco, não ficava só do lado A.” [...] E o Saul tocava o lado B. Ele gostava de tocar músicas estranhas. E geralmente os grandes trompetistas de *jazz* eram grandes músicos. Então ele tirava aquelas músicas que quase ninguém usava, e tinha que passar pelo crivo de um guitarrista ali, que se você não consegue passar por ele, ficava do lado de fora olhando. [...] Porque aquele cara era o guarda-costas do Saul, só entrava ali quem pudesse passar por ele. E a gente, de tanto insistir, quebrava essa barreira e conseguia entrar. Então, a princípio, antes mesmo de poder ganhar algum cachê, você tinha que insistir em dar canja. [...] Ficar uma noite inteira tocando de graça pra ver se você é aceito ou não. E assim ia até você encher o saco. [...] E o cachê sempre foi muito pequenininho, porque a casa era pequena e a quantidade de música era grande⁵⁸.

O Saul, acho que eu nunca toquei por dinheiro. Mas dia sim, dia não eu tocava lá. Quem tocava fixo lá era o Henrique, um guitarrista que já morreu, o Saul, o Tampinha, ou o Fernando Cacau de bateria. Às vezes o Boldrini também, o Belém, mudavam um pouco assim. E tinha esse pessoal ali que era como se fosse empregado, tocava todo dia. Ali começava dez e meia, onze horas, meia noite, tocava até às quatro, cinco, às vezes até às dez da manhã. Então eu ia lá para me divertir, tocar com o Saul. [...] [O público] misturava de tudo, era uma coisa mais divertida. [...] Antes podia conviver mais na noite, todo mundo aceitava mais as diferenças. O que todo mundo fala muito hoje, mas ninguém aceita nada, cada um fica na sua. [...] Aceita assim: desde que seja lá longe. Mas o Saul era engraçado porque era tudo junto ali. Lógico, que todo mundo ia lá para beber, ficava aquele clima engraçado, divertido. Às vezes também tinha briga ali, mas a maior parte das vezes era uma coisa mais divertida.⁵⁹

⁵⁸ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

⁵⁹ BRANDÃO, Helio. Entrevista gravada pela autora. 12 Nov. 2018.

Eu toquei muito pouco lá, porque o Saul funcionava da seguinte forma: ele tinha o pessoal dele, e todo mundo saía de todos os bares e ia para o Saul, tocavam até às seis, sete da manhã. Mas eu saía do meu bar e ia para casa cuidar dos meus filhos.⁶⁰

Saul Silva Bueno, conhecido como Saul Trumpet, foi um músico importante nesse cenário. Em 1984, abriu o Saul Trumpet Bar, sendo um dos poucos bares mencionados aqui que sobreviveu mais de uma década. O bar do trompetista, falecido ano passado, é um dos locais onde o som do *jazz* passou a ser executado ao longo de toda a semana: “Era um bar pequeno. Mesmo cheio, dava trabalho e não lucro. Mas tocávamos jazz de segunda a domingo. Esperávamos uma escola ao lado fechar e depois o pau cantava até de manhã.”⁶¹

Na visão desses músicos, este bar aparece como um ambiente mais descontraído, que atraía naturalmente os músicos de *jazz*, ao mesmo tempo que incentivava o aprendizado deles.

O jornalista Aramis Millarch publicou um artigo em dezembro de 1985 sobre o andamento do bar, mostrando entusiasmo com o novo espaço para a música instrumental:

Um ambiente, de extrema simplicidade, localizado numa das chamadas zonas "quentes" da cidade - o Baixo Leblon curitibano que fica entre as ruas Visconde de Nacar/Cruz Machado - pode se tornar em breve num endereço musicalmente importante. [...] Saul Silva Bueno, 36 anos, paranaense de Bandeirantes, juventude passada no Rio de Janeiro, reuniu as economias e comprou um na Rua Cruz Machado montar "bar-jazz". Em menos de dois meses, o local já ficou famoso e todas as noites os melhores músicos da cidade ali aparecem para dar a tradicional "canja", reforçando o som básico - que é do pistom de Saul e do eclético guitarrista Enrique Rodrigues, 34 anos. [...] Faz falta na cidade um espaço em que se possa ouvir a música criativa termos instrumentais. A maioria das casas que mantêm som ao vivo preferem os acordes mais comerciais do repertório dor de cotovelo ou nos ambientes mais jovens, o abominável som estridente de um rock desafinado feito por amadores - como acontecia até há pouco no "Ocidente". Saul, pistonista de recursos, tem relacionamento para funcionar como catalizador de bons músicos e um público interessado. A prova foi espontânea "jam-session" que ali aconteceu na noite de sábado, com participações especiais de dois dos melhores saxofonistas da Cidade Orlando Comandulli e Helinho Brandão e mais o percussionista Carlinhos de Freitas.⁶²

⁶⁰ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

⁶¹ MOSER, Sandro. O adeus a Saul Trumpet, o gênio da música instrumental do Paraná. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 1 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/viver-bem/comportamento/o-adeus-a-saul-trumpet-o-genio-da-musica-instrumental/>> Acesso em: 19 no. 2018.

⁶² MILLARCH, Aramis. O bom jazz com Saul. *Estado do Paraná*, Curitiba. 24 dez. 1985. Disponível em: <<https://www.millarch.org/artigo/o-bom-jazz-com-saul>> Acesso em: 19 nov. 2018.

Fica evidente também o desprezo que o jornalista mantinha pelo *rock*. A referência ao bar Ocidente levanta alguns questionamentos acerca desse *rock* que ele rejeitava – afinal de contas, como mencionado acima, foi um bar onde o próprio Helinho Brandão, a quem ele se refere na notícia, atuou durante cerca de um ano com os grupos Improviso e Quadro. O saxofonista considera que foi um dos primeiros bares com *jazz*, e Marília também comentou que, para ela, foi um dos melhores.

Houve, no entanto, uma tentativa de criar um clube específico de *jazz*, que surge como a primeira experiência nesse sentido ao longo deste trabalho. Na ocasião, Aramis manifestou novamente seu desdém com os tocadores de *rock*: “roqueiros eletrificados fiquem à distância. O *Blue Note Jazz Club* nasce para quem gosta de música. E não para quem deseja ficar surdo com o mais supérfluo som pop de consumo descartável. Estes, que fiquem nos estádios e garagens da vida.”⁶³

Na realidade, o *Blue Note* foi formulado como uma consequência do *SIGMA Jazz Group*, em junho de 1987, como indica Boldrini:

A ideia foi morrendo porque eles acabaram não precisando mais tanto da nossa influência na divulgação do nome do SIGMA, e eles não sabiam mais o que fazer. O grupo estava montado e estava lindo, e resolveram montar um clube de *jazz*: o *Blue Note*. A banda ficou pronta, e o produto estava ali, e tava montadinho com um repertório maravilhoso. E eles não sabiam o que fazer, nem a gente sabia o que fazer. Jogar tudo aquilo fora? Então a ideia foi montar um clube de *jazz*, onde a gente pudesse fazer apresentações semanais ou quinzenais. A princípio no Old Friend's, depois para o 505, e do 505 a gente passou para o Paiol. [...] E a medida que a gente foi se apresentando como clube de *jazz*, os outros músicos começaram a se agregar. [...] Na verdade, os cachês eram todos revertidos para o quinteto. Tudo o que acontecia era revertido para o quinteto, para ter cachê para poder pagar o quinteto. Para poder tocar para as pessoas apreciarem *jazz*. Acontece que os outros músicos do *jazz* queriam participar, então eles subiam no palco para dar canja. E isso começou a criar um certo tumulto, [...] porque, na verdade, só a gente recebia. E a gente ficava quieto. Aquilo ali realmente foi um erro. Na verdade, a hora que foi pensado em *Blue Note*, clube e tudo o mais, devia ser amplamente aberto. [...] Até foi pensado em alguma coisa assim, mas os cachês eram tão pequeninhos que só serviam mesmo para gastos simplórios, de poder pagar o táxi para levar a bateria. Não tinha um cachê exagerado⁶⁴.

Há uma certa confusão acerca dos espaços relacionados ao clube, considerando que sua ideia foi dispersa entre vários locais.

⁶³ MILLARCH, Aramis. *Blue Note*, um clube de jazz. *Estado do Paraná*, Curitiba. 10 jul. 1987, pp. 17. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/blue-note-um-clube-de-jazz>> Acesso em: 19 nov. 2018.

⁶⁴ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

Mas quando chegou na época do 505, aí sim começou a se pensar em não fazer uma *jam* como estava sendo no Old Friend's, e começar a lapidar um pouco mais. Então era o *SIGMA Jazz Group*, que veio dessa primeira história, acompanhando ou abrindo para uma celebridade, ou um trio, ou quarteto que viesse de fora. Inclusive a gente chegou a trazer para cá o Zimbo Trio, e mais algumas pessoas importantes. A gente acompanhou como grupo até porque estava muito bem cercado. Scarante era um baita guitarrista do interior de São Paulo, veio com uma carga de informação muito grande aqui para Curitiba. [...] Tinha o Fernando Montanari que é um maestro e tanto, e ainda é, apesar da grande idade dele. [...] E o Mauricy, um baita de um baterista. E eu, não que eu me considerasse um grande músico, mas eu era o músico de baixo acústico naquela época.⁶⁵ Eu e o Belém.⁶⁶

A partir desse relato, nota-se que o grupo foi mais uma forma de propiciar a interação entre os músicos daqui e os que vinham de fora. Marília aponta ainda um outro espaço que para ela foi vinculado à ideia do Blue Note:

O *Blue Note*, na verdade, para mim, começou dentro do Crystal, sábado de tarde. Nunca existiu *um bar do jazz*, como hoje tem o Dizzy, com uma temática. Sempre existiram os bares com um dia dedicado ao *jazz*. [...] Quando surgiu o Original Café, ele veio na década de noventa. Ele deu uma retomada na ideia do *jazz*. Ele ficou mais temático. Ali nós tocamos com muita gente, como o Hermeto Pascoal.⁶⁷

Ao longo da pesquisa foi possível levantar os nomes de alguns bares que nasceram ou estavam em atividade nos anos oitenta, e conviveram de alguma forma com o *jazz*: o Bebedouro, no Largo da Ordem; o Ocidente, próximo às Ruínas de São Francisco; O 505 Piano Bar, na Av. Manoel Ribas, 505; o Old Friend's, na R. Saldanha Marinho, 688; o John Edward's Pub, R. Jaime Reis, 212, (1986/1987); o Rainha Careca, R. Bispo Dom José (1979-1987); o Porto Velho, na R. Francisco Torres (1981-1985); o Saul Trumpet Bar, na Rua Cruz Machado, 320, (1984-1997); o Camarim, (1987-1989), que posteriormente se tornou Crystal Bar, fechado em 1991, na R. Amintas de Barros, 36; o Habeas Coppus, Rua Dr. Murici, (1988 – 1992); o Kapelle, de 1974, na R. Barão do Serro Azul, que hoje em dia é o Kapele, na R. Saldanha Marinho.

Dentre os que foram possíveis identificar a data de fundação e encerramento, percebe-se que muitos não chegaram a completar cinco anos.

⁶⁵ Atualmente, José Boldrini atua na noite curitibana com um trio que, além dele no baixo acústico, tem Mario Conde como guitarrista e Daniel Argolo na bateria.

⁶⁶ BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

⁶⁷ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

Segundo Aramis, já em 1992, estimava-se que não passavam de trinta as casas noturnas que empregavam músicos.⁶⁸ O jornalista lamentava, na época, o fechamento do Habeas Coccus, cerca de apenas dois meses após o fechamento do Crystal. Ele atribuía a causa ao empobrecimento da classe média e aos jovens que buscavam outras fontes de entretenimento, como discotecas com música mecânica.⁶⁹ No dia 31 de janeiro, ele afirmava no jornal O Estado do Paraná, que o dono do Crystal decidiu fechar o bar pelo baixo movimento, mas também em função de ter sido processado várias vezes pelos moradores do edifício onde o estabelecimento funcionava. Ele discorreu também sobre o encerramento do *Blue Note Jazz Club*, expressando que esse desfecho ocorreu pela dispersão dos músicos e associados.⁷⁰

Essa observação converge com um esvaziamento dos jazzistas ocorrido na cidade, em torno da virada da década:

Uns quatro anos eu estava no Rio, o Yuri tinha ido embora, o Pollaco também, acho que deu uma esvaziada⁷¹. [...] Mas a tendência, lógico, é que se eu me afastar das coisas, vou achar que só teve coisas enquanto eu estava fazendo – depois não teve mais nada, ou acabou.⁷²

Teve uma geração que foi embora, que saiu do Brasil. Eles tinham o Grupo Improviso, e nós tínhamos o Sotak na época. O Improviso é o Helinho Brandão, o Celso Alberti, que está morando em Oakland até hoje. [...] O Gerson Kornin, baixista, que mora em Floripa agora. O Pollaco – eu toquei muito com o Pollaco, o Carlos Oliva. [...] E depois acabou esse Improviso, e eu fui a pianista do Pollaco uma época. Ele tocava Pat Metheny e Scolfield.⁷³

Segundo Carlos Alberto Oliva, o popular Pollaco, ele foi pioneiro ao tocar música ao vivo no bar Porto Velho, no início dos anos oitenta. (COELHO, 2008) Em

⁶⁸ MILLARCH, Aramis. Noite Vazia (II) - Músicos, órfãos da madrugada, cada vez com menos artistas. *Estado do Paraná*, Curitiba, 29 jan. 1992, pp. 24 Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/noite-vazia-ii-musicos-orfaos-da-madrugada-cada-vez-com-menos-artistas>> Acesso em: 19 nov. 2018.

⁶⁹ MILLARCH, Aramis. Noite Vazia (I) - Requiem para Habeas Coccus, onde o jazz e a MPB calaram. *Estado do Paraná*, Curitiba, 29 jan. 1992, pp. 20. Disponível em: <<https://www.millarch.org/artigo/noite-vazia-i-requiem-para-habeas-coccus-onde-o-jazz-mpb-calaram>> Acesso em: 19 nov. 2018.

⁷⁰ MILLARCH, Aramis. Noite Vazia (IV) - Quando o endereço ajuda matar os bares musicais. *Estado do Paraná*, Curitiba, 31 jan. 1992. pp. 20. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/noite-vazia-iv-quando-o-endereco-ajuda-matar-os-bares-musicais>> Acesso em: 19 nov. 2018.

⁷¹ Atualmente Helinho Brandão toca em um sexteto na noite curitibana. Gravou as obras "Incêndio na Lua" (2010), "Tributo a Piazzolla" (2014), "Equilibrista" (2015) em CD; em DVD "Tributo a Villa-Lobos" (2011), "O Carrossel" (2012) e "Réquiem" (2013), todas como homenagem aos mestres que influenciaram sua música.

⁷² BRANDÃO, Helio. Entrevista gravada pela autora. 12 Nov. 2018.

⁷³ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

meados da década, no entanto, ele já havia se transferido para estudar em Los Angeles.⁷⁴ Apesar da ressalva de Helinho, sua percepção do esvaziamento não parece equivocada. Os integrantes do grupo Sotak também saíram da cidade, no início de 1990:

Então o Sotak era nós cinco. E aí o que aconteceu: Fernando Collor de Mello. E o que aconteceu? – “Vamos embora.” – “Não, vamos fazer a última tentativa.” Era o *Free Jazz Festival*, que tinha na época em São Paulo e no Rio de Janeiro. Foi em abril de 1990. [...] E depois da gravação nós fomos classificados. Foram 150 grupos do Brasil, e nós entramos nos 16. Foi a única banda do Sul classificada. Nós fomos concorrer em São Paulo, e acabamos não entrando justamente porque eles nos criticaram que a gente era mais roqueiro do que jazzista. Essa foi a crítica. [...] Daí, quando não deu, falaram: “Vamos embora”. O Mauro Martins, o baixista, já estava em Genebra. E fomos. Para a Espanha antes, por causa da língua [...], quando chegamos lá em Madrid estourou a Guerra do Golfo. [...] Então fomos para a Suíça, para a casa do Mauro. [...] Um mês depois ele conseguiu um apartamento para nós em Montreux, onde tem aquele festival de jazz. [...] E lá nós ficamos quatro anos⁷⁵. Todo mundo foi para lá. O Endrigo e o Mario foram morar lá em casa.⁷⁶

Enquanto alguns músicos saíram para estudar fora, percebe-se que para o último grupo a mudança ocorreu mais em função de um esgotamento com o cenário brasileiro, tanto político quanto musical. A crítica descrita, com relação à sonoridade, dá indícios de que em outros lugares no Brasil o *rock* também era visto como uma ameaça – nesse caso em particular, como uma possível fonte de contaminação dentro de um “suposto” jazz autêntico.

⁷⁴ MILLARCH, Aramis. E a "Curitiba" do Polaco está no ar em Los Angeles. *Estado do Paraná*, Curitiba. 03 abr. 1987, pp. 17. Disponível em: <<https://www.millarch.org/artigo/curitiba-do-polaco-estao-ar-em-los-angeles>> Acesso em: 19 nov. 2018.

⁷⁵ O Sotak participou quatro vezes do Montreux Jazz Festival na primeira metade da década de 1990. O grupo gravou três álbuns com diferentes formações: "Manha" (1993), "Ozônio" (1997) e "Efeito" (2000). Paulinho Branco continua tocando na noite curitibana com diferentes músicos. Marília integra o trio JazzMaia, com seus filhos Allan Giller Branco no baixo e Ian Giller Branco na bateria e steel drum. Em 2013 lançou o CD "Avalanche".

⁷⁶ GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

4 CONCLUSÕES

Foi possível sugerir algumas respostas às questões que nortearam esse trabalho com base na análise proposta em seu último capítulo – algumas delas se interpenetram porque as perguntas tem uma relação próxima entre si.

Uma primeira especificidade do *jazz* nos anos oitenta foi a sua transfiguração em música autoral. Por um lado, não pode-se negar que há uma continuidade: espaços tradicionais como hotéis, cafés e boates, onde ele já vinha sendo tocado por um tempo na cidade, continuaram acolhendo essa música. Na experiência de Boldrini (2018), “a centelha ficou acesa nas boates. Talvez não como *jazz*, mas como música popular antiga – e aí tinha muito *jazz*.” Trata-se do repertório de *standards* ao qual destinava-se o seu principal interesse. A referência a tal repertório na época como música popular antiga se explica pelas reinvenções na forma de classificar o *jazz* que então já haviam se processado ao longo do século XX – e é justamente aí que as novas composições emergiram. Dentro de misturas com a música brasileira ou com o *rock*, mostrando que parte dos músicos mais jovens adotou as concepções que se desenvolviam no território internacional para si. Aparentemente, o que permaneceu de constante dentro da linguagem jazzística foi a improvisação, a qual todos aludiram como aspectos de suas performances.

O rádio e o cinema já não aparecem aqui como meios importantes de divulgação do *jazz*. Couberam aos próprios músicos buscarem informações ou realizarem contatos que trouxessem mais informação sobre o gênero – é por esse motivo, talvez, que eles acabaram constituindo um núcleo e pensaram em tentativas de incentivar espaços de convivência entre os músicos e os amantes de *jazz*, através de um clube. Mas a análise exposta impede afirmar que o *jazz* continuou vivo apenas para um setor tradicional da cidade, como apontou Adherbal Fortes. (FORTES, pp. 238) Na realidade, embora os locais elitizados seguiram como parte desse cenário, o inverso também ocorreu: os bares passaram a concentrar essas atividades com maior ênfase, possibilitando que ele não ficasse mais restrito somente à alta sociedade. A decadência do *jazz* na noite curitibana também foi apontada pelo jornalista Aramis Millarch, mas talvez essas percepções apareceram porque o *jazz-rock* não fizesse parte de tal cenário para as pessoas que estavam habituadas com o *jazz* das gerações anteriores.

Além disso, verificou-se também outra diversificação dos lugares pensados como possíveis para tocar o *jazz*, destacando-se nesse sentido as galerias de arte. Embora não tenha sido levantada nenhuma casa noturna dedicada exclusivamente à temática do *jazz*, nos anos oitenta surgiram os primeiros bares que absorveram na sua identidade uma proximidade forte com essa música, sendo o Saul Trumpet Bar provavelmente o mais notável, já que os músicos se reuniam lá sem fins profissionais. Se é verdade que houve uma redução de boates nesse período, verifica-se por outro lado que se iniciou uma aglutinação maior das pessoas identificadas com o *jazz*, e essa música deixou de competir com o samba, o bolero, o tango, etc. A frente dessas músicas populares foi substituída pelo *rock*, que ao mesmo tempo não emergiu apenas como competição, mas também na fusão – daí o descontentamento de alguns com sua popularidade.

FONTES PRIMÁRIAS

BAPTISTA, Selma. Entrevista concedida à TV Uninter. Maio 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u1ubz1yUD>> Acesso em: 19 nov. 2018.

BOLDRINI, José Antonio. Entrevista gravada pela autora. 05 Nov. 2018.

BRANCO, Paulo Sergio dos Santos. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

BRANDÃO, Helio. Entrevista gravada pela autora. 12 Nov. 2018.

GILLER, Marília. Entrevista gravada pela autora. 08 Nov. 2018.

MILLARCH, Aramis. O bom jazz com Saul. *Estado do Paraná*, Curitiba. 24 dez. 1985. Disponível em: <<https://www.millararch.org/artigo/o-bom-jazz-com-saul>> Acesso em: 19 nov. 2018.

MILLARCH, Aramis. Blue Note, um clube de jazz. *Estado do Paraná*, Curitiba. 10 jul. 1987, pp. 17. Disponível em: <<http://www.millararch.org/artigo/blue-note-um-clube-de-jazz>> Acesso em: 19 nov. 2018.

MILLARCH, Aramis. Noite Vazia (I) - Requiem para Habeas Coccus, onde o jazz e a MPB calaram. *Estado do Paraná*, Curitiba, 29 jan. 1992, pp. 20. Disponível em: <<https://www.millararch.org/artigo/noite-vazia-i-requiem-para-habeas-coccus-onde-o-jazz-mpb-calaram>> Acesso em: 19 nov. 2018.

MILLARCH, Aramis. Noite Vazia (II) - Músicos, órfãos da madrugada, cada vez com menos artistas. *Estado do Paraná*, Curitiba, 29 jan. 1992, pp. 24 Disponível em: <<http://www.millararch.org/artigo/noite-vazia-ii-musicos-orfaos-da-madrugada-cada-vez-com-menos-artistas>> Acesso em: 19 nov. 2018.

MILLARCH, Aramis. Noite Vazia (IV) - Quando o endereço ajuda matar os bares musicais. *Estado do Paraná*, Curitiba, 31 jan. 1992. pp. 20. Disponível em: <<http://www.millararch.org/artigo/noite-vazia-iv-quando-o-endereco-ajuda-matar-os-bares-musicais>> Acesso em: 19 nov. 2018.

MILLARCH, Aramis. E a "Curitiba" do Polaco está no ar em Los Angeles. *Estado do Paraná*, Curitiba. 03 abr. 1987, pp. 17. Disponível em: <<https://www.millararch.org/artigo/curitiba-do-polaco-esta-no-ar-em-los-angeles>> Acesso em: 19 nov. 2018.

MOSER, Sandro. O adeus a Saul Trumpet, o gênio da música instrumental do Paraná. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 1 nov. 2017. Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/viver-bem/comportamento/o-adeus-a-saul-trumpet-o-genio-da-musica-instrumental/>> Acesso em: 19 no. 2018.

REFERÊNCIAS

BAHLS, Aparecida Vaz da Silva; SILVA, Lilia Maria da. *Curitiba & Música: nos acordes da Fundação Cultural*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2016.

BAPTISTA, Selma. *Performance e jazz: notas introdutórias à uma reflexão curitibana*. Ago. 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/34403846/Performance_e_jazz._Notas_introdu%C3%B3rias_%C3%A0_uma_reflex%C3%A3o_curitibana..pdf> Acesso em: 18 nov. 2018.

BLIGHT, David W. *Race and Reunion: the Civil War in American Memory*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2001.

BRANDÃO, Hélio. *História viva de um ideal: uma orquestra, uma família e uma profissão*. Curitiba: Ed. do Autor, 1996.

Cinelândia Curitibana. Disponível em: <<http://www.cinema.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=1114>> Acesso em: 18 dez. 2018.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de Termos e Expressões da Música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

ERLICH, Lilian. *Jazz: das raízes ao rock*. São Paulo: Cultrix, 1975.

GILLER, Marília. *O Jazz no Paraná entre 1920 e 1940: um estudo da obra O sabiá, fox-trot shimmy de José da Cruz*. Dissertação (Mestrado em Música). Curitiba: UFPR, 2013.

MORAES, Ulisses Quadros de. *Políticas Públicas e Produção de Música Popular em Curitiba – 1971 a 1983*. Dissertação (Mestrado em História). Curitiba: UFPR, 2008.

MÚSICA Subterrânea. Direção, Direção de Fotografia, Câmera e Edição: Luciano Coelho. Produção: Marcelo Munhoz. Coordenação de pesquisa: Deborah Agulham Carvalho. Documentário. Curitiba, 2008. Disponível em: <<https://player.vimeo.com/video/108297328>> Acesso em: 12 set. 2018.

NAPOLITANO, Marcos. História e Música Popular: Um Mapa de Leituras e Questões. *Revista de História*. n. 157, S. Paulo: Universidade de São Paulo, dez. 2007, pp. 153-171.

OLIVEIRA, Dennison de. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2000.

PEREIRA, Carlos Alberto Messenger. *O que é Contracultura*. S. Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

Raul de Souza COLORS. Disponível em: <<https://www.cannonball-adderley.com/1543.htm>> Acesso em: 25 Set. 2018.

SÁ JUNIOR, Adherbal Fortes de. *Curitiba no tempo do Jazz Band*. Curitiba: Artes & Textos, 2017.

URBAN, Raul Guilherme. *Calçadão, vinte anos depois*. Boletim Informativo da Casa Romário Martins. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. XIX, n. 98, nov. 1992.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. Uma outra história das músicas. S. Paulo: Cia das Letras, 1999.

ZARUCH, Luiz Júlio (Coord.). *Documento roteiro da cidade: do bonde de mula ao ônibus expresso*. Curitiba: Imprensa da Prefeitura Municipal de Curitiba, 1975.

