



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

MARCOS BRAZ PEIXOTO JÚNIOR

O jazz no Brasil: Influências do estilo em solo nacional no século XX

BRASÍLIA – DF, 2025.

O JAZZ NO BRASIL: INFLUÊNCIAS DO ESTILO EM SOLO NACIONAL NO SÉCULO XX

MARCOS BRAZ PEIXOTO JÚNIOR

Trabalho de Conclusão de Curso (monografia)
apresentado ao Departamento de História do
Instituto de Ciências Humanas da Universidade
de Brasília como requisito parcial para obtenção
do grau de licenciatura em História.

Orientador: Prof. Dr. José Inaldo Chaves

Data de defesa: 11/12/2025

BRASÍLIA – DF, 2025.

CIP - Catalogação na Publicação

BB827jj Braz, Marcos .
O jazz no Brasil: Influências do estilo em solo nacional
no século XX / Marcos Braz;

Orientador: José Inaldo. Brasília, 2025.
56 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação - História)
Universidade de Brasília, 2025.

1. Jazz. 2. Brasil. 3. Booker Pittman. 4. Bossa-Nova. 5.
Jazz diaspórico. I. Inaldo, José, orient. II. Título.

O jazz no Brasil: Influências do estilo em solo nacional no século XX

MARCOS BRAZ PEIXOTO JÚNIOR

Banca examinadora

Prof. Dr. José Inaldo Chaves
Orientador - Universidade de Brasília

Profa. Dra. Laura de Oliveira Sangiovanni
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Virgílio Caixeta Arraes
Universidade de Brasília

Brasília - DF, 2025.

RESUMO

A presente pesquisa visa analisar, em concomitância, a história do jazz no Brasil e suas influências nas músicas nacionais, a fim de apontar os usos do gênero na música popular nacional e as especificidades do jazz brasileiro no recorte histórico selecionado, que cobre a chegada do ritmo e de artistas norte-americanos entre as décadas de 1920 e 1940, e, de forma resumida, a situação do gênero no Brasil após a queda de popularidade da Bossa-Nova, na década de 60. O trabalho apresenta caráter exploratório, pois busca levantar e analisar o corpo bibliográfico e documental objetivando entender como as interações entre os músicos de jazz e os da música popular brasileira influenciaram, mutuamente, o cenário musical nacional e o jazz internacional, apontando as continuidades e rupturas com o gênero estadunidense. Por fim, a pesquisa utiliza, como estudo de caso e apoio para análise do contexto nacional, a trajetória do saxofonista Booker Pittman, que ilustra o intercâmbio cultural que se deu entre as décadas de 1930 e 1960. Como fontes primárias, foram utilizadas uma série de reportagens - obtidas através da hemeroteca digital da biblioteca nacional - do periódico “Jornal do Brasil”, do Rio de Janeiro, escolhido por ser um expressivo veículo de notícias da então capital do Brasil, e principal palco das interações jazz-música brasileira. Em adição, outros periódicos foram consultados pontualmente.

Palavras-chave: Jazz; Brasil; Booker Pittman; Bossa-Nova; Jazz diaspórico.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1. Chegada e incorporação do jazz no Brasil	10
1.1 Transformações de imagem em samba e jazz: embranquecimento cultural e a criação de símbolos nacionais.....	14
1.2 O jazz revisado como propaganda capitalista.....	16
1.3 A tentativa de renovação do samba e a inspiração no jazz.....	18
1.4 Resultados das políticas culturais estadunidenses e brasileiras	21
2. Samba-jazz e Bossa-Nova: o intercâmbio cultural entre as décadas de 30 e 60 analisado através da carreira de Booker T. Pittman	24
2.1 <i>Jazz-bands</i> brasileiras: a primeira passagem de Booker Pittman pelo Brasil	25
2.2 A vida noturna carioca na ausência de Pittman	27
2.3 Retorno de Pittman ao Brasil e a criação do samba-jazz	31
2.4 Surgimento da Bossa-Nova, auge da carreira e morte de Booker Pittman	34
3. Nacionalismo musical e a cultura global: bossa-nova e o cenário de jazz brasileiro após o Golpe Civil-Militar de 1964.....	41
3.1 As três grandes novas tendências musicais dos anos 60 e 70 no Brasil ...	43
3.2 As influências diretas e indiretas do jazz na música brasileira pós década de 1960: Tropicália, <i>rock'n roll</i> e a psicodelia.....	45
3.3 <i>Brazilian-jazz</i> : a vertente brasileira de jazz após a Bossa-Nova	47
CONCLUSÃO.....	51
REFERÊNCIAS.....	53

INTRODUÇÃO

Como gênero musical, o jazz dominou o mundo no século XX, se fazendo presente em diferentes países da América, da Europa e da Ásia¹ e se adaptando sonoramente em cada país por onde passou, a fim de moldar-se ao gosto local, integrando instrumentos, ritmos ou progressões melódicas ao seu repertório. Essa flexibilidade do ritmo criou vertentes cujas sonoridades consistem em intersecções do jazz americano “clássico” com ritmos nativos à uma série de países: o *manoude* da França, o *acid jazz* britânico e a miríade de subgêneros nórdicos² são apenas uma fração dos possíveis exemplos a serem citados. Ou seja, a característica de “maleabilidade” do jazz possibilitou a integração dos artistas imigrantes aos diversos cenários locais por onde passavam, o que inclui, é claro, o Brasil. O fenômeno dos intercâmbios culturais do jazz no Brasil representa o objeto central deste trabalho.

A incorporação de influências externas pode ser encarada, à primeira vista, como algo natural a qualquer tipo de arte que transcenda as barreiras de sua nacionalidade de origem. No entanto, a história do jazz nos revela que os fatores que impulsionaram a internacionalização do ritmo não foram completamente “naturais”, dado o contexto violento que gerou a necessidade de migração dos jazzistas afro-americanos. Portanto, sua adaptabilidade e mutabilidade devem ser encaradas como uma ferramenta de sobrevivência: fato é que a “diáspora do jazz”³ não existiria, inicialmente, se não num contexto de segregação racial, intensificado pelas leis Jim Crow⁴, e das duas grandes guerras mundiais que, em última análise, criaram um cenário insustentável para a existência destes artistas nos EUA do século XX.

Muitos foram os fatores políticos e culturais que levaram o jazz a se tornar um gênero tão plural, tanto no perfil dos músicos quanto no leque de sonoridades que o ritmo adquirira através das décadas. O campo dos estudos do jazz diaspórico encontra no Brasil um interessante cenário, com períodos de alta e baixa na demanda pelo gênero musical, além de

¹ HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Paz e Terra, 2012, p. 14.

² JOHNSON, Bruce. *Diasporic Jazz*. In: GEBHARDT, Nicholas et al. (eds.). *The Routledge Companion to Jazz Studies*. Nova York: Routledge, 2019. p. 17–27.

³ JOHNSON, 2019.

⁴ VON ESCHEN, 2004, p. 1.

entraves sobre a legitimidade de variantes do ritmo enquanto “música brasileira” e discussões que tangem as implicações políticas que a incorporação do gênero causou. Apesar das polêmicas, o ritmo esteve intensamente presente no cenário musical nacional do século XX.

A respeito da estrutura do trabalho, as inquietações que engatilharam a produção deste trabalho se iniciaram em discussões e leituras sobre história da música popular brasileira em paralelo com a história de origem do jazz. O que se nota é a existência de aspectos comuns entre a origem do ritmo norte-americano e a do samba: ambos possuem influência de ritmos africanos e europeus⁵ como base, nascem nas periferias – respectivamente de Nova Orleans e do Rio de Janeiro, e pouco a pouco passam por uma espécie de “gentrificação” que busca alterar sua imagem, transformando ambos os ritmos populares periféricos em música da “alta sociedade”, ou mais especificamente, da elite branca⁶, progressivamente adquirindo o aspecto de música “erudita” no imaginário popular. Portanto, as semelhanças entre ambos podem apontar para um dos fatores que contribuíram para a integração dos ritmos, além da forte interação entre jazzistas e gêneros locais, que passa a ocorrer no Brasil conforme o gênero norte-americano era introduzido nas grandes metrópoles nacionais, onde músicos vanguardistas ensaiavam a criação do cenário de jazz brasileiro. Estes aspectos atraíram e geraram demanda por artistas estadunidenses para tocar, passar grandes temporadas, ou até mesmo migrarem para o país. Desta maneira, a estadia, interação, colaboração e produção de músicas por parte destes artistas se apresentam como fortes balizadores do presente trabalho.

Neste sentido, o conjunto documental que constitui esta pesquisa vem, em âmbito de fontes primárias, de periódicos brasileiros a partir da década de 1920, principalmente do *Jornal do Brasil*. O jornal carioca apresenta registros dos momentos mais importantes da história do jazz no Brasil, e foi escolhido justamente por ser do Rio de Janeiro, cidade central no recebimento de jazzistas estrangeiros, e palco da criação da maioria das vertentes nacionais de jazz. Assim, o periódico é importante fonte a respeito da agenda de shows dos

⁵ DOMINGUES, Petrônio. De Nova Orleans ao Brasil: o jazz no Mundo Atlântico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 40, n. 85, p. 171–192, dez. 2020, p. 172.

⁶ NAPOLITANO, Marcos. *Desde que o samba é samba: a música popular brasileira no século XX*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001, p. 170.

artistas de jazz, mas também apresenta recortes interessantes sobre a percepção popular e crítica em relação ao gênero estrangeiro.

Ademais, os dados obtidos na análise do Jornal são confrontados ou corroborados pelas fontes secundárias que constituem o presente trabalho, de importância sumária. Além do livro que serve como base – “*A história social do jazz*”, de Eric Hobsbawm (2012), destaca-se a coleção Routledge: “*The Routledge companion to diasporic jazz studies*” (2019) uma série de livros a respeito da história do jazz fora dos EUA – o que inclui o caso brasileiro. Além disso, o livro “*Satchmo blows up the world: Jazz ambassadors play the Cold War*”, de Penny Von Eschen (2004), também se apresenta como importante fonte secundária, fornecendo informações a respeito da política cultural norte-americana e da diplomacia entre Brasil e EUA. As demais fontes serviram como apoio para confirmar ou detalhar informações encontradas nas fontes principais, citadas acima.

O trabalho é estruturado de maneira a considerar os eixos políticos, sociais e culturais tanto no cenário brasileiro, quanto no estadunidense, assim como suas transformações ao longo das décadas analisadas, pois estes se apresentam como fatores centrais na formação de uma “cultura do jazz” no Brasil, e foram balizadores da forma como o ritmo era percebido e incorporado no país. Portanto, a divisão entre os dois primeiros capítulos foi feita considerando tais fatores, começando pela chegada do jazz ao Brasil, até as querelas que envolveram a introdução de uma forma de arte estrangeira em solo nacional, bem como as motivações políticas para tal. O segundo capítulo usa os conhecimentos trabalhados nos capítulos anteriores para analisar a carreira de Booker Pittman, que perpassa a chegada do jazz no Brasil e vai até o fim da década de 1960, período que marca a baixa do movimento Bossa-Nova e caracteriza uma alteração na maneira como o jazz influenciou a música nacional. O terceiro e último capítulo busca, de maneira panorâmica, explorar as vertentes musicais que nasceram da influência do jazz no país após a queda de popularidade da Bossa-Nova, apresentando as “heranças culturais” do movimento que sobreviveram às discussões sobre nacionalismo musical, necessidade de posicionamento político na música e a “americanização” da cultura brasileira.

Em conclusão, é preciso reconhecer as limitações da presente pesquisa, cujo escopo não conseguiria abranger alguns pontos, que podem ser desenvolvidos futuramente.

Primeiramente, as influências citadas em ritmos externos ao jazz são apenas alguns dos possíveis a serem citados, e um estudo mais aprofundado pode ser realizado, visando encontrar mais “resquícios” do ritmo norte-americano na música brasileira do século XX. Ademais, o trabalho não pôde, por limitação de tempo e recursos, considerar outros estabelecimentos importantes para a história do ritmo e variantes regionais do jazz brasileiro, tendo se concentrado no cenário do sudeste do país, que, sendo considerado o “epicentro da produção cultural”, acaba ofuscando outras regiões. Ademais, uma pesquisa mais aprofundada acerca da carreira de Pittman no Brasil poderia ser desenvolvida, buscando catalogar registros de seu passado no país natal, e procurando melhor desvendar seu período de estadia no Paraná, caracterizado pela baixa presença na mídia e pelo foco exclusivo no jazz. O aprofundamento das pesquisas sobre a trajetória do saxofonista poderia também dar caminho para o desenvolvimento das discussões raciais que envolvem a vinda dos jazzistas norte-americanos ao Brasil, que acabaram se deparando com um país cujo discurso de “democracia racial” não se aplica coerentemente, ressaltando ainda mais as contradições do racismo estrutural aqui vivido.

1. Chegada e incorporação do jazz no Brasil

No Brasil, o jazz como gênero musical já era presente em determinadas metrópoles antes mesmo da década 1930, marcadamente: São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná e alguns estados do Nordeste, como Pernambuco e Paraíba⁷. Especialmente nas duas primeiras, existiam boates, cafés e casas de show que contavam com artistas nacionais cujas influências sonoras vinham do jazz ou de gêneros atualmente considerados “proto-jazz”, como o *ragtime*. Em trecho em que comenta uma reportagem do jornal “*O Alfinete*”, de 1919, anunciando os participantes e vencedores de um concurso de dança realizado em um baile de *ragtime* no mesmo mês da publicação, Petrônio Domingues aponta para a existência de uma cultura de dança fortemente ligada ao jazz em São Paulo já neste momento:

A notícia do baile do concurso sugere que seus frequentadores, especialmente os inscritos no certame, tinham familiaridade com o *ragtime*, dos passos da dança até as regras do estilo. Isso indica que parcela dos afro-brasileiros estava em sintonia com as músicas modernas de caráter dançante, protagonizadas pelos seus “irmãos de cor” do outro lado da linha do Equador⁸.

Ou seja, não somente o gênero já era presente no Brasil, mas a década de 1920 pode ser caracterizada como o momento de *boom* do jazz em solo nacional, já que mesmo a alta sociedade brasileira se reunia para dançar o novo e atrativo ritmo, o que fez com que estabelecimentos de entretenimento voltados para a dança tivessem que se adaptar e aderir aos grupos no formato *jazz-band* estadunidense. Como formulado por Petrônio Domingues (2020), esta configuração de banda se tornou cada vez mais comum a partir de então, tendo o conjunto do argentino Harry Kosarin como vanguarda no quesito, as *big-bands* contavam com as seguintes mudanças em relação ao “padrão” brasileiro: a bateria de configuração alternativa, a inclusão de metais como o clarinete, o saxofone e o trompete - com especial atenção às seções de improviso de cada instrumentista - e o uso de guitarras. O conjunto “os oito batutas”, de Pixinguinha, é frequentemente creditado como a primeira banda nacional a

⁷ DOMINGUES, 2020, p. 185.

⁸ DOMINGUES, 2020, p. 180.

aderir ao estilo, montando o que é reconhecido como a primeira *jazz-band* brasileira - em que o termo “jazz” é utilizado explicitamente. O grupo foi formado em retorno de uma viagem à Paris em 1922⁹, de onde o artista retirou as inspirações.

Após a década de 1920, o cenário de jazz brasileiro passa a contar com músicos estrangeiros vindos dos EUA ou da Europa de forma mais expressiva, novamente apontando para o início do fluxo de artistas do jazz no Brasil em busca de um mercado favorável:

Não foram poucos os músicos de jazz americanos que acharam melhor emigrar para a Europa durante estas décadas. Em países como França, Itália, Alemanha, Brasil e Japão, além da Escandinávia e - embora menos relevante em termos comerciais - do Leste europeu, o jazz continuou viável¹⁰.

Apesar de o trecho escrito por Hobsbawm se referir a uma leva de deslocamentos de artistas do gênero durante os anos 50 e 60, já com a ascensão do *rock'n roll*¹¹, o historiador destaca que o jazz sempre teve como característica as flutuações em interesse por parte do público –que se torna mais seletivo a cada década, o que explica, parcialmente, os casos mais pontuais de vindas dos músicos ao Brasil antes mesmo da grave crise econômica nos EUA, em 1929.

Sendo assim as investigações realizadas no trabalho, aliadas à obra de Petrônio Domingues: *De Nova Orleans ao Brasil: o jazz no mundo atlântico* (2020), servem como base para uma adição à breve menção de Hobsbawm ao jazz na América do Sul: casos de migração em massa dos jazzistas para o sul do continente americano ocorreram antes da década de 1950, já que a busca, em meados da década de 20, por um ambiente social e financeiramente mais favoráveis, já revelava um cenário musical selvagem, com disputas por espaço entre os músicos e dificuldades de crescimento. Isso aconteceu especialmente nos casos de músicos negros, que tentavam ser bem-sucedidos no mercado da música mesmo em meio ao contexto segregacionista norte-americano. Este contexto gerava, com frequência, casos de músicos afro-americanos que saíram do quase anonimato artístico – ou mesmo da

⁹ DOMINGUES, 2020, p. 181-183.

¹⁰ HOBSBAWM, 2012, p. 14.

¹¹ HOBSBAWM, 2012, p. 13.

infâmia – no contexto estadunidense para o sucesso em países da América do Sul ou da Europa. A carreira da cantora e dançarina Josephine Baker, em Paris, é uma amostra disso¹², além dos casos de Booker Pittman, Dizzy Gillespie e Claude Austin, instrumentistas negros cuja recepção fora dos EUA fora expressivamente mais positiva do que no país de origem.

Também residiam em Paris “muitos homens de cor”, que “trabalhavam nos bares, cafés e restaurantes, desenvolvendo nas orquestras e *jazz-bands* um labor musical verdadeiramente hercúleo” (...) Foram esses e outros espaços de sociabilidade, cultura e lazer que abriram as portas e acolheram diversos artistas e *jazzmen* afro-americanos, tornando-se locais privilegiados de referência, diálogos e trocas culturais transnacionais. O ícone dessa geração foi Josephine Baker, uma negra cuja história de superação foi contada por sua biógrafa: de uma anônima dançarina de cabaré, proibida de se apresentar em teatros de brancos, malsinada e repudiada nos Estados Unidos, seu país de origem, ela atravessou o oceano para se tornar, do dia para noite, a “Cleópatra do Jazz”, a “Rainha de Paris”¹³.

Para além disso, a partir da década de 1930, a crise financeira e os atritos internacionais - tendo os EUA como importante ator, se somam às motivações para as saídas do país, e um novo fator político corrobora com o processo: a política da boa vizinhança¹⁴, que visava uma maior integração entre EUA e seus vizinhos na América Latina – incluindo o Brasil. A política atuou em diversas esferas, incluindo a cultural, a fim de aumentar a zona de influência norte-americana, auxiliando a reerguer o país após a Crise de 1929 e propagando uma boa imagem estadunidense, que auxiliaria a “impedir” a proliferação dos ideários fascistas, que cresciam na Europa. Ou seja, em face à necessidade de ampliação da esfera de influência, o contexto de artistas estadunidenses explorando o cenário cultural latino passa a ser visto como uma estratégia conveniente e benéfica aos EUA, e os escolhidos – ou melhor, mais necessitados – para a tarefa eram os jazzistas negros, que agiriam assim como “embaixadores culturais americanos”¹⁵ no sul do continente. Além da conveniência ao estado norte-americano, os próprios músicos passaram a ver na América do Sul um porto seguro,

¹² DOMINGUES, 2020.

¹³ DOMINGUES, 2020, p. 175.

¹⁴ BERGE, Jason R. *Booker T. Pittman and the Mid-Twentieth Century South American Jazz Diaspora*. In: HAWAS, Ádám; JOHNSON, John (eds.). *The Routledge Companion to Diasporic Jazz Studies*. New York: Routledge, 2023.

¹⁵ BERGE, 2023, p. 92.

distante do envolvimento nas querelas internacionais e da forte segregação racial – o que se provara não exatamente verídico - que fazia com que os jazzistas brancos tomassem fácil e frequentemente o lugar dos negros¹⁶. No Brasil, assim como em outros países sul-americanos, existiu ampla demanda pelo “autêntico jazz negro dos EUA”. É nesse cenário em que os músicos chegam ao país, que também tinha suas próprias questões sociais e políticas relacionadas ao cenário musical interno nesse momento.

Como destaca Bruce Johnson, o jazz foi globalizado “mais rapidamente do que qualquer outro gênero até então”¹⁷, o que gerou inúmeras vertentes derivadas da sonoridade original de Nova Orleans. Portanto, é interessante entender como a integração entre os ritmos aconteceu no caso brasileiro: os jazzistas que compunham o cenário musical brasileiro se deparavam, frequentemente, com a necessidade de incorporar os ritmos nativos a seus repertórios em teatros, bares e boates, já que o jazz, apesar de apresentar crescimento em solo nacional, não era “forte o suficiente” para sustentar sozinho as carreiras musicais dos artistas, pois, por algumas décadas seguintes, nem mesmo as metrópoles mais “modernas” possuiriam uma ampla gama de estabelecimentos destinados exclusivamente ao jazz que gerassem lucro expressivo. Portanto, para melhor se adaptar ao cenário local e ampliar o público ouvinte, os músicos estrangeiros aprenderam a tocar os ritmos populares nacionais, o que eventualmente influenciaria as composições de jazz tanto no Brasil quanto em global.

Ou seja, pode se dizer que, desde o início da inserção do gênero musical estadunidense no Brasil, seus representantes – fossem nativos ou estrangeiros, se viram interessados, ou mesmo “forçados” a incorporarem em seus repertórios ritmos como o choro, o maxixe, e principalmente, o samba, o que acabou, por consequência, integrando um cenário ao outro e, em última análise, originou o que ficou conhecido como “samba-jazz”¹⁸. Os produtos desta interação musical estiveram envoltos por motivações políticas, relacionadas tanto a interesses brasileiros quanto norte-americanos. A criação do cenário de jazz nacional e o surgimento de vertentes que alterariam a “tradição” em ritmos brasileiros, geraria

¹⁶ BORGE, 2023.

¹⁷ JOHNSON, Bruce. *Diasporic Jazz*. In: GEBHARDT, Nicholas et al. (eds.). *The Routledge Companion to Jazz Studies*. Nova York: Routledge, 2019, p. 17.

¹⁸ DOMINGUES, 2020, p. 172

discussões e atritos, que envolveram o “nacionalismo musical”¹⁹, a discussão racial e a globalização cultural, temas que trataremos a seguir.

1.1 Transformações de imagem em samba e jazz: embranquecimento cultural e a criação de símbolos nacionais

Os primeiros *jazz-men* no Brasil eram frequentemente retratados de maneira negativa: os frequentadores dos estabelecimentos jazzísticos eram considerados como indivíduos moralmente reprováveis, associados à contextos que favoreciam a prostituição e as drogas. Assim, mesmo que o ritmo importado tivesse atraído fortemente a atenção de parte da elite do sudeste brasileiro – e chegasse envolto em uma espécie de mística por ser estrangeiro, os músicos ainda eram considerados comumente como devassos e boêmios, e o fato de tanto as bandas quanto o público dançante popular serem compostos majoritariamente por indivíduos negros, provavelmente contribuía para que alguns veículos de comunicação ativamente procurassem depreciar a cultura do jazz, rotulando-a como um intruso indesejável em solo nacional. A seguinte coluna *do Jornal do Brasil* (1920), de título “*Costumes por Importação*”, discorre sobre o crescimento do gênero em São Paulo, bem como sobre os locais em que os shows aconteciam, deixando clara a existência de uma insatisfação em relação às práticas comumente associadas ao jazz, bem como desconforto sobre a incorporação de influências culturais estrangeiras. Ou seja, a embrionária cena de jazz já começava a causar atritos e acirrar discussões sobre nacionalismo, encobertas por um pretexto de moralismo:

Ao lado das proibições que impedem as crianças de comprar chocolate nos domingos, cresce a tolerância aos frontões, casas de tavolagem e congeneres, proliferam os prostibulos, reina a embriaguez desbragada de mão dada às imprudencias dos “*tea tangos*” excitados pelas beberagens de rotulos estrangeiros e pelos cateretês aselvajados de qualquer maestro Kosarin, tudo isso escondido nos porões de alguma “*rotisserie*” ou em casas de chá de entrada paga. Isso tudo isso é permitido; e ainda ha muita gente

¹⁹ PARANHOS, Adalberto. *Querelas e aquarelas do Brasil: o jazz na mira do nacionalismo musical (anos 1920-1960)*. Orfeu, v. 5, n. 3, 2020.

de alta posição social que julgue ser embriagarem-se as senhoras de família costume “*chic*” no “*grand-monde*” de Paris ou no “*high-life*” norte-americano.²⁰

É notável a falta de uma palavra que definisse o gênero com precisão, já que o autor da coluna utiliza o termo “cateretês asselvajados”, provavelmente para descrever as danças e o frenético modo de improviso instrumental do jazz, característica que seria ampliada pela vertente *bebop*, em meados da década de 1930, gerando ainda mais críticas no mesmo sentido. Nos Estados Unidos, a variação era fortemente criticada, em contraste ao jazz tradicional – progressivamente apropriado por músicos brancos, revelando um discurso racista²¹, já que o *bebop* era associado aos jazzistas afro-americanos: com longas seções de improvisos e enfoque na dissonância, fora criado para “dificultar cópias”²², ação necessária após constantes casos de regravações por parte de músicos brancos, que acabavam sendo mais bem creditados e remunerados por composições de terceiros.

Já o processo de popularização do samba aconteceu de forma concomitante ao crescimento da indústria fonográfica brasileira: a primeira loja de venda de discos documentada data de 1913, e a primeira gravação de samba ocorrera em 1917²³. A partir de então, a crescente do gênero foi permeada por discussões sobre originalidade e autenticidade, ora creditando o “samba de roda” dos morros do Rio de Janeiro como o único “autêntico” – linha de pensamento protagonizada pelo jornalista e radialista Francisco Guimarães, ora abrangendo todo o cenário carioca como responsável pela criação de um símbolo nacional no ritmo, o que incluiria os músicos brancos, de classe média/alta, habitantes de bairros nobres que se juntaram à cena do samba²⁴.

Essencialmente, a discussão envolvia a redefinição do lugar social e cultural do gênero musical: a inserção de uma classe média branca foi o que chamou a atenção da indústria fonográfica para o samba, e o tornou tanto popular quanto lucrativo,

²⁰ COSTUMES por importação. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, ed. 00062, 11 mar. 1920. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 set. 2025.

²¹ VON ESCHEN, 2004, p. 3.

²² VON ESCHEN, 2004, p. 1.

²³ VICENTE, Eduardo. *Bossa Nova and Beyond: The Jazz as Symbol of Brazilian-ness*. In: GEBHARDT, Nicholas; RUSTIN-PASCHAL, Nichole; WHYTON, Tony (eds.). *The Routledge Companion to Jazz Studies*. Nova York: Routledge, 2019, p. 294.

²⁴ NAPOLITANO, 2001, p. 170-171.

simultaneamente adaptando e incorporando influências externas ao samba para que a sonoridade se tornasse mais palatável ao público geral. No entanto, o “embranquecimento” do ritmo também expropriava aos poucos o caráter periférico do gênero, previamente associado a uma classe baixa negra característica dos morros cariocas. Progressivamente, a imagem do sambista boêmio e malandro era substituída pela do rapaz branco e classe média, mais “amigável” às rádios e capas de discos²⁵ – o que revela mais uma inconsistência no discurso da “democracia racial” brasileira.

Mais uma vez, traçam-se semelhanças entre as histórias do samba e do jazz, pois ambos passaram por renovações de imagem que, em última análise, levaram intencionalmente ao distanciamento do público periférico negro, o que aconteceu em diversas camadas: no jazz, tanto na sonoridade quanto nos músicos e público ouvinte; no samba, não só a sonoridade, mas as temáticas das músicas também mudariam consideravelmente, deixando de enaltecer a malandragem e a boemia, e priorizando o “engrandecimento da nação”, utilizando temas como os cenários naturais brasileiros, o sofrimento da classe trabalhadora e o esforço diário envolvido no cotidiano do cidadão brasileiro médio. Nos dois casos, as transformações nos ritmos foram operadas sistematicamente através de políticas culturais, com motivações diferentes no caso brasileiro e norte-americano.

1.2 O jazz revisado como propaganda capitalista

A arma secreta da América é uma nota triste na escala menor (...) O jazz americano se tornou uma linguagem universal. Não conhece barreiras nacionais, mas todos sabem de onde ele vem e onde procurar por mais.²⁶
Felix Belair

No período pós Segunda Guerra Mundial e início da Guerra Fria, as políticas internacionais dos Estados Unidos se voltam à necessidade de expansão da esfera de influência do bloco capitalista, o que no continente americano gerou a série de políticas -nas mais diversas esferas - cunhadas como “política da boa vizinhança”. Neste contexto, e

²⁵ NAPOLITANO, 2001, p. 179.

²⁶ VON ESCHEN, Penny Marie. *Satchmo blows up the world: Jazz ambassadors play the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2004, p. 10, tradução nossa.

aproveitando o cenário do jazz diaspórico, que estabelecera o ritmo fortemente na Europa ocidental - e já ensaiava manifestações sonoras na América do Sul e Ásia, surgem as políticas culturais estadunidenses voltadas para a expansão do jazz durante o mandato de Dwight D. Eisenhower²⁷. As políticas culturais eram um meio de “*covert action*” - ou “ação encoberta” - para influenciar a visão internacional sobre os EUA, o que no caso do financiamento de shows de jazz ao redor do globo, agiria por si só como propaganda, e colocaria “panos quentes” sob as questões raciais que aconteciam no país, ainda sob as leis Jim Crow – que institucionalizavam a segregação no Sul dos Estados Unidos. As primeiras turnês, financiadas pelo Departamento de Estado norte-americano, aconteceram em 1956²⁸, tendo como regente da banda o trompetista John Birks Gillespie, ou “Dizzy Gillespie”, vanguardista da vertente *bebop*. Além disso, para fomentar a demanda pelos músicos nos países alvos, o programa de rádio “*Music USA*”, de Willis Conover, passou a ser transmitido em diferentes locais do globo, com horários adaptados aos de pico de audiência nos diferentes fusos horários da Ásia e do Leste Europeu²⁹.

Nos EUA e nos países alvos do programa de embaixadores culturais – a exemplo: Brasil, Japão e Alemanha - o jazz, aos poucos, começa a ser visto como um gênero musical “culto”, moderno, cosmopolitano e, acima disso, prestigiado, já que o ritmo auxiliava os norte-americanos em sua “corrida contra o comunismo” e começava a ser finalmente visto pela classe média branca norte-americana como arte “genuína” e produto original do modernismo estadunidense. O gênero musical virou um objeto passível de orgulho nacional, o que só foi possível devido à desassociação do jazz tradicional com a cultura afro-americana, já que este era agora considerado como “universal”, uma linguagem cuja comunicação “independia de etnias”³⁰ – novamente expondo um discurso implicitamente racista. Para além dos fatores listados, a ascensão de gêneros considerados mais subversivos e/ou popularescos, que seriam os novos alvos de críticas por associação às drogas e ambientes

²⁷ VON ESCHEN, 2004, p. 1.

²⁸ VON ESCHEN, 2004, p. 1.

²⁹ VON ESCHEN, 2004, p. 13-14.

³⁰ VON ESCHEN, 2004, p. 20.

“vulgares” - como o *rock’n roll*³¹, também contribuiu para a “melhoria” da reputação dos jazzistas entre a mídia geral e os intelectuais estadunidenses da música.

Portanto, a transformação do jazz em um item de consumo apreciado pela ala nobre norte-americana, bem como a criação de um símbolo de heroísmo nos “embaixadores do jazz”³², imbuíram a cultura do ritmo com um ar de intelectualidade, o que pode explicar o motivo pelo qual este começou a ser mais bem recebido no Brasil entre as décadas de 1940 a 1960, recorte em que o jazz se estabeleceu mais fortemente em âmbito nacional, com programas supervisionados pelo departamento de estado norte-americano³³, o que pouco a pouco – e em acordo com o estado brasileiro, alteraria a percepção nacional sobre a incorporação e consumo de músicas estrangeiras, tornando as formas de arte norte-americanas cada vez mais comuns no cotidiano brasileiro.

1.3 A tentativa de renovação do samba e a inspiração no jazz

No contexto do Brasil estado-novista, em meados de 1930/1940, o objetivo de “lavar” a imagem nacional – o que também pode ser lido como embranquecer - era o balizador das políticas internas, que culminaram na criação de “novos”³⁴ símbolos nacionais que remodelariam a história, a fim de reforçar os discursos populista e trabalhista desejados³⁵. Neste sentido, as políticas culturais brasileiras passaram a utilizar o jazz e o samba como aliados de uma das principais estratégias de propaganda do Estado Novo: a rádio, cuja inspiração de uso vinha das experiências de comunicação fascistas em Itália e Alemanha³⁶ - especialmente admiradas por Getúlio Vargas. Para tal, houve a criação de um departamento responsável pelas propagandas e políticas culturais, o “*departamento de propaganda e difusão cultural*”, futuramente reformulado e renomeado como DIP – “*departamento de*

³¹ HOBBSBAWM, 2012, p. 17.

³² VON ESCHEN, 2004.

³³ VON ESCHEN, 2004, p. 6.

³⁴ Já existiam, mas foram reformulados para servir como.

³⁵ GOMES, Ângela de Castro; MICELI, Sérgio. Ideologia e trabalho no Estado Novo; A política cultural. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999. p. 64.

³⁶ GOMES; MICELI, 1999, p. 167.

imprensa e propaganda”, órgão que além de gerir as programações dos meios de comunicação utilizadas pelo estado, atuava realizando a censura da mídia. Assim, os anos 30/40 representam o momento de explosão das rádios no Brasil, sendo considerados os “anos dourados” desse meio de comunicação, fortemente encabeçados pelo samba, ritmo nacional especialmente escolhido como principal representante cultural brasileiro. O uso do ritmo carioca para tal era uma ideia que se disseminava dentre os intelectuais da música nacional, sendo frequentemente transmitida em periódicos sobre o assunto – evidentemente financiados pelo Estado. Neste sentido, destaca-se a revista custeada por fundo estatal “*cultura política*”³⁷ como aliada à transformação do samba. Tendo surgido em 1941, o periódico circulou até 1945, ano que marcou o fim do regime ditatorial de Vargas:

E de tal modo a participação popular se evidencia nas intenções do Estado que, nas simples manifestações das artes popularescas, como o samba e a marchinha, por exemplo, poderemos verificar o interesse pelo Brasil, que passou a constituir, com os seus problemas, o tema mesmo destes gêneros musicais. O rádio, por sua vez, atravessando o seu período máximo de teatralização – como uma exigência dos ouvintes – divulga, de preferência, nos seus *broadcastings*, cenas de nosso passado histórico, ressuscitando as vidas dos nossos heróis e dos nossos artistas³⁸

No entanto, alçar o ritmo ao posto de representante do ideal brasileiro requereria investimento para sua alteração estética: era necessário renová-lo, trocando as temáticas da vida boêmia por letras que engrandecessem o trabalhador e a natureza, buscando também “sofisticar” as composições no sentido melódico – o que, nesse contexto, foi lido como incluir instrumentos e maneirismos das músicas norte-americana e europeia. A partir de então, as rádios priorizariam canções que enaltecessem a nação brasileira e seus representantes, classificadas no subgênero “samba-exaltação”, como as célebres composições “*Brasil pandeiro*” – de Assis Valente (1940) - e “*Aquarela do Brasil*”, canção de Ary Barroso composta em 1939 e reproduzida amplamente no país:

³⁷ VICENTE, 2019, p 295.

³⁸ A ORDEM política e a evolução artística. *Revista Cultura Política*, Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, ano 1, n. 16, p. 316, jun. 1941.

Meu Brasil brasileiro
 Meu mulato inzoneiro
 Vou cantar-te nos meus versos (...)

Ó, abre a cortina do passado
 Tira a mãe preta do cerrado
 Bota o rei congo no congado³⁹

É fácil notar as tendências nacionalistas aos moldes do pensamento político estadonovista na letra, que, em consonância, exalta a figura do “mulato” e sugere uma espécie de retratação com o passado escravocrata brasileiro, romantizando, de forma paradoxal, o trabalhador sofredor, enquanto idealiza a mestiçagem e a cultura afro-brasileira, uma “contribuição” ao mito da democracia racial. Além disso, as tendências ufanistas dos sambas dos anos 40 servem de exemplo para explorar outro aspecto da política e propaganda varguistas: a pretensão de tornar o Brasil um país “tão civilizado quanto os principais países do ocidente”⁴⁰, o que gerava um senso de comparação e incentivava o espelhamento nos mais diversos aspectos, incluindo o musical.

A aproximação da música brasileira ao jazz se aprofunda, pois a necessidade de equiparação causava uma pretensão de espelhamento com o ritmo norte-americano, intensificando o processo de elitização do samba, que passa cada vez mais a incorporar aspectos de música “cult”, com requintes melódicos e temas “neutros” – ou seja, que não incomodassem politicamente ao poder vigente. Neste momento, o jazz e o samba convivem de maneira ainda mais próxima comercialmente, e em programas como “*um milhão de melodias*”, da “*Rádio Nacional do Rio de Janeiro*”, idealizado pelo maestro Radamés Gnattali, ambos os ritmos dividiam horários, sugerindo ao público ouvinte que os dois ritmos eram semelhantes em “importância e refino”. A *Rádio Nacional* também era diretamente ligada à propaganda varguista, já que foi incorporada ao regime em 1941. Ademais, a rádio

³⁹ BARROSO, Ary. Aquarela do Brasil. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1939. 1 disco sonoro.

⁴⁰ VICENTE, 2019, p 295.

contava com patrocínio de grandes marcas estadunidenses - marcadamente a *Coca-Cola*⁴¹ - que ambientavam ainda mais o convívio com a cultura norte-americana no Brasil.

1.4 Resultados das políticas culturais estadunidenses e brasileiras

Há em autores como Eduardo Vicente (2019), Ruy Castro (1990)⁴² e Jason Borge (2023) uma convergência, que se encontra na tese de que o convívio entre os músicos estadunidenses e nacionais no período entre os anos 40 e 50 foi a marca inicial de uma integração mais profunda entre os ritmos, o que geraria os frutos mais reconhecidos da síntese entre ambos, que agora contavam com alguns dos principais nomes do cenário do samba brasileiro interagindo com os grandes artistas do jazz estrangeiro ou nacional, em uma base cotidiana.

Sob este pretexto, novos subgêneros que incorporavam o samba com ritmos internacionais, como o samba-swing e o samba-jazz, surgem ou ganham força no fim da década de 1950. Futuramente, aliados ao momento de otimismo político - resultado da democratização brasileira pós Estado-Novo - e ao crescimento de uma ala artística na classe média/alta brasileira, parte da onda de sofisticação e “academização”⁴³ da música brasileira, estes subgêneros do samba dariam origem ao movimento Bossa-Nova. Constituída primariamente pelo samba e com influências do jazz e do blues, a Bossa-Nova faz uso de acordes dissonantes, do “paradigma de Estácio” na percussão, e, ocasionalmente, do formato de 12 compassos nas melodias⁴⁴. Em acréscimo, o andamento mais lento inspirado na vertente *cool* do jazz também trouxe ao ritmo uma característica de tensão, que se estende devido ao frequente uso de progressões melódicas sem resolução⁴⁵.

⁴¹ VICENTE, 2019, p. 294.

⁴² CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁴³ VICENTE, 2019, p. 296.

⁴⁴ MCCANN, Bryan. *Blues and Samba: Another Side of Bossa Nova History*. Luso-Brazilian Review, University of Wisconsin Press, v. 44, n. 2, 2019, p. 23.

⁴⁵ GUERRA, Pedro Larrubia. *O sambajazz: formação do gênero musical no Rio de Janeiro nos anos de 1950 e 1960*. 2018. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2018, p. 82.

Em última análise, é possível corroborar com a afirmação de Domingues de que a tentativa estado-novista de transformar o samba, e de o fazer enquanto convivía com a integração da música norte-americana ao Brasil, foi relativamente bem-sucedida, uma vez que, a partir deste momento, ambos os ritmos passaram a ser vistos cada vez mais como refinados e passíveis de apreciação erudita, se tornando objeto de estudo, ensaios e concertos acadêmicos, o que só foi possível devido às mudanças de temáticas do ritmo brasileiro e à adição de refinamentos melódicos/técnicos nas canções. No jazz, por exemplo, a mudança do público ouvinte e tocante faz-se notável na seguinte reportagem do *Jornal do Brasil*, de 1962, de título “*Universitários americanos vêm tocar ‘jazz’ no Brasil*”:

Soubemos agora que, no próximo dia 26 de maio, chegará ao Brasil para uma tournée (...) o sexteto de Paul Winter, jovem saxofonista-alto, de 22 anos, que lidera um conjunto formado por outros jovens músicos, recém-saídos das Universidades norte-americanas. A idade média do conjunto é de apenas 23 anos. A tournée, que vem sendo realizada através da América do Sul, é patrocinada pelos programas de apresentações populares do Departamento de Estado.⁴⁶

Além de reforçar a presença das políticas culturais do *Departamento de Estado norte-americano* especificamente no Brasil, a coluna também mostra a mudança de tom no tratamento dos músicos, agora mais respeitados como eruditos, e neste caso, também brancos – não por coincidência. Novamente, é necessário apontar para a importância de analisar as relações culturais Brasil-EUA sob uma perspectiva circular de história, que compreenda as valências e interesses de ambos os países, ainda que esses intercâmbios acontecessem sob caráter de desbalanço de poder, já que os EUA, no contexto de guerra fria, aplicavam políticas e projetos a países “em desenvolvimento” sob um pretexto modernista e imperialista⁴⁷, buscando sempre ser o elo mais forte do diálogo, e portanto, o menos afetado. No que diz respeito às políticas culturais do jazz, os norte-americanos também sofreram influências brasileiras em suas sonoridades, como veremos adiante, mas estas foram consideravelmente

⁴⁶ JORNAL DO BRASIL. *Universitários americanos vêm tocar “jazz” no Brasil*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, ed. 58, 1962.

⁴⁷ OLIVEIRA, Laura de. *Franklin Book Programs: Guerra Fria e imperialismo cultural norte-americano*. *Transatlantic Cultures*, v. 1, p. s/p, 2022, p. 213.

menores e mais pontuais do que as influências da musicalidade estadunidense no Brasil. Neste sentido, os músicos brasileiros que adotaram a estilística do jazz, passaram a ser vistos como eruditos e modernos.

No entanto, a transformação tanto do jazz quanto do samba não aconteceu exatamente como pretendido, já que algumas vertentes fortemente populares do gênero brasileiro continuaram ou surgiram, ainda contendo o caráter boêmio original - como o pagode e o samba-canção. No jazz, as vertentes *bebop*, *hardbop*, *fusion*, e *free-jazz* se fortaleceram como menos comerciais, com maior público negro e/ou interessado na liberdade de expressão artística do ritmo norte-americano. Nota-se que as vertentes que não sofreram a transformação para se tornar “refinadas” – agradando a um público elitizado, foram as que permaneceram associadas às culturas afro-americana/brasileira periféricas. Estas, continuaram a ser presentes em boates e/ou salões de dança, caracterizados pelas noites boemias e, novamente, acusadas pela mídia de promoverem a “subversão da moral”.

2. Samba-jazz e Bossa-Nova: o intercâmbio cultural entre as décadas de 30 e 60 analisado através da carreira de Booker T. Pittman

A relação do jazz com o samba foi, como aferido nas seções anteriores, próxima desde os primeiros momentos do ritmo norte-americano no Brasil. Dessa forma, e considerando que cada região do país desenvolveu especificidades no jazz, com regionalismos e diferentes polos de difusão do gênero musical, cujo escopo do presente trabalho não poderá dar a atenção devida, esta seção tratará, de forma mais clara e detalhada, das sínteses entre jazz e samba, destrinchando as obras e colaborações inter-rítmicas que nasceram da integração dos gêneros – principalmente em solo carioca, além de explorar os estabelecimentos que ficaram conhecidos como palco de importantes nomes, considerados vanguarda nas interações que geraram o samba-jazz e a Bossa-Nova. Para efeito de estudo de caso, e por ter uma trajetória que perpassa diversas etapas da história do jazz nacional, vida e obra do clarinetista e saxofonista Booker Pittman – que teve estadia longa no país -serão utilizadas como balizadores das discussões em torno da integração do ritmo ao cenário carioca.

O músico estadunidense, nativo de Maryland, apresentava divergências para com seus familiares desde jovem, tendo que conviver com o peso de atender à expectativa gerada por ser neto de uma importante figura intelectual, educacional e política, pois seu avô Booker T. Washington foi professor e importante ativista para o movimento dos direitos civis afro-americanos⁴⁸. Seus pais também geravam igual efeito: a mãe, Portia Washington Pittman, era também graduada e lecionava como pianista erudita, e o pai, William Sidney Pittman, foi o primeiro grande arquiteto afro-americano do Texas⁴⁹. Com isso, o jovem músico, que vivia em atrito familiar ao escolher não seguir carreira acadêmica, se aproximando da vida noturna e das sonoridades populares, aproveitou as chances que teve para se distanciar, o mais cedo possível, do contexto vivido em seu país natal⁵⁰.

Durante a década de 1920, Pittman tornou-se rapidamente conhecido no círculo interno de jazzistas negros dos EUA, notavelmente no Kansas e em Nova York, o que abriu

⁴⁸ BORGE, 2023, p. 92.

⁴⁹ BORGE, 2023, p. 93.

⁵⁰ MCCANN, 2019, p. 111.

as portas para turnês pela Europa, oportunidade de extremo privilégio para artistas negros que buscavam fugir da segregação racial norte-americana. Tendo passado considerável temporada em Paris – o principal polo de jazz europeu, cativou os ouvidos franceses e teve os primeiros contatos com a sonoridade brasileira através de artistas nacionais que passavam pelo país, como Romeu Silva e Pixinguinha⁵¹. No entanto, a saturação de jazzistas na França o fez deixar o continente, iniciando uma turnê pela América do Sul 1930, quando finalmente chega ao Brasil, se apresentando no Rio de Janeiro para uma temporada de shows da “*Jazz-Band Sul-Americana*”, regida por Romeu Silva⁵².

2.1 *Jazz-bands* brasileiras: a primeira passagem de Booker Pittman pelo Brasil

Na historiografia do jazz brasileiro, os anos 30 são caracterizados pela baixa expressividade do jazz, já que os estabelecimentos primariamente voltados para o ritmo eram quase inexistentes, tinham pouco público e não chamavam tanta atenção. Ainda assim, em meio ao rico cenário musical das noites cariocas, Pittman e Romeu Silva eram altamente requisitados, chegando a tocar no Cassino da Urca em 1935, um estabelecimento de reconhecimento internacional e que fez sucesso por suas programações de entretenimento diversificadas, que contavam com músicos renomados, incluindo nomes como Carmen Miranda e Virgínia Lane⁵³. Logo após, o clarinetista se juntaria a banda por mais tempo, assinando um contrato de um ano para tocar no *Cassino Atlântico*, localizado no bairro de Copacabana. Neste momento, o Brasil ainda carecia da presença de músicos afronorte-americanos, um atrativo para Pittman, que supria a carência da elite de Copacabana pelo “autêntico jazz negro”. Borge (2023) ressalta como, durante o período em atividade com a banda, o jazzista era requisitado para ensinar o ritmo aos outros membros da banda. Igualmente, estando em contato direto com músicos brasileiros, Pittman, nas horas vagas, também pedia auxílio para aprender os maneirismos e progressões melódicas das músicas

⁵¹ BERGE, 2023, p. 93.

⁵² MCCAN, 2019, p. 111.

⁵³ RIO MEMÓRIAS. *Cassino da Urca*. Rio Memórias, [s.l.], [s.d.]. Disponível em: riomemorias.com.br. Acesso em: 26 out. 25.

populares brasileiras, como o choro e o samba⁵⁴, o que seria extremamente importante para sua carreira.

Novamente, movimentos iniciais de intercâmbios culturais entre músicos brasileiros e norte-americanos como estes, entre as décadas de 1930 e 1940, podem ser vistos como o ensaio da criação de um cenário de jazz nacional propriamente dito, aqui entendido não como a simples existência de estabelecimentos e grupos que incorporassem o ritmo, mas da consolidação de uma “cultura do jazz” nacional, que gerasse músicas, tendências artísticas, gravações e vertentes brasileiras. Portanto, pode se dizer que o jazz brasileiro, na década de 30, ainda se encontrava em estado embrionário, pois apesar de o gênero já ser conhecido e “badalado”, poucos artistas no país se dedicavam exclusivamente a este, ou à criação artística com o ritmo. Por este motivo, ainda que apreciasse a música brasileira, Booker Pittman começou a se incomodar com a necessidade de montar um repertório de ritmos nacionais para agradar ao público, escanteando o gênero musical pelo qual era apaixonado:

Logo, porém, Pittman começou a se sentir inquieto com a limitada cena de jazz do Rio na década de 1930, que dependia fortemente dos cassinos e das apresentações para a alta sociedade. (...) Apesar de seu amor pela música brasileira, estava cada vez mais inclinado a tocar em orquestras menores, mais intensas, exclusivamente de jazz — ou pelo menos predominantemente de jazz⁵⁵.

Nas décadas iniciais da introdução do ritmo norte-americano ao Brasil, alguns grupos utilizavam o termo *jazz-band* em seus nomes mesmo que não tocassem jazz, como uma forma de atrair casas de show e mandar aos salões de dança a mensagem de que o grupo em questão possuía repertório “moderno” e dançante⁵⁶. Este não era o caso da *Jazz-Band Sul Americana* de Romeu Silva, mas ainda assim o grupo tinha os ritmos brasileiros como condutores principais de seu repertório. Insatisfeito, o clarinetista saiu do grupo de Romeu Silva em 1936 e passou a realizar viagens pela América do Sul, encontrando, em Buenos Aires, o cenário

⁵⁴ BERGE, 2023, p. 94.

⁵⁵ BERGE, 2023, p. 94, tradução nossa.

⁵⁶ GUERRA, 2018, p. 156.

ideal para sua carreira, já que a Argentina era considerada o país mais adepto aos gêneros jazz e swing⁵⁷ no sul do continente.

A temporada do artista no país foi longa, e apesar de recorrentes “sumiços” na mídia e da dificuldade em definir uma razão exata para seu retorno ao Brasil, há um consenso entre os autores Borge (2023) e McCann (2019) de que sua relação problemática com álcool e drogas, aliada ao contexto do plano de embranquecimento argentino⁵⁸, após o golpe nacionalista sofrido em 1943 - que diminuiu a demanda por jazz, levaram o artista a retornar ao país no final da década de 40, inicialmente sem aparições em grandes boates ou na mídia⁵⁹. Os paraderos de Pittman até o início da década de 50 são incertos, e o artista provavelmente escolheu o anonimato a fim de se afastar de contextos que alimentassem mais seus vícios, assim como evitou público da elite, que não tinha um interesse pleno – ou exclusivo - pelo jazz. No entanto, em seu período de ausência, o discreto cenário jazzístico carioca havia começado a melhor se desenvolver, contando com mais grupos brasileiros voltados ao ritmo e alguns outros músicos norte-americanos.

2.2 A vida noturna carioca na ausência de Pittman

Durante os anos 40, o país vivia um contexto consideravelmente diferente no que diz respeito ao consumo de jazz. Neste sentido, podemos atribuir a mudança a uma série de fatores: o processo de transformação da música brasileira e do samba já havia tido início na década anterior, com a busca pela quebra das tradições em ritmos populares, o que, em partes, aconteceu através da incorporação de influências externas. Ou seja, ao jazz foi atribuído o papel de “modernizar” a música brasileira em alguma medida, tanto pelas características disruptivas do ritmo quanto pela sua maleabilidade, que permitiam a incorporação de diferentes sonoridades, o que aumentou a presença do gênero no Brasil. Por fim, a indústria fonográfica, no geral, foi aquecida neste momento, o que levou a um aumento pela demanda de músicos jazzistas em bares, restaurantes, boates e hotéis.

⁵⁷ BERGE, 2023, p. 95.

⁵⁸ BERGE, 2023, p. 95-97.

⁵⁹ BERGE, 2023, p. 97.

Desta maneira, alguns fenômenos neste recorte marcariam mais uma etapa nas interações entre o jazz e a música brasileira. Além do investimento estado-novista em programações da rádio e na indústria fonográfica, que fomenta o crescimento da cultura jazzística, Piedade (2023) destaca o papel dos bailes de orquestra e da gafeira no início do fenômeno de integração do jazz com ritmos brasileiros, contribuindo para a futura intensificação do fenômeno. Tais salões de dança, que se popularizaram no Rio de Janeiro a partir da década de 30, tinham enfoque na música brasileira, principalmente o choro, o samba e o maxixe, mas também incluíam, ocasionalmente, *big-bands*⁶⁰ de jazz. Ainda que pontuais, estas participações podem ser apontadas como importantes eventos no intercâmbio cultural inicial entre jazz e ritmos populares brasileiros, pois este movimento marca, em orquestras cariocas como a *K-Ximbinho*, a *Jazz-band Silvio de Souza* e a *Fon-Fon*, a incorporação mais intensa do jazz.

Se desde o final dos anos 20 havia nas principais cidades brasileiras muitas orquestras de baile que tocavam *foxtrot* e outras músicas norte-americanas em salões de dança, nos anos 30 começam a surgir as orquestras de baile que tocam ritmos brasileiros, como chorinho, para dançar. Essa tradição vai levar às orquestras de gafeira dos anos 40 que articulam uma música instrumental baseada em arranjos de canções populares e em composições instrumentais ao mesmo tempo diferente do *foxtrot* e do chorinho. Um exemplo é a famosa orquestra de K-chimbinho.⁶¹

O caráter modernizador atribuído ao jazz, motivo pelo qual estas orquestras passaram a incluir o termo *jazz-band* em seus nomes⁶², aparece novamente aqui. Na década de 40, o processo de intercâmbio entre os gêneros se intensificou com as políticas culturais do Departamento de Estado norte-americano⁶³, pois, como visto anteriormente, a propaganda estadunidense buscou disseminar a imagem do jazz como uma forma de arte universal e moderna, o que, no Brasil, aumenta os atritos entre os músicos e críticos tradicionalistas – ou nacionalistas – e os “modernizadores”.

⁶⁰ Formato de banda do jazz tradicional, com muitos integrantes. Foi popularizado na década de 20.

⁶¹ PIEDADE, 2023, p. 156.

⁶² PIEDADE, 2023, p. 156.

⁶³ VON ESCHEN, 2004.

Neste contexto, durante a ausência de Pittman, dois jazzistas norte-americanos podem ser destacados como “substitutos” do clarinetista, enquanto nomes importantes do jazz nas noites cariocas. São estes Louis Cole e Claude Austin, que se estabeleceram no Brasil em 1938⁶⁴ e ficaram conhecidos por tocarem em ambientes da *high-society* no Rio de Janeiro da década de 40. O sucesso de ambos tem como precedente o crescimento do bairro de Copacabana, que e em contraste com ele próprio na década anterior, alocava novos bares e boates, com as movimentações no local sendo representações físicas do florescimento de uma vida urbana e noturna bem mais intensa. Anteriormente, Copacabana era um bairro consideravelmente mais elitizado: com uma significativa quantidade de lotes vazios, abrigava cassinos e estabelecimentos voltados para temporadas de lazer da alta sociedade – tanto brasileira quanto internacional⁶⁵, limitando as movimentações cotidianas no bairro.

Em adição, entre ambos os músicos anteriormente citados, Louis Cole teve a presença mais discreta, mais mencionado como “animador da noite” e cantor do que como instrumentista⁶⁶, não tendo ocupado o cargo de maestro/líder de banda. Já o pianista Austin se tornou maestro em cassinos no bairro, inclusive no *Cassino Copacabana*, que era parte do hotel Copacabana Palace”, ainda hoje em funcionamento. Austin também tocava com frequência nas boates *Meia-Noite* e *Vogue*, e, mais tarde em sua carreira, foi maestro em Minas Gerais, no *Cassino Poços de Caldas*, durante a década de 50⁶⁷.

⁶⁴ CAMPEÃO de cachets das noites do Rio, pianista Austin continua enfêrmo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 maio 1958, n. 113, p. 7.

⁶⁵ BERGE, 2023, p. 97.

⁶⁶ BERGE, 2023, p. 97.

⁶⁷ BERGE, 2023, p. 97.



Figura 1 – Anúncio do Cassino Copacabana.
O NOVO cartaz do Casino Copacabana. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 dez. 1942, ano 52, n. 289, p. 6.

É interessante notar, no anúncio do cassino, a quantidade de diferentes nomes importantes da música brasileira e do jazz presentes em uma só noite, dentre estes, o maestro Radamés Gnattali e o compositor/cantor Dorival Caymmi. O primeiro, importante nome da integração entre música popular brasileira e jazz através de programas na Rádio Nacional⁶⁸, e o segundo, vanguarda do *brazilian-jazz* na década de 60⁶⁹. O cartaz revela a multiplicidade de artistas que surgiram com mais expressão nos anos 40. Ademais, o bairro de Copacabana foi um dos bairros cruciais do Rio de Janeiro para a historiografia da música brasileira do século XX, e se tornou ainda mais importante para o jazz entre as décadas de 1940 e 1960, como palco da desenvolvimento de diversas vertentes de jazz brasileiras e de fusões entre ritmos internacionais e nacionais, que serão mencionadas mais detalhadamente a seguir.

⁶⁸ VICENTE, 2019, p. 294

⁶⁹ PIEDADE, 2023, p. 152.

2.3 Retorno de Pittman ao Brasil e a criação do samba-jazz

Em seu retorno, Pittman inicialmente passa alguns anos da década de 50 longe da mídia, tocando no estado do Paraná, onde, inclusive, é dado erroneamente como morto pela mídia por conta do desaparecimento na mídia⁷⁰. Após voltar ao Rio de Janeiro em 1956, se junta a Cole e Austin para animar as noites da *Vogue*, boate que fazia parte de um hotel luxuoso, cujo dono pedia à Pittman que abafasse seu saxofone com um pano para que os sons altos não incomodassem os hóspedes⁷¹. Em ambientes como este, de alto prestígio entre as elites, os jazzistas recebiam pagamentos generosos, mas no caso de Pittman, o músico se sentia, mais uma vez, reprimido e impossibilitado de exercer a criatividade de seus solos e improvisos em alto volume para um público genuinamente interessado. Por isso, no fim da década de 50, a insatisfação o leva a frequentar estabelecimentos menores voltados ao jazz, em que frequentemente o público eram os próprios jazzistas, e as *jam sessions*, na maioria das vezes, não rendiam dinheiro a quem estava no palco, mas alimentavam a paixão pelo ritmo, selavam parcerias e geravam experiência para os músicos mais jovens. Novamente, Pittman seria visto como professor do “autêntico jazz” para jovens artistas que se tornariam nomes importantes do samba-jazz e da bossa-nova, no futuro.

Um dos locais considerados centro da interação dos músicos era o famoso “beco das garrafas”, em Copacabana. A rua – cujo real nome é Rua Duvivier - tinha este nome pois abrigava uma série de bares e boates que funcionavam durante as madrugadas, o que gerava revolta entre os moradores, que atiravam garrafas nos estabelecimentos⁷². Os bares eram pequenos e voltados para músicos e pessoas ligadas à vida cultural carioca – ou seja, não necessariamente a elite financeira. Dentre os mais conhecidos, estavam: *Club 6*, *Baccara*, *Ma’Griffe*, *Bottles Bar* e *Little Club*⁷³, lugares em que os artistas se divertiam pela liberdade de tocar os ritmos que queriam – geralmente, jazz – do jeito que preferissem. Entre os anos 50 e 60, Pittman frequentou, principalmente, o *Little Club*, conforme o anúncio feito no

⁷⁰ BORGE, 2023, p. 98.

⁷¹ BORGE, 2023, p. 98.

⁷² GUERRA, 2018, p. 64.

⁷³ GUERRA, 2018, p. 64.

Jornal do Brasil: “*Little Club* - Rua Duvivier N. 37, Tel. 5706834 - Música e *Drinks* - Atração: Booker Pittman e sua orquestra”⁷⁴.

Os estabelecimentos *Little Club* e *Bottles Bar*, especialmente, contavam com entrada franca aos domingos, que por consequência se tornou o dia preferido dos músicos para frequentá-los. Guerra (2018), destaca a existência de uma hierarquia que foi construída entre músicos experientes e jovens, e a preferência pela música instrumental, com o jazz *hot*⁷⁵ – mais rápido, técnico e improvisado – sendo o mais prestigiado, mas também eram frequentadores os cantores e músicos de ritmos populares brasileiros – como o samba-canção e o samba-blue⁷⁶. O beco das Garrafas foi frequentado por importantes músicos tanto do samba quanto do jazz, como Leny Andrade e J. T. Meireles⁷⁷. A alta liberdade criativa, a presença de músicos de gêneros diferentes e o ambiente “competitivo” criado em torno desses estabelecimentos culminou na criação do ritmo samba-jazz, síntese entre os dois gêneros musicais que compõem seu nome.

Em adição, bares de outros bairros também foram extremamente influentes na criação do gênero, a exemplo do fã clube *Sinatra-Farney Club*⁷⁸, localizado no bairro da Tijuca e formado por um grupo de adolescentes igualmente aficionados por Frank Sinatra, Dick Farney, e pelo jazz. O clube contou com exímios jazzistas – incluindo participações de Pittman e do próprio Farney – e desenvolveu jovens talentos como João Donato e Johnny Alf. As ruas e estabelecimentos citados são, discutivelmente, as expressões mais importante de intercâmbio cultural no cenário do jazz brasileiro, pois, em última análise, representam o nascimento do samba-jazz e da Bossa Nova, e consolidam uma cultura ativa de jazz no país que, futuramente, geraria o *brazilian-jazz* – ou “música instrumental brasileira”⁷⁹.

O primeiro disco de samba-jazz foi o *Turma da Gafieira*, lançado em 1957 e fortemente influenciado pelo contexto dos salões de gafieira⁸⁰ cariocas. Nesta fase da música brasileira, os músicos profissionais não podiam se desvirtuar do tradicionalismo musical e/ou

⁷⁴ BOATES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1961, n. 98, p. 16.

⁷⁵ GUERRA, 2018, p. 67.

⁷⁶ GUERRA, 2018, p. 57.

⁷⁷ GUERRA, 2018, p. 70.

⁷⁸ MCCANN, 2008, p. 114.

⁷⁹ PIEDADE, 2023, p. 152.

⁸⁰ GUERRA, 2018, p. 59.

incorporar influências externas, então o disco foi considerado “amador”, assim como as vertentes populares do jazz que envolviam mais dissonância e improviso, ou que mesclavam inspirações da música brasileira. A aproximação da *Turma da Gafieira* ao jazz *hot* moderno, inserindo módulos de improviso- típicos do ritmo norte-americano - em gêneros musicais brasileiros, representava uma possibilidade de se aproximar da criatividade artística, modernizando a música nacional e rompendo com as regras da música profissional e da indústria fonográfica.

Em sonoridade, o samba-jazz é caracterizado pelo hibridismo entre os dois ritmos, seguindo, majoritariamente, a linha *hot*, com a fluidez, velocidade e improvisos dissonantes característicos do *bebop*. Ademais, as vertentes brasileiras de jazz possuem, por natureza, como elaborado por Guerra (2018), um atrito constante entre as sonoridades “estrangeiras” e “nativas”, o que é evidente no samba-jazz, onde os dois ritmos se tensionam mais do que se misturam. O ritmo buscou constantemente se aproximar mais das influências nacionais, a fim de evitar o “estranhamento” e a percepção do público de que o samba-jazz não era um produto brasileiro⁸¹. Um aspecto marcante do movimento é o fato de que os músicos e ouvintes não faziam parte da elite financeira do Brasil⁸², aspecto que os levava a incorporar a musicalidade popular nacional ao jazz norte-americano em suas sonoridades. Assim, o novo ritmo marcou mais um capítulo da dualidade entre popular e “culto” na história do jazz, pois ainda que os artistas gerassem lucro através, principalmente, das apresentações em estabelecimentos de luxo, o público mais assíduo e interessado pelo jazz se encontrava nas camadas menos elitizadas da população, entre os estudantes universitários classe-média e pessoas interessadas nas produções culturais cariocas. Ainda assim, não se pode dizer que o samba-jazz foi um ritmo “popular”, no sentido de atender primariamente às camadas base da sociedade.

Durante o processo da criação da cena cultural do jazz nacional e do gênero samba-jazz, Pittman esteve presente em diversos momentos, desde a incorporação da música brasileira no repertório das *jazz-bands* dos anos 30 até o florescimento de estabelecimentos voltados ao ritmo nas décadas de 40 e 50. Com o passar do tempo, o clarinetista parece ter

⁸¹ GUERRA, 2018, p. 45.

⁸² GUERRA, 2018, p. 53.

tomado cada vez mais gosto pela música nacional, conforme esta incorporava as sonoridades do jazz.

Pittman foi um dos primeiros jazzistas nascidos nos Estados Unidos a misturar jazz improvisado com a batida de violão estilo João Gilberto. Honrando essa contribuição, Vinicius de Moraes incluiu Booker Pittman na lista de músicos para quem ele conferiu bênçãos em seu discurso monólogo durante sua interpretação de “Samba da Bênção”, estreada no show “*O Encontro no clube noturno Au Bon Gourmet*”, em agosto de 1962.⁸³

Além das apresentações em bares, boates e hotéis, em que o artista mesclava ritmos, Booker Pittman também teve discos próprios, gravados em solo nacional a partir da década de 1950, são os álbuns “*Booker Pittman plays again*” e “*The No. 1 Soprano Sax In The World: The Fabulous Booker Pittman*”, além do álbum que surgiu através da união entre Pittman e Farney, promovida pelo jornal *Folha de São Paulo* em 1961: “*Dick Farney e Booker Pittman – Jam Session Das Folhas*”⁸⁴. Estes são quase exclusivamente voltados ao jazz, apresentando apenas traços pontuais da música brasileira, como o ritmo sincopado em determinadas canções. No cenário jazzístico carioca dos anos 50, Pittman já era considerado um ícone da música⁸⁵, e sua contribuição para o samba-jazz veio da participação ativa nos estabelecimentos que deram luz ao gênero, assim como da iniciativa nos passos iniciais de interação entre samba e jazz ao incorporar o ritmo em sessões ao vivo⁸⁶. O saxofonista foi recorrentemente creditado como “mentor” e inspiração de jovens promessas que surgiram neste contexto.

2.4 Surgimento da Bossa-Nova, auge da carreira e morte de Booker Pittman

Os anos 60 representam o auge da carreira de Pittman no Brasil, bem como do alcance dos “produtos” do jazz brasileiro em cenário internacional – eventos diretamente

⁸³ MCCAN, 2008, p. 113.

⁸⁴ Registros de álbuns retirados do site Discogs: *Booker Pittman – Releases & Albums*. Disponíveis em: <https://www.discogs.com/artist/1209478-Booker-Pittman?superFilter=Releases&subFilter=Albums>. Acesso em: 30 out. 2025.

⁸⁵ MCCAN, 2008, p. 112.

⁸⁶ MCCAN, 2008, p. 113.

relacionados. Esta década marca a ascensão da Bossa-Nova, gênero musical que teve como “pai” o samba-jazz⁸⁷. O gênero musical, que nascera em meados da década de 1950, também é uma síntese entre os ritmos que inspiraram seu predecessor, portanto, sua diferenciação com o samba-jazz representa um terreno de ampla e árdua discussão para músicos e historiadores da música, já que, frequentemente, os mesmos artistas flutuaram entre um e o outro durante a carreira – e até em um mesmo álbum.

Ainda assim, existem alguns pontos que diferenciam os ritmos. Enquanto o samba-jazz nasceu da vertente *hot* e das experiências nos salões de gafieira, onde as músicas deveriam ser dançantes e não podiam, em momento algum, diminuir compasso, a Bossa-Nova tem como característica as canções mais cadenciadas, sendo frequentemente associada à vertente *cool* – o jazz mais lento. Isso acontece porque o gênero também é menos instrumental do que seu predecessor, sendo mais associado à música cantada e, por isso, com menos espaços para solos e improvisos – ainda que estes existissem, buscavam “uma estética mais concisa e delicada”⁸⁸. As experiências dos nomes fundadores da Bossa-Nova também eram bastante diferentes: geralmente eram de classe média, estudantes universitários, com repertório de teoria musical e grande conhecimento cultural. Muitas vezes, inclusive, os locais de encontro do núcleo carioca da Bossa-Nova eram os apartamentos dos próprios músicos, nas zonas nobres do Rio de Janeiro⁸⁹. A exemplo, o apartamento de Nara Leão, em Copacabana, se destacou como epicentro criativo do ritmo, contando com a presença frequente de artistas como João Gilberto, Tom Jobim, Roberto Menescal e Vinicius de Moraes⁹⁰.

A mudança de cenário em relação à Rua das Garrafas/Tijuca acontecera tanto por uma série de eventos que levaram ao fechamento do *Sinatra-Farney Club*, quanto pela profissionalização dos músicos do gênero, que não poderiam mais alocar tanto tempo a estabelecimentos que não os rendiam retorno financeiro⁹¹. Enfim, a estética em torno da Bossa-Nova – cujo nome significa algo como “estilo novo”⁹² – remete a uma busca por novos

⁸⁷ MCCAN, 2008, p. 108.

⁸⁸ GUERRA, 2018, p. 104.

⁸⁹ CASTRO, 1990.

⁹⁰ CASTRO, 1990.

⁹¹ CASTRO, 1990, p. 39.

⁹² GUERRA, 2018, p. 84.

ares, “modernizando” a música, com um tom de descontração e aspecto *lo-fi*⁹³ nas gravações. Existia um ar de otimismo dos artistas, que provinha de diversos aspectos do cenário brasileiro dos anos 1950: a própria condição social e financeira da maioria dos envolvidos, o movimento liderado pelo samba-jazz, que abriu o caminho para uma maior liberdade artística aos músicos brasileiros que queriam incorporar influências sonoras estrangeiras, e, por fim, a democratização brasileira pós-Era Vargas, que encerrou a censura na indústria fonográfica⁹⁴. Além disso, com a intensificação das políticas culturais do Departamento de Estado norte-americano na América Latina, durante o governo de Dwight Eisenhower⁹⁵, a cultura e musicalidade estadunidenses nunca estiveram tão presentes no cotidiano brasileiro, aspecto que, possivelmente, facilitou a popularização e adesão ao novo gênero brasileiro. Uma boa parte da população já via o ritmo estadunidense com bons olhos e buscava um contato maior com sua sonoridade, o que mostra que o público nacional, na década de 50, já estava habituado à sonoridade do jazz. Isso se deu através das programações do ritmo nas rádios e da presença dos músicos no país - o que incluiu shows patrocinados do maestro e trompetista Dizzy Gillespie⁹⁶ em 1956. A coluna “*Music USA*”, do *Jornal do Brasil*, publicada 1956, mostra a presença do jazz no Brasil.

Durante o corrente mês serão irradiadas, em edições curtas, diretamente de Washington pelo Serviço de Informações da Embaixada dos Estados Unidos da América, em suas transmissões diárias “*MUSIC USA*”, as seguintes audições especiais, de 22,00 às 22,30 horas (...) Estas transmissões, irradiadas pela “Voz da América”, constituem uma parte de “*MUSIC USA*”, programa diário de jazz e música popular norte-americana irradiado de Washington para mais de 70 países, sendo assim um verdadeiro “*showcase*” da música popular dos Estados Unidos da América, de todos os tempos, e que se tornou o programa mais ouvido em todo o mundo no gênero.⁹⁷

⁹³ Abreviação de “*low-fidelity*” – ou “baixa fidelidade”, termo que descreve gravações “cruas” e/ou pouco polidas.

⁹⁴ VICENTE, 2019, p. 297.

⁹⁵ VON ESCHEN, 2004.

⁹⁶ VON ESCHEN, 2004.

⁹⁷ MUSIC USA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 set. 1956, n. 218, p. 8.

Sob tais pretextos, a Bossa-Nova faria um sucesso estrondoso e internacional nos anos 60. O processo de repercussão e ampliação do sucesso do ritmo foi intensificado em 1959, quando grandes nomes do gênero se reuniram no apartamento do casal Bené – que era pianista de JK nos bailes do palácio do Catete⁹⁸ - e Dulce Nunes, no bairro carioca da Gávea, para tocarem e conceder entrevista à revista *O Cruzeiro*⁹⁹. Considerados os primeiros “patronos” da Bossa-Nova, o casal divulgou e abriu portas para os músicos, que passaram a ser altamente requisitados para animar jantares, reuniões e festas da elite econômica do Rio de Janeiro, o que, rapidamente, se traduziu em um conforto financeiro para os maiores nomes do ritmo, como Nara Leão, Roberto Menescal, João Gilberto, Vinicius de Moraes, Tom Jobim e Baden Powell¹⁰⁰.

Outro aspecto que amplificou o sucesso da Bossa-Nova foi a diplomacia brasileira dos anos 50 e início da década de 60, principalmente com o governo de Juscelino Kubitschek, que buscou estreitar laços com os EUA e exportar a nova fase modernista vivida pelo Brasil¹⁰¹ no âmbito da produção cultural e artística, com destaque para a arquitetura modernista, o cinema novo e a Bossa-Nova. A exportação da cultura brasileira era vista como um caminho para “fortalecer o desenvolvimentismo em curso no país”¹⁰² e aumentar sua representatividade internacional. Neste momento, os bossanovistas tiveram, através da divulgação da música brasileira, ainda mais portas abertas, que levaram a temporadas no exterior e colaborações icônicas para a história da música, como os álbuns “*Getz/Gilberto*”, síntese entre João Gilberto e Stan Getz – e com participação de Astrud Gilberto, gravado em Nova York, e a celebre apresentação de “*garota de Ipanema*” de Tom Jobim, com a participação de Frank Sinatra como vocalista. Em adição, através da propagação da cultura brasileira, músicos do cenário estadunidense também passaram a apreciar o samba e a Bossa-Nova, como relatado na edição de 1962 do *Jornal do Brasil*: “Desafinado, de Antônio Carlos

⁹⁸ CASTRO, 1990, p. 238.

⁹⁹ CASTRO, 1990, p. 238.

¹⁰⁰ CASTRO, 1990, p. 239.

¹⁰¹ SOUZA, Tayna Aparecida Ribeiro de. *O Governo Juscelino Kubitschek: diplomacia cultural e desenvolvimentismo (1956–1961)*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Relações Internacionais) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2022, p. 25.

¹⁰² SOUZA, 2022, p. 31.

Jobim, está sendo nos Estados Unidos, o grande sucesso de Stan Getz e Charlie Byrd, no disco ‘*Jazz Samba*’, gravado pela *Verve*.”¹⁰³

Foi sob este pretexto de sucesso da Bossa-Nova – e sendo figura importante entre o círculo de músicos que deram origem a ela – que, na década de 1960, Booker Pittman viveu a fase mais prolífica de sua carreira, alcançando o recorde próprio de venda de discos, tendo sua enteada, Eliana Pittman, como companheira nos palcos e protagonista do dueto, e sua esposa, Ofélia, como empresária¹⁰⁴. Com um repertório diversificado contendo jazz, ritmos populares brasileiros e, é claro, a Bossa-Nova, o saxofonista voltou mais ativamente aos holofotes da mídia e aos shows em ambientes finos.

A colaboração entre Pittman e Eliana tem um início de difícil definição precisa, mas já havia se iniciado em 1961, quando ambos fizeram uma apresentação de rádio¹⁰⁵. O sucesso e potencial do projeto ficou ainda mais claro na ocasião em que o instrumentista e sua família voltaram aos Estados Unidos, em 1962, após mais de duas décadas de afastamento do país natal, para participar do “*primeiro festival internacional de jazz*”, momento em que Eliana se apresenta com importantes nomes do jazz norte-americano:

Eliana, moça brasileira de 15 anos, filha do melhor sax-alto do mundo, o norte-americano Booker Pittman, obteve, cantando, ao lado de Louis Armstrong, estrondoso sucesso no I Festival Internacional de Jazz, nos Estados Unidos, patrocinado pelo programa Povo-a-Povo.¹⁰⁶

A aprovação do novo projeto musical de Booker Pittman com Eliana mostrava como, mais do que nunca, as músicas brasileira e estadunidense estavam se integrando, com colaborações e o interesse mútuo no cenário musical dos dois países. Pelos anos que se seguiram, a dupla fez apresentações nacionais com um grupo, sob o nome “*Eliana e os black boys*”¹⁰⁷, com shows aos moldes bossanovistas: para um público elitizado, em espaços requintados e de forma mais intimista. Além disso, é possível atestar a proximidade de Pittman com as elites financeiras e culturais brasileiras, o que explica como o clarinetista

¹⁰³ BRASIL AOS DOMINGOS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1962, n. 199, p. 6.

¹⁰⁴ É PRECISO VER ELIANA CANTAR. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1967, ed. 201, p. 66.

¹⁰⁵ É PRECISO VER ELIANA CANTAR. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1967, ed. 201, p. 66.

¹⁰⁶ ELIANA AQUI JAZZ. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1962, p. 29.

¹⁰⁷ ZUNSUNSUM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1963, n. 77, p. 15.

conseguiu os contatos para iniciar a carreira com Eliana Pittman. Frequentemente, o artista participava de eventos formais e lançamentos de trabalhos artísticos de colegas, como as comemorações de lançamento de disco de Nara Leão¹⁰⁸, e de recorde de vendas de discos de Jorge Ben Jor¹⁰⁹, ambos em 1964.

Também no ano de 1964, Pittman, sua família e banda se prepararam para uma turnê internacional, nos EUA, onde fizeram sucesso e permaneceram por um ano e meio¹¹⁰. Não há informações concretas sobre se a ida da família ao país teve alguma relação com o medo da situação política após o Golpe Civil-Militar no Brasil, mas fato é que Pittman tinha associações com alguns artistas que seriam considerados subversivos, e o histórico progressista de sua família pode sugerir a possibilidade de insatisfação do saxofonista com o cenário nacional. A breve volta ao Brasil só aconteceu em 1966, para uma temporada de shows no Rio de Janeiro, e em 67 partiram para a Europa, realizando apresentações em Portugal, Espanha, França e Alemanha¹¹¹. A seguinte entrevista de Eliana Pittman, concedida ao *Jornal do Brasil*, apresenta a nova turnê da cantora, que na ocasião já acumulava 6 anos de experiência de carreira no *show business*, e discorre sobre seu amplo repertório musical, que na turnê em questão, era mais voltado para a música brasileira.

A presença de Eliana é explorada com iluminações de bossa, roupas de gala — ela troca de vestidos três vezes — e muitos outros recursos técnicos. Seria supérfluo falar de sua tarimba em palco e de sua voz apurada e limpa. (...)
Voltando a falar do seu show “É Preciso Cantar”, Eliana se entusiasma: —Canto um *pout-pourri* de Chico Buarque, Alegria, Alegria, de Caetano, O Mundo Continua e muitos outros sucessos.¹¹²

No ano de 1968, Pittman foi impedido de seguir sua agenda de apresentações por recomendação médica, possivelmente por problemas associados a seu quadro de abuso de substâncias químicas desde o início da carreira, o que se agravou quando o artista contraiu tuberculose¹¹³. No dia 13 de outubro de 1969, os jornais anunciavam a morte de Booker

¹⁰⁸ ZUMZUNZUM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1964, p. 43.

¹⁰⁹ ZUNZUNZUM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1964, p. 41.

¹¹⁰ NOTURNAS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1964, p. 18.

¹¹¹ INTERNACIONAIS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1967, ed. A33, p. 23.

¹¹² É PRECISO VER ELIANA CANTAR. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1967, ed. 201, p. 66.

¹¹³ MCCANN, 2008, p. 111.

Pittman¹¹⁴. O *jazzman* morou no Brasil por 34 anos, considerando, já ao fim de sua vida, o país como seu lar primário, e sendo amplamente prestigiado e creditado como precursor do cenário do samba-jazz e importante figura para o movimento Bossa-Nova. Com Eliana Pittman, gravou os discos “*Eliana e Booker Pitman*” e “*News From Brazil - Bossa Nova*”¹¹⁵, em que ambos apresentavam notável maestria e versatilidade ao interpretar canções icônicas de gêneros brasileiros e norte-americanos. Após a morte do padrasto, Eliana continuou sua carreira por décadas, cantando principalmente jazz, bossa-nova e MPB e sendo, ainda hoje, um dos símbolos vivos da versatilidade da música brasileira.

A carreira de Booker Pittman perpassa alguns dos principais momentos da história do jazz no Brasil, mas não representa sua totalidade no século XX. Durante o fim da década de 1960, e pela integridade da 1970 em diante, o ritmo continuou presente em movimentos e composições nacionais para além da Bossa-Nova, seja de forma direta ou indireta. As adaptações, discussões e influências do jazz no Brasil pós Booker Pittman serão o foco das discussões a seguir.

¹¹⁴ JORNAL DO BRASIL. *Booker leva sax e flauta à sepultura*. Rio de Janeiro, 14 out. 1969. Edição 162, p. 1.

¹¹⁵ Registros de álbuns retirados do site Discogs: *Booker Pittman – Releases & Albums*. Disponíveis em: <https://www.discogs.com/artist/1209478-Booker-Pittman?superFilter=Releases&subFilter=Albums>. Acesso em: 02 nov. 2025.

3. Nacionalismo musical e a cultura global: bossa-nova e o cenário de jazz brasileiro após o Golpe Civil-Militar de 1964

Mais um importante ponto de virada na história da Bossa-Nova e do jazz na música brasileira ocorre durante os anos 60. A porção inicial da década representou a ascensão e o auge do novo ritmo brasileiro, tanto no cenário nacional quanto em âmbito global, mas o momento posterior ao Golpe Civil-Militar de 1964 marcou início das discussões sobre algumas controvérsias da Bossa-Nova. Como exposto nos capítulos anteriores, as influências do jazz no Brasil já eram vistas, pelos “nacionalistas musicais”, como negativas¹¹⁶, desde antes do surgimento de vertentes brasileiras inspiradas no ritmo. Com a criação de gêneros nacionais que incorporavam o jazz, a insatisfação aumentou, e existia uma preocupação de que o enorme sucesso comercial do “samba americanizado” gerasse, cada vez mais, a deturpação do ritmo, assim como o apagamento e exclusão dos sambistas tradicionais, que ainda optavam por tocar o “samba de morro”. A canção “influência do jazz”, composta por Carlos Lyra em 1962, mostra a atmosfera tensa e o teor crítico que já existiam em torno da Bossa-Nova, ainda antes da instauração do regime civil-militar:

Pobre samba meu
Foi se misturando, se modernizando, se perdeu
E o rebolado, cadê, não tem mais?
Cadê o tal gingado que mexe com a gente?
Coitado do meu samba, mudou de repente
Influência do jazz¹¹⁷

Apesar de a música possuir traços claros de influência do jazz e da bossa-nova¹¹⁸, as críticas apontados pela música revelam, em algum nível, apontamentos pertinentes, já que a percepção popular do samba tinha, de fato, sido profundamente alterada pela bossa-nova, tanto em sonoridade, quanto nas temáticas das músicas e no público ouvinte/tocante. Este

¹¹⁶ PARANHOS, 2020, p. 227.

¹¹⁷ LYRA, Carlos. *Influência do Jazz*. In: —. *Mestres da MPB*. [S.l.]: Som Livre, 1992. 1 disco sonoro (LP/CD). Gênero: Bossa Nova.

¹¹⁸ BERGE, Jason. *The Anxiety of Americanization: Jazz, Samba, and Bossa-Nova*. In: *Tropical Riffs: Latin America and the Politics of Jazz*. Durham (NC): Duke University Press, 2018. p. 117.

“apagamento das tradições” do samba também tangia aspectos raciais e sociais: a bossa-nova era composta principalmente por músicos brancos de classe-média/alta, e quando houve exceções, como no caso Johnny Alf – considerado um dos pais do gênero, os artistas não faziam o mesmo sucesso¹¹⁹. Para piorar, as referências estrangeiras e, principalmente, o aspecto de refino e erudição imbuídos à bossa-nova, afastaram o público popular, contribuindo com o estranhamento para com o ritmo.

Com o distanciamento do caráter popular e das raízes do samba, alguns dos próprios músicos representantes do movimento, como Nara Leão, Vinicius de Moraes, Baden Powell e o próprio Carlos Lyra, também passaram a criticar a onda de músicos que surfavam no sucesso do ritmo ao criarem canções sonoramente repetitivas e “poeticamente supérfluas”¹²⁰, limitando a Bossa-Nova à moldes, e transformando o ritmo em um produto a ser explorado globalmente, como trilha sonora de ambientes refinados, em oposição à uma expressão artística genuína, inicialmente oposta aos moldes lucrativos da indústria e oriunda de dois ritmos populares que incentivavam a liberdade de criação e davam voz à população marginalizada.

Elevando as tensões nas discussões sobre o cenário musical brasileiro, o Golpe Civil-Militar de 1964 escancarou ainda mais os “problemas” do movimento Bossa-Nova. A partir de então, ficou claro que uma parcela dos representantes do movimento não se envolveria em assuntos políticos, procurando não fazer músicas críticas para que suas carreiras e rendimento financeiro não fossem afetados. Os atritos levaram uma série de músicos a se desassociarem do movimento Bossa-Nova, marcadamente, Nara Leão, que apontou as falhas do movimento ao se tornar politicamente isento e excluir os sambistas afro-brasileiros, se distanciando das sonoridades do morro¹²¹. A artista lançou seus primeiros *LPs*¹²² em 1964, são os discos “Nara” e “Opinião de Nara”, que, ainda que pudessem ter traços da bossa-nova, possuíam influências sonoras e temáticas do samba de morro e da cultura afro-brasileira¹²³. O segundo, especialmente, também já apresentava teor crítico ao momento político do Brasil:

¹¹⁹ GUERRA, 2018, p. 72

¹²⁰ BERGE, 2018, p. 123.

¹²¹ BERGE, 2018, p. 124.

¹²² Abreviação para “*Long Play*”. Outro nome para os termos “disco” e “álbum”.

¹²³ BERGE, 2018, p. 124.

Podem me prender, podem me bater
 Podem até deixar-me sem comer
 Que eu não mudo de opinião.
 Daqui do morro eu não saio não,
 Daqui do morro eu não saio não.¹²⁴

O segundo álbum de Nara é uma das marcas do surgimento das “canções de protesto”, ensaiando a criação do movimento MPB, cujo maior enfoque era na proximidade às sonoridades nacionais e no teor crítico à Ditadura Civil-Militar, em oposição aos movimentos musicais mais próximos ao Estado, de caráter politicamente brando.

3.1 As três grandes novas tendências musicais dos anos 60 e 70 no Brasil

Durante as duas décadas mais marcadas pelo regime civil-militar no Brasil – 1960 e 1970, três movimentos artísticos surgiram e se destacaram: a MPB, a Jovem Guarda e a Tropicália. Todos possuem relação direta com as discussões sobre nacionalismo musical, influências estrangeiras e um posicionamento crítico - ou não - perante a grave situação política nacional. As duas primeiras tiveram um “embate” direto durante o período, e podem ser considerados praticamente opostos, já que a MPB surge como um movimento de músicas de protesto e que buscava enfatizar tradições musicais brasileiras, sem precisar “prestar contas às raízes de um ritmo específico”¹²⁵ – como foi o caso da Bossa-Nova com o samba – e “evitando”¹²⁶ influências de estrangeiros – principalmente o *rock’n roll*, afastando assim as possíveis acusações de falta de originalidade e “americanização”. O perfil dos músicos da MPB se assemelhava – e por vezes se derivou¹²⁷ - ao dos bossanovistas, no sentido de serem músicos majoritariamente pertencentes à classe média, universitários, e com algum estudo

¹²⁴ ZÉ KÉTI. *Opinião*. Intérprete: Nara Leão. In: LEÃO, Nara. *Opinião de Nara*. Rio de Janeiro: Philips, 1964. 1 disco sonoro (LP, 33 1/3 rpm).

¹²⁵ BERGE, 2018, p. 127.

¹²⁶ É questionável afirmar que o movimento não teve influências estrangeiras. A aversão à música norte-americana era utilizada como parte da estética de protesto, mas não necessariamente se refletia sempre na sonoridade de seus representantes, pois muitos vinham de um repertório de bossa-nova e jazz e os utilizavam.

¹²⁷ Pode se definir o movimento MPB como a segunda fase – ou mesmo “reação” – à Bossa-Nova. NEUHAUS, 2018, p. 6.

ou conhecimento sobre música erudita e teoria musical. Pelo caráter “subversivo”, os representantes da MPB eram constantemente assediados e reprimidos pela censura¹²⁸.

Já a Jovem Guarda se inspirava nos sucessos do rock norte-americano e britânico, em associação com as baladas românticas brasileiras, para criar uma vertente de *rock'n roll* brasileiro que ficou conhecida como “iê-iê-iê”¹²⁹. O perfil dos artistas vinha de classes mais baixas do Rio de Janeiro, e os músicos, no geral, não possuíam estudos formais em teoria musical. Além disso, um ponto crucial que gerava atritos com o movimento oposto vinha do fato de que os músicos da Jovem Guarda não se posicionavam politicamente ou criticavam a Ditadura Civil-Militar, o que estreitou as relações do movimento com o estado, que não censurava os músicos¹³⁰. Semelhantemente ao que aconteceu com os bossanovistas, os músicos representantes da vertente eram amplamente criticados por serem isentos e “copiarem” artistas estrangeiros.

Finalmente, a Tropicália surge em meio ao atrito entre os nacionalistas da MPB e o rock “comportado” da Jovem Guarda, possuindo influência de ambos. Procurando desenvolver a “música universal”¹³¹ e inspirados pelo “*Manifesto Antropófago*”¹³² de Oswald de Andrade, os tropicalistas utilizavam tanto sonoridades nacionais e regionais, quanto estrangeiras, incluindo o rock e o jazz, incorporando para si a “força do inimigo”, de maneira Oswaldiana. Ainda além, o tropicalismo utilizava de seu apelo amplo pelas referências populares para criar críticas irônicas e implícitas à ditadura dentro de suas letras, que alcançavam as massas populares, inspirando-se também na “poesia concreta”, para unir estética e sonoridade de maneira atrativa para o público jovem¹³³. Mesmo sendo um movimento de curta duração – especialmente abreviado pela perseguição civil-militar, a Tropicália teve forte impacto na cultura brasileira e na maneira de se fazer música, redefinindo o que é “ser brasileiro” ao permitir a incorporação do estrangeiro, sem que isso significasse perder a identidade e autenticidade próprios¹³⁴.

¹²⁸ NEUHAUS, 2018, p. 6.

¹²⁹ GUERRA, 2018, p. 52.

¹³⁰ NEUHAUS, 2018, p. 7.

¹³¹ NEUHAUS, 2018, p. 7.

¹³² NEUHAUS, 2018, p. 4.

¹³³ NEUHAUS, 2018, p. 28-29.

¹³⁴ NEUHAUS, 2018, p. 9.

No tenso cenário do Brasil controlado pelos militares, movimentos que buscavam a liberdade de expressão e a inovação artística surgiram como vanguarda, e o jazz, que já havia causado um impacto irreversível na musicalidade brasileira, esteve presente direta e indiretamente em diversas destas criações.

3.2 As influências diretas e indiretas do jazz na música brasileira pós década de 1960: Tropicália, *rock'n roll* e a psicodelia

A bossa-nova é vista, muitas vezes, como o expoente de maior relevância da história do jazz no Brasil, tanto pelo seu sucesso global quanto pela influência direta e aberta da sonoridade norte-americana. Por isso, é o gênero que comumente recebe a maior atenção nos estudos acadêmicos. Apesar da fama e relevância, o movimento bossanovista foi, como visto anteriormente, progressivamente desvirtuado e transformado em um produto padronizado, longe de suas expressões iniciais “livres”, pouco comerciais e com caráter de contracultura – a exemplo do *Sinatra-Farney Club* dos anos 50. Ademais, o jazz, na década de 60 em diante, já se encontrava entremeado no repertório de sonoridades de músicos brasileiros, e esteve presente - explícita ou implicitamente - em diferentes gêneros, como o *rock'n roll* brasileiro, a Tropicália e a MPB.

Sobre a influência do ritmo, a Tropicália apresenta elementos do jazz que tangem a sonoridade e a estética psicodélica, buscada tanto no som quanto nas representações visuais e nas apresentações dos artistas. Tido como o ponto de partida do movimento, a música “*Tropicália*”, de Caetano Veloso, deu nome ao movimento, com a intenção de remeter aos cenários tropicais do Brasil, inspirado pela descrição da carta de chegada de Pero Vaz de Caminha ao país ¹³⁵. Dentre as inspirações internacionais do artista, estava o rock psicodélico ¹³⁶, uma vertente do *rock'n roll* nascida nos anos 60, que buscava, através da dissonância e do experimentalismo com instrumentos incomuns e objetos não musicais, emular sonoramente o efeito do uso de substâncias psicodélicas. Para atingir tal efeito estético, como elabora Zlabinger (2023), alguns dos primeiros músicos estadunidenses do

¹³⁵ NEUHAUS, 2018, p. 3.

¹³⁶ NEUHAUS, 2018, p. 35.

rock psicodélico citaram, como principal inspiração, álbuns e shows de jazzistas das vertentes *cool*, *bebop* e *hardbop*, que, na década de 60, eram os maiores exemplos de dissonância, experimentalismo, improviso e uso de acordes tensos¹³⁷. Jazzistas como Miles Davis, John Coltrane e Elvin Jones são exemplos de inspirações por suas performances energéticas¹³⁸.

Neste sentido, a capa do álbum “Caetano Veloso” (1968), autointitulado com o nome do artista, resume e revela como a psicodelia foi utilizada e buscada pelo movimento, tanto estética quanto sonoramente – através da inspiração na vertente do rock. Esta pode ser apontada como uma das influências indiretas do jazz na música brasileira.



Figura 2 – Capa do álbum *Caetano Veloso* (1968), de Caetano Veloso. Arte de Rogério Duarte. Rio de Janeiro: Philips/PolyGram, 1968.

Ademais, alguns dos principais nomes do tropicalismo citam também influências diretas do jazz e da Bossa-Nova em suas obras. Gilberto Gil cita inspirações no jazz brasileiro, com Dorival Caymmi – importante bossanovista e precursor do *brazilian-jazz*. Gil utilizou, dentre outras, as sonoridades do jazz em fusão com ritmos regionais advindos da música africana, como o forró e o baião¹³⁹. Já Caetano cita grandes nomes da Bossa-Nova como Tom Jobim e João Gilberto, e do jazz com Louis Armstrong e Nat King Cole como

¹³⁷ ZLABINGER, Tom. *A New Kind of Blue: Connections between Early West Coast Psychedelic Music and Jazz (1958-68)*. In: FARRELL, Gemma L. (ed.). *Musical Psychedelia: Research at the Intersection of Music and Psychedelic Experience*. Oxford; New York: Routledge, 2023. p. 44.

¹³⁸ ZLABINGER, 2023.

¹³⁹ NEUHAUS, 2018, p. 18.

influências, destacando que a popularidade de ambos no Brasil foi “a base que preparou o público para o posterior sucesso do *rock’n roll*” e da psicodelia¹⁴⁰. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, o cantor destrinchou seu álbum autointitulado, mencionando diretamente, no trecho, sua característica jazzística – “parece com o Chet Baker”:

Esse é histórico. É o primeiro LP tropicalista. Pensei que só tinha valor histórico, mas quando ouvi a Gal cantar Tropicália (no show Plural), achei que a canção é viva. Tem muitas idéias, muitas sugestões. O uso de conjunto de rock com guitarra elétrica, as paródias, uma certa violência nas imagens das letras. O início da faixa “Onde Andará”, uma parceria minha com Ferreira Gullar, parece com o Chet Baker.¹⁴¹

Ao citar o rock, as guitarras e o toque da jazz, Caetano demonstrou ter percorrido um leque de referências similares ao dos roqueiros psicodélicos norte-americanos da década de 60, que viam a experimentação, a sobreposição de camadas e o uso intenso de instrumentos elétricos como a “evolução” natural daquilo que seus antecessores jazzistas já faziam¹⁴². Ademais, o rock psicodélico brasileiro setentista beberia da fonte da sonoridade tropicalista, também misturando o ritmo de origem norte-americana com estilos regionais, revelando mais um exemplo do impacto do breve movimento. São alguns dos expoentes do rock psicodélico no Brasil - com inspirações tropicalistas, os grupos: “Os mutantes”, “Secos e molhados” e “Novos baianos”.

3.3 *Brazilian-jazz*: a vertente brasileira de jazz após a Bossa-Nova

Até o momento, foram citadas influências diretas e indiretas do jazz na música brasileira durante a história tardia do século XX, presentes em gêneros não classificadas primariamente como jazz. É discutível a afirmação de que a Bossa-Nova foi uma vertente “do jazz” – por ser uma síntese de jazz e samba, mas o fato é que o movimento teve alta influência nos rumos do jazz após a década de 60, sendo um dos responsáveis diretos pela

¹⁴⁰ NEUHAUS, 2018, p. 11.

¹⁴¹ CEZIMBRA, Márcia. *Caetano Veloso (1968)*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 38, p. 42, 16 maio, 1991.

¹⁴² ZLABINGER, 2023, p. 56.

onda de incorporações de influências latinas e brasileiras nas obras de jazzistas norte-americanos, como no caso do trompetista Dizzy Gillespie, que no álbum ao vivo *“Dizzy on the French Riviera”* (1962), incluiu interpretações das canções “chega de saudade” – traduzida para o inglês como “no more blues” – e “desafinado”, famosas composições bossanovistas de João Gilberto. Em adição, uma controversa influência da Bossa-Nova no jazz, foi o fato de que o ritmo brasileiro acabou incentivando o “embranquecimento” do jazz norte-americano, pois chegou ao país com sua roupagem elegante, branca e refinada, o que influenciou a popularização e sobreposição das sonoridades *cool*, em contraste ao jazz politizado, dissonante, negro e experimental das vertentes *free-jazz*, *hardbop* e *bebop*¹⁴³. Estes se tornaram, cada vez mais, subgêneros considerados “de nicho”, com públicos mais seletos e envelhecidos, que já o escutavam antes¹⁴⁴, ou ainda, que procuravam um ritmo mais “maduro” e técnico – ainda que dissonante e experimental, em oposição ao *rock’n roll*, que se popularizava buscando atingir a população mais jovem.

Portanto, o fim do século XX se caracterizou pela aproximação à sonoridade experimental e à maior liberdade criativa no gênero, quando analisada fora do círculo do jazz comercial, que já caía em popularidade. Neste sentido, destaca-se o surgimento de outra expressão direta do ritmo em solo nacional após o movimento Bossa-Nova, que obteve êxito em retornar ao caráter mais experimental e livre, justamente por ser considerada música “de nicho”, e não ter as mesmas pretensões ou apelo massivos de sua antecessora: o “jazz brasileiro”, também conhecido como “*brazilian-jazz*”, ou “música instrumental brasileira”¹⁴⁵. A variedade de nomes que o gênero adotou reflete o caráter igualmente amplo de sonoridades que o abrangem. No Brasil, a vertente ficou conhecida, dentro do círculo dos músicos que a representaram, como “música instrumental brasileira”¹⁴⁶, mas obteve o nome “*brazilian-jazz*” pelos ouvintes estrangeiros, provavelmente com o fim de delimitar e facilitar o entendimento do gênero.

O jazz brasileiro surgiu, com caráter ainda embrionário, nos anos 50, a partir da aproximação do ritmo norte-americano ao gênero “choro”, que teve uma ressurgência em

¹⁴³ BORGE, 2018, p. 126.

¹⁴⁴ HOBBSAWM, 2012, p. 6.

¹⁴⁵ PIEDADE, 2023, p. 151.

¹⁴⁶ PIEDADE, 2023, p. 152.

popularidade entre os anos 30 e 70, através de programas de rádio e festivais de música promovidos por figuras como o maestro Radamés Gnattali¹⁴⁷. Com o crescimento da bossa-nova, que seguia a veia *cool*, pela música cantada, o *brazilian-jazz* toma um rumo diferente, se distanciando do meio comercial e seguindo como uma vertente de jazz instrumental que progressivamente se aproximava mais de vertentes *hot*, como o *bebop*. Apesar disso, o ritmo não ignorou ou buscou contrariar a sonoridade bossanovista, tendo se fundamentado fortemente tanto nas tendências do jazz norte-americano quanto na própria bossa-nova, tendo o álbum “Getz/Gilberto” como uma das “pedras fundamentais”¹⁴⁸ do gênero, pois a colaboração entre os artistas revelou uma nova possibilidade de interação entre jazzistas *cool* – João Gilberto – e “bebopistas” – Stan Getz. Conforme o gênero musical amadurecia e conquistava mais adeptos, novas influências eram incorporadas ao leque do *brazilian-jazz*, que mesmo em meio ao aumento da repressão militar durante a década de 70 – intensificada pela instituição do AI-5 em 1968 – continuava crescendo, como visto pela criação de selos dedicados ao lançamento de discos de jazz, como a “*lira paulistana*” em São Paulo, e por grandes movimentações nacionais relacionadas ao gênero, como o célebre “Clube da Esquina”, em Minas Gerais. O grupo mineiro, de difícil atribuição a uma tradição musical específica, ficou marcado por lançar a carreira de importantes nomes da música nacional, como Milton Nascimento, Lô Borges e Fernando Brant, artistas com influências internacionais e nacionais, que incluíam o *brazilian-jazz*, o *rock’n roll*, a tropicália e a MPB¹⁴⁹.

Em sequência, o *brazilian-jazz* toma uma forma mais bem definida, a partir década de 1980, assim como atinge a etapa em que se torna mais reconhecido nos anos 90, tanto em âmbito nacional quanto internacional¹⁵⁰. As bases definidas durante a década de 80 por músicos como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal permanecem relativamente semelhantes até a atualidade, cunhando as três principais linhas do jazz instrumental brasileiro, apontadas por Piedade (2023): “ecm, brazuca e *fusion*”¹⁵¹. Enquanto a linha *fusion* mescla a estilística

¹⁴⁷ PIEDADE, 2023, p. 155.

¹⁴⁸ PIEDADE, 2023, p. 159.

¹⁴⁹ PIEDADE, 2023, p. 159.

¹⁵⁰ PIEDADE, 2023, p. 159.

¹⁵¹ PIEDADE, 2023, p. 160.

do jazz aos ritmos soul, samba e funk, a brazuca e ecm utilizam mais influências da música nacional. Hermeto Pascoal, compositor multi-instrumentista nordestino, ficou conhecido como definidor da linha “brazuca” – apesar de flutuar entre diferentes gêneros musicais durante a carreira, que produz jazz a partir de influências locais como o baião, samba, frevo e maracatu. A vertente “ecm” foi nomeada a partir de um selo de jazz de mesmo nome. A gravadora lançou, entre outros, discos de Naná Vasconcelos e Egberto Gismonti, e a linha é conhecida pelo experimentalismo instrumental, com influências de músicas indígenas brasileiras, buscando, muitas vezes, uma sonoridade mítica provinda da ritualística dos povos autóctones¹⁵².

Nota-se a tendencia, na música instrumental brasileira, à aproximação aos ritmos nacionais, incluindo o uso das sonoridades e instrumentos indígenas. As discussões sobre originalidade e nacionalismo atravessaram a história do jazz, e constantemente, ritmos estrangeiros incorporados ao cenário musical nacional sofreram críticas por representarem influências “indesejáveis” de outros países no Brasil. Em meio a uma série de apontamentos dúbios e válidos do “nacionalismo musical”, vale lembrar que muitos dos ritmos considerados “plenamente tradicionais e brasileiros” possuem bases na música internacional: são os casos do samba, cujas bases remontam às musicalidades africanas e europeias, e do choro, que vem da música portuguesa¹⁵³. Ou seja, ambos os ritmos escolhidos – em diferentes pontos da história, como baluartes da cultura brasileira, não possuem ligação direta com a música e os instrumentos produzidos pelos povos originários brasileiros, o que torna especialmente questionável o ato de definir os limites entre nacional e estrangeiro, desejável e indesejável, a fim de tornar inválido o caráter criativo e artístico de determinada expressão musical.

¹⁵² PIEDADE, 2023, p. 161.

¹⁵³ PIEDADE, p. 153-154.

CONCLUSÃO

A história do jazz em solo brasileiro é muito rica, e nota-se que a inserção do ritmo no Brasil foi efetiva, tendo se tornado uma referência entremeada no repertório de músicos nacionais dos mais diversos gêneros. Ademais, o presente trabalho representa um estudo de caso do jazz diaspórico no cenário brasileiro, apresentando e analisando as carreiras de jazzistas norte-americanos no Brasil, marcadamente, Booker Pittman. Para além disso, a investigação da estadia desses artistas e o contexto da existência das políticas culturais norte-americanas, aprofunda as discussões sobre nacionalismo e originalidade na música, considerando que a inserção do jazz não aconteceu de maneira totalmente “natural”.

Adicionalmente, a existência de vertentes brasileiras como a bossa-nova e o *brazilian-jazz*, provam o sucesso do ritmo estrangeiro no país, assim como questionam o quanto a “queda de popularidade” do ritmo realmente ofuscou sua influência e relevância após os anos 50, já que esta queda aconteceu bem mais em relação ao público ouvinte “refinado” - que buscou no jazz a trilha sonora para estabelecimentos da elite financeira – norte-americano do que em relação a um público global, interessado nos aspectos de expressão artística e liberdade criativa que o gênero proporciona. Portanto, a análise da “baixa” do jazz no século XX falha em abranger, muitas vezes, os cenários musicais de outros países, já que inúmeras vertentes e influências do ritmo nasceram entre as décadas de 50 e 80 fora do contexto norte-americano.

Deste modo, a pesquisa realizada no presente trabalho pôde aferir a enorme rede de influências do jazz no Brasil: o samba-jazz, a bossa-nova e a música instrumental brasileira se apresentam como manifestações diretas, sendo vertentes nacionais que retroalimentaram o jazz como gênero musical de presença global. Já os gêneros como o rock psicodélico, a tropicália e a MPB podem ser caracterizadas como indiretamente ligados ao jazz, seja pelas influências *hot* em sobreposições sonoras, improvisado e compasso da percussão, ou por características do jazz *cool* aferidas no andamento lento, na dissonância e nos solos mais delicados. Em adição, a pesquisa pôde aferir que uma das principais características de gêneros externos que tiveram o jazz como base foi a psicodelia, que desempenharia um papel

central em vertentes do *rock'n roll* ao redor do mundo, e nos mais diversos movimentos da música brasileira, como a própria *tropicália*.

REFERÊNCIAS

Fontes documentais

A ORDEM POLÍTICA E A EVOLUÇÃO ARTÍSTICA. *Revista Cultura Política*, Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, ano 1, n. 16, p. 316, jun. 1941. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: ago. 2025.

BARROSO, Ary. *Aquarela do Brasil*. Intérprete: Francisco Alves. Rio de Janeiro: Odeon, 1939. 1 disco sonoro.

BOATES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1961, n. 98, p. 16. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: set. 2025.

BOOKER LEVA SAX E FLAUTA À SEPULTURA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 out. 1969, edição 162, p. 1. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: fev. 2025.

BRASIL AOS DOMINGOS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 ago. 1962, n. 199, p. 6. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: nov. 2025.

CAMPEÃO DE CACHÊS DAS NOITES DO RIO, PIANISTA AUSTIN CONTINUA ENFERMO. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 maio 1958, n. 113, p. 7. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: nov. 2025.

CEZIMBRA, Márcia. *Caetano Veloso (1968)*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 38, p. 42, 16 maio, 1991. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: nov. 2025.

COSTUMES POR IMPORTAÇÃO. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 mar. 1920, ed. 62. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: set. 2025.

DISCOGS: BOOKER PITTMAN – RELEASES & ALBUMS. Disponível em: <https://www.discogs.com/artist/1209478-Booker-Pittman?superFilter=Releases&subFilter=Albums>. Acesso em: out. 2025.

DUARTE, Rogério (Il.) (Org.). *Caetano Veloso* [Capa do álbum]. Intérprete: Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Philips/PolyGram, 1968. 1 disco sonoro (LP).

ELIANA AQUI JAZZ. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1962, p. 29. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: out. 2025.

É PRECISO VER ELIANA CANTAR. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 nov. 1967, ed. 201, p. 66. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: out. 2025.

INTERNACIONAIS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 fev. 1967, ed. A33, p. 23. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: nov. 2025.

LYRA, Carlos. *Influência do Jazz*. In: —. *Mestres da MPB*. [S.l.]: Som Livre, 1992. 1 disco sonoro (LP/CD). Gênero: Bossa Nova.

MUSIC USA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 set. 1956, n. 218, p. 8. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: set. 2025.

NOTURNAS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1964, p. 18. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: set. 2025.

O NOVO CARTAZ DO CASINO COPACABANA. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1942, ano 52, n. 289, p. 6. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: nov. 2025.

UNIVERSITÁRIOS AMERICANOS VÊM TOCAR “JAZZ” NO BRASIL. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ed. 58, 1962. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: mar. 2025.

ZÉ KÉTI. *Opinião*. Intérprete: Nara Leão. In: LEÃO, Nara. *Opinião de Nara*. Rio de Janeiro: Philips, 1964. 1 disco sonoro (LP, 33 1/3 rpm).

ZUMZUNZUM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1964, p. 43. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: nov. 2025.

ZUNSUNSUM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1963, n. 77, p. 15. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: nov. 2025.

ZUNZUNZUM. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 abr. 1964, p. 41. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: nov. 2025.

Bibliografia

BORGE, Jason R. *Booker T. Pittman and the Mid-Twentieth Century South American Jazz Diaspora*. In: HAWAS, Ádám; JOHNSON, John (eds.). *The Routledge Companion to Diasporic Jazz Studies*. New York: Routledge, 2023. p. 203-218

BORGE, Jason. *The Anxiety of Americanization: Jazz, Samba, and Bossa-Nova*. In: *Tropical Riffs: Latin America and the Politics of Jazz*. Durham (NC): Duke University Press, 2018. p. 89-130.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DOMINGUES, Petrônio. De Nova Orleans ao Brasil: o jazz no Mundo Atlântico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 40, n. 85, p. 171–192, dez. 2020. DOI: 10.1590/1806-93472020v40n85-09. Disponível em: <https://www.scielo.br/>. Acesso em: 08 ago. 2025.

GOMES, Ângela de Castro; MICELI, Sérgio. Ideologia e trabalho no Estado Novo; A política cultural. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1999. p. 53-72; p. 191-196.

GUERRA, Pedro Larrubia. *O sambajazz: formação do gênero musical no Rio de Janeiro nos anos de 1950 e 1960*. 2018. 139 p. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, 2018.

HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

JOHNSON, Bruce. *Diasporic Jazz*. In: GEBHARDT, Nicholas et al. (eds.). *The Routledge Companion to Jazz Studies*. Nova York: Routledge, 2019. p. 17–27.

MCCANN, Bryan. *Blues and Samba: Another Side of Bossa Nova History*. Luso-Brazilian Review, University of Wisconsin Press, v. 44, n. 2, p. 21-49, fev. 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *Desde que o samba é samba: a música popular brasileira no século XX*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

NEUHAUS, Joshua. *A Música Tropicália: Três Histórias, Um Movimento*. Durham, NC: Duke University, 2018. Monografia (Honors Thesis) — Departamento de Romance Studies. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10161/16747>. Acesso em: nov. 2025.

OLIVEIRA, Laura de. *Franklin Book Programs: Guerra Fria e imperialismo cultural norteamericano*. *Transatlantic Cultures*, v. 1, p. s/p, 2022.

PARANHOS, Adalberto. *Querelas e aquarelas do Brasil: o jazz na mira do nacionalismo musical (anos 1920-1960)*. *Orfeu*, v. 5, n. 3, p. 225-244, dez. 2020. DOI: <https://doi.org/10.5965/2525530405032020225>.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Jazz brasileiro e fricção de musicalidades*. In: PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Ensaio reunidos*. Florianópolis: Pimenta Cultural, 2023. p. 150–174. DOI: 10.31560/[pimentacultural/978-85-7221-148-2.8](https://doi.org/10.31560/pimentacultural/978-85-7221-148-2.8).

RIO MEMÓRIAS. *Cassino da Urca*. Rio Memórias, [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://riomemorias.com.br/memoria/cassino-da-urca/>. Acesso em: 26 out. 2025.

SOUZA, Tayna Aparecida Ribeiro de. *O Governo Juscelino Kubitschek: diplomacia cultural e desenvolvimentismo (1956–1961)*. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Relações Internacionais) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível

em: <https://repositorio.unifesp.br/items/095d9074-5361-418c-ae04-22ef3e106fd8>. Acesso em: 1 nov. 2025.

VICENTE, Eduardo. *Bossa Nova and Beyond: The Jazz as Symbol of Brazilian-ness*. In: GEBHARDT, Nicholas; RUSTIN-PASCHAL, Nichole; WHYTON, Tony (eds.). *The Routledge Companion to Jazz Studies*. 1. ed. Nova York: Routledge, 2019. p. 213–228.

VON ESCHEN, Penny Marie. *Satchmo blows up the world: Jazz ambassadors play the Cold War*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

ZLABINGER, Tom. *A New Kind of Blue: Connections between Early West Coast Psychedelic Music and Jazz (1958-68)*. In: FARRELL, Gemma L. (ed.). *Musical Psychedelia: Research at the Intersection of Music and Psychedelic Experience*. Oxford; New York: Routledge, 2023. p. 43-59.