

Breve panorama histórico del jazz en Brasil

A brief historical overview of jazz in Brazil

por

Marília Giller

Universidade Estadual do Paraná,
Campus II Curitiba, Paraná, Brasil
magiller@gmail.com

Este artículo presenta un breve panorama descriptivo de la historia del jazz en Brasil, destacando los principales personajes y modificaciones estético-culturales que ocurrieron en el marco de su proceso de absorción por parte de la sociedad brasileña a lo largo del siglo XX e inicios del siglo XXI. Dividido en cuatro fases, el primer período, al que dedicamos más páginas, presenta el desarrollo del jazz como una música popular para bailar en clubes y sociedades, entre géneros musicales extranjeros y brasileños, animados por las *jazz bands*. El segundo momento aborda al jazz diseminado gracias a las innovaciones tecnológicas, absorbido por un segmento de la élite urbana, y generalmente ejecutado por grupos musicales en formación de *big band*. La tercera fase trata del momento en que los músicos brasileños mezclan músicas locales con los recursos sonoros del jazz, amalgamándolos en la bossa nova y en el samba-jazz. Y un cuarto período, cuando el jazz brasileño se desarrolla a partir de diversas concepciones, y pasa a ser reconocido como Música Instrumental Brasileña.

Palabras clave: Jazz, Brasil, fusión cultural, hibridismo.

This article provides a brief and descriptive overview of the history of jazz in Brazil, highlighting the main characters and aesthetic and cultural adjustments in the frame of their absorption by the Brazilian society, which occurred throughout the 20th century and early 21st century. Divided into four phases, the first period introduces the development of jazz as a popular song for dancing in clubs and societies, along with foreign and Brazilian genres, animated by jazz bands. The second, addresses the widespread jazz by technological innovations and absorbed by a segment of the urban elite, and generally run by musical groups in big band sets. The third phase is the moment when the Brazilian musicians mix local musics with jazz sound blending them in bossa nova and samba. And the fourth period, when Brazilian jazz is developed in a variety of concepts, which shall be recognized as Brazilian Instrumental Music.

Keywords: Jazz, Brazil, cultural fusion, hybridism.

INTRODUCCIÓN

La historia del jazz en Brasil se puede dividir en cuatro períodos o fases. El primer período, aproximadamente entre 1910 y 1930, corresponde al jazz concebido como una música popular para bailar en clubes y sociedades, entre géneros musicales extranjeros y brasileños, animados por las *jazz bands*. A este

Revista Musical Chilena, Año LXXII, enero-junio, 2018, N° 229, pp. 33-56

período dedicamos más páginas por razones que se explicarán al final. El segundo período, aproximadamente entre 1930 y la década de 1950, es la etapa de la diseminación del jazz por Brasil gracias a las innovaciones tecnológicas, acogido por un segmento de la élite urbana, y generalmente ejecutado por grupos musicales en formación de *big band*, de los que surgieron solistas pioneros del jazz brasileño moderno. La tercera fase, desde fines de la década de 1950 hasta toda la década de 1960, corresponde a la época en que los músicos brasileños mezclan músicas locales con recursos del jazz, lo que condujo al florecimiento de la bossa nova y del samba-jazz. Y el cuarto periodo, a partir de 1970, corresponde a la época en que el jazz brasileño se desarrolla a partir de las propuestas de músicos como Hermeto Pascoal y Egberto Gismonti, entre otros, y pasa a ser reconocido como Música Instrumental Brasileña.

A continuación presentamos un panorama de esta historia a partir de la periodización mencionada, el que concluimos con algunas reflexiones acerca del jazz en Brasil en su trayectoria histórica, tomando en cuenta algunas críticas y tensiones en torno a este género, su relación con las músicas locales de Brasil y la aplicación del concepto de “fricción de musicalidades”, acuñado por Acácio Piedade, para la comprensión de esta historia en un rango temporal más amplio del que plantea dicho autor.

1. EL JAZZ COMO MÚSICA DE BAILE EN BRASIL (1910-1930)

1.1. Los comienzos

La historia de la música popular urbana brasileña es un fenómeno que, de alguna manera, se asemeja al ocurrido en Estados Unidos de América del Norte. Entre las manifestaciones musicales desarrolladas y que se tornaron características de estos dos países, como por ejemplo, el samba y el jazz, o en su forma más primitiva el *maxixe* (*machicha*) y el *ragtime*, se percibe que el proceso de desarrollo de ambos es semejante. Yendo más allá del análisis económico o ideológico, podemos decir que los antepasados de ambos coinciden en sus raíces y orígenes negro-africanos y, también, fueron establecidos como géneros musicales gracias a compositores pertenecientes a los estratos sociales periféricos de las ciudades.

Hasta las primeras apariciones de la música norteamericana en Brasil, el brasileño había vivido un largo período en contacto con el predominio de batuques africanos, fados portugueses, *modinhas* y *lundús*. A partir de la segunda mitad del siglo XIX comenzaron a aparecer los géneros musicales europeos de danza, transmitidos por medio de partituras y ejecutados, la mayoría, por pianistas o por los llamados *pianeiros*¹. Durante el inicio del siglo XX algunos géneros como el vals

¹ *Pianeiro*: Pianista popular que se ganaba la vida tocando en cines, fiestas familiares, bailes, matrimonios, bautizos, fiestas de aniversario, gremios musicales, grupos de bailarines y almacenes de música, muchos de esos instrumentistas no leían partituras, sin embargo improvisaban y demostraban técnica instrumental.

vienés, el schottisch, la polca, la cuadrilla y la mazurca se popularizaron entre los músicos, quienes mayoritariamente tocaban de oído en grupos de flauta, guitarra y *cavaquinho*. De esta forma aparece el *choro*, el primer estilo brasileño de música instrumental urbana. El teatro musical era animado con *maxixes* y *cançonetes*, también se intercalaba con los *frevos* y las marchas carnavalescas, formando así el gusto de la población citadina.

Durante esa época Brasil vivió experiencias sociales y estéticas innovadoras, que se manifestaban en los movimientos que caracterizaban a la sociedad moderna en los grandes centros urbanos del mundo, como la reproducción mecánica del sonido en fonógrafos y gramófonos. De esa forma se iniciaron las primeras grabaciones de música popular, básicamente de la Casa Edison, compuestas por canciones, *modinhas*, *lundús*, *chulas* y tangos, ampliando los formatos musicales con la participación de cantantes, instrumentistas, arreglistas y directores artísticos.

Los géneros musicales populares de Estados Unidos llegaron en cilindros de cera y discos, como los *cakewalks* “Malandro” en 1903, el “Colored coquette” en 1908, el *two-step* “Caraboo” en 1913, el *one-step* “Phoenix” y el *foxtrot* “Gaúcho” en 1914. Entre los años 1915 y 1927 fueron distribuidas en el mercado brasileño al menos 182 nuevas producciones extranjeras, “eran 139 *foxtrots*, 23 *one-steps*, 7 *ragtimes*, 6 *two-steps*, 3 *fox-blues*, 2 *shimmys*, un *charleston* y un *blues*, esto representó un aumento del 2.500% de música norteamericana en Brasil en relación con el decenio anterior”². Las partituras también funcionaron como un importante medio de circulación para los géneros nuevos. Desde el inicio del siglo XX el mercado creció, lo que generó el aumento de las editoriales de música.

Alrededor de 1916 surgieron las primeras grabaciones orquestales del emergente *one-step*. Algunas de las orquestas que grabaron fueron la Orquesta Odeon, la Orquesta de Luiz de Sousa, que grabó un *one-step* denominado “Rag-Time”, y la Orquesta de Madame Hugot, que grabó otro titulado “Gabi”. Estas grabaciones constituyeron los primeros registros de influencia norteamericana en la música popular destinada para la danza. Esa influencia se afianzó en 1917, cuando la Orquesta Pickman, dirigida por el violinista Alexandre Pickmann, grabó el *foxtrot* “Ragging this scale”. Esta parece ser la primera vez en que se hace referencia, en un disco brasileño, al *foxtrot* como género norteamericano, también llamado *toddle*³. En 1921 la Jazz Band del Batallón Naval registraba en disco su versión de “Home again blues”, justamente porque disponían de los instrumentos de viento, con los que tocaban tradicionales *dobrados* y marchas en las exhibiciones de sus tropas.

Las primeras agrupaciones de *jazz band* surgen en Brasil alrededor de 1920, cuando los músicos comienzan a incluir nuevos instrumentos en los grupos habituales, tanto en las orquestas de baile como en las agrupaciones conocidas como conjuntos regionales. Estos, conformados básicamente por instrumentos como flauta, clarinete, mandolina, *cavaquinho*, guitarra y percusión, comenzaron

² Tinhorão 1998: 252. Traducción de la autora en todos los casos.

³ Mello 2007: 72.

a incluir la batería, instrumento asociado a la sección rítmica junto con el banjo, tuba, piano, violines y otros cuatro instrumentos de viento que variaban entre trompeta, trombón, clarinete y saxofón.

Este proceso se desarrolló no solamente en el eje de Rio de Janeiro y São Paulo, sino también en regiones localizadas al sur y al norte del país, modificando el repertorio tradicional, al incluir géneros musicales extranjeros y arreglos orquestales más elaborados. Los músicos comenzaron a presentarse con trajes uniformados, incluyendo zapatos de barniz brillante, pantalones con pliegues, camisa blanca, chaqueta y corbatín. Esto fue una estrategia de profesionalización de los músicos, que garantizaba una posible mejor inserción social.

El jazz en Brasil fue el mismo jazz popularizado en Europa y en las Américas, una música de salón destinada a la danza, donde las bandas ejecutaban repertorios que presentaban ritmos animados por géneros básicamente norteamericanos como *one-step*, *foxtrot*, *charleston* y *shimmy*. Estos géneros novedosos fueron agregados al repertorio musical de los grupos, repertorio que estaba esencialmente formado por música brasileña, incluyendo géneros como *maxixe*, samba, marcha y *choro*.

La moda de la danza con ritmo norteamericano comenzó a aparecer primero con el *cake-walk*, que preparó el camino para el *ragtime*, seguido por el *one-step* y el *two-step*, para culminar con los *foxtrots* y la llegada del *swing* a partir de la década de 1940⁴. Hobsbawn describe la producción de temas de moda entre 1910 y 1915 cuando surgen el *turkey trot* y el *bunny hug*, lo que trajo como resultado la fórmula más duradera, a base del *foxtrot* y sus similares como el *shimmy*. Otros géneros norteamericanos de fama pasajera fueron el *black bottom*, el *charleston*, el *lindy hop*, el *big apple* y el *truckin*⁵.

1.2. La era del *foxtrot*

El *foxtrot* fue uno de los géneros que más se difundió en este periodo. Hizo su aparición en Estados Unidos en 1914, y alrededor de 1916 en Brasil, en donde los *foxtrots* “Hindustan”, “Whispering” y “The sheik of Araby”⁶ se bailaban en fiestas. En 1920 se establecieron dos tipos de *foxtrot* en Brasil: “el quick *foxtrot* y el slow *foxtrot*, es decir, los *foxtrot* de *tempo* rápido y lento, siendo este último el de más aceptación en Brasil, inspirando al romántico *fox-canção* (fox canción)”⁷.

En Brasil, el repertorio musical de los grupos locales presentaba una gran variedad de géneros nacionales y extranjeros, al tiempo que la producción del *foxtrot* estaba en auge. Esto ocurría cuando en el medio musical el samba aún no se había consolidado como un género o como un producto nacional que representara

⁴ Hobsbawn 1990: 291.

⁵ Hobsbawn 1990: 84.

⁶ “Hindustan”, de Harold Weeks y Oliver Wallace; “Whispering”, de Vincent Rose, Richard Coburn y John Schonberg; “The sheik of Araby”, de Ted Snyder, Harry Smith, y Francis Wheeler. Ver Severiano, 1997: 97.

⁷ Severiano 2008: 204.

alguna identidad brasileña, situación que solo sucedió al inicio de la década de 1930. Hermano Vianna comenta que:

El panorama de la música popular que se escuchaba en Brasil era regido por una extrema variedad de estilos y ritmos. El propio carnaval, (...) no era una fiesta animada solamente por músicas que se podrían clasificar como brasileñas. Al contrario, los mayores éxitos de la *folia*, desde que se organizó en bailes (tanto los aristocráticos como los populares), eran polcas, valsés, tangos, mazurcas, schottishes y otras novedades norteamericanas como el charleston y el foxtrot. Desde lo nacional, la variedad también imperaba: se escuchaban maxixe, modas, marchas, cateretés y desafiantes sertanejos. Ninguno de esos estilos musicales, a pesar de sus pasajeras modas, parecía tener el coraje suficiente para conquistar la hegemonía en el gusto popular de la época. (...) ninguno de esos era considerado el ritmo nacional por excelencia⁸.

La presencia del *foxtrot* fue bastante significativa dentro de la producción de los compositores brasileños de música popular, en el marco del desarrollo de la industria musical y cultural de aquel período. Se incluyen éxitos como “Vênus”, de José Francisco de Freitas, de 1923, y el *fox*-canción “Cigano”, de Marcelo Tupinambá y João do Sul en 1924. El *fox*-canción “Dor de recordar” de Joubert de Carvalho y Olegário Mariano alcanzó el éxito en 1930⁹. En la discografía brasileña que se encuentra en el sitio *web* de la discográfica Revivendo Músicas se encuentra la colección *No tempo do fox*, donde se destacan 42 piezas que evidencian el apogeo de ese género en Brasil¹⁰.

Al final de la década de 1930, el *foxtrot* presentaba claramente características brasileñas. El género vivió su fase más importante en el período comprendido entre 1938 y 1945, cuando surgieron los mayores clásicos compuestos por músicos locales, como “Nada além”, de Custódio Mesquita y Mario Lago, y “Tudo cabe num beijo”, de Carolina Cardoso de Menezes y Osvaldo Santiago.

Según Alexandre Dias, el pianista y compositor de tangos brasileños Ernesto Nazareth exploró el género *foxtrot*, el que abarca, sin embargo, una reducida parte de su catálogo. Nazareth compuso en 1922 “Delightfulness”, “If I am not mistaken” en 1923, “Até que enfim...” en 1926, y “Nove de maio”, sin fecha definida. Aún existe un manuscrito incompleto llamado “Plus ultra”. Algunos títulos están en inglés, como “If I am not mistaken”, una pieza que explora disonancias y tiene un acompañamiento de la mano izquierda bastante usado, el recurso *stride*, característico del *foxtrot* y el *ragtime*¹¹.

En algunas partituras de la época se evidencia que los compositores escribieron variantes de *foxtrot*, las que pasan por el *fox*, *fox-blue*, *fox*-canción, *foxe*, *fox-cançoneta*, *fox-cowboy*, *fox-marcha* y *fox-sertanejo*. El samba también fue modificado, dando origen a nuevas configuraciones como samba-marcha, fado-samba, *guarânia*-samba, mazurca-samba, samba-rumba, samba-tango, y hasta samba-*boogie*, samba-*swing*,

⁸ Vianna 2010: 110.

⁹ Severiano & Mello 1997: 99.

¹⁰ Revivendo Músicas desde 1987 tiene como objetivo preservar la música popular brasileña.

¹¹ Dias 2011.

fox-samba o *samba-fox*. En 1928 surgió el *samba* canción en las grandes ciudades, y en la segunda mitad de la década de 1940 apareció el bolero latinoamericano, contribuyendo a la decadencia del *foxtrot* en Brasil.

1.3. Las primeras *jazz bands* en Rio de Janeiro y São Paulo: Pixinguinha, Romeu Silva, Eduardo Andreozzi y otros

Las *jazz bands* aparecen en Brasil de forma más evidente en los bailes de carnaval que conmocionaron a las sociedades y clubes de las principales ciudades de ese tiempo. A mediados de 1919 aparece la Harry Kosarin Jazz Band, considerada una de las primeras *jazz bands* extranjeras en Brasil. La batería norteamericana, a base de redoblante, *tom* de piso, platillos y bombo con pedal, permitió asimilar diferentes efectos sonoros y fue llevada a Brasil en 1919, en una gira liderada por el baterista y pianista euroamericano Harry Kosarin¹². Hasta entonces, la batería era un instrumento desconocido por los músicos brasileños, quienes solamente usaban el redoblante sin trípode y lo amarraban con una cuerda en una silla. Kosarin vino acompañado de Raul Lipoff (violinista) y Eugene Pingatore (banjo), cuyo hermano Mike Pingatore (banjo) fue músico de Paul Whiteman. Algunos meses más tarde esos músicos se separaron del grupo, Pingatore regresó a América del Norte y Raul Lipoff organizó su orquesta en Brasil. Guinle comenta que Lipoff:

(...) aprovechando la estadía de una orquesta de salón que llegó a Rio de Janeiro procedente de Egipto, y que actuaba en la sala de espera del Cine Central, pudo disolverla [la orquesta], organizando un nuevo conjunto con algunos de sus elementos y actuando en el Palace Club con Chamek, piano, Kolman, saxofón y oboe, Abdon Lyra, trombón, y, finalmente, Simon Boutman, violín, quien más tarde organizó numerosas orquestas y tocó durante años en el Copacabana Palace. (...) Poco tiempo después, aunque solamente por 2 días, tocó en ese mismo lugar la orquesta americana Colored del violinista Don Abbey, que venía de Argentina¹³.

Alfredo da Rocha Vianna Júnior, conocido como Pixinguinha, formó en 1919 el grupo Os Oito Batutas, quienes tocaban en la sala de espera del Cine Palais e interpretaban en su repertorio *maxixes*, canciones *sertanejas*, batuques, *cateretês* y *choros*. En su primera formación estaban Pixinguinha (flauta), China (canto, guitarra y piano), Donga (guitarra), Raul Palmieri (guitarra), Nelson Alves (*cavaquinho*), José Alves (*bandolim* y *ganzá*), Jacó Palmieri (*pandeiro*) y Luís de Oliveira (*bandolim* y *reco-reco*). Aparte de las excursiones por Curitiba, São Paulo, Minas Gerais, Bahia y Pernambuco, en 1921 los músicos se presentaron en el Cabaré Assírio de Rio de Janeiro, acompañando a los bailarines Duque y Gaby.

En 1922 participaron en la “Semana de Arte Moderna” y viajaron a París, donde el grupo rápidamente consiguió el éxito, presentándose durante seis meses en el restaurante y salón de baile (dancing) *Shéhérazade*. Fue en este momento cuando

¹² Guinle 1953:89; Lima 1982:35; Ikeda 1984: 117; Tinhorão 1998: 253 y Mello 2007: 74.

¹³ Guinle 1953: 90.

estuvieron en continuo contacto con las *jazz bands* al lado de músicos americanos. En julio del mismo año el grupo regresó a Brasil y anunció su ingreso al formato *jazz band*, incorporando el saxo, el banjo y la batería, e incluyendo en su repertorio *foxtrot*, *shimmy*, *ragtime* y otros ritmos extranjeros de moda. En ese momento se tornaron evidentes las influencias del jazz aprendidas en el exterior, tanto por la implementación de nuevos instrumentos musicales como por la utilización de arreglos instrumentales para configuraciones de tipo *jazz bands*.

Pixinguinha regresó a Rio de Janeiro en el momento en el que la compañía de revistas francesa Ba-ta-clan de París presentaba por primera vez, en el Teatro Lírico, el espectáculo *Vla Paris*. Fue en ese momento cuando Madame Rasimi, empresaria del grupo, invitó a Os Oito Batutas para compartir el espectáculo con los artistas de la compañía. Es probable que en aquel momento haya surgido una estrecha relación entre los músicos, permitiendo así un posible intercambio de experiencias musicales. Aun se reconoce que el paso de Os Oito Batutas por el sur de Brasil en 1927 representó un estímulo para la construcción del imaginario musical de esas ciudades.

En 1923, la Gordon Stretton Jazz Band, con Gordon Stretton (batería), John Forester (trombón), Paul Wiser (clarinete) y un trompetista que posteriormente fue sustituido por el músico brasileño Ignácio Acioly, visitaron Rio de Janeiro. Acompañaron la segunda temporada de la compañía artística Ba-ta-clan en Brasil, la que esta vez incluía a la *vedette* francesa Mistinguett. La banda, liderada por el baterista, marcó también el momento de llegada del *shimmy* a tierras brasileñas¹⁴.

Innumerables formaciones de *jazz bands* comienzan a destacarse por el territorio brasileño. En Rio de Janeiro la Jazz Band Sul-Americano de Romeu Silva (saxofón) fue la que más sobresalió. Viajó en 1925 a una temporada en Europa, que se prolongaría por más de diez años, el grupo recorrió países como Francia, Portugal, España, Bélgica, Suiza, Alemania, Inglaterra e Italia. El viaje fue financiado por el gobierno brasileño, con el propósito de divulgar los géneros nacionales como *maxixa*, *samba* y *frevo*¹⁵.

Los músicos que acompañaron a Romeu Silva fueron Mário Silva (trompeta), Bibi Miranda y Leonel Guimarães (batería), Gastão Bueno (banjo), Fernando Albuquerque (cantante), Francisco Marti (piano), Sátiro Augusto de Almeida y Abdon Lira (trombón), Francisco Bernardi (violín), y Luiz Lopes (saxofón). Inclusive, durante esta temporada, grabaron con la estrella americana radicada en París, Josephine Baker. Algunos músicos norteamericanos tocaron con Romeu en Europa, entre ellos se hallaban Joe Hayman (saxofón), Johnny Dunn (trompeta), Jack Mayes (pianista), Billy Burns y Herbert Fleming (trombones), Booker Pittman y Alfred Pratt (saxofones). Estos dos últimos fueron a Brasil para tocar en el Cassino Atlântico en 1936¹⁶.

La Orquesta Andreozzi, liderada por el violinista paulista Eduardo Andreozzi, también pasó una temporada en el exterior entre 1919 y 1922. El grupo tocó en la

¹⁴ Giller & Daniels 2015: 27.

¹⁵ Mello 2007: 78.

¹⁶ Guinle 1953: 91.

sala de espera del cine Odeon y en el Palace Hotel en Rio de Janeiro, grabando 21 discos para la marca Odeon. Dentro del repertorio de los discos estaban incluidos tangos argentinos, valsas y sambas, e inclusive, el *foxtrot* americano “Hindustan”, el tango “Tietê” de Marcelo Tupinambá y el *ragtime* “Tiger rag” de la Original Dixieland Jazz Band. La orquesta estaba constituida por dos violines, dos violas, un violonchelo, piano, contrabajo, címbalo, flauta y clarinete. En 1923 Andreozzi adopta el saxofón y su orquesta toma el nombre de Jazz Band Andreozzi, con una formación que incluía a Chamek (piano), Gabriel (trompeta), John Forrester (trombón), José Árias (saxofón-alto), Nelson Roriz (saxofón-tenor), Arruda (batería), José Andreozzi (banjo) y el líder, quien tocaba violín o saxofón. Con esta formación graban cinco *foxtrots* norteamericanos. Según Mello, en uno de sus números fueron acompañados por dos músicos de la Gordon Stretton Jazz Band, el clarinetista Paul Wisser y el trombonista John Forrester quien, sin embargo, tocaba el piano¹⁷.

El baterista Carlos Blassifera con su conjunto instrumental Carlito Jazz, el que incluía a los músicos Zé do Povo (trombón), Cirino (cornetín) y Vanderley (saxofón)¹⁸, viajó a París en 1926 y tocó para la compañía francesa Ba-ta-clan en su tercera temporada en Brasil. Aparte de acompañar a la famosa *vedette* Josephine Baker en 1930, en la *Grande Colonial de Paris*, el grupo permaneció por aproximadamente 15 años en Europa, con temporadas en Italia y Turquía.

Es significativo el hecho que en São Paulo, durante 1921, existiera la Jazz Manon, banda que animaba bailes bajo la dirección del violinista Dante Zanni. Esta era la banda preferida por la distinguida sociedad paulistana. En 1923, al lado del conjunto de Romeu Silva, tocaron en el baile inaugural del Hotel Esplanada. También se tienen noticias de los grupos Jazz Band República, Jazz Band Cârufu, Jazz Band Saivans, Orquesta Ragtime Fuseflas y Jazz Band Imperador¹⁹.

Entre 1923 y 1928 Ary Barroso (piano) hizo parte de las orquestas American Jazz y la Jazz Band Sul-Americano, mientras Benedito Lacerda tocaba como saxofonista en orquestas de jazz en 1929.

1.4. Las primeras *jazz bands* en otras localidades de Brasil

Durante 1926 en Pernambuco, localizado al nordeste de Brasil, el compositor, arreglista y pianista Lourenço da Fonseca Barbosa, conocido como Capiba, fundó la Jazz Band Campinense Club. Su formato básico consistía en dos saxofones, un trombón, una trompeta, un violín, piano y la batería al frente con el nombre estampado en el bombo. Desde 1928 a 1930 Capiba también organizó la Jazz Band Independência, y en 1931, la Jazz Band Acadêmica de Pernambuco, conjunto formado por estudiantes universitarios²⁰. Este grupo se transformó en el más solicitado para bailes y fiestas en los principales clubes de la capital

¹⁷ Mello 2007: 76.

¹⁸ Guinle 1953: 91.

¹⁹ Mello 2007: 78.

²⁰ Calado 1990: 236.

pernambucana. Sus músicos también tocaban instrumentos de cuerda y bandleón, en una formación denominada Orquesta Típica, destinada a la ejecución de valsos y tangos, *frevos*, sambas y marchas cariocas. Además incluía *foxtrots* como “Who” y “Sunny Boy”, con los arreglos originales norteamericanos adquiridos en Brasil. En el carnaval de 1933 tocaron en el Baile do Municipal en Rio de Janeiro, momento en el que el *frevo* (género típico del nordeste brasileño) fue lanzado oficialmente a nivel nacional.

También se inició un movimiento en torno al jazz en el sur de Brasil, a mediados de 1923. En Rio Grande do Sul, capital de Porto Alegre, surgió el primer grupo, Jazz Espia Só, y al igual que como había sucedido con otras agrupaciones, inicialmente tocaba en formato de “regional”. Pero por influencia de los Oito Batutas de Pixinguinha se transformaron en *jazz band*²¹. También surgieron otros grupos como Ideal Jazz Band, Royal Jazz Band, Jazz Real, Jazz Guarani y la Jazz Band Tupinambá²².

En 1929, en la ciudad de Brusque (estado de Santa Catarina), el músico Aldo Krieger dirigió la Jazz Band América, ejecutando un repertorio de polcas, valsos y marchas con acento alemán²³.

En el estado de Paraná surgieron varias *jazz bands*, y a partir de 1921, en la capital Curitiba, aparece la Internacional Orchestra, anunciada en los periódicos de la época como “una jazz band endiablada”²⁴, la que toca en bailes de carnaval en uno de los mejores clubes de la ciudad. Otros grupos importantes fueron la Ideal Jazz-band, Ideal Jazz Sinfónico, Oriente Jazz-band, Orchestra Jazz Elite, y la Iris Jazz Band, que pertenecieron al músico y maestro José da Cruz (flauta y saxofón). En el interior estuvieron activos grupos como Guarany Jazz-Band, Tupynamba Jazz-Band, Weber Jazz Band, Jazz Tupã, Jazz Tamoio, y Conjunto Tupi²⁵.

1.5. Los cambios en los formatos instrumentales

Durante esta época, la mayoría de los grupos brasileños conservaban el formato instrumental constituido básicamente por guitarra, flauta, *cavaquinho* y percusión, conocido como “regional”. Con la popularización de las *jazz bands*, este tipo de formato se modificó, observándose la presencia de instrumentos nuevos en los conjuntos tradicionales. Fue así como el saxofón empezó a sustituir al figle, un instrumento que se caracterizaba por delinear el contracanto denominado *baixaria*²⁶ y que fue bastante utilizado por los músicos de *choro* durante el tránsito del siglo XIX al siglo XX. Sin embargo, durante la fase de consolidación de este género musical, la flauta, la guitarra y el *cavaquinho* fueron los instrumentos más

²¹ Vedana 1987: 17.

²² Mello 2007: 91.

²³ Cazes 1998: 61.

²⁴ *A República* (24 de enero de 1921): 5.

²⁵ Giller 2013: 80.

²⁶ La *baixaria* es una de las características del género *choro*, y hoy esta función es realizada por las guitarras de siete cuerdas.

populares. Según el análisis realizado por Velloso, era “raro encontrar el saxofón como instrumento solista en los pequeños conjuntos, donde la flauta y el clarinete eran utilizados con mayor frecuencia”²⁷. El autor aclara:

Los conjuntos regionales comenzaron a crear un patrón de orquestación que excluía, tal vez por limitaciones acústicas del estudio de grabación, la presencia de los instrumentos de metal de las bandas. Siguiendo ese mismo raciocinio, podemos suponer por qué las grandes orquestas y las bandas de jazz no utilizaron inmediatamente instrumentos de madera y cuerda. El desequilibrio sonoro entre los instrumentos acústicos de menor volumen y los instrumentos de metal, hechos para ser utilizados en marchas en las bandas civiles y militares, dificultaba mucho la ejecución de los arreglos, principalmente en las grabaciones que necesitaban de una mayor definición proporcionada por instrumentos de mayor volumen, con el propósito de perforar la cera de los discos de grabación. Luego, esta formación con instrumentos de metal junto a los de madera y cuerdas era, por lo tanto, incompatible antes del surgimiento de la tecnología de amplificación sonora.

Los primeros bateristas brasileños se presentaban tocando el redoblante sobre una silla, el bombo sin pedal y percutido con una de las manos, y un platillo que era colgado en la reja que separaba a los músicos de la platea. Solamente alrededor de 1922 comienzan a llegar al Brasil las primeras baterías como instrumento compacto.

Los primeros modelos de batería, desarrollados en la segunda mitad del siglo XIX, se limitaban al redoblante (inclinado sobre una silla) y al bombo, tocado eventualmente con una de las manos. En 1898 surge el primer soporte de redoblante y algunos modelos, conocidos como *double drums*, comenzaron a tener un platillo fijado en la parte alta del tambor. A partir de 1927 cencerros, caixetas (bloques de madera) y pequeños tambores chinos son utilizados como opciones para solos y pausas, y no solamente como simples efectos²⁸.

El banjo fue definido como instrumento rítmico y armónico, aportando junto con el piano, la tuba y el contrabajo, al sustento armónico y al acompañamiento que se necesitaba para caracterizar a los diferentes estilos de moda ejecutados por las *jazz bands*. Con el tiempo, el banjo fue sustituido por la guitarra acústica para lograr efectos más íntimos. En la década de 1930 la guitarra fue amplificada, siendo reemplazada por la guitarra eléctrica durante la década de 1940.

Las *jazz bands* extranjeras que pasaron por Brasil durante este período, acompañando generalmente a las famosas *vedettes* de los palcos y cabarés europeos, fueron de gran importancia en este proceso de implantación de novedades sonoras, tanto en los géneros como en la instrumentación. Un ejemplo es la Gordon Stretton Jazz Band. Posiblemente ese grupo fue la primera *jazz band* negra que llegó a Rio de

²⁷ Velloso 2006: 48.

²⁸ Bolão 2009: 3.

Janeiro, recordando que en aquel momento la presencia del negro en los palcos brasileños no era bien aceptada por una parte de la sociedad.

Esta *jazz band*, liderada por el baterista Gordon Stretton, realizó *shows* por Brasil, agregó músicos brasileños, pasó por Porto Alegre y llevó, finalmente, el nuevo modelo musical a esos lugares²⁹. Esto se hace visible cuando Hardy Vedana cita que el músico Herald Alves del Jazz Espia Só “solamente comenzó a usar la batería completa, como hoy la conocemos, a partir de 1924”. Según el autor, esto ocurrió cuando la *jazz band* realizaba un *tour* por el sur de Brasil y llevó entre los instrumentos “algunos ilustres desconocidos: el banjo, que sería sustituido por la guitarra en los conjuntos musicales, y la batería, con bombo, redoblante, platillos, cencerros, cocos y una infinidad de accesorios, todos acoplados a una pieza solamente”³⁰.

En ciertas regiones de Brasil algunas *jazz bands* incluían en sus formatos instrumentos regionales como el *cavaquinho*, el *pandeiro* (pandereta), el pífano y el acordeón. Otros grupos ni siquiera tenían el tipo de formato *jazz band*, pero, por la moda de la época, se autonombaban así. Sergio Cabral comenta que “la moda de las *jazz bands* fue tan avasalladora, que incluso las orquestas de cuerdas, que tocaban generalmente en los cafés y confiterías elegantes, pasaron a llamarse *jazz bands*”³¹.

Cabral aclara que el Centro Musical de Rio de Janeiro³² estableció normas para la formación de las orquestas de acuerdo con el lugar de trabajo, para impedir de esa forma el ingreso de instrumentos como la batería, el saxofón, el banjo y también el piano³³. Tinhorão también afirma que “durante la década de 1920 las *jazz bands* se tornaban cada vez más populares en las grandes ciudades brasileñas, donde todo tipo de conjunto popular que quisiera parecer moderno pasaba a llamarse *jazz band*”³⁴.

Vale la pena observar que, inclusive con la efervescencia de las *jazz bands*, las formaciones de los grupos regionales no dejaron de existir. En los programas de radio, conciertos y situaciones un poco más íntimas, estos grupos mantenían la sonoridad y el repertorio tradicional brasileño.

1.6. Los cambios en los espacios de trabajo de los músicos

Es esencial recordar que desde mediados de 1910, uno de los principales trabajos de los músicos consistía en tocar en los cines, tanto para entretener a quien llegaba como para agregar sonido y ritmo a las imágenes del cine mudo

²⁹ Daniels y Rye 2010: 5.

³⁰ Vedana 1987: 17.

³¹ Cabral 1997: 100.

³² El Centro Musical de Rio de Janeiro, a finales de 1910, fue una entidad que pasó a representar a la clase artística. Después se transformó en el *Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro*, siendo pionero en la defensa de los derechos e intereses profesionales y políticos, y convirtiéndose en referencia para el país.

³³ Cabral 1997: 100.

³⁴ Tinhorão 1956: 46.

en la sala de proyección. En 1927 surgió el cine con sonido, cuando Hollywood comenzaba a reproducir en estudio diferentes musicales inspirados en las comedias teatrales con música. Algunas de esas fueron *Broadway Melody*, *Fox Movietone Follies of 1929* y *My Love Parade*, ocasionando así el desempleo de miles de instrumentistas, especialmente *pianeiros*. La crisis que ocurrió a partir de 1929 desencadenó un movimiento que afianzó la formación de la conciencia profesional del músico.

Vinci de Moraes explica que, a partir de los años 1930, los *chorões*³⁵ se desplazan de las salas de cine, teatros y circos, hacia lugares más profesionales como las empresas grabadoras y orquestas de radio, acompañando a los intérpretes más famosos. Eso produjo músicos “que se constituyeron en auténticos intermediarios entre el universo de la cultura de élite y de la cultura popular urbana, entre lo formal y lo informal, y entre el espacio público y el privado”³⁶.

Era común que los músicos se movilizaran como instrumentistas dentro de orquestas, bandas de música o *jazz bands*, tocaran en salones de baile o en salas de cine, acompañaran a intérpretes en grupos regionales, en programas de radio y dominaran innumerables géneros musicales. Vinci de Moraes afirma que “esa escena renovadora y de expansión de los medios de difusión musical y del mercado de trabajo era extremadamente ambigua y paradójica”³⁷, pues, aún en ese momento, no existían leyes para dar soporte a la profesionalización del músico, por tanto, las políticas de trabajo no sustentaban a ese universo diversificado y veloz de la vida del músico popular. Aun así, de forma general, el músico era discriminado y encasillado como desocupado y bohemio. Muchas veces, el ser músico en aquella época era algo despreciado y mal visto por la sociedad conservadora.

Sin embargo, y gracias a la consolidación y ampliación de los espacios de entretenimiento y de los medios de comunicación masivos, se reforzó la posición del músico popular, buscando un camino hacia la profesionalización artística. Este hecho estimuló al mercado de trabajo en varias ciudades de Brasil. Moraes expone que “las actividades musicales remuneradas se multiplicaban por los innumerables lugares para el entretenimiento popular, pagando cifras (salarios, propinas, etc.) diferenciadas y establecidas de modo informal, de acuerdo con la posición y prestigio del artista y del ambiente, pues no habían reglas de trabajo en esa área”. Moraes sugiere que de modo general, esos nuevos medios de producción y difusión tenían interés en los cantantes e intérpretes, pues eran los únicos que alcanzaban el éxito, generando así ganancias económicas a las diversas empresas que vivían en torno de la música, como empresas grabadoras, radios, editoriales y publicistas³⁸.

³⁵ *Chorões*. Dícese de uno o cada uno de los instrumentistas que tocan *choro*.

³⁶ Moraes 2000: 252.

³⁷ Moraes 2000: 102.

³⁸ Moraes 2000: 96.

2. DISEMINACIÓN DEL JAZZ Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS EN BRASIL (1930-1950)

2.1. Las *big bands* en Brasil: Gnatalli, el Maestro Gaó y Fon-Fon

A fines de la década de 1930, las nuevas tendencias de la música norteamericana continuaron llegando vía radio, cine, fonogramas y partituras. En este período se inició la fase de formación de las *big bands*, manteniendo una configuración instrumental basada en el piano, batería, contrabajo, guitarra e instrumentos de viento, además del cantante a quien también se le llamaba *crooner*. Una vez más, los directores de orquesta buscaron nuevas sonoridades y forjaron otros modelos para los arreglos. También repitieron la forma de presentarse en los escenarios, con uniformes y trajes de rigor, la disposición de los músicos en el palco, y también el nombre o el logotipo de la orquesta escrito en los atriles de las partituras. El éxito de las agrupaciones y sus solistas trajo como resultado que muchos músicos profesionales se identificaran con el estilo.

A comienzos de 1930 el pianista, compositor y arreglista Radamés Gnattali se estableció en Rio de Janeiro. Provenía de Rio Grande do Sul, donde ya había tocado en la Ideal Jazz Band. Gnatalli pasó a ejercer una actividad intensa, moviéndose entre lo popular y lo erudito, creando un estilo orquestal propio, que marcó a la música brasileña en las siguientes décadas. El norteamericano Mr. Evans, director artístico del sello Victor y con quien Gnattali trabajaba, sugirió la posibilidad de hacer un trío de música brasileña con clarinete, piano y batería. La idea era copiar la formación de Benny Goodman Trío: Benny Goodman en el clarinete, Teddy Wilson en el piano y Gene Krupa en la batería. Surgió entonces el Trío Carioca, formado por Gnattali, Luiz Americano (clarinete) y Luciano Perrone (batería)³⁹.

También el pianista y director de orquesta paulista Odmar Amaral Gugel, conocido como Maestro Gaó, tuvo una larga carrera iniciada en 1920, cuando asumió la dirección artística del sello Columbia. Gaó creó la Columbia Brazil Dance Orchestra. A partir de octubre de 1929 trabajó con grupos en variados formatos como el Cuarteto Columbia, el Quinteto Instrumental Columbia y el Sexteto Columbia Jazz Band, que pasó a ser llamado “Colbaz Orchestra”; una simplificación de “Colbraz”, nombre derivado de la Columbia Brasileña.

En estos grupos participaron músicos como Napoleón Tavares el Zezinho del Piston (trompeta), Jonas Aragón el Dedé (saxo alto y clarinete), José Niccolini y Osvaldo Lyra (trombón), Atilio Grani (flauta), Hudson Gaya (violín y guitarra), Zezinho (el banjo o violín), José Rielli (acordeón), Sut (batería), Nardi (contrabajo) y el propio Gaó en el piano⁴⁰.

El saxofonista Otaviano Romeiro Monteiro, conocido como Fon-Fon, tocó en casinos y salones de baile en Alagoas y en 1931 hizo una temporada de un año en

³⁹ Moraes 2000: 96.

⁴⁰ Mello 2007: 94

Argentina con una pequeña agrupación. Al volver tocó con Romero Silva y Silvio de Souza en Rio de Janeiro e inició la grabación de sus discos a fines de 1932. En 1938 formó su primera orquesta con dos trompetas, tres saxofones, bajo, batería y un pianista, conocido como Centopéia, quien años más tarde emigró para Argentina, estableciéndose allí hasta el final de su vida.

El maestro Fon-Fon dirigió su orquesta en 1939 en el Cabaré Assírio y en el Teatro Municipal de Rio de Janeiro. Entre los músicos encontramos a Suossi (saxo alto), Zaccarias (saxo alto), Waker Rosa (saxo tenor), Passos (trombón), Francisco Sergi (trompeta) y Guaximin (trompeta), Moisés Friedman (batería), Gaúcho (bajo), Nogueira da Gama (piano). Entre los famosos que actuaron en su orquesta encontramos a Sebastián Barros, conocido como K-Ximbinho (saxofón y clarinete)⁴¹.

2.2. La llegada de nuevos géneros musicales extranjeros

Durante la década de 1940 el intercambio entre Brasil y Estados Unidos, junto con la penetración de productos industriales y culturales norteamericanos, se intensificó. Fue la época en que la tendencia del consumo era provocada por una parte de la población, despertando necesidades y nuevos hábitos, a un ritmo cada vez más acelerado y complejo, influenciados por la radio, el cine, revistas y discos que conquistaban el mercado latinoamericano. Un ejemplo es la producción de la película de Walt Disney *Saludos Amigos* (1942), en la que los personajes Pepe Carioca y Donald Duck se encuentran al son de “Aquarela do Brasil”, canción icónica de Ary Barroso.

De este modo, a partir de la segunda mitad de los años 40 nuevos géneros extranjeros interactuaron con la música popular brasileña, principalmente el bolero, la rumba, el chachachá y el *cool jazz*. Varios géneros regionales de Brasil como *baião*, *embolada*, *coco* y *moda-de-violão*, también fueron ganando espacio en la radio, tornándose referenciales más allá de sus zonas de origen⁴².

Otro caso de hibridación musical es el *samba-boogie*. El *boogie-woogie*, creado en Chicago a fines de 1920, se popularizó en Nueva York, contagiando a las *big bands* de Gene Krupa, Lionel Hampton y Tommy Dorsey, y llegando a Brasil por medio del disco. Así, en 1945 surgió el *samba-boogie*, que durante casi una década integró el repertorio de conjuntos vocales como Os Cariocas, Anjos do Inferno y Namorados da Lua.

2.3. Las orquestas y los primeros solistas del jazz brasileño moderno

Muchos músicos norteamericanos visitaron Brasil, como la orquesta Colored de Baron Lee, el músico Big Boy Goodie (saxo tenor) en 1938, y el trío de Bud

⁴¹ Guinle 1953: 91.

⁴² Napolitano 2002: 57.

Freeman en 1947. Algunos músicos se radicaron en el país, como Claude Austin (piano), Louis Cole (voz) y Booker Pittman (saxo alto)⁴³.

En la década de 1950 se fundaron diversos grupos, generalmente formados por europeos radicados en Brasil, junto con algunos brasileños que cultivaban el estilo New Orleans. En São Paulo pueden ser citadas la Paulistania Jazz Band, la São Paulo Dixieland Band y, tal vez el grupo de mayor éxito entre todos ellos, la Traditional Jazz Band. En Rio de Janeiro el grupo instrumental más destacado fue la Rio Jazz Orchestra.

Sin embargo, a mediados de la década de 1950 el género ya empezaba a dar espacio a los estilos modernos del jazz como el *bebop* y *cool jazz*. En ese periodo, en Rio de Janeiro el jazz fue incentivado por personalidades de clase media y alta que promovían las audiciones, las *jam sessions* e importaban discos. Fue entonces cuando surgieron las orquestas de Napoleón Tavares, Silvio Mazzuca, Zaccarias, los Mid-Nighters, y la Orquesta Tabajara de Severino Araújo (clarinete). De estas orquestas salieron los principales solistas del que podría ser considerado el *jazz brasileño moderno*, como los saxofonistas Paulo Moura, Moacir Silva y Zé Bodega. Estos músicos tuvieron un papel muy importante en el desarrollo del movimiento jazzístico en Brasil.

En São Paulo se destacaron profesionales como los Robledo, Moacir Peixoto, Valter Wanderley y Dick Farney (pianistas), Adolar (saxofonista), Shú Viana (contrabajista), Rubinho (baterista), Araken Peixoto y Alonsito (trompetistas), y Dudo (banjo). Eran algunos de los más conocidos en esa época del jazz en Brasil⁴⁴. En otras regiones de Brasil el movimiento jazzístico se mantuvo activo, sin embargo, es poca la información encontrada hasta el momento.

2.4. La radio, el jazz y la propaganda política estadounidense

En 1950 existían en Brasil 243 emisoras de radio concentradas en las principales capitales. Algunas como la radio Nacional de Rio de Janeiro tenían audiencia en todo el país. Hasta mediados de 1950 la radio fue el medio de comunicación privilegiado para la divulgación del jazz, aunque innumerables géneros brasileños como la marcha, la marchiña, los sambas carnavalescos, el samba-enredo, el *baião* y el samba-canción también fueron difundidos. El bolero, sobre todo el bolero mexicano, fue de gran éxito en Latinoamérica a lo largo de la década de 1950, inclusive influenciando al samba, y dándole una base al samba-canción, es decir, un nombre para el *samba abolerado*⁴⁵.

El programa de radio *The Voice of America*, transmitido a partir de 1942, llegó prácticamente a todo el mundo. En Brasil, la radio era el único medio masivo para escuchar el jazz, y durante ese periodo aparecieron en algunas capitales brasileñas, clubes y espacios para *shows*, al estilo de los clubes norteamericanos, elevando el número de músicos brasileños influenciados y dedicados a ese estilo.

⁴³ Napolitano 2002: 91.

⁴⁴ Napolitano 2002: 91.

⁴⁵ Napolitano 2002: 14.

En esa época el jazz pasaba por momentos turbulentos, desarrollándose rápidamente entre concepciones y nuevos movimientos como *hard bop*, *cool jazz*, *funk*, *progressive*, música de la Tercera Corriente y jazz modal. Los años 50 fueron marcados por una verdadera guerra de estilos y enardecidas disputas entre los defensores de las diferentes escuelas⁴⁶. En esta época el jazz “fue reconocido por el gobierno norteamericano como un agente de propaganda del *american way of life* (modo de vida norteamericano) durante la Guerra Fría, usándolo para penetrar la barrera Este-Oeste, divulgando el estilo y enviando músicos de proyección al exterior como embajadores culturales”⁴⁷.

Podemos observar esta perspectiva del movimiento jazzístico citando algunos shows internacionales y temporadas en la televisión brasileña por TV Record y TV Tupi, realizados en Brasil. Muchos de estos fueron financiados por el Departamento de Estado norteamericano, como los *shows* de Tommy Dorsey (en 1951), Dizzy Gillespie (1956), Louis Armstrong (1957), Woody Herman (1958), Nat King Cole, Cab Calloway, Sarah Vaughan, Billy Eckstine (1959), Ella Fitzgerald, Harry James (1960), Buddy Rich, Benny Goodman, Les Brown (1962), Stan Getz (1965), y el *American Jazz Festival* en el Teatro Municipal de Rio de Janeiro y de São Paulo (1961)⁴⁸.

Es importante destacar que el movimiento de músicos por todo el territorio de Brasil fue intenso. Al respecto, vale la pena mencionar que entre 1956 y 1962 la ciudad de Curitiba recibió músicos de otros estados que fomentaron el jazz en la ciudad, y que más tarde algunos tuvieron proyección internacional, como Aírto Moreira (percusión, batería y voz), Raul de Souza (trombón) Breno Sauer (vibráfono) y Olmir ‘Alemão’ Stocker (guitarra eléctrica). Todos ellos tocaron con músicos de Paraná, como Gebran Sabbag (piano), Walter Branco (guitarra eléctrica), Guarani Nogueira (batería), Giuseppe Beppi (trompeta), Fernando Montanari (piano)⁴⁹.

3. LA BOSSA NOVA Y EL SAMBA-JAZZ (1950-1960)

3.1 Entre *Brazilliance* y *Chega de saudade*

La bossa nova surgió oficialmente en 1958 en la zona sur de Rio de Janeiro, introduciendo innovaciones estéticas a nivel melódico, armónico, rítmico, poético e interpretativo. Este género marcó de modo definitivo la fusión de dos mundos musicales, el samba y el jazz, que ya venían manteniendo una relación estrecha desde hace algunas décadas.

El samba *bossanovístico* no estaba destinado para el baile, sino para la audición. Así como el *bebop*, la bossa nova también marcaba un período en el que Brasil intentaba actualizarse en relación con los centros más avanzados, haciendo crecer y refinando sus medios de comunicación. Las conquistas tecnológicas fueron

⁴⁶ Muggiati 1983: 60.

⁴⁷ Hobsbawm 1990: 82.

⁴⁸ Mello 2007: 78.

⁴⁹ Giller 2007:47.

fundamentales para el estilo musical que instauraba el fin de la hegemonía melódica sobre la armónica, la superación de los contrastes interpretativos, o inclusive la valorización del silencio, entre otras características estéticas⁵⁰.

Más que la influencia del jazz en general, era principalmente el jazz moderno el que interesaba a los músicos de la bossa nova, es decir, el *bebop* y estilos posteriores, como el *cool jazz*, el *west coast* y el *progressive*. Así, es evidente la conexión entre la forma de presentarse los músicos de la bossa nova y la actitud *cool* de los adeptos del *bebop* y del *cool jazz*. La misma actitud sobria y compenetrada de los jazzistas norteamericanos era observada en los *bossanovistas*, sin gestos exagerados en el escenario.

Esta fusión estaba siendo forjada de alguna forma en la música de los guitarristas Aníbal Augusto Sardinha, conocido como Garoto, Laurindo de Almeida y de los pianistas Dick Farney y Johnny Alf. Pero la llegada definitiva de la bossa nova fue marcada históricamente en 1958 por el lanzamiento del sencillo *Chega de saudade* (seguido en 1959 por el elepé homónimo) del cantante y guitarrista João Gilberto. Esta producción sintetizó un conjunto de procesos que directa o indirectamente eran influenciados por el jazz. Los nombres asociados al género son Antônio Carlos Jobim, Carlos Lyra, Baden Powell, Roberto Menescal, Nara Leão, Oscar Castro Neves y Ronaldo Bôscoli, entre otros.

La bossa nova se introdujo intensamente en la cultura norteamericana, y toda una generación de instrumentistas influenciados por el jazz se involucraba con este género en Brasil. Uno de los preludios de esta fusión ocurrió en Los Angeles en 1953, cuando Laurindo de Almeida (guitarra) y Bud Shank (saxofón) grabaron el álbum *Brazilliance*. Este era un disco experimental, que amalgamaba en las improvisaciones de Shank un repertorio brasileño en lenguaje jazzístico, ajustando las bases de lo que años más tarde vendría a ser llamado jazz-samba o samba-jazz.

El impacto de aquel disco fue extraordinario, abriendo las puertas para un estilo hasta entonces inimaginable. El disco *Brazilliance* (seguido en 1958 de *Brazilliance 2*) fue editado en Brasil y conquistó inmediatamente una nueva generación de músicos, quienes vinieron a ser figuras relevantes en la bossa nova, y posteriormente en el samba-jazz⁵¹. El disco *Turma da Gafieira* (1957) también es considerado como un precursor del samba-jazz. Se realizó en Brasil con la participación de Altamiro Carrilho (flauta), Zé Bodega y Maestro Cipó (saxos tenores), Raul de Souza (trombón), Sivuca (acordeón), Baden Powell (guitarra), José Marinho (bajo) y Edison Machado (batería).

3.2. La internacionalización de la bossa nova y el samba-jazz

Fue en noviembre de 1962, después del concierto de bossa nova en el *Carnegie Hall* en Nueva York, que los músicos brasileños comenzaron a frecuentar los escenarios norteamericanos y europeos. Entre ellos fueron notables Luiz Bonfá, João

⁵⁰ Calado 1990: 247.

⁵¹ Raffaelli 2009: 2.

Gilberto, Tom Jobim, Sérgio Mendes, Carlos Lyra, João Donato, Eumir Deodato, Moacyr Santos, Don Salvador, Marcos Valle, Oscar Castro Neves, Baden Powell, Sivuca y Raul de Souza. Posteriormente se destacó la vocalista Flora Purim, quien grabara con Chick Corea.

Muchos percusionistas definieron y proyectaron las actividades de los músicos brasileños en el exterior, sobresaliendo Dom Um Romão, Airtó Moreira, Naná Vasconcelos y Paulinho da Costa. Muchos clubes surgieron gracias a que fomentaron este movimiento de percusionistas, abriendo un importante circuito para los músicos y consumidores del jazz. Algunos de ellos fueron el Little Club, Bottle's, Bacará y Ma Griffe, todos en la calle conocida como el "beco das garrafas" (callejón de las botellas).

Estos instrumentistas formaron grupos que tocaban repertorios de bossa nova y jazz, debido a que muchos provenían de la tradición del *west coast* y cultivaban el formato de trío con piano, contrabajo y batería. Algunos grupos destacados fueron Tamba Trío, Zimbo Trío, Trío Bossa Tres, Milton Banana Trío, Jongo Trío, Sambalço Trío, Ludus Tertius. También fue importante la labor del Cuarteto Novo, con Theo de Barros (contrabajo y guitarra), Heraldo do Monte (guitarra y guitarra eléctrica), Airtó Moreira (batería) y Hermeto Pascoal (piano y flauta). La mayoría de estos músicos comenzaron a presentarse con frecuencia en diversos países, incluyendo Estados Unidos, Europa, Asia (principalmente Japón) y Latinoamérica, donde se dio un intercambio cultural con músicos extranjeros.

Los discos más significativos de samba-jazz fueron grabados a partir de 1963, destacándose exponentes como Los Cobras (1963), Eumir Deodato (1964), Meirelles (1964), Los Copa 5 (1964), Hector Costita Sexteto (1964), Dom Um Romão (1964), Sergio Mendes y Bossa Rio (1964), Tenório Jr. (1964), Moacyr Santos (1965) y el Trío 3D (1965), Milton Banana Trío (1965), Cuarteto Sambacana (1965), Jongo Trío (1965), Bossa Três (1966) y Los Gatos (1966).

Con la llegada del rock & roll, la bossa nova y el samba-jazz perdieron fuerza y popularidad. El movimiento de la Joven Guardia ganó espacios, principalmente en el segmento juvenil de Brasil. Muchos músicos dejaron el país en busca de un mejor campo de trabajo, pues fuera de Brasil la bossa nova y el samba-jazz continuaban siendo admirados, valorándose a artistas que sobresalieron en el mercado internacional. Mediante la actuación de estos músicos, elementos de la música brasileña pasaron a ser incorporados a la música norteamericana⁵².

4. MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEÑA (1970 -)

4.1. Pascoal y Gismonti

La incorporación de elementos jazzísticos (como encadenamientos armónicos y coloraciones tímbricas) junto con elementos típicamente brasileños, hizo surgir la concepción y práctica musical que pasó a ser conocida como jazz brasileño

⁵² Piedade 1997: 16.

o Música Instrumental Brasileña (MIB). Algunas bases estéticas comenzaron a tomar forma a partir de las obras de Hermeto Pascoal y Egberto Gismonti, guiando el camino para la formación de varias generaciones de músicos y la consolidación de la MIB.

Hermeto Pascoal, multinstrumentista (acordeón, flauta, piano, saxofón, trompeta, bombardino, melódica, guitarra, entre otros instrumentos), se apoyó en el recurso de la improvisación, llegando a conseguir resultados musicales que se aproximan al *free jazz*. Muchas veces rechazando dicha etiqueta o incluso la de “música popular brasileña”, Pascoal ha preferido el término “música libre”. No obstante, su trabajo musical es estructurado a partir de ritmos tradicionales brasileños como *baião*, *frevo* y *choro*. Aunque acostumbra utilizar instrumentos como el piano, teclados electrónicos, batería, guitarra, guitarra eléctrica, bajos, saxofones, varios tipos de flauta, metales y percusión en general, también adiciona recursos no musicales, como el uso de sonidos de animales (cerdos, perros y papagayos), hasta las narraciones de los partidos de fútbol de las que extrae el ritmo y la entonación de los locutores para transformarlos en música.

En 1973 grabó su primer disco, *A música livre de Hermeto Pascoal*, junto con músicos que por entonces iniciaban sus carreras y que hoy se destacan en los escenarios, continuando con la escuela del “brujo”, como es conocido cariñosamente Hermeto entre los brasileños. Su segundo disco, *Misa de los esclavos* (1977), fue grabado en Estados Unidos, con la participación de Raul de Souza (trombón), David Amaro (guitarra), Ron Carter (bajo), Alphonso Johnson (bajo), Airtó Moreira (batería, percusión), Chester Thompson (batería) y Flora Purim (voces).

Por su parte, el multinstrumentista, compositor y arreglista Egberto Gismonti (flauta, clarinete, guitarra y piano) posee obras que abarcan una vasta gama sonora, texturas y dialectos musicales de la música brasileña. Gismonti se caracteriza por ejecutar sus composiciones con maestría junto con nombres destacados en el medio nacional e internacional, como Jan Garbarek (saxofón), Ralph Towner (guitarra) y Charlie Haden (contrabajo). Su obra es extensa y envuelve producciones de música para cine, arreglos de artistas y giras por el mundo entero.

4.2. Jazz fusión, festivales de jazz y nuevas generaciones

A partir de 1970 el jazz brasileño entró en el circuito internacional de festivales de jazz, como es evidente en el Festival de Montreux (Suiza) que normalmente ha considerado una noche dedicada a la música brasileña.

Con la llegada del jazz fusión algunos músicos pasaron a incorporar instrumentos eléctricos, generando una base de sonoridades más internacional, pero sin perder el contacto con los elementos que caracterizan a la música de Brasil. En esta línea se destacaron exponentes como Victor Assis Brasil (saxofón), Mauricio Einhorn (armónica), Toninho Horta (guitarra), Heraldo do Monte (guitarra eléctrica, cavaquinho, guitarra acústica y contrabajo), Hélio Delmiro (guitarra), Nivaldo Ornelas (saxofón), Leo Gandelman (saxofón), Mauro Senise (saxofón), César Camargo Mariano (piano), Gilson Peranzetta (piano), Wagner Tiso (piano), Nico Assumpção (contrabajo), Márcio Montarroyos (trompeta), Robertinho Silva

(batería), Léa Freire (flauta), Bocato (trombón), Nico Assumpção (bajo), Marcio Montarroyos (trompeta), Arismar do Espírito Santo (contrabajo), Roberto Sion (saxofón), André Geraissati (guitarra), Nelson Ayres (piano) Nelson Ayres (piano) e os grupos 'Pau Brasil' de São Paulo, grupos "Jazzmaia" e 'Sotak' de Curitiba, 'Banda de Neutrons' de Florianópolis, entre muchos otros.

Debemos destacar el nombre de Eliane Elias (piano), quien a partir de 1983 construyó su carrera en Nueva York junto con el saxofonista Michael Brecker en la banda Steps Ahead. Elias grabó varios discos, entre ellos un dueto con Herbie Hancock. Es necesario mencionar que en el medio vocal se encuentran artistas que utilizaron una forma *jazzy* (jazzeada) para cantar, destacándose Flora Purim, Leni Andrade, Elis Regina, Ithamara Koorax, entre otros.

Diversos ritmos brasileños como el *frevo*, el samba, el *baião* y el *choro*, fueron mezclados con la improvisación del jazz. En la década de 1980 surgió una generación de instrumentistas que revivieron al género *choro*, como Luciana Rabello (cavaquinho), Rafael Rabello (guitarra de 7 cuerdas) y Celsinho Silva (pandereta), Joel Nascimento (mandolina o bandola), Maurício Carrilho (guitarra), Henrique Cazes (cavaquinho, quien creó diversos grupos, entre ellos la Orquesta Pixinginha) y Oscar Bolão, baterista, quien fue parte de la Orquesta de Música Brasileña, de la Orquesta de Cordas Brasileiras y de la Banda de Câmara Anacleto de Medeiros. Bolão ha sido considerado como seguidor del estilo del baterista Luciano Perrone, y actualmente integra los grupos instrumentales Pife Muderno y Coreto Urbano, dirigidos por el saxofonista y flautista Carlos Malta.

Es importante notar la gran cantidad de festivales que se propagaron por el país. Inicialmente eran realizados en São Paulo y Río de Janeiro, como el Free Jazz Festival, cuyo escenario hoy es otro. Actualmente es posible disfrutar de *shows* con la presencia de exponentes internacionales consagrados del jazz, el blues y otros géneros afines, programados en diversos lugares del territorio brasileño.

Durante los últimos años Brasil se consolidó como un mercado sólido y serio para los diversos festivales realizados en diferentes regiones del país. Entre estos se hallan el Festival de Jazz y Blues de Guaramiranga (Ceará), Garanhuns Jazz Festival en Pernambuco (Pernambuco), Festival de Jazz y Blues de Teresópolis (Rio de Janeiro), el Rio das Ostras Jazz & Blues Festival (Rio de Janeiro), Bourbon Festival Paraty (Rio de Janeiro), el BMW Jazz Festival en São Paulo (São Paulo), el Festival Amazonas Jazz en Manaus (Amazonas), el Joinville Jazz Festival (Santa Catarina), el Curitiba Jazz Meeting, el Curitiba Jazz Festival (Curitiba), el Jazz na Ilha (Ilha do Mel), el Tudo é Jazz (Ouro Preto) y el Savassi Festival (Belo Horizonte) entre otros. Es posible destacar que la mayoría de estos festivales surgieron con el objetivo de contribuir en el desarrollo del turismo en sus localidades.

Otra característica que ha permitido la aproximación de los festivales de jazz a la sociedad brasileña ha sido la programación de actividades didácticas paralelas a los conciertos, como talleres y seminarios para estudiantes de música dictados por artistas del festival, además de clases y debates concernientes al jazz.

A inicios del siglo XXI algunos núcleos jazzísticos continuaron cultivando la música instrumental, resistiendo a las nuevas imposiciones del mercado cultural dominado por tendencias diversificadas y con un espíritu más tropical. En este

contexto podemos citar a músicos como Yamandú Costa (guitarra), Tiago do Espírito Santo (bajo), Michel Leme (guitarra eléctrica), Marco Lobo (percusión) y Fábio Torres (piano)

Generalmente los artistas de música instrumental han seguido activos dentro de un circuito alternativo. En muchos casos la producción musical ha sido administrada por el propio músico, actualizando y publicitando sus trabajos en sitios y redes sociales virtuales, aunque dentro del país continúan circulando en un mercado restringido para ese género musical.

En los últimos años han surgido núcleos y movimientos en las principales ciudades brasileñas, y una nueva generación en constante crecimiento se está enfocando en la música instrumental, utilizando tanto las tendencias tecnológicas como las estéticas modernas. Al mismo tiempo, muchos artistas continúan buscando suerte en escenarios extranjeros.

5. EL JAZZ EN BRASIL EN EL TRAYECTO DE LA HISTORIA

A lo largo de su trayectoria, el jazz fue absorbido en Brasil y se convirtió en una realidad discursiva para una parte de la población, al mismo tiempo en que se consolidaba un estilo de vida moderno y se establecían conexiones en torno a las novedades socioculturales. Se percibe que, de una u otra forma, los procesos interculturales desencadenados alrededor del mundo también permearon a la musicalidad brasileña.

No hay duda que en este breve ensayo acerca del panorama del jazz en Brasil, muchos nombres no fueron mencionados. La información que se encuentra en la bibliografía especializada normalmente se vincula con los grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro y São Paulo. Los estudios y el levantamiento de datos respecto del desarrollo del jazz en otras regiones brasileñas se han comenzado a desarrollar en los últimos tiempos gracias a las investigaciones académicas que surgen de los recientes cursos orientados al estudio de la música popular urbana.

Durante el desarrollo del jazz en territorio brasileño se encuentran críticas por la presencia e influencia de esta música en la cultura nacional. Es posible hallar en revistas y periódicos una cierta resistencia a los modelos extranjeros que llegan. También se encuentran críticas a los géneros extranjeros en algunas letras de sambistas en determinados períodos de este proceso. Se han hallado reiteradas críticas en las biografías de Pixinguinha realizadas por periodistas, en el sentido que el músico tenía algunas de sus composiciones influenciadas por el jazz.

Parece que nuestro popular compositor está siendo influenciado por ritmos y melodías del jazz. Es lo que hemos notado, desde hace algún tiempo, y una vez más en este choro, cuya introducción es un verdadero foxtrot, y en su transcurso presenta combinaciones de música popular *yankee*. No nos agradó⁵³.

⁵³ Revista *Phono Arte*, N° 11 (15 de enero de 1929).

José Ramos Tinhorão se manifiesta referente a la construcción de una realidad cultural dominada en Brasil, en una subordinación de lo artístico a lo comercial. Explica que “no es solo la creciente transformación de la música popular en fórmulas fabricadas para la venta, sino la progresiva dominación del mercado brasileño por la música importada de los grandes centros de Norteamérica y Europa”⁵⁴.

La bossa nova introdujo innovaciones a nivel melódico, armónico, rítmico, poético e interpretativo, entrando en confrontación con buena parte de la tradición musical que la precedió. Las acusaciones variaban entre decir que la bossa nova habría “jazzificado el samba”, o que habría acabado con la autenticidad del samba. Sin embargo, agradando o no a la clientela, el jazz pasó a hacer parte del cotidiano de muchas generaciones en Brasil.

Al abordar las características del jazz brasileño, Acácio Piedade ha defendido el concepto de “fricción de musicalidades”. Según ese abordaje, la interacción entre el jazz brasileño y el norteamericano envuelve un “sistema de intersociedades que exhibe, en su centro, una desigualdad”. Argumenta que esas “musicalidades dialogan pero no se mezclan: las fronteras musical-simbólicas no son atravesadas, aunque son objetos de una manipulación que reafirma las diferencias”⁵⁵.

“Musicalidad” sería entonces un conjunto de elementos musicales y simbólicos intrincados, posibles tanto para la actuación como para la audición musical de una comunidad de personas. En el caso del jazz, esa comunidad es internacional y multicultural, haciendo así que sus “nativos” compartan lo que Piedade llamó “paradigma bebop”, es decir, una misma musicalidad jazzística que torna posible el diálogo entre los músicos, y se convierte, por así decirlo, en una lengua común. No obstante, para este autor, el jazz brasileño, al mismo tiempo en que presenta un paradigma *bebop*, también busca alejarse de la musicalidad norteamericana por medio de la articulación de la musicalidad brasileña, hecho que denomina como “fricción de musicalidades”. Asumida como una situación en donde las musicalidades dialogan pero no se mezclan, esta fricción sería entonces lo contrario del discurso de fusión, sincretismo o mezcla.

Sin embargo, esta reflexión de Piedade trata específicamente del jazz desarrollado en Brasil a partir de 1940, en circunstancias que el proceso realmente se inició en la década de 1920, cuando las primeras bases de la MIB se formaron en el seno de las *jazz bands*. Por ello se han dedicado más párrafos a esa primera fase de la historia del jazz en Brasil, porque ya desde entonces, aunque se trata de un contexto cultural y musical diferente a aquel del *bebop*, se advierten procesos de fricción entre las musicalidades jazzísticas, así como eran experimentadas en el resto de América del Sur.

Finalmente, se puede afirmar que el jazz, género musical de origen extranjero, coexistió con las músicas brasileñas locales desde sus inicios como música para bailar –en clubes y sociedades animados por las *jazz bands* y *big bands* y diseminado

⁵⁴ Tinhorão 1998: 260.

⁵⁵ Piedade 1997: 20.

por las innovaciones tecnológicas, como el fonograma, la radio y las giras de solistas y grupos musicales de paso por Brasil— hasta desarrollarse con diversas concepciones y ser reconocido como *Jazz Brasil* o *Música Instrumental Brasileña*. Es más, pese a la brevedad de este panorama descriptivo de la historia del jazz en Brasil a lo largo del siglo XX e inicios del siglo XXI, se puede notar indicios de elementos sonoros con características culturales transatlánticas y evidencias de procesos de fusión o fricción de musicalidades. Profundizar en estos aspectos será necesariamente materia de otros estudios.

BIBLIOGRAFÍA

A *República*, Curitiba (24 de enero de 1921). Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional.
Disponible en: <http://memoria.bn.br>.

BOLÃO, OSCAR

2009 *A Bateria*. Rio de Janeiro: Ensaios músicos do Brasil, Disponible en: <https://es.slideshare.net/alfeuRIO/a-bateria-por-oscar-bolo>.

CABRAL, SÉRGIO

1997 *Pixinguinha: vida e obra*. 4º ed. Rio de Janeiro: Lumiar.

CALADO, CARLOS

1990 *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva.

CAZES, HENRIQUE

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

DANIELS, JEFF Y HOWARD RYE

2010 *Gordon Stretton: A Study in Multiple Identities*. London: Equinox, Publish.

DIAS, ALEXANDRE. F. S.

2011 “*Delightfulness* (Delícia)”, “Até que enfim ...”, “Nove de maio” y “If I am not mistaken”.
Disponibles en: www.ernestonazareth150anos.com.br/works/view/158.

GILLER, MARÍLIA

2007 *O jazz curitibano: a trajetória musical do pianista Gebran Sabbag – 1950 a 1960*. 62 f.
(Monografía) Curitiba: FAP.- Faculdade de Artes do Paraná

2013 *O Jazz no Paraná entre 1920 a 1940: um estudo da obra O sabiá, fox trot shimmy de José da Cruz*. (dissertação de mestrado) Curitiba: UFPR.

GILLER, MARÍLIA, Y JEFF DANIELS

2015 “Gordon Stretton: Trajetos do jazz na América Latina – 1920”, *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales*, Actas del XI Congreso de la Rama Latinoamericana de IASPM, Salvador, Bahia, Brasil, 2014. Editado por Heloísa de A. Duarte Valente *et al.* São Paulo: Letra e Voz, pp. 45-51.

GUINLE, JORGE

1953 *Jazz Panorama*. Rio de Janeiro: Agir.

HOBBSAWM, ERIC

1990 *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

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

IKEDA, ALBERTO

1984 *Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil: primeiros momentos*. vol. 13. São Paulo: Comunicações e Artes

LIMA, JOÃO DE SOUZA

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

MELLO, ZUZA, HOMEM DE

2007 *Música nas Veias: memórias e ensaios*. São Paulo: Ed. 34.

MORAES, JOSÉ GERALDO VINCI DE

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

MUGGIATI, ROBERTO

1983 *O que é o Jazz*. São Paulo: editora Brasiliense.

NAPOLITANO, MARCOS

2002 *História e Música, História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autentica.

PIEIDADE, ACÁCIO

1997 *Música Instrumental brasileira e fricção de musicalidades*. Antropologia em Primeira Mão. Vol. 21. Florianópolis: PPGAS/UFSC.

RAFFAELLI, JOSÉ DOMINGOS

2009 *História do Samba-jazz*. Ensaio, projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia. Disponível em: <http://doczz.com.br/doc/435642/a-hist%C3%B3ria-do-samba-jazz>.

Revista Phono Arte, 11 (15 de enero de 1929). Hemeroteca Digital Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br>.

SEVERIANO, JAIRO Y ZUZA HOMEM MELLO

1997 *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras. 1901-1957*. São Paulo: Ed. 34.

SEVERIANO, JAIRO

2008 *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34.

TINHORÃO, JOSÉ RAMOS

1956 *Música Popular: um tema em debate*. São Paulo: Saga.

1998 *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34.

VEDANA, HARDY

1987 *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&P.

VELLOSO, RAFAEL H. S.

2006 *O saxofone no choro – A introdução do saxofone e as mudanças na prática musical do choro*. Curso de Mestrado (Dissertação), UFRJ - Rio de Janeiro.

VIANNA, HERMANO

2010 *O mistério do Samba*. 7ª edição. Rio de Janeiro: UFRJ.